

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Thalles do Nascimento Castro

**ENIGMA DA DOCE DERIVA:  
travessia e metamorfose em Dany Laferrière**

Juiz de Fora

2015

Thalles do Nascimento Castro

**ENIGMA DA DOCE DERIVA:  
travessia e metamorfose em Dany Laferrière**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2015

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Castro, Thalles do Nascimento.

Enigma da doce deriva : travessia e metamorfose em Dany Laferrière / Thalles do Nascimento Castro. -- 2015.  
136 f. : il.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2015.

1. Literatura comparada. 2. Literatura caribenha. 3. Cultura haitiana. 4. Dany Laferrière. I. Pereira, Prisca Rita Agustoni de Almeida, orient. II. Título.

Thalles do Nascimento Castro

**ENIGMA DA DOCE DERIVA:**

**travessia e metamorfose em Dany Laferrière**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 25/08/2015.

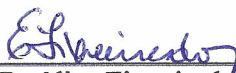
**BANCA EXAMINADORA**



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira (Orientadora e Presidente)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires (Membro interno)  
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eurídice Figueiredo (Membro externo)  
Universidade Federal Fluminense

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que me foi concedida para a realização da pesquisa.

À Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira, orientadora que acompanhou a pesquisa desde seu complicado início em que as palavras teimavam fugindo sempre do papel, pelas leituras e observações e pela sempre pronta disponibilidade.

À Enilce Albergaria Rocha, professora que me presenteou ao apresentar-me Glissant e cuja preocupação com os usos e as funções políticas da literatura é inspiradora.

À Lilian Pestre de Almeida pelas leituras prévias e pelas observações sempre pertinentes de alguns trechos da dissertação, também pelo valioso conselho de ler “em torno de”.

À Jovita Maria Gerheim Noronha, através de quem conheci os livros de Dany Laferrière.

À Maraliz Castro Vieira Christo, cujas lições de história da arte moldaram minha percepção do objeto literário. Aprendi com ela que, tendo de escolher entre uma imagem e qualquer outro tipo de documento (histórico ou teórico), devo sempre me colocar do lado da imagem.

Aos breves momentos de amizade durante o período de creditação no mestrado pelas discussões necessárias ao amadurecimento deste trabalho.

A toda equipe do programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), sempre pronta a me auxiliar nos labirínticos trâmites burocráticos.

À minha família e aos meus amigos, que acompanharam outro lado de toda essa história.

Enfim, agradeço a todo pensamento que, mesmo não fazendo parte do trabalho (o tempo é curto), ainda assim o faz.

*Abre o caminho  
o sentinela está na porta  
Abre o caminho  
pr'o mensageiro passar*

Kiko Dinucci

## RESUMO

A intenção da pesquisa é oferecer uma leitura em contraponto do romance *L'Énigme du retour* (2009) junto à segunda versão do romance *Chronique de la dérive douce* (2012), ambos de Dany Laferrière. Enquanto o primeiro é diário de um narrador que retorna ao país natal após cerca de três décadas em exílio, o segundo apresenta ao leitor os primeiros meses da doce deriva de um jovem haitiano em terra estrangeira. Juntos eles retomam elementos presentes no conjunto da chamada “autobiografia americana” de Laferrière. Observamos como, aos poucos, o exílio é reconhecido também como uma condição metafórica e se transforma em uma experiência criadora: não mais o exílio, mas a aventura da viagem. A referência ao *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), de Aimé Césaire, é clara e constitui um ponto importante da pesquisa, pois o retorno não é visto apenas como o périplo de um Ulisses em busca de sua ilha, mas como uma descida órfica às profundezas da terra há muito abandonada. A análise levará em conta, sobretudo, a reorganização e a utilização de elementos culturais haitianos na própria estrutura dos romances. Algumas características de certa pintura haitiana – a exagerada acumulação de temas e sua dinâmica contrastante de cores – e do vodu haitiano – a posição fronteiriça ocupada por Legba em meio às divindades do panteão vodu, por exemplo – são fundamentais. Trata-se, enfim, da construção de uma reflexão sobre a própria noção de fronteira e de passagem na obra de Dany Laferrière.

**Palavras-chave:** Dany Laferrière; cultura haitiana; travessia e metamorfose.

## RÉSUMÉ

Cette recherche offrira une lecture en contrepoint du roman *L'Énigme du retour* (2009) et de la deuxième version de *Chronique de la dérive douce* (2012), de Dany Laferrière. Tandis que le premier se présente en tant que le journal intime d'un narrateur qui revient à sa terre natale après environ trente ans d'exil, le deuxième montre au lecteur les premiers mois de la dérive douce d'un jeune haïtien en terre étrangère. Ces deux romans empruntent des éléments à l'ensemble de "l'autobiographie américaine" de Laferrière. On verra l'exil, reconnu donc comme condition métaphorique, devenir une expérience créatrice: on passe de l'exil à l'aventure du voyage. Les rapports avec le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), d'Aimé Césaire, sont indéniables et se révèlent une partie importante de la recherche, parce qu'au-delà de l'image du périple d'Ulysse vers son île natale, le retour est perçu comme une descente orphique aux profondeurs d'une terre longtemps quittée. L'analyse prendra en compte surtout la réorganisation et la réutilisation de quelques éléments de la culture haïtienne en tant que principes structurants des romans. Des aspects d'une partie de la peinture haïtienne – l'accumulation exacerbée des sujets et la dynamique de couleurs en contraste – ainsi que du vaudou haïtien – la position frontalière occupée par Legba parmi les divinités du panthéon vaudou par exemple – sont fondamentaux. Bref, il s'agit de la construction d'une réflexion sur la notion de frontière et de passage chez Dany Laferrière.

**Mots-clés:** Dany Laferrière; culture haïtienne; traversée et métamorphose.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – <i>Rabóday</i> .....	26
<b>Figura 2</b> – Detalhes de <i>Rabóday</i> .....	27
<b>Figura 3</b> – <i>Le Coq</i> .....	50
<b>Figura 4</b> – <i>Reunião noturna</i> .....	58
<b>Figura 5</b> – <i>La fillette de sa sœur</i> ... ..	59
<b>Figura 6</b> – <i>O banho turco</i> .....	65
<b>Figura 7</b> – Inscrição de Legba sobre espada.....	96

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. DUPLICIDADES.....	14
1. 1 A escrita da pintura em Dany Laferrière.....	14
1. 2 “Amphibologies” .....	30
1. 3 Enraizamento e errância.....	41
1.4 Contraponto e dissidência.....	45
1. 5 <i>Le Coq</i> , de Robert Saint-Brice.....	50
1. 6 América enquanto unidade transversal e transdisciplinar.....	53
2. TRAVESSIAS E METAMORFOSES.....	61
2. 1 Um corpo para a história.....	61
2. 2 Sobre paternidades.....	81
2. 3 Legba, guardião das fronteiras.....	92
2. 4 Filiações literárias.....	99
2. 5 Dany Laferrière, autor do <i>Cahier d’un retour au pays natal</i> .....	112
2. 6 O verbo parturiente de Dany Césaire.....	115
2. 7 Aimé Césaire, escritor haitiano.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS DAS IMAGENS.....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

## INTRODUÇÃO

Em um movimento incessante pelo continente americano, Dany Laferrière, nascido em 1953 em Porto-Príncipe, viveu parte significativa de sua vida em Montreal (inicialmente mais um exilado do regime de Jean-Claude Duvalier, *Baby Doc*) e escolheu a cidade de Miami para morar com esposa e filhas. Entre cidade natal e terra de exílio, dilui-se o sentimento de um pertencimento restrito a qualquer um dos territórios. Assim, sua obra, célebre pela chamada “autobiografia americana”<sup>1</sup>, ora materializa um movimento pendular entre os espaços afetivos de um narrador que transita pela América.

*Chronique de la dérive douce* e *L'Énigme du retour* são duas faces de uma mesma moeda. No primeiro, o jovem que tem, diante de si, a vastidão de uma terra desconhecida sem, no entanto, deixar de ser habitado por um passado muito recente, registra seu contato com essa terra por uma série de reflexões esparsas, curtos parágrafos que descrevem seus primeiros meses na cidade de Montreal, entre exilado e atento turista. O livro *L'Énigme du retour*, por sua vez, tem como grande tema o retorno ao país natal, após cerca de três décadas de exílio, do narrador-personagem Windsor Laferrière, retorno este impulsionado por um fato preciso: o pai, que viveu grande parte de sua vida em exílio, morre em Nova York, onde acontece seu funeral. A obra constrói-se diante dessa imposição primeira, em forma de irreparável perda, que impele o narrador à confrontação de suas memórias de infância e suas recordações da vida no Haiti, ao encontro de uma terra que se tornou estranha e à tarefa de levar a notícia dessa morte à mãe. Novamente o cenário que tem à frente é atormentado pelas lembranças de outrora. Uma identidade é construída em torno de memórias fragmentadas (reflexo também da vivência de territórios muito díspares) entremeando-se no presente do narrador.

O trabalho tem duas partes. Na primeira, a pintura haitiana é o alicerce e a leitura dos dois romances é feita em contraponto. Seus aspectos servem à análise dos dois romances e determinam a estruturação de todo o restante do capítulo. A duplicidade na imagem das “amphibologies” de Roland Barthes e a visão de linhas melódicas sobrepostas no contraponto

---

<sup>1</sup> Em sua “autobiografia americana”, conjunto de dez romances publicados entre 1985 e 2000, Laferrière narra sua experiência pelo continente americano, sobretudo, no Haiti, Canadá e nos Estados Unidos. Compreende os títulos: *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?* (1985); *Éroshima* (1987); *L'Odeur du café* (1991); *Le goût des jeunes filles* (1992); *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* (1993); *Chronique de la dérive douce* (1994); *Pays sans chapeau* (1996); *La chair du maître* (1997); *Le charme des après-midi sans fin* (1997); e *Le cri des oiseaux fous* (2000). Para uma análise do conjunto, ver: MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière: la dérive américaine*. Montréal: VLB Éditeur, 2003; PAULA, Irene de. *Migrações imaginárias e representações da diferença na “Autobiografia americana” de Dany Laferrière*. Tese de Doutorado – UFF, 2008.

de Edward Said relacionam-se a uma aparente dicotomia entre realidade e representação na pintura haitiana. O “pays réel” pouco faz parte do “pays rêvé”, explosivo e exuberante, das telas de pintores “primitivos”. Ramificando-se, a consciência contrapontística do exilado ganha novo *status*, o exílio passa a ser visto em sua condição metafórica: é traçada a postura do intelectual dissidente. Nesse sentido, a incomunicabilidade do sofrimento individual torna-se ação criadora da errância.

A pintura haitiana atravessa todo o primeiro capítulo. Parte-se, assim, do agenciamento coletivo de resquícios culturais para se chegar às construções individuais dos narradores – ou do narrador multifacetado de toda uma obra –, que colocam em cena, reorganizando princípios culturais haitianos (também), reflexões diversas sobre as funções da literatura.

Na segunda parte, o movimento é inverso e o sentido, retrospectivo; prima-se por *L'Énigme du retour*. É o ambiente familiar que dá início à reflexão. Aos poucos, no entanto, esse núcleo se expande: a figura materna é arquivo também de dores coletivas. O pai, ainda que presente nas fotos de família, é a grande ausência delineando o retorno ao país natal e é parte de um movimento maior, mais uma figura paterna ausente em um regime social por demais rigoroso. Ao fim, é o poeta Césaire que avança para o primeiro plano dando sentido às duas figuras anteriores na medida em que delas se alimenta.

As imagens presentes na primeira parte são pinturas haitianas, aquelas citadas agora são metafóricas. A cicatriz é o próprio mecanismo da memória no arquivo materno, sua constituição e funcionamento, origens e consequências. O álbum de família é despedaçado porque feito mais de espaços vazios que de lembranças do pai. A banheira é espaço íntimo para onde o narrador carrega sempre seus escritores preferidos. Simulacro do ventre e, então, película protetorra, encoraja o mergulho de volta às origens. Para lá o *Cahier d'un retour au pays natal* é levado. A imagem do vulcão, frequente em Césaire, tem na banheira sua complementaridade. O que há de comum é o fato de manterem contato, através de suas superfícies, com o exterior e de suportarem, pacientes, a gênese de algo que se desenvolve fora do alcance dos olhos. As imagens são complementares: enquanto uma sugere mais o mergulho em direção à interioridade, pela outra, sofremos a ameaça de uma iminente explosão.

Postos lado a lado, os capítulos movimentam-se, lentamente, para dentro e para fora, primeiro em uma longa e determinada contração seguida, logo, de uma expansão desenhando horizontes que ultrapassam as linhas da dissertação. A divisão não é totalmente rígida (nem poderia, travessia e metamorfose é o subtítulo do trabalho!). Alguns temas atravessam seus

limites e ecoam ao longo dos subitens que lhe são próximos, ou mesmo através dos dois capítulos. Mais de uma vez alguns dos fragmentos dos romances são citados (às vezes, mais de duas ou três), ganhando novas perspectivas. E, por fim, algumas das imagens lançadas ao longo dessas páginas serão retomadas e lidas em seu conjunto.

## 1. DUPLICIDADES

*Chronique de la dérive douce* e *L'Énigme du retour* serão lidos em contraponto. A simplificação, a acumulação e o exagero das pinturas haitianas são essenciais e ressoam na estrutura dos romances. Privilegiando a análise da configuração de um primeiro cenário frequentemente perturbado pela possibilidade de outro, recorre-se a Roland Barthes e a Edward Said. Afirma-se a impossibilidade do rigor de uma visão unívoca do real.

Entram em cena a força desestabilizadora da condição do exílio e a concepção de dissidência elaborada por Julia Kristeva. O pertencimento restrito a uma nação é questionado e a consciência dos narradores é formada de uma temporalidade múltipla e de uma visão dupla e permeável. Enraizamento e errância são revistos a partir de Jean-Claude Charles e a América de Laferrière, fruto de sua incessante movimentação pelo continente, é reafirmada e amadurecida através, sobretudo, de *Chronique de la dérive douce*.

### 1.1 A escrita da pintura em Dany Laferrière

A impressão de Maryse Condé em sua terceira visita ao Haiti – vai à procura da pintura haitiana – é de que, ali, literatura e pintura estão de tal modo dissociadas que se desenvolvem como que em contradição. O olhar do escritor não raro incide sobre o que pode haver de mais doloroso, enquanto que o pintor (“que contraste”) oferece “um universo sedutor do qual toda angústia fora banida” (CONDÉ, 2014, p. 44)<sup>2</sup>. É por isso que ela se pergunta sobre a função da arte: “A arte deve ser a antecâmara do real? Ou, ao contrário, o artista deve transformar a realidade, fornecer a todos sonho, esperança e o desejo de cantar?” (CONDÉ, 2014, p. 44)<sup>3</sup>

Caminhando por Porto-Príncipe pouco tempo depois do retorno à terra natal, o narrador de *L'Énigme du retour*<sup>4</sup>, observando uma série de quadros pendurados sobre um muro ao longo da rua, afirma: “As mesmas paisagens luxuriantes repetem-se dizendo que o

---

<sup>2</sup> [un univers séduisant d'où toute angoisse était bannie]. As citações em língua francesa ganharão tradução, salvo indicação contrária, de nossa autoria. Em geral, quando vierem no corpo do texto, delas será oferecida a tradução e o original virá como nota de rodapé entre colchetes. Nas citações de mais de três linhas, mantivemos o texto em sua língua original, oferecendo, como nota, sua tradução, também entre colchetes.

<sup>3</sup> [Quel est la fonction de l'art? Doit-il être l'antichambre du réel? Au contraire l'artiste doit-il transformer la réalité, fournir à tous rêve, espoir et le désir de chanter?]

<sup>4</sup> Doravante referido apenas como *L'Énigme*.

artista não pinta o país real, mas sim o país sonhado” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 84)<sup>5</sup>. O julgamento é semelhante àquele de Condé e, ambos, não estando incorretos, são precipitados.

Édouard Glissant define o signo pictórico na pintura haitiana como o *locus* da passagem da oralidade à escrita no “créole” haitiano. Ele o apresenta – o texto é “Sur la peinture haïtienne” –, não como oposto da realidade que se tem frente aos olhos, mas como a escrita daquilo que, no real, vê-se pouco (GLISSANT, 2012, p.461-462). Duplicando o real, a pintura haitiana, no entanto, esquematiza-o, transformando em símbolo a matéria memorial, matéria que é também “transferência e transporte daqueles mesmos que não escrevem” (GLISSANT, 2012, p. 462)<sup>6</sup>. Toda pintura produto dessa manifestação (que é também escrita) é uma espécie de historiografia que faria da comunidade seu objeto (Idem), ao realizarem o transporte daqueles que não escrevem e introduzirem a matéria memorial coletiva; esse transporte constitui um tipo de exploração criadora perante o passado e uma comunidade, que tenta suprir a falta de uma sólida consciência histórica diante desse passado (GLISSANT, 2012, p. 222-223).

Em primeiro lugar, trata-se de uma pintura que, primando pela simplificação, oferece ao espectador uma obra em que “a falta de acabamento técnico promove uma parte de seu sucesso” (GLISSANT, 2012, p. 462)<sup>7</sup>. Renuncia-se à utilização de uma minuciosa perspectiva e ao emprego de uma paleta com muitas nuances, é frequente o uso de cores quentes de uma maneira dura. Agindo através de uma redução qualitativa dos motivos, complexifica a cena por meio de uma acumulação massiva desses mesmos elementos: “primeiro, o arrebatamento”, afirma Glissant (Idem)<sup>8</sup>. A esses dois primeiros aspectos, une-se um terceiro: o exagero. “Que o real seja expresso em ‘close’ permite substituir os artifícios da perspectiva pelas ingenuidades (o ‘Détour’) da evidência” (GLISSANT, 2012, p. 463)<sup>9</sup>.

As sociedades que habitam a Afro-América trazem, em sua constituição, a marca e os rastros da experiência do tráfico de africanos, sociedades formadas no próprio ventre do navio negreiro, dirá Glissant – primeiro arrancamento da terra, extração da cultura natal, em seguida, história impressa no abismo marinho, “pista submarina” de corpos, sobrecarga indesejada, e, enfim, busca obsessiva de um retorno impossível, “imagem invertida” da memória fugaz (GLISSANT, 1990, p. 17-21). Essa mesma pulsão de retorno que sente uma

<sup>5</sup> [Les mêmes paysages luxuriants reviennent pour dire que l’artiste ne peint pas le pays réel mais bien le pays rêvé]

<sup>6</sup> [transfert et transport de ceux-là même qui n’écrivent pas]

<sup>7</sup> [le non-accomplissement technique donne un pan de la réussite]

<sup>8</sup> [l’émervaillement d’abord]

<sup>9</sup> [Que le réel soit exprimé en ‘gros plan’ permet de substituer aux ruses de la perspective les ingénuités (le Détour) de l’évidence]

população transplantada, necessidade de permanência, estabilidade de uma identidade raiz-única<sup>10</sup>, diminui segundo a evanescência das lembranças da terra natal (GLISSANT, 2012, p. 44-46). Estabelece-se, então, o que Glissant chama de uma prática do “Détour”. Não sendo, no entanto, “uma recusa sistemática em *ver*” (GLISSANT, 2012, p. 48, grifo do autor)<sup>11</sup> e nem fuga da realidade, essa prática resulta da aceitação (reivindicação mesmo) de negatividades impostas, em geral, por um inimigo exercendo uma dominação cuja amplitude nem sempre está clara (Idem)<sup>12</sup>. A camuflagem, presente na estrutura e, ao menos, no objetivo inicial do “créole” e no fenômeno do sincretismo religioso, é uma *mise en scène* do “Détour” (GLISSANT, 2012, p. 50). Contudo, este será tanto mais prolífico quanto mais transformar em “positividades”<sup>13</sup> os aspectos negativos de sua formação, deve-se ultrapassar a negatividade que, a princípio, está atrelada às condições associadas ao ardil inicial (a “ruse”), situação contra a qual tal ardil firmou-se.

Dessa forma, segundo Glissant, a falta de perspectiva na pintura haitiana guarda traços de um inicial “Détour”, na medida em que, através da aparente ingenuidade da acumulação excessiva de evidências, esquemas da realidade, oferece uma produção que não é “nem idealizante, nem condescendente, nem ‘realista’” (GLISSANT, 2012, p. 463)<sup>14</sup>: exclui-se uma possível idealização da realidade exatamente por ser simplificação, economia do traço, por vezes desenho repetido de formas circulares definindo a percepção de todo o ambiente; essa mesma simplificação, junto à acumulação de evidências e ao exagero negam a existência de uma visão condescendente da realidade, pois levam a representação ao paroxismo justamente pela superposição de planos, contrariando a inicial simplicidade dos motivos; e o “realismo”, por sua vez, é subtraído por meio dessa conduta diante da realidade a produzir cenas, no

<sup>10</sup>A noção de uma identidade raiz-única vem acompanhada de seu contrário materializado na noção de rizoma, reflexão influenciada pelo segundo volume da obra de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*. Em sua *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant afirma que “a raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005a, p. 71). Assim, uma comunidade cuja identidade é estabelecida sob o signo da raiz única procura reconhecer-se ignorando e excluindo a noção de alteridade (GLISSANT, 2005a, p. 44); vê, no Outro, ameaça, e o mito de sua gênese serve de argumento a um desejo de conquista e de sedentarismo (GLISSANT, 1990, p. 24). De modo contrário, a imagem do rizoma carrega a noção de enraizamento, porém, nunca totalitário; está na base do que Glissant chama de poética da Relação, “segundo a qual toda identidade se estende em uma relação com o Outro” (GLISSANT, 1990, p. 23) [selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre]

<sup>11</sup> [un refus systématique de *voir*]

<sup>12</sup> A prática assimilacionista da dominação colonial, por exemplo, pode ocultar seu objetivo maior: “a erradicação global da entidade econômica” (GLISSANT, 2012, p. 48). [l’erradication globale de l’entité économique]

<sup>13</sup> Glissant define “positividades”, nesse momento, como “aquilo que faz com que uma situação se dinamize, sobre um modo contínuo ou não, ‘econômico’ ou não, sob o empurrão de uma resolução coletiva, seja pulsional seja concertada (GLISSANT, 2012, p. 51). [ce qui fait qu’une situation se dynamise, sur un mode continu ou non, ‘économique’ ou non, sous la poussée d’une résolution collective, soit pulsionnelle soit concertée]

<sup>14</sup> [ni idéalizante, ni condescendante, ni ‘réaliste’]



mínimo, inverossímeis. Mas não se pode falar em falta de perspectiva, apenas o emprego de uma diferente daquela nascida na modernidade europeia, por exemplo. Trata-se da maneira pela qual um conteúdo espiritual, as palavras são de Panofsky, uniu-se “a um signo sensível concreto e se identifica com ele. A questão não é se as diferentes sociedades utilizam ou não perspectiva, mas qual tipo utilizam” (PANOFSKY, 2003, p. 24).

A relação entre a pintura haitiana e a escrita de Dany Laferrière é bastante clara e frequentemente citada pela crítica literária de sua obra<sup>15</sup>. Ursula Mathis-Moser explora essa relação de maneira mais detida, acrescentando, no entanto, a utilização da música, da fotografia e do cinema. Afirma que a pintura tanto pode ser utilizada como um paratexto pictural, sua impressão sobre capas dos livros, por exemplo, de modo a fornecer importantes chaves interpretativas para a obra, quanto como pode ser verbalmente descrita (MATHIS-MOSER, 2003, p. 218). Também observa a falta de perspectiva na apresentação dos elementos e o excessivo contraste que decorre da coexistência de diferentes perspectivas. A representação da realidade aproxima-se, pelo exagerado acréscimo de detalhes, do “sur-réel” (MATHIS-MOSER, 2003, p. 224): trabalhando sobre a realidade, “Dany Laferrière obstina-se a fazer malabarismos com numerosos ‘objetos-história’, fragmentos isolados, muito coloridos, que são justapostos de maneira expressionista” (MATHIS-MOSER, 2003, p. 224)<sup>16</sup>. Para Mathis-Moser sua técnica reproduziria aquela da pintura naïve (MATHIS-MOSER, 2003, p. 224).

---

<sup>15</sup> Em relação aos trabalhos acadêmicos nacionais, poderíamos destacar a dissertação de Heloísa Caldeira Alves Moreira, a tese de Irene Corrêa dos Santos Barbosa de Paula e a dissertação de Ataiena Valéria da Luz Miguel Sobrinho. Heloísa Moreira, em seu estudo tradutório do romance *Pays sans chapeau*, destaca o procedimento utilizado por Dany ao narrar os elementos da realidade haitiana sem hierarquia, a fim de “intoxicar” o leitor: “como numa pintura naïve, o autor coloca diante do leitor vários elementos, sem perspectiva, não há ponto de fuga, parece que não há seleção” (MOREIRA, 2006, p. 66); cita também a utilização dessa consciência próxima à do pintor haitiano na obra *L’Odeur du café* (MOREIRA, 2006, p. 81). No trabalho de Irene de Paula, o final do sub-capítulo “A ficção na pós-modernidade” também contém um comentário sobre a escrita de *L’Odeur du café*. Ao citar a consideração feita por Serge Doubrovsky sobre a autoficção, este que a vê como uma escrita do presente (a autobiografia, pelo contrário, estaria voltada para a escrita do passado) (PAULA, 2008, p. 41), a pesquisadora destaca o fato de Dany ser um escritor que utiliza, sobretudo, o presente, trazendo sempre suas memórias para o presente do indicativo. Em *L’Odeur du café*, “Laferrière continua narrando no passado até o momento em que começa a descrever, como um pintor naïf, a paisagem local e, de repente, como se estivesse dentro do quadro, se transportasse para o ano de 63 em Petit Goâve, começa a escrever no presente, dando voz ao pequeno Vieux Os” (PAULA, 2008, p. 42). A dissertação de Ataiena Miguel Sobrinho, uma reflexão sobre o uso do texto literário em sala de aula de língua estrangeira, no caso, a leitura de *L’Odeur du café*, comenta essa mesma passagem, logo no início do romance, de uma narração retrospectiva ao emprego do tempo presente (MIGUEL SOBRINHO, 2008, p. 61). Recolhe observações de Dany sobre a pintura haitiana do livro de entrevistas *J’écris comme je vis* e faz alusões ao romance *Pays sans chapeau*, mas detém-se no que chama de “escritura naïve” (p. 64), esta “que aparece na linguagem ‘ingênua’ e oral empregada por Laferrière [...] com frases curtas e elípticas, que procuram dar ao seu texto em *L’Odeur du café* um estilo intenso e fluido como cores alegres numa paisagem simples de céu azul, mar e pés vagarosos [...]” (MIGUEL SOBRINHO, 2008, p. 69).

<sup>16</sup> [Dany Laferrière s’obstine à jongler avec d’innombrables ‘objets-histoires’, des fragments isolés, hauts en couleurs, qui sont juxtaposés de manière expressioniste]

Em *J'écris comme je vis*, Laferrière afirma sentir-se muito próximo desse tipo de manifestação artística, mas não como um colecionador ou um assíduo frequentador de museus ou exposições (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 130-131). Seu contato estabeleceu-se muito cedo, no Haiti, e sua sensibilidade inicial fora moldada exatamente pela profusão e facilidade com que se podia estar diante de uma tela: havia quadros na casa de sua avó, em Petit-Goâve, e a pintura era praticada também nas ruas e mercados (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 131). Dany é um autor cuja consciência estética fora moldada pelos pintores primitivos haitianos (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 132). Para ele, o ponto de fuga dessa produção encontra-se exatamente no plexo do espectador (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 131): este não é convidado a penetrar a “realidade” da tela; é o contrário que se passa<sup>17</sup>.

Em seus romances figuram nomes de artistas haitianos e alusões a técnicas presentes na pintura primitiva. Em *La chair du maître*, por exemplo, aparecem os nomes de Salvane Philippe-Auguste, Préfète Duffaut, Rigaud Benoit, Jasmin Joseph e André Pierre no capítulo “Un tableau naïf” (LAFERRIÈRE, 2000, p. 162-167)<sup>18</sup>. O livro, publicado em 1997, integra sua “autobiografia americana” e, em sua maior parte, retrata Porto-Príncipe. Nele, “sexo, raças, classes, história e política estão entremeados” (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 245)<sup>19</sup>. No capítulo o narrador apresenta-nos Laura Ingraham. Loira, trinta e cinco anos, fã de Capote, Warhol e Woody Allen, uma intelectual nova-iorquina, assim descreve-se. Esconde, no entanto, um “jardim secreto”: um pequeno quadro *naïf* haitiano, presente dado por seu pai quando tinha cinco anos, única imagem que a acalmava quando acordava de um pesadelo e único objeto que levou quando entrou na universidade de Columbia (LAFERRIÈRE, 2000, p. 163-164). Sua vida dividira-se, então, entre esses dois espaços, a realidade excitante de Manhattan e a tranquilidade de uma paisagem imaginária, dois espaços necessários à Laura e

<sup>17</sup> Sua ligação com a pintura haitiana não seria exclusiva e a citação oriunda de outras correntes artísticas é também muito presente: a tela *Grand Intérieur rouge*, de Matisse, citada em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*; a tela de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, com a qual estabelece uma clara ligação através da epígrafe de seu romance *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, “ceci n'est pas un roman”; e as constantes referências a Jean-Michel Basquiat neste mesmo livro.

<sup>18</sup> Todos os artistas citados são pintores haitianos cujas obras apresentam motivos de inspiração vodu. Salvane Philippe Auguste, também escritor, entra no Centro de arte na década de 1960 e cria um universo harmonioso entre animais africanos e seres humanos (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 103). Préfète Duffaut nasceu em Jacmel (1923), entra no Centro de arte em 1948, tem obras expostas nos Estados Unidos e na Europa (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 110). Rigaud Benoit participou das atividades do Centro de arte desde 1944, ano de sua fundação. Participou de exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Paris e fez parte do grupo, junto a Préfète Duffaut, responsável pelos afrescos da catedral Sainte-Trinité, em Porto-Príncipe (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 96). Jasmin Joseph, também escultor de obras que figuram na catedral de Sainte-Trinité, representa animais em uma vegetação paradisíaca, mas que são, muitas vezes, caricaturas de personalidades (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 106). André Pierre participou de várias exposições no Centro de arte e na galeria de arte Issa (Porto-Príncipe), decorou templos vodu e é bastante representativo dessa vertente da pintura haitiana.

<sup>19</sup> [sexe, races, classes, histoire et politique y sont entremêlés]

que determinavam sua personalidade ambígua: “é essa garota urbana até a ponta dos dedos que meus amigos [...] conhecem. Enquanto que eu posso ser também essa garota do campo que se levanta com o canto do galo para ir, pés descalços no orvalho da manhã, colher os frutos maduros caídos durante a noite” (LAFERRIÈRE, 2000, p. 164)<sup>20</sup>. Um dia, ao visitar uma exposição de arte naïf haitiana no Museu de Arte Moderna surpreende-se ao encontrar telas que se aparentavam tanto àquela de sua infância; decide abandonar tudo e partir para o Haiti. Lá, casa-se com um homem de Artibonite, com quem tem um filho e a quem ajuda no comércio do arroz que produzem. No fim, a descrição inicial que havia oferecido ao leitor é substituída por outra: “eu me chamo Laura Joseph, tenho quarenta anos hoje e vivo com meu marido e meu filho no quadro da minha infância” (LAFERRIÈRE, 2000, p. 167)<sup>21</sup>. A divisão entre um país real e um sonhado é aqui retomada. Justapostas, percepções contrastantes convivem: a agitação da grande metrópole norte-americana necessita do *rallentando* da vida presente naquele quadro que, de uma maneira bastante interessante, pertencia à intimidade. O fim é um retorno à infância, também busca do tempo perdido.

Os exemplos talvez mais citados são os dos romances *L'Odeur du café* (1991) e *Pays sans chapeau* (1996). No primeiro, reconstrução narrativa da infância em Petit-Goâve, tudo gira em torno de uma cena, um verdadeiro exemplar de arte primitiva haitiana, que por muito tempo perseguiu o narrador: “um garotinho sentado aos pés de sua avó sobre a varanda ensolarada de uma cidadezinha do campo” (LAFERRIÈRE, 1999a, p. 216)<sup>22</sup>. No prefácio da edição de 1999, Laferrière afirma: “eu fugia do inverno montrealense seguindo o curso da memória até a fonte cálida de minha infância” (LAFERRIÈRE, 1999a, p. 9)<sup>23</sup>. *Pays sans chapeau* traz em sua organização de capítulos a acumulação de cenas de um “pays réel” e outro, “rêvé”, amontoando imagens sobre o mesmo plano e intoxicando o leitor com sucessivos planos contrastantes<sup>24</sup>. O final do primeiro capítulo, “Um escritor primitivo”, condensa essa utilização que perpassa o romance: “Uma manga cai. Escrevo: manga. As crianças jogam bola na rua entre os carros. Escrevo: crianças, bola, carros. Pareço até um pintor primitivo. Aí está, é isso, achei. Sou um escritor primitivo” (LAFERRIÈRE, 2011b,

<sup>20</sup> [c'est cette fille urbaine jusqu'au bout des ongles que mes amis [...] connaissent. Alors que je peux être aussi cette paysanne qui se lève au chant du coq pour aller, pieds nus dans la rosée du matin, ramasser les fruits mûrs tombés durant la nuit]

<sup>21</sup> [je m'appelle Laura Joseph, j'ai quarante ans aujourd'hui et je vis avec mon mari et mon fils dans le tableau de mon enfance]

<sup>22</sup> [un petit garçon assis aux pieds de sa grand-mère sur la galerie ensoleillée d'une petite ville de province]

<sup>23</sup> [je fuyais l'hiver montréalais en remontant le cours de ma mémoire jusqu'à la source chaude de mon enfance]

<sup>24</sup> Mathis-Moser vê nessa estruturação de capítulos a *mise en scène* de realidades possíveis, mesmo que contraditórias, sobre um mesmo plano, assim como na pintura expressionista, na qual “a justaposição e a superposição de todas as perspectivas parecem legítimas” (2003, p. 53). [la juxtaposition et la superposition de toutes les perspectives paraissent légitimes]

p.13). Falta hierarquia na apresentação dos objetos; o leitor é abarrotado pelas imagens que atravessaram o campo de visão do narrador. Ele vê, transforma em palavra, e convida (força) o leitor a ver também.

Em *L'Énigme*, no último capítulo da primeira parte, momento em que o narrador encontra o poeta Rodney Saint-Éloi, figuram dois quadros de Tiga e uma foto de Davertige<sup>25</sup>, cujo sorriso lhe faz pensar em seu pai: “Este sorriso sob a dor de um dândi em repouso que me lembra meu pai” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 73). A grande energia caribenha está presente nas telas da pintura primitiva, cujas cores primárias forçam o movimento de recuo do espectador (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 123), corroborando o fato de que, nessa arte, “o ponto de fuga / situa-se, não no fundo do quadro, / mas no plexo / daquele que observa a tela” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 122)<sup>26</sup>. No capítulo “Un petit cimetière peint comme un tableau naïf près de Soissons-la-Montagne”, o narrador impressiona-se com um cemitério decorado pela população com cores tão fortes: “De onde vem essa ideia / de pintar a morte com cores / tão radiantes e motivos tão *naïfs* / que provocam risos nas crianças?” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 163)<sup>27</sup>.

O fenômeno da arte haitiana guarda ainda, para alguns, certo mistério; uma profusão de artistas e grupos de artistas criando, sobretudo, à margem de uma academia de arte e perfazendo uma produção também muito vasta e nem sempre muito conhecida. Entretanto, o que se pode afirmar sobre sua difusão, incentivo e internacionalização, está relacionado a um evento crucial: a fundação, em 14 de maio de 1944, do Centro de arte do Haiti, em Porto-Príncipe. Segundo Gérald Bloncourt, pintor e co-fundador do centro, este funciona como um catalisador de um movimento, à época, de pouca visibilidade: “foi graças a esse fato que se pode diretamente e concretamente ajudar os pintores populares fornecendo-lhes material, expondo e vendendo suas obras, e que se propagou e se desenvolveu sua arte” (BLONCOURT ; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 14)<sup>28</sup>. Mas isto não significa que, anteriormente, não existissem manifestações artísticas, e o próprio Bloncourt destaca a atuação do pintor Pétion Savain e o grupo que se forma em torno dele.

---

<sup>25</sup> Jean-Claude Garoute (Tiga) nasceu em 1935, é pintor, escultor-ceramista, integrante do grupo Saint-Soleil. Ficou responsável pelo pavilhão dedicado ao Haiti no Festival Mundial de Artes negras em Dakar, 1966 (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 186). Davertige, pseudônimo de Villard Denis, é também poeta. Morto em 2004, teve sua obra exposta em diversos países. Para maiores informações sobre Davertige vide o dossiê disponível no site ilê-en-île em: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/davertige.html>

<sup>26</sup> [Ce sourire sous la douleur d'un dandy au repos qui me rappelle mon père]; [le point de fuite / se situe, non au fond du tableau, / mais dans le plexus / de celui qui regarde la toile]

<sup>27</sup> [D'où vient cette idée / de peindre la mort avec des couleurs / si éclatantes et des motifs si naïfs / qu'ils font rire les enfants?]

<sup>28</sup> [c'est grâce au fait que l'on put directement et concrètement aider les peintres populaires en leur fournissant du matériel, en exposant et en faisant vendre leur œuvres, que se propagea et se développa leur art]

Gérald Alexis, em seu *Artistes Haïtiens*, confirma a coexistência, ao final do século XIX, de uma arte oficial e burguesaconsoante às normas de uma pintura acadêmica, e outra, popular, que, não dispensando totalmente as formas clássicas, mas muito ligada à religião vodu, “permanecerá marginal até a abertura do Centro de arte de Proto-Príncipe em 1944” (ALEXIS, 2007, p. 15)<sup>29</sup>. Destaca também que um de seus primeiros objetivos relaciona-se ao incentivo do surgimento de uma arte haitiana “autêntica”, objetivo ligado ao movimento indigenista, este fortemente influenciado pelos escritos de Jean-Price Mars<sup>30</sup>. Nesse sentido, “o campesinato torna-se, então, o tema principal das obras de pintores e fotógrafos vindos das elites e da classe média” (ALEXIS, 2007, p. 15)<sup>31</sup>. O movimento ligado a uma “modernidade indigenista” acompanha essa diversificação temática e expressa a preocupação com a fundação, invenção mesmo, de uma arte inspirada em uma ideia de “haitianidade” (CÉLIUS, 2004, p. 58). Contudo, não apenas uma elite burguesa fará parte dessa corrente artística, o mérito do Centro de arte encontra-se na promoção do encontro entre os filhos de boa família – “que assimilariam rapidamente os cânones estabelecidos” (GOURGUE, 1999)<sup>32</sup> –, artistas populares autodidatas, e, claro, as correntes artísticas estrangeiras, como a vanguarda cubana (ALEXIS, 2007, p. 15)<sup>33</sup>.

A importância do Centro e da figura de Dewitt C. Peters, principal idealizador e também fundador do projeto, é capital, mas não deve ser compreendida como um esforço único ou mesmo iniciador. Gourgue enfatiza o fato de o Centro representar muito mais um espaço no qual o artista pode se reconhecer como artista (GOURGUE, 1999), consolidando uma prática existente e fornecendo meios materiais à sua realização: “o fato de reservar um espaço oficial à prática da arte suscitou vocações flagrantes” (Idem)<sup>34</sup>.

Nesse sentido, nomes como os de Géo Remponneau e Pétion Savain, pioneiros do movimento indigenista na arte ainda nos anos 1930 (ALEXIS, 2007, p. 16), de Hector

<sup>29</sup> [restera marginal jusqu’à l’ouverture du Centre d’art de Port-au-Prince en 1944]

<sup>30</sup> Vale a pena destacar a importância da publicação da *Revue Indigène* (1927) e do livro de Jean-Price Mars, *Ainsi parla l’oncle* (1928), este que já difundia suas ideias durante a década de 1920 através de artigos e conferências. Sobre o movimento, Eurídice Figueiredo afirma que “constitui uma tomada de consciência por parte de escritores e artistas no sentido de incorporar a cultura popular, até então relegada à margem da sociedade” (FIGUEIREDO, 2006, p. 379). Mais à frente, acrescenta: “Do ponto de vista artístico e literário, o indigenismo dos anos 20 é um movimento que está em consonância com as vanguardas francesas, cujos ideais estéticos corresponderam a um desejo de ruptura com as tradições artísticas, sobretudo pela valorização do primitivismo, da chamada *art nègre*, descoberta na África e levada para a Europa pelos exércitos coloniais ingleses e franceses no início do século XX” (FIGUEIREDO, 2006, p. 380).

<sup>31</sup> [la paysannerie devient alors le sujet principal des œuvres de peintres et photographes issus des élites et de la classe moyenne]

<sup>32</sup> [qui assimileraient rapidement les canons établis]

<sup>33</sup> Nesse sentido, o nome de Wifredo Lam é fundamental. Tendo exposto no Centro de arte, sua presença ajuda na projeção internacional do mesmo; no ano de 1944, passou cerca de seis meses no Haiti (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 73).

<sup>34</sup> [le fait de réserver un espace officiel à la pratique de l’art a suscité des vocations déferlantes]

Hyppolite, que já pintava templos vodu (GOURGUE, 1999), de Philomé Obin e de Rigaud Benoit, atestam a existência de algo que crescia para além daquela instituição ainda no final da década de 1940. É também nessa época que André Breton visita o Haiti e entra em contato com a pintura primitiva, chega a comprar doze telas de Hector Hyppolite, de acordo com Bloncourt (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 16), sobre quem escreve em seu *Le Surréalisme et la peinture*. Mais tarde, já em 1975, é André Malraux que se renderá à arte haitiana, dedicando ao grupo de artistas do *Saint-Soleil* um texto que será publicado como o último capítulo do livro *L’Intemporel*.

Impressiona a diversidade dessa arte que é, nas palavras de Bloncourt, “a expressão paroxística da nação haitiana” (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 18)<sup>35</sup>, e o impulso gerado pela criação do Centro de arte logo permitiu tanto o reconhecimento internacional quanto a proliferação de galerias de arte, espaços de circulação dessa produção e a notoriedade de certos círculos de artistas, como o “Foyer des arts plastiques”, constituído por artistas que deixaram o Centro de arte na década de 1950, e o “Saint-Soleil”, em 1974, cujos adeptos agregam elementos da religião vodu em suas produções (BLONCOURT; NADAL-GARDÈRE, 1986, p. 18).

Em Laferrière, mais do que as citações e as descrições de artistas e de obras da pintura haitiana, identificamos aquelas técnicas associadas a sua escrita e à estrutura de seus romances. Assim descreve Porto-Príncipe o narrador de *L’Énigme* após sair de seu hotel, no capítulo “Le fleuve humain”:

- I** Je descends dans la rue  
pour un bain  
dans ce fleuve humain  
où plus d’un se noie  
chaque jour.
- II** Cette foule ruminant la chair fraîche et naïve  
de tous ces exilés qui espèrent retrouver  
dans cette énergie les années d’absence.  
Je ne suis ni le premier ni le dernier.
- III** Sur les trottoirs.  
Dans les parcs.  
Dans la rue même.  
Tout le monde achète.  
Tout le monde vend.  
On tente de berner la misère  
par une incessante agitation.
- IV** Je balaie tout du regard.

---

<sup>35</sup> [l’expression paroxystique de la nation haïtienne]

Paysans écoutant leur transistor.  
 Voyous à moto.  
 Filletes faisant le tapin près de l'hôtel.  
 Musique de mouches au-dessus d'une boue verte.  
 Deux fonctionnaires traversent lentement le parc.

V Zoom sur cette jeune fille riant sur le trottoir d'en face avec un cellulaire vissé à l'oreille. Une voiture s'arrête près d'elle. Klaxon strident – la main semble bloquée dessus. La fille fait semblant de ne rien entendre. La voiture continue sa route. Rires des marchandes de fruits qui ont assisté à la scène.

VI Couleurs primaires.  
 Dessins naïfs.  
 Vibrations enfantines.  
 Aucun espace vide.  
 Tout est plein à ras bord.  
 La première larme fera déborder  
 ce fleuve de douleurs dans lequel  
 on se noie en riant. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 81-82)<sup>36</sup>

O cenário descrito ganha complexidade através da sucessiva justaposição de enunciados contraditórios, nos quais fragmentos compostos por longos períodos são atravessados por outros em que o ritmo é determinado pelo esfacelamento da frase, uma acumulação de evidências a se confrontarem. O primeiro fragmento, constituído por uma longa sentença quebrada apenas pela estranha divisão que, acentuando as finais “bain” e “humain”, apresentando-as em eco (fonética ligeiramente modificada no termo “d’un”, do verso seguinte, que também ganha peso), faz de um ato aparentemente simples (um banho) um risco de vida. O retorno ao país natal é feito também através da reapropriação dos espaços e hábitos de vida da terra há décadas deixada, tentativa nem sempre exitosa de reparação de uma perda<sup>37</sup>.

Assim, a esperança de encontrar em meio a essa multidão “os anos de ausência” é condicionada pelo demorado exame dessa mesma multidão a ruminar “a carne fresca e ingênua” dos exilados. Nesse ponto, outra contradição. O reconhecimento, no último verso do

<sup>36</sup> A numeração dos fragmentos não faz parte da edição, foi utilizada apenas para facilitar a análise. [Desço até a rua/para um banho/nesse rio humano/onde mais de um se afoga/todo dia.//Essa multidão ruminando a carne fresca e ingênua/de todos esses exilados esperando reencontrar/nessa energia os anos de ausência./Não sou nem o primeiro e nem o último.//Sobre as calçadas./Nos parques./Na rua mesmo./Todo mundo compra./Todo mundo vende./Tentando engambelar a miséria/com uma incessante agitação.//Varro tudo com o olhar./Camponeses escutando seus transistores./Malandros de moto./Meninas ganhando a vida perto do hotel./Música de moscas acima de uma lama verde./Dois funcionários atravessam lentamente o parque.//Zoom nessa garota rindo sobre a calçada da frente com um celular atarraxado na orelha. Um carro para perto dela. Buzina estridente – a mão parece engessada em cima. A garota finge nada ouvir. O carro continua sua rota. Risos de vendedoras de frutas que assistiram à cena.//Cores primárias./Desenhos *naïfs*./Vibrações infantis./Nenhum espaço vazio./Tudo cheio até a borda./A primeira lágrima fará transbordar/esse rio de dores no qual,/rindo, nos afogamos]

<sup>37</sup> Ao analisar *Pays sans chapeau*, Zilá Bernd observa que, para o narrador livrar-se dessa condição de estrangeiro, reapropriando-se de sua terra, “terá que passar pela reconciliação com o espaço e suas cores, sons e cheiros, em tudo diferentes do país que adotou, o Canadá”. (BERND, 1997, p. 67).

fragmento **II**, de não ser nem o primeiro nem último dessa linha de sucessões, esse encadeamento de exilados a retornarem, faz com que pensemos melhor nos adjetivos “fraîche” e “naïve”. Ou melhor, faz com que se reveja a tradução oferecida: “fresca e ingênua”. A consciência que tem o narrador de não ser o único a enfrentar o drama do retorno refuta sua possível ingenuidade (ou mesmo uma simplicidade, significado também possível), apontando para outra acepção do termo naïve, este que pode ser tido como referente aoriginal, nativo<sup>38</sup>. Trata-se de uma carne fresca, pois modificada pelos anos de ausência, estrangeira em certa medida, mas que é, ao mesmo tempo, filha dessa nação, e por isso ainda conhece seus meandros e talvez se lembre ainda de como pisar por sobre seus caminhos. Nesse caso, a conjunção “et” sugere não apenas a simples adição de dois termos, mas a convivência de proposições não-disjuntivas. É, simultaneamente, fresca e nativa, recém-chegada e filha dessa terra – “fraîche et naïve” sugere “fraîche [étrangère] et naïve [rusée]”.

Nos dois próximos fragmentos observamos mais claramente a simplificação e a acumulação tão próximas à pintura haitiana. Os três primeiros versos do fragmento **III** indicam o cenário no qual tudo ocorre, frases quase idênticas (uma preposição e uma indicação espacial) antecipando o espaço povoado pelos vendedores (ao mesmo tempo compradores): uma aparente zona de indistinção dotada de uma economia de trocas incessante. Entretanto, não se trata apenas de uma “incessante agitação”. Até o próprio movimento desses corpos pode atentar para outra situação, e aí todo o tumulto é também uma tentativa de, segundo o narrador, “engambelar a miséria”. Ainda assim, uma verdadeira pintura de uma cena de mercado. No já citado *J'écris comme je vis*, Dany Laferrière comenta, ao falar sobre o ponto de fuga das telas da pintura haitiana, como este se encontra no plexo do espectador e não dentro da tela (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 131), a cena contaminando esse espectador: “Imaginem agora uma cena de mercado como as muitas que existem na pintura haitiana e que todas essas pessoas, toda essa balbúrdia, esses gritos, esses risos, essas pechinchas, imaginem que tudo isso penetra bruscamente o seu corpo” (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 132)<sup>39</sup>.

O trecho seguinte é iniciado com o narrador observando mais detidamente tudo que está à sua volta, toda a agitação em torno de si: “Varro tudo com o olhar”. O narrador examina minuciosamente a realidade. Ele observa seu entorno não tanto para dele produzir

<sup>38</sup> O dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales define, no emprego adjetival da palavra “naïve” uma primeira acepção: “A. – Vx ou littér. Originel, natif.” Definição integral disponível em: <http://cnrtl.fr/definition/naïf>

<sup>39</sup> [Imaginez maintenant une scène de marché comme il y en a plein dans la peinture haïtienne, et que tous ces gens, tout ce tintamarre, ces cris, ces rires, ces marchandages, imaginez que tout cela vous pénètre brusquement dans le corps]



cópia fiel, mas para desfigurá-lo, através de uma suposta esquematização da realidade (apenas suposta, pois a inicial simplificação choca-se à multiplicidade semântica causada pelo encadeamento, acumulação, das proposições iniciais). A partir de sua posição, recolhe tudo que vê acumulando evidências. Assim, unem-se figuras, a princípio, desconexas: camponeses com seu rádio, moto, prostituição, moscas, e até mesmo a lentidão de dois passantes. Não há como precisar a que distância encontra-se cada elemento em relação ao narrador, pois, tal qual uma pintura primitiva haitiana, tudo intoxica seu campo de visão. Como saber se a “música de moscas” é percebida pelo narrador simplesmente por estarem perto dele? Não havendo, necessariamente, uma hierarquia na apresentação das evidências, o que garante que o zunido citado pelo narrador não passa de uma deformação, resultado da necessidade de colocar em primeiro plano algo, na verdade, muito distante?

O fragmento V expõe mais claramente o exagero, a ampliação dos elementos da cena; ampliação que, no entanto, contribui para o caráter dúbio dos mesmos em vez de esclarecê-los. Essa moça sobre a qual o narrador dá um zoom<sup>40</sup> seria uma daquelas a se prostituir perto do hotel? Os sons multiplicam-se: “celular atarraxado na orelha” (diálogo interdito ao expectador e ao próprio narrador); “buzina estridente” (por causa da moça?), “risos de vendedoras de frutas” (mais alguém observa a cena). Em um jogo de espelhos, Dany narra o próprio olhar sobre as vendedoras que também observam a moça.

O último fragmento é de uma grande economia em seus três primeiros versos: apenas um substantivo (dispensando qualquer determinante, nem mesmo um partitivo) seguido de um adjetivo. A cena tornou-se uma pintura haitiana: “cores primárias” e “desenhos *naïfs*”. As imagens recolhidas ao longo dos versos para compor o entorno do narrador reaparecem condensadas nessa expressão que retoma o primeiro fragmento, “rio de dores”, uma fórmula que as cita sem, no entanto, substituir a necessidade de sua enunciação; é muito mais um retorno (uma repetição) que acrescenta nuances semânticas. Se, no início, a descida à agitação do “rio humano” que é uma rua em Porto-Príncipe é cercada pelo risco do naufrágio (intoxicação causada pelas vibrações daquela cidade), ao fim de um curto período a observar o ambiente (seria, de fato, curto? A recusa em retratar os elementos sob uma única perspectiva não faria incerta a própria noção de tempo? Somos levados a crer que tudo se passa num

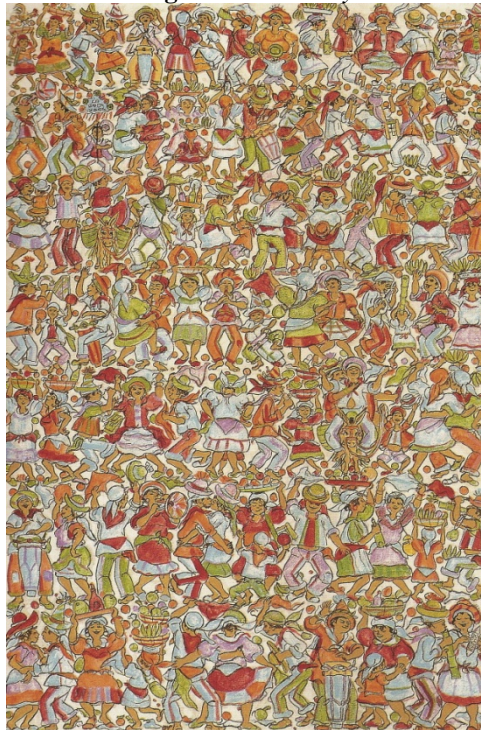
---

<sup>40</sup> A análise concentra-se na relação entre a pintura haitiana e a escrita de Laferrière. Não ignoramos, contudo, que seu trabalho dialoga com o cinema, por exemplo, e o termo “zoom” é, sobretudo, de uma linguagem cinematográfica. Além disso, poderíamos citar sua incursão na sétima arte através do filme, escrito e dirigido por Dany, *Comment conquérir l'Amérique en une nuit?*, lançado em 2004, da adaptação de seu *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer?*, feita em 1989 por Jacques Benoit e que tem o roteiro assinado por Dany Laferrière e Richard Sadler, e do filme *Vers le Sud* (2005), inspirado em seu romance homônimo e dirigido por Laurent Cantet.

átimo de segundo, sobretudo, devido a profusão dos elementos citados; mas que garantia se tem disso?), a tensão atinge seu auge, “a primeira lágrima fará transbordar / esse rio”, e o naufrágio passa de risco à certeza. Entretanto, “rindo, nos afogamos”: aceita, reivindica mesmo, o sofrimento cotidiano da terra natal e se alegra diante de sua contradição.

A descrição poderia ser facilmente aplicada a inúmeros outros trechos da obra de Laferrière, é parte de sua sensibilidade estética, da intertextualidade que estabelece com elementos da cultura haitiana<sup>41</sup>. A acumulação de suas imagens e a simplificação de suas descrições retoma aspectos da pintura haitiana descritos por Glissant.

**Figura 1 - Rabóday**



FONTE: ALEXIS, Gérald. *Artistes haïtiens*. Paris: Éditions Cercle d'art, 2007.

Na tela de Alix Roy (**Fig. 1**), pintor nascido em Porto-Príncipe, impera uma confusão próxima à cena de *L'Énigme*. Não há espaços vazios, qualquer acréscimo faria transbordar a cena. Ou, pelo contrário, o quadro é apenas um recorte de uma repetição de imagens que poderia estender-se infinitamente. O “rabóday” do título refere-se a um ritmo musical haitiano

<sup>41</sup> Considera-se, aqui, o termo tal qual exposto por Julia Kristeva em seu ensaio “Le mot, le dialogue et le Roman” que, admitindo o objeto literário como “cruzamento de superfícies textuais” (KRISTEVA, 1969, p. 83), afirma que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 85). [tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte]

conhecido desde os anos 1970 e a ambiência da tela é efusiva e caótica, apesar da aparente organização das figuras humanas em fileiras dispostas umas sobre as outras.

O quadro poderia ser percebido em três diferentes níveis em relação à distância que o observador dele se colocaria. Ao nos distanciarmos da tela, o olhar que, em vão, tenta captar o movimento em sua totalidade é dominado por uma profusão de pontos, manchas de apenas três diferentes cores, o verde, o azul e o vermelho que, ainda que com algumas poucas variações, preenchem toda a cena. Se chegarmos mais perto, distinguimos as figuras e somos capazes de racionalizá-las, estabelecer uma lógica, compreender que a composição é a de uma série de poucos modelos que se repetem inúmeras vezes. No entanto, isso é fundamental, se nos aproximarmos ainda mais (**Fig. 2**), notamos que as imagens que parecem cópias e repetições sofrem minúsculas variações. Não há, enfim, repetição. Acumula-se à vertigem uma infinidade de pequenos detalhes. A utilização esquemática das formas é o próprio motor que torna complexa a imagem.

**Figura 2** – Detalhes de *Rabóday*



FONTE: ALEXIS, Gérald. *Artistes haïtiens*. Paris: Editions Cercle d'art, 2007.

Em poucas frases breves, Laferrrière reorganiza a realidade, fragmentado-a e alargando seus pedaços tal uma pintura, como chama, primitiva. A mesma decomposição em frases que descrevem a grande confusão ensurdecadora de uma cena de mercado. Já na segunda parte de *L'Énigme*, viajando pela terra natal com o sobrinho, o narrador se depara com a cena: “Atravessamos uma fileira de vendedoras estridentes / que enfiam cestos de frutas sob seu nariz. / Alguns risos disparam nessa confusão. / Uma observação impertinente de um homem. / Alegria repentina das mulheres” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 161)<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> [On traverse une haie de marchandes hurlantes / qui vous mettent des paniers de fruits sous le nez. / Quelques rires fusent dans ce tohu-bohu. / Une remarque impertinente d'un homme. / Gaieté soudaine des femmes]

O mesmo recurso à pintura haitiana está presente em *Chronique de la dérive douce*<sup>43</sup>. Da janela de um dos vários apartamentos nos quais o narrador se hospedou em seus primeiros meses em Montreal, observa:

Debout devant la fenêtre  
qui donne sur un arbre vert,  
je vois le bec de l'oiseau  
caché derrière les feuilles.  
Son œil rond me regarde  
un long moment. Que voit-il?  
J'entends un léger sifflement.  
Je relève la tête juste à temps  
pour le voir traverser ce feuillage  
touffu en filant droit vers  
le ciel d'été.

Dos contre la porte.  
Le corps arqué.  
Les sens aux aguets.  
L'esprit vif.  
Même dans la plus  
stricte intimité  
je reste en état  
d'alerte.

Assis à la table.  
Les paupières closes.  
Je tente de me projeter  
à Port-au-Prince.  
La frustration  
de plus en plus forte  
de ne pouvoir être  
à deux endroits  
à la fois. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 110-111)<sup>44</sup>

A realidade é esquartejada e oferecida em close. Sobre a árvore, primeiro vê apenas o bico do pássaro que ali se esconde. Depois, o olho. Ouve o assobio que prenuncia o voo tão ligeiro que quase o perde de vista. Nas duas estrofes seguintes a descrição é ainda mais concisa. Frases iniciais muito curtas antecipam a conclusão final de cada um dos parágrafos. As imagens seguem em ecos. Primeiro os fragmentos esparsos, depois, a derradeira frase que os retoma oferecendo-lhes um arranjo, mas apenas um arranjo possível. A justaposição daqueles fragmentos passa a sugerir o desfecho apenas de maneira retrospectiva, apenas após

<sup>43</sup> Doravante referido apenas como *Chronique*.

<sup>44</sup> [De pé diante da janela / que dá para uma árvore verde, / vejo o bico do pássaro / escondido atrás das folhas. / Seu olho redondo me observa / por um longo momento. O que vê? / Ouço um ligeiro assobio. / Levanto a cabeça apenas a tempo / de vê-lo atravessar essa folhagem / frondosa escapulindo-se direto para / o céu de verão. // Costas contra a porta. / O corpo arqueado. / Os sentidos à espreita. / A mente viva. / Mesmo na mais / estrita intimidade / permaneço em estado / de alerta. // Sentado à mesa. / As páupébras fechadas. / Tento me projetar / em Porto-Príncipe. / A frustração / cada vez mais forte / de não poder estar / em dois lugares / ao mesmo tempo]

sua manifestação. De outro modo, poderiam ser ordenados para diferentes resultados: a frustração de não poder habitar dois lugares ao mesmo tempo só é justificada se considerarmos ineficaz a projeção do narrador, em sonho, para a terra natal. A imagem do voo daquele pássaro retorna nos dois últimos trechos na disposição do texto, uma verticalidade que sugere seu voo direto em direção ao céu. Se essa disposição é capaz de repetir o voo, o narrador, no entanto, ele próprio tornado pássaro que se prepara para seguir em direção a sua Porto-Príncipe, frustra-se. A conclusão nega a viabilidade da ação.

A agilidade do texto de Laferrière (tanto do pássaro quanto de sua descrição) – e, claro, sua escrita impaciente, muitas vezes em “flashes”, de cenas que se entrecruzam, fronteiras que se misturam (sejam geográficas, temporais ou textuais) – lembra alguns dos aspectos do “créole” analisados por Glissant. Os comentários feitos estão centrados, sobretudo, no caso da Martinica, mas suas conclusões ajudam a pensar a escrita de Laferrière. O “créole” introduz a velocidade, ou melhor, “o choque precipitado” (GLISSANT, 2012, p. 407). Impondo-se (ao menos inicialmente, quando meio de comunicação entre escravo e senhor) como uma recusa, “poética forçada que é, ao mesmo tempo, consciência da presença limitadora do francês como pano de fundo linguístico e vontade deliberada de renunciar ao francês [...] como lugar de expressão” (GLISSANT, 2012, p. 409)<sup>45</sup>, o “créole”, primando, sobretudo, pelo som e fazendo do próprio barulho significado (GLISSANT, 2012, p. 406), organiza a frase em “rafale” (Idem). Tanto rajada de vento quando de tiros, o termo sugere a sucessão de golpes breves e violentos: a acumulação de sons e sua precipitação constante criando uma espécie de *nonsense* que guarda, na verdade, o sentido da frase (GLISSANT, 2012, p. 407)<sup>46</sup>.

A escrita de Laferrière não deixa de encarnar um conflito estabelecido entre duas línguas e, considerando o fato de que para o antilhano a palavra é, antes de mais nada, som (GLISSANT, 2012, p. 406), a passagem da oralidade à escrita. Esta supõe a limitação do corpo – oralidade sendo movimento – pelo suposto não-movimento da escrita: “passar da

<sup>45</sup> [le heurtement précipité]; [poétique forcée qui est à la fois conscience de la présence contraignante du français comme arrière-fond linguistique et volonté délibérée de renoncer au français [...] comme lieu d’expression]

<sup>46</sup> Édouard Glissant distingue da seguinte maneira “poétique forcée” e “poétique libre”: “Chamo de poética livre, ou natural, toda tensão coletiva para uma expressão e que não se opõe a si mesma nem no nível daquilo que ela quer exprimir nem no nível da linguagem que coloca em funcionamento. [...] Chamo de poética forçada, ou coação, toda tensão coletiva para uma expressão que, colocando-se, opõe-se da mesma maneira a *falta* por meio da qual ela se torna impossível, não tanto enquanto tensão, sempre presente, mas enquanto expressão, jamais finalizada” (2012, p. 401). [J’appelle poétique libre, ou naturelle, toute tension collective vers une expression, et qui ne s’oppose à elle-même ni au niveau de ce qu’elle veut exprimer ni au niveau du langage qu’elle met en œuvre. [...] J’appelle poétique forcée, ou contrainte, toute tension collective vers une expression qui, se posant, s’oppose du même coup le *manque* par quoi elle devient impossible, non en tant que tension, toujours présente, mais en tant qu’expression, jamais accomplie]

oralidade à escrita é imobilizar o corpo, submetê-lo (possuí-lo)”, afirma Glissant (GLISSANT, 2012, p. 405)<sup>47</sup>. É exatamente essa linguagem que, construindo-se no limite entre oralidade e escrita (GLISSANT, 2012, p.439) está na base do que Glissant chama de “irrupção na modernidade”: “nós não temos tradição literária lentamente amadurecida: nascemos brutalmente, e acredito que isso é uma vantagem e não uma carência” (GLISSANT, 2012, p. 438).<sup>48</sup> Entrada oblíqua, com certeza abrupta, nas palavras de Glissant, e que revela a especificidade de um local de enunciação cultural.

No conflito entre “pays réel” e “pays rêvé” da pintura primitiva há como que uma “revanche do sonho sobre a realidade” (CÉSAIRE; MÉNIL, 1978, p. 8)<sup>49</sup>. A reflexão é de Aimé Césaire e René Ménil, contudo, sobre a função do conto no folclore martinicano e o texto é um curto ensaio de 1942, publicado na revista *Tropiques*, que parece ter influenciado bastante a visão de Glissant sobre a pintura haitiana. As imagens “ingênuas” e sempre recorrentes desses contos populares, imagens pueris, são verdadeiros documentos históricos (Idem) descrevendo o mecanismo mesmo do maravilhoso: “quando o homem, esmagado por uma sociedade iníqua, procura em vão, em torno de si, o grande socorro, desencorajado, impotente, ele projeta sua miséria e sua revolta em um céu de promessa e de dinamite” (Idem)<sup>50</sup>.

Dinamite é uma palavra essencial. Encerra a força luxuriante das cores vivas e intensas das produções haitianas cujo grau é diretamente proporcional ao da miséria da realidade. E assim, pintura e literatura não se desenvolvem em contradição como afirmou Maryse Condé, mas em uma relação complementar: reversos nutridos por uma mesma fonte. Essa revanche contra a realidade é mais ardil que força (CÉSAIRE; MÉNIL, 1978, p. 10). Parece haver, então, uma fronteira entre duas instâncias: “pays réel” e “pays rêvé”. Mas, porque nutridos de uma mesma fonte, é necessário saber de que modo elas se tocam (ao delimitar espaços, a fronteira os aproxima, e vice-versa, unindo, a fronteira divide espaços) e como a passagem é feita.

## 1.2 “Amphibologies”

<sup>47</sup> [passer de l’oral à l’écrit, c’est immobiliser le corps, le soumettre (le posséder)]

<sup>48</sup> [irruption dans la modernité]; [nous n’avons pas de tradition littéraire lentement mûrie: nous naissons à brutalité, je crois que c’est un avantage et non pas une carence]

<sup>49</sup> [revanche du rêvé sur la réalité]

<sup>50</sup> [Quand l’homme écrasé par une société inique cherche en vain autour de lui le grand secours, découragé, impuissant, il projette sa misère et sa révolte dans un ciel de promesse et de dynamite]

Varrer é uma atividade subversiva. Da sacada do hotel o narrador-personagem Windsor (Dany) Laferrière de *L'Énigme*, observando Porto-Príncipe após mais de trinta anos de ausência, descreve um rapaz que parece divagar em seus pensamentos enquanto varre o pátio do hotel:

Le jeune homme qui balaie  
avec tant d'énergie la cour de l'hôtel  
si différent du vieux d'hier matin  
semble avoir la tête ailleurs.  
Balayer, parce qu'elle permet de rêver,  
est une activité subversive. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 77)<sup>51</sup>

O automatismo dos gestos constitui a base de uma cena sólida e estável, perturbada, entretanto, pela fresta estabelecida pelo devaneio. O cotidiano do trabalho feito em suas repetitivas ações pode também, contrariamente à provável alienação do sujeito privado de interioridade, criar a própria possibilidade de evasão (ainda que frágil). Configura-se um mundo que, ao escapar da realidade dada, subvertendo-a, permanece opaco. Uma ruptura é instalada entre o observável e outra dimensão, oculta. Daí, duas realidades parecem se desenrolar de modo concomitante. A primazia da ambiência em aparente equilíbrio sustentada pela ação repetitiva do trabalho, o “balayer” do jovem frente ao hotel, é abalada pelas constantes “piscadelas” de outra atmosfera, inapreensível ao observador, a subversão da atividade que, segundo o narrador, “permet de rêver”.

O narrador faz coexistir duas realidades – senão distintas, certamente assentadas sobre bases contrastantes. Delineando uma ação, emprega um procedimento não muito distante do que Roland Barthes descreveu como “amphibologies” em seu *Roland Barthes par Roland Barthes*. Refletindo no nível do signo linguístico, Barthes apresenta um curioso fenômeno no qual, mais por sorte de certa disposição discursiva do que por uma ambiguidade inerente ao léxico, determinadas palavras guardariam, ao mesmo tempo, dois diferentes significados. O fenômeno permite ao leitor a movimentação entre os dois possíveis campos semânticos: a estabilidade de uma primeira leitura convive com o embaraço do recorrente *clin d'œil* de outra, admissível (BARTHES, 2010, p. 87).

O que é feito no fragmento já da segunda parte de *L'Énigme*, momento em que o narrador chega em sua cidade natal, serve como prelúdio na medida em que sintetiza um procedimento utilizado não apenas em imagens precisas como a descrita, mas também enquanto princípio estruturador do próprio romance (a acumulação dessas instâncias é como

---

<sup>51</sup> [O jovem que varre / com tanta energia o pátio do hotel, / tão diferente do velho da manhã de ontem, / parece ter a cabeça nas nuvens. / Varrer, porque permite sonhar, / é uma atividade subversiva]

que análoga à acumulação de objetos, planos e temporalidades na pintura haitiana). A observação do narrador atenta para a fronteira porosa entre uma realidade habitada por ações claras e facilmente inteligíveis, cotidiano reafirmado nos versos pelas repetições do fonema [e] nas oxítonas “balayer”, “rêver” e “activité” que, em *stacatto*, interrompem a fluidez do texto tal qual o movimento seco e preciso de uma vassoura, e outra, realidade fluida da imaginação, a evasão tornada possível.

O desvio assim empreendido é frequente no livro. Em *Chronique*, o narrador, então recém-chegado a Montreal após ter deixado sua ditadura tropical no ano de 1976 (LAFERRIÈRE, 2012, p. 11), afirma em um tom, no mínimo, espirituoso:

Un sociologue amateur  
pourrait nous ranger  
en trois groupes.  
Ceux qui arrivent ici  
en renâclant. Ceux  
qui sifflotent dès que  
les machines se mettent  
en route. Ceux qui ont  
la tête ailleurs et qui  
risquent à tout moment  
un accident. Je fais  
partie de cette dernière  
catégorie. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 130-131)<sup>52</sup>

O livro narra os primeiros meses de um jovem haitiano de 23 anos que, ao deixar o país em plena ditadura, instala-se em Quebec. As dificuldades de uma complicada adaptação às cidades do norte são narradas ao longo de um texto composto por uma série de fragmentos ordenados sem qualquer divisão em capítulos: uma grande deriva de descrições, comentários e contemplações. *L'Énigme* e *Chronique* assemelham-se estruturalmente. Ambos apresentam-se, em geral, em curtos parágrafos de um conteúdo marcadamente narrativo, ora em uma prosa poética apresentando uma divisão que lembra uma estrutura em versos. Juntos, oferecem um interessante diálogo na medida em que os temas principais dos romances representam duas questões muito atreladas uma à outra: a chegada à terra estrangeira e o retorno ao país natal.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> [Um sociólogo amador / poderia nos dividir / em três grupos. / Aqueles que chegam aqui / bufando. Aqueles / que assobiam assim que / as máquinas começam / a funcionar. Aqueles que têm / a cabeça nas nuvens e que / correm risco, a qualquer momento, / de acidente. Faço / parte dessa última / categoria]

<sup>53</sup> Outro ponto importante é o fato de que *Chronique*, publicado originalmente em 1994, ganhou uma segunda versão, revista e aumentada justamente após poucos anos da publicação de *L'Énigme* (2009). Esta edição, lançada em 2012 e utilizada na dissertação aparece, segundo o próprio autor, como um desejo de rever, após 18 anos da primeira publicação, um texto que descreve em certa medida seus primeiros momentos em Montreal na ocasião em que faria aproximadamente 35 anos desde sua primeira vinda a essa cidade. Sobre essas informações,



O fragmento é apresentado em meio a outras reflexões sobre a usina em que o narrador trabalha e segue um trecho no qual comenta a indignação de um operário com o sistema de registro eletrônico do horário de chegada, pois a máquina, incapaz de registrar qualquer justificativa para algum atraso, não capta o fato de que o atraso fora causado por um operário que havia se jogado nos trilhos do trem (LAFERRIÈRE, 2012, p. 130). A lógica do tempo da máquina sufoca o incômodo de qualquer intromissão humana, impingindo ao trabalhador um automatismo por vezes nocivo: “Segunda não é um bom dia para a classe trabalhadora” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 130)<sup>54</sup>.

Logo em seguida temos o comentário que propõe a classificação de um sociólogo amador. Em uma espécie de autocrítica, o narrador parece advogar para si o papel de cientista social e, se a reflexão está mais ligada aos operários que estão chegando para mais um dia de trabalho, não nos esqueçamos de que se trata de um romance sobre a chegada de um jovem imigrante que reconhece o fato de não ser o único a se encontrar em tal situação. Todos os três grupos pressupõem algum tipo de relação com o cotidiano: há os que chegam “bufando”, apresentam-se contrariados sim, mas, muito provavelmente, destes nenhum resmungo mudaria algo a respeito da situação que enfrentam, devem suportar mais um dia de trabalho; há também aqueles que assobiam enquanto lidam com as máquinas, e aí a distração é aparente, pois é apenas uma tentativa de tornar a jornada de trabalho mais palatável; e por fim, o terceiro grupo, do qual faz parte nosso narrador, é formado por aqueles que estão sempre com a cabeça em outro lugar (“Aqueles que têm a cabeça nas nuvens”). Este grupo é o único que apresenta um desvio substancialmente subversivo (podem, de fato, causar algum acidente): apontam para a possibilidade de uma realidade outra que se desenvolve ao mesmo tempo e fazem coexistir algo como uma segunda temporalidade, imprimindo, a contratempo, um segundo ritmo. Estes, vislumbrando outra realidade em meio ao cotidiano do trabalho, impõem-lhe outras possibilidades (e aí, a iminência do acidente interfere no cenário, a princípio, solidamente construído). A partir dele mesmo, as “amphibologies” de Barthes ganham certa materialidade e a ambiguidade gerada por uma disposição discursiva – às vezes a sorte de uma construção inesperada – passa a sugerir, pela superposição de outra temporalidade (a convivência de diferentes relações estabelecidas com a realidade), a impraticabilidade do domínio exclusivo de apenas uma dessas instâncias.

---

ver a página de apresentação do romance e a pequena entrevista com Dany Laferrière no site da editora “Les Éditions du Boréal”: <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/chronique-derive-douce-2133.html>

<sup>54</sup> [Lundi n'est pas un bon jour pour la classe ouvrière]

Entretanto, esse divagar por entre os pensamentos enquanto desperto é apenas uma das possibilidades oferecidas pelo verbo “rêver”. Associado ao sono, ele indica o sonho<sup>55</sup>. O capítulo “Du bon usage du sommeil”, do livro *L'Énigme*, é prova disso. Em meio aos lentos preparativos da partida, o narrador – sempre à vontade dentro de uma banheira, junto aos escritos de Césaire e tendo como pano de fundo um rigoroso inverno – desliza por entre as memórias da época de sua chegada a Montreal, sua necessidade de rever o país que deixou há pouco mais de trinta anos, as lembranças de sua velha máquina de escrever Remington 22 e um furtivo encontro com um leitor. Espaços e temporalidades são confundidos em um “longo devaneio feito de imagens incoerentes” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22): a fome que antes o devorava em seus primeiros momentos no Quebec, atenuada pelo sono, é substituída pela ânsia (e pela sede) de reencontrar, através do sonho, alguns “rostos de outrora” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 21); Montreal e Porto-Príncipe unidos como em uma sequência de quadros em um filme: “Dobro a esquina de uma rua de Montreal / e, sem transição, / paro em Porto-Príncipe” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22); a Remington 22 adquirida a fim de dispor de um estilo mais rude, tão seco quanto o som das batidas do teclado (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 23); o encontro com um leitor que, ao inquirir o narrador o porquê do fato de ter voltado a escrever, mesmo tendo dito que não o faria novamente, não se satisfaz com uma resposta simples e franca: “Eu não sei” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 24)<sup>56</sup>.

Do encontro com esse desconhecido parte a reflexão sobre a alteridade, o mistério que há no ato de se aproximar e de se afastar de alguém: “Entre esses dois momentos / desdobram-se a asfixiante vida cotidiana / e seu cortejo de pequenos segredos” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 24)<sup>57</sup>. A realidade que se faz em ações precisas convive com uma série de mistérios inapreensíveis, e não é nenhuma surpresa ver o narrador descobrir-se com guelras em meio a tantas sucessões de tempos e espaços tão distintos (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22), a fim de que seja capaz de respirar durante seus devaneios, ou em meio à temporalidade líquida, por exemplo, de sua comunhão com a terra natal (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 231). As “amphigologies” parecem, então, ainda mais presentes: algo aponta para outra realidade que se desdobra diante de nossos olhos, algo vive em estado de latência e, se não chega a substituir a realidade à qual está associado, definitivamente questiona seus limites.

<sup>55</sup> O dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales define, no emprego intransitivo do verbo “rêver”, duas possibilidades para uma primeira acepção: “A. – [Pendant le sommeil] Faire un rêve, un songe. [...] B. – [Pendant la veille] Laisser aller sa pensée au gré des associations d'idées, des sentiments, des souvenirs.” Definição integral disponível em: <http://cnrtl.fr/definition/rever>

<sup>56</sup> [longue rêverie faite d'images sans suite]; [Je tourne au coin d'une rue de Montréal / et sans transition / je tombe dans Port-au-Prince]; [Je ne sais pas]

<sup>57</sup> [Entre ces deux moments / se déploient l'étouffante vie quotidienne / et son cortège de petits secrets]

O estado febril de devaneio que atinge o narrador se dá exatamente no período do ano em que o inverno, solidamente instalado em fins de janeiro, quase impossibilita quaisquer ações: “Em meio ao gelo do fim de janeiro / não temos mais energia para continuar / e é impossível retroceder” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22)<sup>58</sup>. Entretanto, a aparente paralisia causada pelo inverno deve conviver com esse “cortejo de pequenos segredos”, com aquilo que se desenvolve para além de (com, e também contra) o aparente:

La glace brûle  
plus profondément  
que le feu  
mais l’herbe se souvient  
de la caresse du soleil. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 15)<sup>59</sup>

Do primeiro capítulo, “Le coup de fil”, os versos são de um narrador ainda hesitante em um país que não o seu, mesmo depois de tantos anos de exílio, e ora sente não possuir os meios necessários a sua orientação: “Perdi todas as minhas referências” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 16)<sup>60</sup>. Materializadas no embate entre o gelo e o fogo, as reflexões sobre as dificuldades de adaptação em terra estrangeira e a complexidade do retorno ao país natal imbricam-se. Ainda que diante do mais rígido inverno, “a erva se lembra/da carícia do sol”.

O contrário também pode ocorrer e, nesse caso, é o inverno que não passaria de uma lembrança, mas em *Chronique*:

Je viens tout juste de  
réaliser que l’herbe sur  
laquelle je marche  
était il n’y a pas longtemps  
sous une couche de neige.  
Trois pluies et quelques  
journées de chaleur ont  
effacé l’hiver de notre  
mémoire. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 198-199)<sup>61</sup>

O frio que tanto assusta os imigrantes dos trópicos é facilmente esquecido após algumas chuvas. Mas não completamente. O contato com a grama desperta a lembrança do

<sup>58</sup> [Au milieu de la glace de fin janvier / on n’a plus d’énergie pour continuer / et il est impossible de rebrousser chemin]

<sup>59</sup> [O gelo queima / mais profundamente / que o fogo, / mas a erva se lembra / da carícia do sol]

<sup>60</sup> [J’ai perdu tous mes repères]

<sup>61</sup> [Acabo de perceber que a erva sobre / a qual caminho / não tem muito tempo estava / sob uma camada de neve. / Três chuvas e alguns / dias de calor / apagaram o inverno de nossa / memória]

rigoroso inverno que, há pouco, havia se instalado. O presente alarga-se<sup>62</sup> e passa a ser o repositório tanto da memória de um passado recente quanto das forças que, encobertas, vivem em potência: a erva capaz de se lembrar das carícias do sol guarda também a imagem da neve que a paralisava.

Edward Said caracteriza o exílio como uma “mente de inverno em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis” (SAID, 2003, p. 60). Se, inverno posto, é impossível retroceder, a memória da terra de outrora sobrevive em potência. Terra natal e terra de exílio serão vividas através de uma consciência que as perceberá como dimensões desenvolvendo-se de modo simultâneo, misturando-se como territórios sobrepostos. Assim, apesar das diferenças entre os ambientes vivenciadas pelo narrador de *L'Énigme*, cada cenário pode servir de porta de entrada para outro: ao virar uma esquina em Montreal, vê-se diante de Porto-Príncipe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22). Sua consciência passa a funcionar, então, de modo contrapontístico. “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente” (SAID, 2003, p. 59) – tudo se passa como em um contraponto.

A noção, fundamental, envolve tanto a ideia das “amphibologies” de Roland Barthes quanto o choque dos planos na pintura haitiana. Nos romances, a noção se desdobra em diferentes situações nas quais é forte a confusão gerada pela superposição de diferentes temporalidades: passado e presente confundem-se e se contaminam mutuamente; as cidades de Porto-Príncipe e Montreal são vistas ora como espaços contraditórios e irreconciliáveis, ora através de imagens que traduzem, pelo contrário, suas similaridades; enfim, o rigoroso inverno do norte ganha, em meio a sua multiplicidade semântica, a complexidade de um fenômeno que tanto repele os imigrantes das cidades do sul quanto deles exige sua decifração, enigma da chegada à terra do exílio.

Os hábitos de vida, as práticas, a percepção do tempo, enfim, a experimentação dos espaços nas duas cidades são vividos como duas melodias que, necessariamente captadas ao

---

<sup>62</sup> O presente é algo fundamental para Dany Laferrière. Mesmo produzindo uma obra que se volta, decisivamente, para o passado, decidiu fazê-lo ancorando-se na utilização do presente (não que outros tempos verbais aí não apareçam), visto como uma densificação do passado e do futuro: “Meu presente é um concentrado de passado e de futuro” [Mon présent est un concentré de passé et de futur], afirma no livro de entrevistas *J'écris comme je vis* (LAFERRIÈRE, 2010, p. 13). O uso do passado aparece sempre de maneira pontual: às vezes apenas para iniciar a narrativa e, subitamente, passar para o presente do indicativo. Este aspecto é discutido nas teses de Irene de Paula (PAULA, 2008) e Heloísa Moreira (MOREIRA, 2006). Em seu livro sobre Dany Laferrière, Úrsula Mathis-Moser afirma, em relação à escritura dos livros da “autobiografia americana” que, “se alguma vez o eu regressa ao passado, seu duplo contemporâneo aparece para religar-se com o presente” [si jamais le moi régresse dans le passé, son double contemporain apparaît pour renouer avec le présent] (2003, p. 57).

mesmo tempo, confundem-se. Mesmo o ouvinte mais atento teria, diante de uma fuga de Bach, dificuldade em distinguir claramente e acompanhar apenas uma linha melódica sem associá-la, de algum modo, às outras que, pouco a pouco, superpõem-se. A consciência confundindo temporalidades é também muito forte em *Chronique*, reveladora de sua condição de estrangeiro:

Ça m'arrive  
de plus en plus souvent.  
Brusquement,  
je ne sais plus où je suis.  
Je vois un pont,  
mais un autre pont  
se superpose au premier.  
Quelqu'un m'adresse la parole,  
comme tout à l'heure, et  
j'entends une voix qui ne  
correspond pas à celle de la  
personne qui s'adresse  
à moi. Mon passé récent  
tente de s'imposer à mon  
présent. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 37)<sup>63</sup>

O narrador, confundindo imagens e sons, é desorientado pelas lembranças da terra que acabara de deixar. Um turbilhão de informações o invade, desorientando-o, e confirma a importância de sua experiência passar necessariamente pelo corpo, o percurso pela cidade fazendo-se através de uma dolorosa apropriação dos novos espaços através de seus sentidos: “Sinto essas milhares de informações como/pequenas agulhas que me penetram o corpo sem/passar pelo meu cérebro” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 37)<sup>64</sup>. Confuso processo, pois as novas experiências são lidas junto a um passado que invade o presente. A desorientação atinge os próprios sentidos e no trecho estamos diante de uma visão embaralhada, dupla (“outra ponte/se superpõe à primeira”), e uma apreensão da realidade que dissocia visão e audição (“uma voz que não/corresponde à da/pessoa que se dirige/a mim”). Segundo Said, o exilado vê sempre as coisas a partir de uma “dupla perspectiva”, “tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora” (SAID, 2005, p. 67); ao final, o passado tentando impor-se ao presente.

<sup>63</sup> [Isso acontece comigo/cada vez mais frequentemente./Bruscamente/não sei mais onde estou./Vejo uma ponte,/mas outra ponte/se superpõe à primeira./Alguém me dirige a palavra,/como agora há pouco, e/ouço uma voz que não/corresponde à da/pessoa que se dirige/a mim. Meu passado recente/tenta se impor ao meu/ presente]

<sup>64</sup> [Je sens ces milliers d'informations, comme de/petites aiguilles, qui me pénètrent le corps sans/passar par mon cerveau]

Edward Said rejeita a ideia comumente difundida de que o exílio representaria uma ruptura definitiva com um lugar de origem (SAID, 2005, p. 56). Em *Chronique* (também em *L'Énigme*), o que se tem, na verdade, é a criação de um “espaço intermediário, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade” (SAID, 2005, p. 57). Não se trata, porém, de um espaço confortável e até mesmo habitável por tempo indeterminado. Essa zona intermediária é muito mais um repositório de lembranças, registros de outra vida associando-se à solidez do novo espaço (novo para o jovem em exílio de *Chronique*, mas também para aquele que retorna, em *L'Énigme*, após mais de trinta anos e dele deve se reapropriar); Montreal e Porto-Príncipe, logo, aí compreendidos enquanto espaços acessíveis através de suas memórias e devaneios e aos quais é incapaz de renunciar.

As duas cidades são descritas ora como territórios opostos ora em imagens que as associam e as confundem, em um movimento hesitante de uma consciência perante um espaço fragmentado.<sup>65</sup> A forte oposição marca, sobretudo, os momentos de chegada de Vieux a Montreal,<sup>66</sup> que sente a diferença entre “a cidade colorida” deixada para trás na noite passada e a manhã chuvosa com que se depara então (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17). Nessa manhã:

La pluie est arrivée  
juste avant l'aube  
et mon angoisse  
s'est envolée à tire d'aile  
vers le ciel si neuf  
d'un pays inconnu. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17)<sup>67</sup>

<sup>65</sup> A reflexão apresentada nas páginas seguintes em relação aos fragmentos de *L'Énigme* foi apresentada, em 2013, sob forma de comunicação durante o XIX Congresso Brasileiro de Professores de Francês, na Universidade Federal Fluminense, com o título “L'expérience de l'exil dans *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière”.

<sup>66</sup> Uma questão interessante ao longo dos romances de Dany Laferrière é o nome do narrador. Tratando-se de um mesmo narrador, ao menos ao longo de sua “autobiografia americana”, este porta diferentes nomes, como diferentes alter egos. O apelido Vieux Os é associado às lembranças de infância; é o personagem da intimidade. Vieux, o jovem tigre em meio à selva norte-americana (LAFERRIÈRE, 2010, p. 240), guarda em si, apesar de representar o contato com o império norte-americano, o pequeno Vieux Os de Petit-Goâve. Existe, entretanto, dois momentos no ciclo em que o narrador utiliza o nome do autor: *Le cri des oiseaux fous*, descrição de sua partida, e *Pays sans chapeau*, narrativa do retorno. Poderíamos acrescentar *L'Énigme*, que, não pertencendo ao ciclo inicial, tem como tema o retorno ao país natal. Nele se encontram tanto o nome Dany (pseudônimo do autor) quanto Windsor (seu verdadeiro nome). Sobre isso, Laferrière comenta o fato de que o nome é retomado em momentos críticos: “Na minha opinião, existem dois grandes momentos para um viajante – e todo ser humano é um viajante de uma certa maneira –, é o momento da partida e o do retorno” (LAFERRIÈRE, 2010, p. 16). [À mon avis, il y a deux grands moments pour un voyageur – et tout l'être humain est un voyageur d'une certaine manière –, c'est le moment du départ et c'est celui du retour]

<sup>67</sup> [A chuva chegou/logo antes da aurora/e minha angústia/levantou voo direto/para o céu tão novo/de um país desconhecido]

Essa angústia que voa em direção ao céu de Montreal talvez em busca de alguma direção em um país desconhecido acompanha os primeiros momentos da deriva desse jovem pássaro migratório. Em *L'Énigme*, mesmo após muitos anos em Montreal, o narrador ainda sente dificuldade em se localizar neste “vasto país de gelo” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14), para ele é ainda difícil “imaginar a forma / que tomará o próximo verão” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 15)<sup>68</sup>.

A aparente contradição entre os espaços representados pelo frio da vida no norte, por um lado, e o cenário tropical das cidades do sul, de outro, concede lugar a uma profusão de imagens nas quais expressões a princípio associadas a cada um dos dois diferentes campos semânticos encontram-se combinadas. Se é possível encontrar, durante a leitura do romance, a imagem de um homem que tem dificuldade em se orientar, mesmo depois de tantos anos, no país recoberto de neve que o acolheu, é igualmente possível ver a noite de inverno invadida pelas memórias de infância e pela realidade cálida do Caribe:

Sous mes paupières ces images brûlées  
par le soleil de l'enfance.  
Le temps file à une si folle vitesse  
qu'elle fait de ma vie un magma de couleurs.  
C'est ainsi que passe la nuit polaire. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 51)<sup>69</sup>

Nesses versos do capítulo “Derrière la fenêtre givrée”, o narrador, perplexo diante do cenário gélido de dezembro, reflete sobre esse fenômeno natural que tanto assusta aqueles que vêm do sul (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 50). A imobilidade de alguém que se encontra “aprisionado / em um quarto em Montreal” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 51) e que vê no auge do inverno tanto a impossibilidade de seguir em frente quanto a de retroceder (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 22), é abalada por uma onda de lembranças de sua infância no Haiti: “Um pequeno vestido amarelo insinuando-se / nesse campo de milho / que se estende até o rio” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 51)<sup>70</sup>. As imagens agregam-se pouco a pouco e, partindo de um objeto preciso e delimitável, atinge-se a fluidez tão própria à memória – o vestido amarelo insinua-se em meio ao campo de milho, confunde-se e de um único objeto passa a fazer parte da grande massa de pés de milho; por sua vez, o campo expande-se e liquefaz-se em rio, muda de aspecto e cor. Assim convive a imobilidade do inverno com outro tempo, de

<sup>68</sup> [vaste pays de glace]; [imaginer la forme / que prendra l'été prochain]

<sup>69</sup> [Sob minhas pálpebras essas imagens queimadas / pelo sol da infância. / O tempo escorre em tão louca velocidade / que faz de minha vida um magma de cores. / É assim que passa a noite polar]

<sup>70</sup> [enfermé / dans une chambre à Montréal]; [Une petite robe jaune se faufilant / dans ce champ de maïs / qui descend jusqu'à la rivière]

uma rapidez desenfreada, capaz de unir todas as “imagens queimadas / pelo sol da infância” em um verdadeiro “magma de cores” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 51).

Em *Chronique* o narrador, andando pela rua Sherbrooke após ter saído da casa de um amigo que há muito tempo não via, assim como viu superpor-se as imagens de seu passado recente ao seu presente, passa a ler o cenário a sua volta através das lembranças de sua terra natal:

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>71</sup>

Sentir-se habitando duas diferentes temporalidades é um processo doloroso que não deixa de se relacionar com certa violência imputada ao corpo: o sol, atingindo o narrador, deixa-o desorientado por alguns instantes. Daí, a massa indistinta de vozes que compõem o seu entorno chega-lhe, qual um contraponto, como “um canto ‘créole’”, língua repositório das lembranças de sua infância.

O entrecruzamento de espaços ocupa também os sonhos do narrador de *L'Énigme*: “Agora a infância atrás das pálpebras fechadas. / Vagueio sob o sol tropical / mas ele está frio como a morte” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 19)<sup>72</sup>. A evanescência das imagens do passado, bem como a complicada adaptação ao norte, um território sentido pelo narrador como oposto ao seu, estão, no entanto, acompanhadas por uma possível abertura, mesmo que dolorosa, a outro mundo: “O fogo do sul cruzando / o gelo do norte / faz um mar temperado de lágrimas” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 17)<sup>73</sup>.

Em *Chronique*, Vieux pergunta-se: “E si o frio fosse a porta / de entrada desse novo / mundo” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 174)<sup>74</sup>? Ao longo de sua deriva pela cidade de Montreal, torna-se cada vez mais flagrante a consciência da importância que o inverno pode representar para seus habitantes. Reconhece-o como central para a questão identitária, como uma especificidade cultural e até mesmo como ameaça para os recém-chegados (LAFERRIÈRE,

<sup>71</sup> [O sol me atinge por completo. / Durante alguns segundos / acreditei que estava em Porto-Príncipe. / As vozes das pessoas amontoadas / ao longo da rua Sherbrooke, / encorajando os corredores / da maratona, chegam a mim / como um canto ‘créole’]

<sup>72</sup> [Déjà l'enfance derrière les paupières closes. / Je flâne sous le soleil tropical / mais il est froid comme la mort]

<sup>73</sup> [Le feu du sud croissant / la glace du nord / fait une mer tempérée de larmes]

<sup>74</sup> [Et si le froid était la porte / d'entrée dans ce nouveau / monde]



2012, p. 185-186). Há uma multiplicidade de significados atrelados à questão do inverno e os famosos versos de Gilles Vigneault são citados pelo narrador: “Mon pays, ce n’est pas un pays, c’est l’hiver” (Idem). Poucas páginas antes é a referência a Émile Nelligan que está presente. Lendo a obra *Soir d’hiver*, o narrador destaca o “ardor romântico” do verso “Ma vitre est un jardin de givre” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 175). Ambos são também citados no capítulo “Derrière la fenêtre givrée”, de *L’Énigme*.

Em *Je suis fatigué*, obra que marca, através de uma coletânea de breves textos sobre os temas mais recorrentes de sua escrita, o fim de sua “autobiografia americana”, Dany Laferrière escreve sobre a ideia de choque cultural e de seu contato com o inverno canadense: “É preciso compreender que aqui o inverno modelou a sensibilidade das pessoas. Como foi o caso com o vodu no Haiti” (LAFERRIÈRE, 2005, p. 100)<sup>75</sup>. Delineando a sensibilidade, o inverno é, nesse caso, parte importante do enigma que representa a chegada em um novo país; tão atrelado à cultura de sua terra de exílio, passa a fazer parte tanto do movimento de travessia para o norte, no caso de *Chronique*, de um narrador que, vindo dos trópicos, sentirá os efeitos de tal mudança, quanto no trajeto de retorno, em *L’Énigme*, em que o adulto regressa impregnado dessa mesma vivência.

### 1.3 Enraizamento e errância

Jean-Claude Charles define sua “enracinerrance”, conceito que é, deliberadamente, um oxímoro, com as seguintes palavras: “[o termo] leva em conta, ao mesmo tempo, a raiz e a errância; ele diz tanto a memória das origens quanto as novas realidades da migração; enfatiza um enraizamento na errância” (CHARLES, 2001)<sup>76</sup>. Jean-Claude Charles apresenta o termo questionando o alcance das diversas denominações aplicadas a sua produção – literatura da diáspora, do exílio, escrita migrante, cosmopolita – e expõe os limites da própria metáfora que criou a partir de uma interessante imagem referente a sua “perpétua migração” (CHARLES, 2001): se seu percurso formaria um triângulo abarcando Haiti, Estados Unidos e França, os dois últimos é que fariam parte da base, enquanto seu país de origem (suas raízes) constituiria o ápice, raiz aérea e uma base com inúmeras possibilidades de bifurcações (CHARLES, 2001).

<sup>75</sup> [Il faut comprendre qu’ici l’hiver a modelé la sensibilité des gens. Comme ce fut le cas avec le vaudou en Haïti]

<sup>76</sup> [il tient compte à la fois de la racine et de l’errance; il dit à la fois la mémoire des origines et les réalités nouvelles de la migration; il remarque un enracinement dans l’errance]

Sua imagem não é totalmente estranha e, de fato, poderíamos até mesmo pensar no mangrove, tão presente na obra de Glissant, ecossistema de transição entre o ambiente terrestre e marinho, raízes aéreas e muitas ramificações, rizoma. A diáspora, compreendida nos diversos territórios que serviram de exílio a inúmeros haitianos, é então vista não como uma “entidade homogênea”, uma realidade estranha a qualquer possível noção de “haitianidade” (CHARLES, 2001), mas como parte fundamental da realidade do Haiti, afirma Charles. Trata-se de uma migração criadora que, levando em conta raiz e errância, “diz sim à globalização dos fluxos de escrituras, de signos, de sons. Sim à migração dos gêneros no interior de um texto que, de repente, torna-se a-típico” (CHARLES, 2001)<sup>77</sup>.

Logo na primeira parte de *Poétique de la Relation*, Édouard Glissant atenta para a importância do que seria a “pensée de l’errance” (GLISSANT, 1990, p. 30). Reflete sobre a irrupção de novas formas de identidades em um contexto de desestruturação da noção restrita e exclusiva de um pertencimento nacional. Surgido no contexto colonial, por exemplo, esse pertencimento deveria afirmar-se tão somente em contraposição ao processo de identificação negativo imposto pelo conquistador (GLISSANT, 1990, p. 23-29). Contrária à expansão nacionalista materializada na figura de um “nomadismo em flecha” ávido por sedentarismo, uma projeção conquistadora (GLISSANT, 1990, p. 24), o pensamento da errância ofereceria, no lugar, e a fim de garantir a sobrevivência de um grupo, a possibilidade de um “nomadismo circular”, “uma forma não intolerante do sedentarismo impossível” (GLISSANT, 1990, p. 24)<sup>78</sup>.

Assim, o processo de desenraizamento, agora fecundo, faria da condição de exílio (e sua incomunicabilidade) uma experiência criadora na medida em que este seria vivido não como uma expansão territorial, mas, segundo Glissant, “como uma busca do Outro (por nomadismo circular)” (GLISSANT, 1990, p. 30). E acrescenta: “o imaginário da totalidade permite esses desvios, que afastam do totalitário” (GLISSANT, 1990, p. 30)<sup>79</sup>. O sujeito errante é capaz de realizar a noção de totalidade, “a globalização dos fluxos” disse Jean-Claude Charles, no entanto, recusa-se a possuí-la (GLISSANT, 1990, p. 33). Recusando-se à imposição de um sentido único e absolutamente evidente ao universo que o circunda, o errante prefere reconhecer ao Outro seu direito à opacidade (GLISSANT, 1990, p. 33).

<sup>77</sup> [dit oui à la mondialisation des flux d’écritures, de signes, de sons. Oui à la migration des genres à l’intérieur d’un texte qui, du coup, devient a-typique]

<sup>78</sup> [nomadisme en flèche]; [nomadisme circulaire]; [une forme non intolérante de la sédentarité impossible]

<sup>79</sup> [comme une recherche de l’Autre (par nomadisme circulaire)]; [l’imaginaire de la totalité permet ces détours, qui éloignent du totalitaire]

Refletir sobre a errância a partir dessa perspectiva oferece outra possibilidade, ou melhor, um viés a mais para a noção de contraponto: a coexistência de um desejo de pertencimento e de uma aspiração à errância, esta muitas vezes realizada na busca pelo outro. Assim, a incomunicabilidade da condição do exílio é ultrapassada pela ação criadora de um “nomadismo circular”. Em Dany Laferrière, sobretudo em *L'Énigme*, o percurso traçado por entre os territórios é acompanhado pelos mais diversos encontros que, em geral, atentam para o mistério que é o aproximar-se de alguém. O encontro parece agir como um desdobramento do próprio narrador que, enxergando o outro, procura ver-se nessa espécie de reflexo revelador. No capítulo “Dernier matin”, último da primeira parte há o encontro entre o narrador e o amigo e poeta Rodney Saint-Éloi:

Nous voilà assis,  
 Saint-Éloi et moi.  
 L'un en face de l'autre.  
 Tous deux venant d'Haïti.  
 Lui, il y a à peine cinq ans.  
 Moi, il y a près de trente-cinq ans.  
 Entre nous trente interminables hivers.  
 C'est le chemin difficile qu'il devra prendre. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 71-72)<sup>80</sup>

A inicial cumplicidade de uma imagem especular parece, gradativamente, dar lugar à distância entre esses dois seres que, cada um à sua maneira, vivem a experiência da viagem para o norte. As frases tornam-se cada vez mais extensas marcando o abismo que separa suas existências, em certa medida, incomunicáveis. Entretanto, não estaríamos diante de uma total impossibilidade de diálogo, pois, mesmo que árduo, existe um caminho a seguir e um dia Saint-Éloi experimentará a mesma sensação vivida hoje por Dany: “um dia, ele terá/diante de si um outro / que se parecerá com ele / como um jovem irmão” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 72)<sup>81</sup>. Desse modo, a aparente incomunicabilidade dá lugar ao reconhecimento da experimentação de um evento que ultrapassa o indivíduo, ambos ligados pela oscilação entre o movimento migratório e a fixação (“enracinement” diria Jean-Claude Charles) e que faz da errância um modo de conhecimento criador sobre o mundo, como quis Édouard Glissant.

A busca de si a partir do outro pode ser vista como um elemento necessário à compreensão das relações estabelecidas entre o indivíduo e uma comunidade de pertencimento, agindo no sentido de reconhecer a experiência individual da condição do

<sup>80</sup> [Sentados, / Saint-Éloi e eu. / Um diante do outro. / Os dois vindos do Haiti. / Ele, há apenas cinco anos. / Eu, há cerca de trinta e cinco anos. / Entre nós dois trinta intermináveis invernos. / É o difícil caminho que ele deverá seguir]

<sup>81</sup>[un jour, il aura / devant lui un autre / qui lui ressemblera / comme un jeune frère]

exílio como parte de algo maior, de um fluxo migratório que ultrapassa a singularidade do sujeito, apontando para a massa de indivíduos também afetada pelas mesmas circunstâncias. Representa-se um sofrimento coletivo, a fim de “universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento de outros” (SAID, 2005, p. 53). No capítulo “Un poète nommé Césaire”, de *L'Énigme*, o narrador visita um velho amigo cujo pai morrera recentemente: “É uma geração de filhos sem pai que foram criados por mulheres cujas vozes tornavam-se ainda mais agudas quando se sentiam vencidas pelos acontecimentos” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57)<sup>82</sup>.

Em *Chronique* é também possível identificar um sujeito que percebe a fugacidade de sua solidão perante o desfile de seu passado e dos diversos indivíduos que dele fazem parte:

C'est une sensation bien illusoire  
que de se croire seul  
quand on traîne  
derrière soi  
une longue lignée de gens  
qu'on ne risque plus de  
croiser le jour  
mais qui continuent à s'agiter  
dans notre mémoire  
et à se manifester dans nos rêves. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 182-183)<sup>83</sup>

O narrador de *Chronique* tem a consciência de lidar, no mínimo, com dois dramas, exílio e ditadura – “sem contar o fato de ser negro” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 182)<sup>84</sup>. A solidão, apenas ilusória, é contrastada com a série de “encontros especulares” que marcam o diálogo a ser firmado entre experiências semelhantes (o espaço literário possibilitando a interação de uma experiência a princípio individual e incomunicável). Ao aproximar-se de uma senhora no ponto de ônibus que, de quando em quando, observava-o, Vieux percebe que ela canta, baixinho, em “créole” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 160). Existe toda essa “longa linhagem” indicando algo que ultrapassa o indivíduo, e que também vive presente em sua memória. Logo, sua vivência passa por esse filtro tecido por uma coletividade, configurando uma leitura dos eventos à maneira de um contraponto.

<sup>82</sup> [C'est une génération de fils sans père qui ont été élevés par des femmes dont les voix devenaient encore plus aiguës quand elles se sentaient dépassées par les événements]

<sup>83</sup> [É uma sensação bastante ilusória / crer-se sozinho / quando se arrasta / atrás de si / uma longa linhagem de pessoas / com quem não arriscamos mais / cruzar de dia, / mas que continuam a se agitar / em nossa memória / e a se manifestar em nossos sonhos]

<sup>84</sup> [sans compter le fait d'être noir]

#### 1.4 Contraponto e dissidência

A consciência contrapontística, tão cara a Edward Said, é uma característica importante da experiência do exílio, uma “vida levada fora da ordem habitual” (SAID, 2003, p. 60). Contudo, não se trata de alimentar essa condição como se afagássemos incansavelmente uma ferida ciumenta, ressentida e de uma orfandade irremediável (SAID, 2003, p. 51-54). Said prima, sobretudo, pela importância de se encarar a condição do exílio não necessariamente como um privilégio, posto que terrível de se experienciar, “mas como uma alternativa às instituições de massa que dominam a vida moderna” (SAID, 2003, p. 57). Nesse sentido, o exílio deve cultivar uma “subjetividade escrupulosa” (SAID, 2003, p. 57): uma força potencialmente desestabilizadora capaz de solapar qualquer possível situação de conforto. O exílio será visto como um modelo, dirá Said, para aqueles que se sentem oprimidos “pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação” (SAID, 2005, p.70).

Em três momentos de *Chronique* (outros exemplos seriam possíveis) o narrador parece cultivar essa subjetividade escrupulosa de que fala Said procurando, senão completamente fugir de uma classificação pacífica de sua condição, demonstrar o desconforto que vivencia diante da nação que o acolheu. Assim, tudo por que passa é levado ao exame de uma singularidade arguta. Em primeiro lugar, um desconforto claro em relação ao fato de ser tido como “exilado”. Quando, pela manhã, vai ao Serviço de Imigração na rua Sherbrooke, recusa-se a declarar-se como “exilado”, recomendação do responsável pelo seu dossiê na tentativa de lhe arranjar sessenta dólares em vez dos vinte destinados a simples imigrantes (LAFERRIÈRE, 2012, p. 33): “eu não fui exilado, fugi antes de ser morto” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 34)<sup>85</sup>.

Há certo incômodo em relação ao olhar do outro que o vê, em grande medida, como parte de um corpo estranho invadindo os limites da nação: “o medo do estrangeiro” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 149). Ao tocar o braço de uma senhora para lhe devolver um brinco que havia caído pelo chão, Vieux percebe o sobressalto que tem essa mesma senhora ao olhar para ele: “Que monstro ela reconheceu em mim/que ignoro?” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 149). Provoca risos ao contar a seus colegas de trabalho essa história, pois crêem tratar-se, na

---

<sup>85</sup> [je n'ai pas été exilé, j'ai fui avant d'être tué]

verdade, de um exagero, “essas coisas não existem mais/em 1976” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 149)<sup>86</sup>.

Enfim, o olhar de um narrador incapaz de reconhecer sua própria imagem:

Qui est ce type assis  
 en face de moi :  
 le menton appuyé  
 contre la poitrine,  
 les mains bien posées  
 sur les cuisses,  
 les yeux mi-clos?  
 C'est mon reflet aperçu  
 dans la porte vitrée  
 du métro. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 116)<sup>87</sup>

Estranho para si mesmo, o narrador, que custa a reconhecer sua imagem refletida no metrô, parece estar diante de uma figura que suporta a dolorosa adaptação ao novo país. Nos três episódios existe a necessidade de questionar rótulos e relações sociais, trazendo para o primeiro plano questões delicadas: a classificação para o estrangeiro imposta pelo Serviço de Imigração perde o sentido quando confrontada a uma situação bastante específica; a aceitação tácita da inexistência de certos preconceitos é questionada através do contato real com o “objeto” central dessa posição intolerante; e até a imagem que fazia de si mesmo é colocada em questão dada as mudanças sofridas desde a chegada a Montreal.

O esforço no sentido de contestar estereótipos e questões, a princípio, pacíficas, esforço usualmente empreendido pelo narrador, aproxima-se mais uma vez da postura defendida por Said quanto à função do intelectual. Este deve examinar “as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005, p. 10) num esforço público que não deve enquadrar-se em qualquer slogan (SAID, 2005, p. 12) e deve representar, sempre, uma “dissensão contra o *status quo*” (SAID, 2005, p. 16). Trazendo à luz questões embaraçosas, trata-se, segundo Said, de “alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos [...]” (SAID, 2005, p. 35-36). O exílio apresenta-se, assim, como dissidência; dissensão relativa a um grupo, a uma opinião estabelecida.

No ano de 1977, o periódico *Tel Quel* apresenta um interessante editorial assinado por Julia Kristeva: “Un nouveau type d'intellectuel: le dissident”. Iniciando pela exposição do

<sup>86</sup> [la peur de l'étranger]; [Quel monstre a-t-elle repéré en moi/que j'ignore?]; [ces choses-là n'existent plus/en 1976]

<sup>87</sup> [Quem é esse cara sentado/diante de mim:/o queixo apoiado/contra o peito,/as mãos bem colocadas/sobre as coxas,/os olhos entreabertos?/É o meu reflexo percebido/na porta de vidro/do metrô]

conceito gramsciano do “intelectual orgânico”<sup>88</sup>, Kristeva indica a necessidade de se repensar as relações entre as massas e o indivíduo, principalmente em uma conjuntura sócio-histórica na qual “novas linguagens utilizam o grupo para questionar formas particulares de subjetividade ou o inconsciente” (KRISTEVA, 1986, p. 294)<sup>89</sup>. Kristeva termina com uma análise da condição do exílio sob esta perspectiva.

“O exílio é em si mesmo uma forma de dissidência, visto que envolve o desenraizamento de alguém de uma família, país ou língua”, afirma (KRISTEVA, 1986, p. 298)<sup>90</sup>. Essa forma de desenraizamento pode, no entanto, ultrapassar o âmbito da situação genérica do exílio político e determinar as linhas de atuação do intelectual dissidente, como a moralidade afirmada posteriormente por Said na qualidade de alternativa à sociedade de massas. No texto de Kristeva reverbera também essa possibilidade, pois a tarefa do dissidente – o dismantelamento implacável e irreverente dos discursos (KRISTEVA, 1986, p. 299) – envolve a capacidade de sentir-se estrangeiro em seu próprio lar: “Como evitar afundar-se na lama do senso comum senão tornando-se estrangeiro em seu próprio país, língua, sexo e identidade” (KRISTEVA, 1986, p. 298)<sup>91</sup>?

A estranheza perante a própria terra natal pode ser vista como um sintoma dos limites da possibilidade de um lar. Nesse ponto, os textos de Said e Kristeva indicam uma terceira figura, Adorno que, no fragmento 18 de seu *Minima Moralia*, afirma que “as moradias tradicionais em que crescemos adquiriram algo de insuportável: cada traço de comodidade nelas pagou-se com uma traição ao conhecimento [...]” (ADORNO, 1993, p. 31). Efetivamente citado no ensaio de Said, o texto de Adorno, em boa parte escrito durante seu exílio nos Estados Unidos, aponta para a fragilidade do habitar acrescentando à recusa de Nietzsche em *Gaia Ciência* de ser proprietário de imóvel a declaração de que “pertence à moral não sentir-se em casa em sua própria casa” (ADORNO, 1993, p. 32).

Surge aí, no entanto, a possibilidade de habitar a escrita: “o escritor instala-se em seu texto como em sua casa” (ADORNO, 1993, p. 75). Entretanto, o que se busca não é o conforto da segurança proporcionada pela moradia de outrora, pois ainda assim a escrita, segundo Kristeva, “é impossível sem algum tipo de exílio” (KRISTEVA, 1986, p. 298)<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Em *Representações do intelectual*, E. Said explica o termo, definição que pode ser encontrada nos *Cadernos do cárcere*, de Gramsci, como o grupo de intelectuais “diretamente ligados a classes ou empresas, que os usavam para organizar interesses, conquistar mais poder, obter mais controle” (SAID, 2005, p. 20).

<sup>89</sup> [new languages use the group to question particular forms of subjectivity or the unconscious]

<sup>90</sup> [Exile is already in itself a form of dissidence, since it involves uprooting oneself from a family, a country or a language]

<sup>91</sup> [How can one avoid sinking into the mire of common sense, if not by becoming a stranger to one’s own country, language, sex and identity]

<sup>92</sup> [is impossible without some kind of exile]

Deve existir, afirma Adorno, a constante necessidade de “contrapor uma extrema vigilância ao relaxamento da tensão intelectual e de eliminar tudo o que se sedimenta como escória do trabalho” (ADORNO, 1993, p. 75). Instalando-se na escrita, possível morada daqueles que não possuem mais pátria (ADORNO, 1993, p. 75), o escritor também produz “detritos e refugos” (ADORNO, 1993, p. 75). Consegue apenas, dirá Said, uma “satisfação provisória”, pois o texto torna-se inabitável dada à necessidade da reescrita. Entretanto, adverte: “Melhor *isso*, no entanto, do que o sono da satisfação consigo mesmo e o ponto final da morte” (SAID, 2003, p. 315).

Acompanhamos Vieux durante seus primeiros meses em Montreal e o que se pode observar é a necessidade de partir desde o momento em que são estabelecidas relações cada vez mais estreitas com o entorno. Ora conclui – ao tentar entrar em seu apartamento e perceber que, pela terceira vez, não encontra sua chave – talvez ser necessário procurar outro lugar para morar; isto, “mesmo se a zeladora / me trata / como seu neto” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 207)<sup>93</sup>. O conforto proporcionado pelo tratamento recebido da zeladora não justificaria sua permanência, mesmo que sua predisposição à partida tenha sido causada por um evento muito mais involuntário: a furtiva perda de uma chave.

Assim, em um nível mais amplo, é possível estender a fragilidade contida na ideia de habitação para o movimento pendular entre as cidades de Porto-Príncipe e Montreal. Não se trata de habitar fisicamente as duas cidades de maneira simultânea, e o próprio narrador de *Chronique* comenta a frustração que é, ao tentar projetar-se em Porto-Príncipe, “não poder estar / em dois lugares / ao mesmo tempo” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 111). Outro ambiente é evocado, muitas vezes, como uma projeção dos hábitos passados sobre o corpo presente, fragilizando a própria condição atual ao flexibilizar os limites estabelecidos entre os espaços. Assim o faz, por exemplo, o narrador de *L'Énigme*, para o qual bastaria espalhar o fato de ter voltado a viver “para lá”, não especificando, porém, de que “para lá” estaria falando, “a fim de que em Montreal pudessem acreditar / que estou em Porto-Príncipe / enquanto que em Porto-Príncipe estejam certos de que / estou em Montreal” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 124)<sup>94</sup>. Desperta-se a possibilidade de uma passagem entre os territórios na medida em que sua estadia (mesmo física) em cada um deles é perturbada pelos ecos de outro espaço – aí incluídas as marcas de outra temporalidade – tal qual em um contraponto misturam-se diferentes linhas melódicas.

<sup>93</sup> [même si la concierge / me traite / comme son petit-fils]

<sup>94</sup> [afin qu'à Montréal on puisse croire / que je suis à Port-au-Prince / tandis qu'à Port-au-Prince on soit sûr que / je suis encore à Montréal]



O entrecruzamento dos espaços e temporalidades está presente tanto na chegada de um jovem em uma cidade desconhecida, jovem este perseguido por um passado que tenta impor-se ao seu presente, quanto na de um homem que, ao voltar à terra natal para as exéquias de seu pai, relembra o percurso até então empreendido. Por isso, o contraponto. A descrição do exílio deve (por último, mas não menos importante) apontar para a necessidade de enxergá-lo não apenas como uma realidade, mas, como indica Said, também em sua condição metafórica (SAID, 2005, p. 60). Em sua caracterização do intelectual, surgem sempre as imagens de “exilado” e “marginal” (SAID, 2005, p. 14), pois é fundamental a procura de uma autonomia (relativa, é claro) a qualquer tipo de pressão externa: as instituições a que se está vinculado, a nação à qual pertence ou até mesmo o próprio público (SAID, 2005, p. 14). A palavra dissonância, nesse âmbito, é bem-vinda e a ideia de infelicidade chega até mesmo a agradar o exilado, pois diz respeito à insatisfação com o *establishment*. Entretanto, não há descanso para uma postura como essa e a própria zona intermediária habitada pode se tornar, se não for submetida a um rigoroso exame crítico, um espaço de demasiado conforto.

Vieux, ao passar diante do primeiro quarto que dormiu em Montreal sente, de repente, uma estranha sensação:

Tout le monde dans  
cette ville parle créole  
et ils ont l'air de bien  
me connaître. Quand  
une telle chose vous  
arrive c'est que  
vous êtes dans un  
monde parallèle et  
qu'il faut prendre une  
rapide décision: y rester  
ou partir. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 198)<sup>95</sup>

É preciso estar atento para a criação de um espaço de suspensão no qual, mais do que uma errância criadora, veríamos uma imobilidade alienante, uma zona que poderia “tornar-se uma posição ideológica rígida, uma forma de moradia cuja falsidade é encoberta pelo tempo e à qual se pode acostumar-se com demasiada facilidade” (SAID, 2005, p. 65). Impossibilitando exatamente o contato com o território que acolheu Vieux, uma zona de total indistinção entre os espaços só poderia ser nociva, negando aos seres suas particularidades (opacidades, diria

<sup>95</sup> [Todo mundo nesta / cidade fala ‘créole’ / e parecem me / conhecer bem. Quando / uma coisa assim te / acontece é que / você está em um / mundo paralelo e / que é preciso tomar uma / rápida decisão: permanecer / ou partir]

Glissant). O questionamento e a flexibilização das fronteiras – a crescente porosidade entre os espaços – não pressupõe, porém, sua eliminação.

### 1.5 *Le Coq*, de Robert Saint-Brice

Figura 3 – *Le Coq*



FONTE: GRAND PALAIS, PARIS (França). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2014.

Entre “pays réel” e “pays rêvé” há uma fronteira. Ambos têm contornos próprios e possibilitam, à sua maneira, a passagem de um a outro. Mas existe uma terceira instância, um momento em que não se está diante nem do “réel” e nem do “rêvé”. É um espaço curto em que não se pode fixar morada. É o momento da própria metamorfose.

Saint-Brice, de Pétionville, começou a pintar por volta dos cinquenta anos. As cores explodem na tela e não chegam a se concentrar em grandes superfícies lisas a não ser no verde

que circunda o estranho animal que ocupa toda a cena (**Fig. 3**). As cores preenchendo essa forma, muito vivas, encarnam um intenso movimento que é menor fora de seus limites. Dentro parece haver um espaço de incessantes trocas e de transformação mesmo das cores, que variam em diferentes tons. Fora dos limites do “galo” – é o título da tela – a ambiência é mais tranquilizadora por conta da predominância do verde. No entanto, os limites são porosos; há um espaço de intercâmbio entre exterior e interior e as cores predominantes no animal contaminam também o fora. Eles ajudam a delinear, aos poucos, esse cenário: do bico, um filete vermelho dilui-se, para fora, em uma série de pontos luminosos; uma mancha formada de um vermelho que se concentra lentamente no canto superior esquerdo da tela sugere, não apenas o nascer, mas a criação do sol. A cena é realidade e também cosmogonia, e o espectador está diante de uma forma tão estranha e tão íntima ao mesmo tempo, homem primitivo diante de animal-totem.

Em Laferrière e aqui, sobretudo, em *L'Énigme* e em *Chronique*, o leitor está diante de sucessivas metamorfoses na dinâmica do exílio (melhor, da viagem) e do retorno ao país natal. Em ambos a noção de contraponto alerta para a sobreposição de dimensões que, impregnando-se mutuamente, modelam a percepção do narrador: a oposição registrada quanto às cidades de Porto-Príncipe e Montreal; a visão traçando diferenças estanques entre os espaços substituída por outra, em que as impressões e as memórias embaralham-se e o narrador sente-se desorientado ao ver seu passado superpor-se ao presente; o contraste entre a narrativa de uma situação, a princípio, individual e a sensação de fazer parte, pelo contrário, de um movimento muito maior e de ser marcado por uma linhagem de pessoas que ainda habitam sua memória. Junto à metamorfose e às seguidas travessias em relação a temas, espaços e memórias, constrói-se outra, no nível do signo linguístico. Trata-se do modo como Laferrière desarticula e reorganiza a língua inventando uma nova, introduzindo “linhas de fuga criadoras em sua própria língua” (MACHADO, 2009, p. 215)<sup>96</sup>. A reorganização de alguns princípios da pintura haitiana é talvez a maior prova desse seu agenciamento da língua.

Por outro lado, duas línguas habitam Laferrière: o “créole”, língua do ambiente doméstico, das tardes sem fim junto à avó, Da, no vilarejo de Petit-Goâve e o francês, língua da escola, das relações administrativas e de grande parte da literatura de seu país natal. Sobre essa difícil relação, Lise Gauvin, analisando a produção francófona<sup>97</sup>, concebe a noção de

<sup>96</sup> Roberto Machado comentando os escritos de Deleuze sobre literatura afirma que essa é sua função maior, um agenciamento que ultrapassa também limites individuais (MACHADO, 2009, p. 215-216).

<sup>97</sup> O objetivo da dissertação não é a de refletir sobre a utilização do rótulo “francofonia” diante da produção de Dany Laferrière e sua frequente recusa em ser reconhecido como escritor francófono. Vale, no entanto, destacar a problemática em torno do termo e seu caráter eminentemente político. Este nasceu ainda no período colonial

“surconscience linguistique”: o que há de comum nas diversas literaturas francófonas é propor, “no âmago de sua problemática identitária, uma reflexão sobre a língua e sobre a maneira como se articulam as relações línguas/literaturas em diferentes contextos” (GAUVIN, 1997, p. 7)<sup>98</sup>. Desse modo, a língua se torna um lugar de fundamental importância para a construção de subjetividades e representa um território imaginário para os escritores que se situam, de fato, no cruzamento das línguas. (GAUVIN, 2004, p. 255-256). Em *J'écris comme je vis*, Dany Laferrière fala sobre a presença de diversas matrizes culturais em sua escrita: “Eu sou atravessado por diferentes línguas, por diferentes costumes, por diferentes histórias que se entregam a uma guerra incessante para decidir quem vai dominar meu espírito” (LAFERRIÈRE, 2010a, p.235)<sup>99</sup>. A grande pluralidade de vozes que ocupam e atravessam a escrita de Laferrière traduz, de algum modo, a noção de Lise Gauvin: tanto o “créole”, e toda a cultura popular haitiana que lhe foi transmitida em sua infância por sua avó, Da, como o francês, língua imposta pelo regime escolar e junto da qual (não esqueçamos) toda a influência da literatura francesa, fazem parte do tratamento da língua francesa em seus textos. A utilização que faz do “créole” relaciona-se muito mais à estrutura de alguns de seus romances, como a presente naquele em que descreve sua infância em Petit-Goâve, *L'Odeur du Café*.<sup>100</sup>

---

do final do século XIX, indicando a zona de influência francesa sobre o território africano, logo após o tratado de Berlim de 1878, termo atribuído a Onésime Reclus (COMBE, 1995, p. 13; SEMUJANGA, 2004, p. 10). Assim, “antes de designar um campo linguístico, e, desse modo, uma literatura, a francofonia circunscreve um espaço geopolítico, uma zona de influência, comparável, guardadas as devidas proporções, àquela do Commonwealth britânico” (COMBE, 1995, p. 14). [avant de désigner un champ linguistique, et par là une littérature, la francophonie circonscrit un espace géopolitique, une zone d'influence, comparable, toutes proportions gardées, à celle du Commonwealth britannique]

<sup>98</sup> [au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents]

<sup>99</sup> [Je suis traversé par différentes langues, par différentes coutumes, par différentes histoires, qui se livrent une guerre incessante pour savoir qui va dominer mon esprit]

<sup>100</sup> Sobre este, afirma: “De certo modo, era praticamente impossível escrever um livro que contasse minha infância em Petit-Goâve em uma língua que não fosse o ‘créole’. Eu o escrevi em francês porque a grande maioria dos meus leitores leem apenas o francês. Mas todo o livro encontra-se imerso numa cultura haitiana da qual o ‘créole’ é a espinha dorsal” (LAFERRIÈRE, 2010, p. 234-235). [D'une certaine façon, il était pratiquement 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] No último capítulo da primeira parte desse romance, a morte da jovem Sylphise e o quase simultâneo prêmio de loteria recebido por seu pai, Gros Simon, remetem o leitor à lógica acumulativa e assistemática do contador de histórias crioulo: surgem, ao menos, treze versões de um mesmo acontecimento proferidas por diversos personagens a Da, avó do narrador. O leitor é levado à vertigem entre versões que contém sonhos proféticos, outros pactos demoníacos, contradições, novas versões, uma versão em que Sylphise não estaria morta, mas teria sido vendida a um estrangeiro, outra em que teria se tornado um zumbi (figura recorrente na literatura haitiana), além dos personagens que contestam a autoridade das outras versões (LAFERRIÈRE, 1999a, p.61-75). O capítulo remete-nos a algumas características que Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant identificam no contador “créole”. Nascido na “liberdade noturna” das plantações coloniais, “na e contra a escravidão” (CHAMOISEAU; CONFIENT, 1999, p. 73), ele está imerso em uma lógica de aceitação e recusa. Dissimulando frequentemente sua mensagem (CHAMOISEAU; CONFIENT, 1999, p. 76), nem mesmo o próprio contador, muitas vezes

Existe uma oposição “entre uma língua de que nos servimos e uma linguagem de que precisamos” (GLISSANT, 2012, p. 403)<sup>101</sup>. Optando pela utilização do francês, Dany Laferrière mostra-nos como sua produção participa do futuro da língua francesa ao lhe impor contornos próprios<sup>102</sup>, o que Glissant chamaria da construção de uma linguagem dentro de uma língua. Desse modo, podemos entender linguagem por uma postura diante de uma língua, “uma série estruturada e consciente de atitudes face à (relações ou cumplicidades com, reações ao encontro de) língua que uma coletividade pratica” (GLISSANT, 2012, p. 551-552)<sup>103</sup>. De qualquer modo, se o “créole” não é, necessariamente, objeto de citações frequentes nos livros de Laferrière, o contexto de diglossia no qual cresceu não deixou, porém, de ser tematizado em sua obra. O narrador de *Chronique* enfatiza a fissura instalada pelo fato de ser habitado por duas línguas, dois arranjos culturais por entre os quais transita, nas páginas finais do livro: “Devo dizer tudo / em uma língua / que não é aquela / de minha mãe. / É isso a viagem” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 218)<sup>104</sup>.

## 1. 6 América enquanto unidade transversal e transdisciplinar

Escritor americano é como se proclama Dany Laferrière, mais do que haitiano, antilhano, quebequense, migrante ou até mesmo japonês<sup>105</sup>. O trabalho sobre a língua francesa ao longo de sua chamada “autobiografia americana” e, mais, com *L'Énigme* e *Chronique*, mostra a sua orientação no sentido da construção literária de um grande espaço americano, ligação transversal e também instável entre espaços díspares. Espaço de reunião de suas referências e também de discussão de fantasmas coloniais. A gênese dessa grande massa

---

preterido em lugar de sua palavra, escapa de ser objeto de escárnio; distrai e obscurece ao revelar (CHAMOISEAU; CONFIANT, 1999, p. 79).

<sup>101</sup> [entre une langue dont on se sert et un langage dont on a besoin]

<sup>102</sup> Em seu livro *Une nouvelle région du monde*, Édouard Glissant, ao refletir sobre o aspecto assimilacionista da colonização francesa e a problemática das línguas no âmbito da francofonia, afirma, após comentar a relação das nações latino-americanas e a língua da antiga metrópole: “o futuro das línguas colonizadoras depende em grande parte dos próprios antigos colonizados e da maneira pela qual terão concebido suas relações com as línguas em geral” (GLISSANT, 2006, p. 171). [le devenir des langues de colonisation dépend en grande partie des anciens colonisés eux-mêmes et de la manière dont ils auront conçu leur rapport aux langues en général]

<sup>103</sup> [une série structurée et consciente d’attitudes face à (de relations ou de complicités avec, de réactions à l’encontre de) la langue qu’une collectivité pratique] Essa construção de uma linguagem dentro de uma língua permite uma abertura para o que Glissant chama de Caos-mundo, a incontornável necessidade do estabelecimento de “uma relação entre esse lugar (de enunciação) e a Totalidade-mundo” (GLISSANT, 2005a, p. 42).

<sup>104</sup> [Je dois tout dire / dans une langue / qui n’est pas celle / de ma mère. / C’est ça le Voyage]

<sup>105</sup> Em 2008 publica *Je suis un écrivain japonais*, levando ao limite – e com bastante humor – sua discussão sobre identidade. O romance escandaliza já pelo título, pois coloca o público, habituado a textos fortemente autobiográficos de Laferrière, diante de uma declaração, no mínimo, excêntrica. Tudo gira em torno de um anúncio, este que o deixa célebre inclusive em Tokyo, dado em uma entrevista: seu próximo livro, que até o momento não possuía uma página sequer, teria o título “Je suis un écrivain japonais”.

continental já dispensa qualquer mito identitário primando por alguma forma de pertencimento restrito. Impregnada do sempre presente *clin d'œil* de outra atmosfera, sua América pode ser considerada – veremos – também enquanto espaço transdisciplinar.

A importância do continente americano sobrepõe-se ao debate que opõe a herança do antigo colonizador e as reminiscências do distante continente africano. Laferrière considera ambos como espaços imaginários que se retroalimentam, o embate de um sonho, uma França que por muito tempo serviu de modelo às elites haitianas, contra um mito, a imagem de uma África construída pela intelectualidade: a eliminação de um tem como consequência a dissolução do outro (LAFERRIÈRE, 1999b)<sup>106</sup>. Até a publicação do livro de entrevistas *J'écris comme je vis*, seu conhecimento da África era fictício e bastante superficial: “A África servia de escudo face à hegemonia francesa. Mas, a África estando muito longe, faltava carne a tudo isso. Nadávamos em pleno fastasma” (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 191)<sup>107</sup>.

Renunciando aos fantasmas que habitam sua terra natal, serve-se, em contrapartida, da imensidão do território americano, proclamando-se um escritor americano. Laferrière age como alguém que, diante de um nó górdio, procede estabelecendo um deslizamento na perspectiva e oferece, muito mais do que sua simples resolução, um campo fértil de reflexão. A certa altura do capítulo “Question de la race en Amérique” do livro *Je suis fatigué*, no lugar da recorrente pergunta que encarna o drama da identidade – “Quem sou eu?” – Laferrière coloca outra: “Onde estou?”. Resta apenas a resposta de uma simplicidade e de uma grandeza chocantes: “Eu estou na América” (LAFERRIÈRE, 2005, p. 113)<sup>108</sup>. O imenso bloco continental não está aí para imobilizar ou conceder solidez a uma possível construção identitária; pelo contrário, atribui-lhe movimento. Ou melhor, movimento e, ao mesmo tempo, repouso. Se há o traçado de um incessante caminhar pela América, a pergunta instala exatamente a pausa necessária em meio ao movimento, chama atenção para o local. Seria, então, mais correto pensarmos em constantes trocas e alternância entre local e global, instâncias que se invadem mutuamente; um percurso que atinge a imensidão americana a partir mesmo da pequena varanda da casa da avó, Da, em Petit-Goâve, pequeno pedaço de terra no Haiti.

Preferindo o termo “Caraíbe” para denominar a série de ilhas da qual faz parte o Haiti ao termo “Antilhas”, este, muito ligado ao passado colonial (açucarado demais,

<sup>106</sup> Em entrevista concedida a Rodney Saint-Éloi, Dany Laferrière afirma ser a África uma invenção dos indigenistas, “un phantasme pur” (LAFERRIÈRE, 2001).

<sup>107</sup> [L’Afrique servait de bouclier face à l’hégémonie française. Mais, l’Afrique étant trop loin, tout cela manquait de chair. On nageait en plein fantasme]

<sup>108</sup> [Qui suis-je?]; [Où suis-je?]; [Je suis en Amérique]

exageradamente exótico), Dany opta por aquele que retoma a força do canibalismo e que lhe parece mais próximo à realidade haitiana (LAFERRIÈRE, 2005, p. 115-116). Reconhece, no entanto, sua terra natal como (e de fato o é) parte do continente americano: “[...] aceitando que se é do continente americano eu me sinto em casa em qualquer lugar nessa parte do mundo. O que faz com que, vivendo na América, mas fora do Haiti, eu não me considere mais como um emigrado nem um exilado” (LAFERRIÈRE, 2005, p. 115)<sup>109</sup>. Declarando-se, então, como um homem do Novo Mundo, fere a hegemonia que, em uma metonímia de autovalorização, confunde Estados Unidos e América, e opõe ao passado de colonização europeia o território americano. Entretanto, ferir a hegemonia norte-americana não significa, necessariamente, negar-lhe sua posição de destaque e o domínio que exerce sobre a dinâmica mundial. Erguer-se sobre a América inclui tanto a construção de exercícios contra-hegemônicos, poderes oblíquos a corroer estruturas aparentemente sólidas, quanto a necessidade de lidar com a própria força do capitalismo norte-americano. Nesse caso, seria possível, procedendo tal qual uma dobra crítica, direcionar parte dessa força contra si mesma, ou contra categorias dominantes, imagens veiculadas pela dominante do sistema econômico? Quando Laferrière propõe a América contra Europa sabe que, ao mesmo tempo, lida com um monstro tão forte quanto o antigo colonizador, um monstro colonizando em escala mundial. O que pode fazer com ele?

Fredric Jameson nas páginas finais do primeiro capítulo de *Pós-modernismo*, para além das proposições de outros regimes econômicos (ou impossibilidade, como já quiseram), comenta a importância de compreender o capitalismo como “a melhor e a pior coisa que jamais aconteceu à humanidade” (JAMESON, 2006, p. 73). O mundo entendido como uma força de globalização que é mais exportação de produtos (econômicos e culturais) norte-americanos convive com a força desestabilizadora e de dissolução, muitas vezes benéfica, do próprio capitalismo, para o qual “tudo o que é sólido desmancha no ar”. Optar pelo Novo Mundo significa renunciar – de certo modo, mas não completamente – a uma tradição pouco a pouco sedimentada. Procede profanando signos amplamente, e por muito tempo, nutridos, construindo o novo a partir também da ironia sobre o lentamente instituído. Entretanto, até mesmo essa força de dissolução e de profanação possui seus limites e, se atua diante da antiga metrópole, atinge também a construção de sua América. Citemos dois modos. Escolher a América não significa negar completamente a Europa ou renunciar a toda e qualquer influência cultural francesa. Pelo contrário, Dany procura adicionar este espaço: “Eu me sirvo,

---

<sup>109</sup>[en acceptant d’être du continent américain, je me sens partout chez moi dans cette partie du monde. Ce qui fait que, vivant en Amérique, mais hors d’Haïti, je ne me considère plus comme un émigré ni un exilé]

então, da França contra a América, mostrando-lhe esse refinamento cultural que me vem da França, esta abertura sobre os mundos interditos aos negros aprisionados nos guetos” (LAFERRIÈRE, 1999c)<sup>110</sup>.

Como se dá, no entanto, a construção desse espaço americano em seus romances?<sup>111</sup> Mais especificamente nos romances *L'Énigme* e *Chronique*, o movimento pendular estabelecido entre as cidades de Porto-Príncipe e Montreal é bastante significativo dessa ampliação do espaço americano. Novamente o contraponto é fundamental para que se compreenda o modo como os espaços são acessados pelos narradores das duas obras. Estar em Montreal é, inegavelmente, conviver com as lembranças, ausências presentes, do outrora em Porto-Príncipe. Em *Chronique* fica mais clara essa oposição ou, mais precisamente, justaposição constante de duas diferentes temporalidades; o passado recente, o doloroso abandono da terra natal, invade o presente do jovem narrador diante de uma terra desconhecida e perturba sua apreensão da realidade: vozes e imagens do passado que se superpõem à percepção do presente (LAFERRIÈRE, 2012, p. 37); e o rumor da rua Sherbrooke que lhe chega como um canto “créole” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 26). A noção contrapontística é explorada também em um microcosmo dessa relação das duas cidades que se apresenta através do embate entre o inverno das cidades do norte e o calor dos Trópicos. Aí, a grama sobre a qual, em certo momento, pisava, há pouco estava completamente coberta pela neve (LAFERRIÈRE, 2012, p. 198-199): signo de múltiplos significados (especificidade cultural e questão identitária) cuja apropriação – guia e porta de entrada para os recém-chegados – parece refletir o inverso da colonização, como se fosse, então, tempo de migrar para o norte.

Em *L'Énigme*, o mesmo movimento contrapontístico entre as duas cidades se dá: mesmo preso em um quarto em Montreal, impossibilitado de sair por conta da neve, é invadido pelo calor de sua terra natal que lhe atinge através das imagens queimadas pelo sol de sua infância (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 51); e não é preciso senão alguns segundos de sono para flunar sob o sol tropical (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 19). Entretanto, surge um terceiro espaço. É preciso passar por Manhattan e visitar o pai, morto, para retornar, enfim, à terra natal. Mais um passo diante do território americano que nos leva a refletir sobre a imagem de um homem dividido em três partes frequentemente vinculada pelo escritor ao relatar o seu

---

<sup>110</sup>[Je me sers alors de la France contre l'Amérique, en lui montrant ce raffinement culturel qui me vient de la France, cette ouverture sur les mondes interdits aux Noirs enfermés dans les ghettos]

<sup>111</sup> Poderíamos considerar a sua já comentada “autobiografia americana”, o grande registro de seu percurso pelo continente americano, atentando para as leituras de Irene de Paula (2008), sua tese de doutoramento, e de Ursula Mathis-Moser (2003).



percurso pela América: “eu carrego em mim três cidades. Porto-Príncipe, Montreal, Miami. Não estou contando Petit-Goâve, onde passei minha infância. A infância é um país por si só” (LAFERRIÈRE, 2005, p. 97)<sup>112</sup>. Porto-Príncipe, cidade onde nasceu, passou sua adolescência e viveu os últimos momentos antes da partida, une-se a Montreal, esta que viu nascer o escritor e onde desfrutou seus primeiros momentos de sucesso, e a Miami, cidade que, por um tempo, adotou como lar.

Uma descrição ao final de *Chronique* chama a atenção. O narrador volta para seu apartamento, mas, tendo perdido pela terceira vez a sua chave, espera pela zeladora. Nesse momento é convidado para uma bebida por um vizinho, a quem, apenas para si mesmo, havia apelidado como “le colonel”:

Il n'est pas colonel,  
comme je l'ai cru,  
mais a été barman  
pendant quarante-cinq ans  
dans un hôtel luxueux  
du centre-ville  
qui vient d'être racheté  
par une chaîne américaine.  
L'impression d'être dans  
un tableau d'Edward Hopper.

Cet éclair de fureur  
dans le regard  
me dit qu'on va  
quitter le thème larmoyant  
de la solitude  
pour celui plus piquant  
du capitalisme sauvage.

[...]

Comme dans un tableau dit naïf  
de Philomé Obin, un peintre primitif  
qui vit dans le nord d'Haïti.  
Nous voilà debout.  
Lui, à la fenêtre.  
Moi, au milieu de cette pièce  
sobriement meublée.  
Entre nous: un silence si concret  
que j'ai envie de le toucher. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 209-210)<sup>113</sup>

<sup>112</sup> [je porte trois villes en moi. Port-au-Prince, Montréal, Miami. Je ne compte pas Petit-Goâve où j'ai passé mon enfance. L'enfance est un pays en soi]

<sup>113</sup> [Ele não é coronel, / como havia pensado, / mas foi barman / durante quarenta e cinco anos / em um hotel luxuoso / do centro da cidade / que acaba de ser comprado / por uma rede americana. / Impressão de estar em um / quadro de Edward Hopper. // Este clarão de fúria / no olhar / me diz que vamos / deixar o tema lamentoso / da solidão / por aquele mais apimentado / do capitalismo selvagem / [...] // Como em um quadro dito *naïf* / de Philomé Obin, um pintor primitivo / que vive no norte do Haiti. / De pé. / Ele, na janela. / Eu, no meio desse cômodo / sobriamente mobilado. / Entre nós: um silêncio tão concreto / que tenho vontade de tocá-lo]

No fragmento, há novamente uma série de longos períodos entrecortados por curtos *flashes*. A simplificação da frase, nesse momento, também expressa a economia dos elementos do próprio cenário, sobrecarregado, entretanto, ora pelo clarão penetrante do olhar do “coronel”, ora pela solidez do silêncio que preenche a sala de estar. A impressão de estar em uma tela de Edward Hopper (**Fig. 4**).

**Figura 4** – *Reunião noturna*



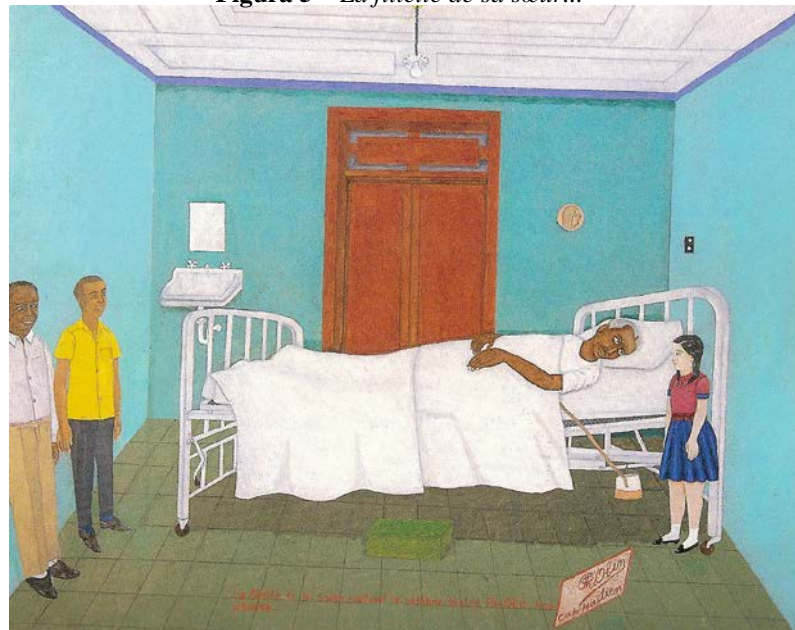
FONTE: KRANSFELDER, Ivo. *Hopper (1882-1967): visão da realidade*. Köln: Taschen, 2006.

Nesse interior de Hopper (apenas um exemplo), as figuras têm gestos austeros e expressões vazias. É um diálogo em que nada parece ser dito. Existe um abismo entre os personagens mesmo que tão próximos, eles se esbarram quase. A mesma austeridade ganha força na luz dura e geométrica que entra pela janela. Hopper é também um pintor de fronteiras, lugares de passagem, cenários que expõem o conflito entre o interior e o exterior, o urbano e o rural, o civilizado e o primitivo. A cena é de um interior, mas a janela é fundamental nessa sua necessidade de colocar ambientes em contato – a luz invade a cena com bastante força. Referir-se a Edward Hopper é expor fissuras e personagens limítrofes do sonho americano. É a solidão nostálgica de suas telas que atrai Laferrière (LAFERRIÈRE, 2005, p. 121). Pensar a obra do pintor ajuda a pensar também a obra do escritor.

A referência ao pintor Philomé Obin não é, de modo algum, gratuita. Vimos como a estética pictórica haitiana age no sentido de uma acumulação contínua de evidências perfazendo, segundo Glissant, “a ostentação jubilatória da totalidade” (GLISSANT, 2012, p. 463). No entanto, essa acumulação não se dá apenas através do abarrotamento da tela com inúmeros elementos; na pintura de alguns interiores, o próprio vazio é articulado como plenitude (GLISSANT, 2012, p. 464), um vazio “exagerado” onde “a superfície do espaço é, ao mesmo tempo, ardil e ingenuidade” (GLISSANT, 2012, p. 464)<sup>114</sup>. Na cena, o silêncio, de tão concreto, pode ser tocado, percorre e envolve todo o espaço, preenche o cômodo “sobriamente mobiliado”, signo da distância que separa dois seres, o enigma do encontro.

Em um interior de Obin (**Fig. 5**) predomina, não tanto a acumulação de incontáveis objetos e cores, mas a acumulação de vazio. Ele oprime as figuras humanas, como que perdidas no espaço, desconfortáveis. É a extensão de alguns planos em cores lisas a responsável por essa acumulação paradoxal. O silêncio é também aquele do fragmento de *Chronique*.

**Figura 5** – *La fillette de sa sœur...*



FONTE: ALEXIS, Gérald. Artistes haitiens. Paris : Éditions Cercle d'art, 2007.

Laferrère une, de maneira assimétrica, as três Américas. Existe a solidão das telas de Hopper, o vazio opressor de um interior de Philomé Obin e a figura do próprio vizinho, o “coronel”, um patriarca decadente de Garcia Marquez talvez. Uma ligação instável e assimétrica como pensou Benitez-Roja em relação ao papel do Caribe no espaço americano

<sup>114</sup> [l’ostentation jubilatoire de la totalité”; “grossi” ; “l’à-plat de l’espace est en même temps ruse et naïvité]

(BENITEZ-ROJA, 1998, p. 13-46). Certamente uma unidade transversal ao modo da unidade submarina no Atlântico de Glissant (GLISSANT, 2012, p. 230-231).

## 2. TRAVESSIAS E METAMORFOSES

O núcleo da reflexão presente no segundo capítulo é o ventre materno. Um núcleo que, aos poucos, dilata-se. Um corpo marcado pelas cicatrizes da memória, individual e coletiva, e o arquivo em que são depositados registros essenciais ao narrador de *L'Énigme*. O exame do espaço familiar passa, em seguida, da figura que permaneceu no Haiti durante todo o período ditatorial àquela que dele viveu afastada, o pai morto em exílio.

Uma série de filiações, também literárias, são traçadas. Nesse quadro, a figura do poeta Aimé Césaire é da maior importância. Confundindo-se com a imagem do pai, Césaire é trazido para a intimidade. Seu *Cahier*, aquele a quem pedira inicial abrigo, torna-se domínio do narrador. Os textos são embaralhados e os fragmentos de cada um deles transita entre as obras.

### 2. 1 Um corpo para a história

A coletânea de poemas *Les armes miraculeuses*, de Aimé Césaire, traz uma primeira versão do que seria mais tarde a peça *Et les chiens se taisaient*. Nela, tudo se passa em um espaço e em um tempo únicos: um abismo, “vasta prisão de negros candidatos à loucura e à morte; trigésimo dia da fome, da tortura e do delírio” (CÉSAIRE, 2013, p. 278)<sup>115</sup>. Assiste-se à imolação do herói, o Rebelde, entre tentações, devaneios e memórias, que possibilita ao final o renascimento da ilha, a visão do Caribe azul (CÉSAIRE, 2013, p. 329). No texto, Lilian Pestre de Almeida reconhece a predominância da “paráfrase pagã da Paixão de Cristo transformada num ritual agro-lunar e a solidão do Rebelde, leitura renovada da solidão de Prometeu” (ALMEIDA, 1978, p. 40). A certa altura, ocorre um diálogo entre o Rebelde e a Mãe. Ela tenta fazer com que ele se renda e desista de seu sacrifício. Lembra-se, então, de uma noite em que foge junto a outros escravos após ter assassinado seu senhor, cujos olhos azuis riam e cuja boca pronunciava coisas açucaradas sobre seu belo objeto, este que logo seria transformado em bom cristão e escravo devotado (CÉSAIRE, 2013, p. 298). Seu batismo fora feito, no entanto, com o próprio sangue do senhor, que jorrou quando o atingira com seu facão (CÉSAIRE, 2013, p. 299), morto de “morte fecunda e copiosa...” (CÉSAIRE, 2013, p. 298). Logo depois, fugindo no meio da noite, passando pelo canal, as suas armas

---

<sup>115</sup> [vaste prison de nègres candidats à la folie et à la mort; jour trentième de la famine, de la torture et du délire]

riam às estrelas e “as canas-de-açúcar nos entalhavam os rostos com riachos de lâminas verdes” (CÉSAIRE, 2013, p. 298)<sup>116</sup>.

Existe no verso uma tensão entre a violência que supõe o verbo “balafre” (traduzido por “entalhar”), intensificada pelo fato de se tratar de uma agressão ao rosto, e o lirismo da imagem que segue: esses pequenos rios feitos de lâminas verdes, em que se aliam a fluidez da água em sua tendência expansiva e a multiplicação de inúmeros canais estreitos, movimento ao mesmo tempo de retração e propagação, movimento que lembra tanto aquele do “laminaire” e cujo traçado permite a visualização de uma raiz rizomática. Essas “lâminas verdes” ressaltam não apenas o aspecto delgado desses rios, filetes do sumo da cana, mas o perigo iminente do corte.

O efeito causado pela plantação, também vestígio da violência de uma herança colonial na figura da monocultura de exportação, fere seu rosto ou decora-o de espessos traços verdes? Ferindo, indica uma inscrição na pele, um talhar no qual o sangue esperado é substituído pelo sumo da cana-de-açúcar ocupando suas frestas, a ênfase recaindo sobre uma dor encoberta pela posterior doçura (também unguento para a ferida). Do contrário, enquanto adorno, é o traçado na superfície da pele, a pintura, a cicatriz em relevo decorrente da ferida, que ocupa o primeiro plano. Não mais a dor, mas, com certeza, sua lembrança.

“Balafre” indica esses dois momentos, na frase, inseparáveis. É tanto a ferida causada por um objeto cortante quanto a cicatriz que dela deriva<sup>117</sup>, a incisão e a marca sobre a pele. A distinção não é inútil, são dois momentos diferentes: rasgo e dor inicialmente impostos e o efeito em longo prazo, a marca que evoca a narrativa da dor. O movimento de interioridade (corte) e exterioridade (cicatriz) é, então, acompanhado por uma distância no tempo, separação que os une de um modo bastante interessante. O traçado que se forma sobre a pele é a possibilidade mesma de reconstrução, posto que narrativa, da dor anterior; cada vez que ocorre a conjugação desses dois momentos – a exibição da marca e o retorno da dor (outra) – ela ocorre de um modo diferente.

Em uma das visitas que o narrador de *L'Énigme* faz à mãe, detém-se diante de sua irmã, aquela que, enfrentando o cotidiano, acompanha a deterioração do estado de saúde dessa mãe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 115): “Desta vez, ela me observa e eu vi, então, meus anos de ausência sobre seu rosto. Permanecemos um momento sem dizer nada. Depois, lentamente um

<sup>116</sup> [mort féconde et plantureuse...]; [les cannes à sucre nous balafrèrent le visage de ruisseaux de lames vertes]

<sup>117</sup> O dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales traz duas acepções do termo: “**A.**– Blessure de forme allongée, généralement faite par une arme tranchante, spécialement au visage; **B.**– Marque, cicatrice laissée par cette blessure, spécialement au visage”. Definição integral disponível em: <http://cnrtl.fr/definition/balafre>

sorriso começou a florescer. A nuvem negra desfizera-se” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 115-116). Falar sobre sua irmã, ainda mais secreta que a mãe (LAFERRIÈRE, 2011a, p.115), é também uma maneira de falar sobre essa mãe, pois juntas compõem a imagem daqueles que permaneceram. A ausência desse narrador marca também o rosto de sua mãe, cuja serenidade é substituída por “sua face de dias ruins” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 116)<sup>118</sup> assim que ele parte. O silêncio que envolve Dany e sua irmã é, no entanto, menos distância do que o passo necessário para a aproximação. O confronto com o rosto portando as marcas (“balafres”) de seus anos de exílio traz à tona uma realidade indizível – o momento doloroso da inscrição – mas também a possibilidade de certo esquecimento – a dissolução da “nuvem negra” que os separava.

O silêncio é menos distância do que aproximação e se tivéssemos de lhe dar forma através de palavras seriam aquelas do homem que, dirigindo-se à narradora do livro *L’Amant*, de Marguerite Duras, afirma amar seu “rosto devastado” (DURAS, 1984, p.9). Não apenas o ama como ama menos seu rosto jovem. Há aqui, como afirma Julia Kristeva sobre os textos de Duras, certa “loucura em plena luz” (KRISTEVA, 1989, p. 206) no enfrentamento desses dois personagens, o homem observa as marcas do rosto da narradora em toda sua lucidez, lucidez também presente no olhar de Dany sobre o rosto de sua irmã. “Uma sombria e, ao mesmo tempo, leve, porque distraída, cumplicidade com a doença da dor e da morte destaca-se dos textos durassianos” (KRISTEVA, 1989, p. 206), afirma Kristeva. O envelhecimento desse rosto, rápido demais entre seus 18 e 25 anos, não foi encarado com pavor, mas com o interesse que se nutre em uma leitura (DURAS, 1984, p. 10), e a leitura aceita pausas, permite a distração do sonho e a reflexão. O rosto destruído de agora não nega, contudo, a juventude de antes, mas a incorpora. O passado retorna diante dele e por ele é reconfigurado.

Em Duras parece haver uma grande determinação, sobre o rosto da narradora, de um período de sua juventude, como uma grande curva, o ápice de uma transformação que para sempre marcou profundamente suas características (DURAS, 1984, p. 10). Uma imagem obsessiva de sua face a persegue, “um rosto lacerado de rugas secas e profundas” (DURAS, 1984, p. 10)<sup>119</sup>, que é a imagem final de um processo, seu envelhecimento brutal ainda quando jovem. O homem capaz de amar seu rosto destruído aponta a possibilidade da construção de diferentes relações com uma dor inicial, suas marcas não despertam o horror, mas estimulam o confronto. Cara a cara, o narrador de *L’Énigme* e sua irmã passam da

<sup>118</sup> [Elle me regarde cette fois, et j’ai vu alors mes années d’absence sur son visage. Nous sommes restés un moment sans rien dire. Puis lentement un sourire se met à fleurir. Le nuage noir était passé] [son visage des mauvais jours]

<sup>119</sup> [un visage laceré de rides sèches et profondes]

lucidez do enfrentamento dos rostos – a lucidez do narrador que observa e a coragem da irmã que oferece, e impele, o próprio rosto – à distração do sorriso que surge aos poucos, a dor ressignificada e a aproximação.

Se mãe e irmã pertencem à categoria de pessoas que permaneceram no Haiti sob a ditadura, em seus corpos estão inscritas as marcas dessa realidade: “as mulheres pagaram um preço alto nessa casa” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 116). Existe remorso nesse narrador que optou pelo exílio e que reconhece o fato de as mulheres terem de suportar o cotidiano enquanto os homens devem partir; ele pertence a “uma geração de filhos sem pai” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57). Essa ausência da figura paterna ecoa na obra de Dany Laferrière – sobretudo em sua “autobiografia americana” – na predominância inegável das personagens femininas.<sup>120</sup> Aqui, a dedicatória do romance *Le goût des jeunes filles* é bastante interessante. Laferrière o dedica aos homens de sua linhagem, cita-os, mas se desculpa ao final: “apenas as mulheres importaram para mim” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 9). O livro narra como um filme – “escrito, filmado e dirigido por Dany Laferrière” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 43)<sup>121</sup> – o fim de semana em que Vieux, aos quinze anos, fugindo da possível vingança de um “tonton macoute”, esconde-se na casa de Miki, bem à frente, o paraíso para ele. Oferece-nos a descrição de um grupo de mulheres que se encontram nessa casa (Chouquette, Marie-Erna, Marie-Flore, Marie-Michèle e Pasqualine), grupo que até então apenas observava – atentamente claro – de sua janela. Tudo se passa em plena ditadura e o ano é 1971. Se mãe e irmã em *L'Énigme* enfrentaram o cotidiano de uma ditadura, estas também o fizeram à sua maneira. É um grupo de adolescentes que constitui “a fina flor das assassinas desta cidade” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 164)<sup>122</sup>, frequentemente em cólera e donas de seus corpos. São capazes de controlar monstros (LAFERRIÈRE, 2007, p. 153), como Pasqualine, que traz à rédea curta o matador Frank (LAFERRIÈRE, 2007, p. 244), ou a própria Miki, que conhece todos os “marsouins”<sup>123</sup> da cidade segundo o narrador (LAFERRIÈRE, 2007, p. 146).

<sup>120</sup> As mulheres entrando e saindo do quarto que o narrador e seu amigo, Bouba, dividem em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (Miz Littérature, Miz Sophisticade Lady, Miz Après-Midi, Miz Suicide, Miz Snob, etc.); o grupo nipônico de garotas de *Éroshima* (Hoki, Keiko, Reiko, Misako, Kero...) e aquele de *Je suis un écrivain japonais* (Midori, Eiko, Fumi, Hideko, Noriko, Tomo e Haruki); a importância de sua avó, Da, tanto em *L'Odeur du café* como em *Le charme des après-midi sans fin*; as namoradas de Vieux em seus primeiros meses em Montréal descritas no livro *Chronique de la dérive douce*; e o papel da mãe, Marie, em *Pays sans chapeau*, são alguns exemplos. A figura paterna é mais presente, no entanto, em *Le cri des oiseaux fous* e, mais recentemente, em *L'Énigme du retour*.

<sup>121</sup> [les femmes ont payé le plein prix dans cette maison]; [une génération de fils sans père]; [seules les femmes ont compté pour moi]; [écrit, filmé et réalisé par Dany Laferrière]

<sup>122</sup> [le gratin des tueuses de cette ville]

<sup>123</sup> Outro termo para “tonton macoute” utilizado no romance.



Existe um encanto na descrição das personagens femininas em Dany Laferrière que lembra certa pintura europeia do século XIX, como o Ingres d’*O banho turco* (1862), por exemplo (**Fig. 6**). Na cena de Ingres reina um erotismo exótico: a visão de um harém no qual a nudez feminina é multiplicada quase *ad infinitum*. A palidez dos corpos é acentuada pela ambiência sombria do espaço fechado. Tudo se passa sem a intromissão masculina, que não figura senão como uma presença espectadora. Há indolência nos gestos e movimentos das mulheres, e também uma sedução homoerótica nos corpos que se acariciam e se asseiam mutuamente. O clima é onírico e paradisíaco, bem próximo a visão que Vieux possuía de sua própria janela quando observava a casa de Miki, pouco antes do final de semana. O corpo de Pasqualine caminha pelo cômodo, Marie-Erna sobre o divã, folheia uma revista, os pés descalços de Marie-Flore passeiam, Miki escova o cabelo de Pasqualine diante de um espelho oval, depois acaricia sua nuca e beija de leve seu pescoço (LAFERRIÈRE, 2007, p. 79).

**Figura 6** – *O banho turco*



FONTE: [http://www.repro-tableaux.com/kunst/jean\\_auguste\\_dominique\\_ingres\\_30//Das-tuerkische-Bad.jpg](http://www.repro-tableaux.com/kunst/jean_auguste_dominique_ingres_30//Das-tuerkische-Bad.jpg)

O narrador, no entanto, deixa de ser espectador e invade a cena. Seu amigo Gégé, vingando-se de um “marsouin” que perseguira Vieux depois de entrar no bordel “Macaya Bar”, arranca os testículos do perseguidor (o que depois se descobrirá como apenas uma

brincadeira de Gégé). Os garotos fogem acreditando serem procurados pelos “tontons macoutes”. Separam-se e o narrador vai à casa de Miki, “o único lugar em que me sinto em segurança” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 146)<sup>124</sup>. Nesse momento, uma distinção precisa ser feita entre o romance e o quadro de Ingres: a clausura do ambiente retratado na tela é, no romance, quebrada por uma presença masculina. O espaço fechado da sala de banhos do harém é contraposto ao fluxo livre na casa de Miki, a não ser, e isso é essencial, em relação ao narrador, preso no quadro de seus sonhos, escondido para não ser pego. O movimento incessante das mulheres é contrastado com o estático narrador que lê, durante todo o final de semana, uma coletânea de poemas de Magloire de Saint-Aude (LAFERRIÈRE, 2007, p. 153). São poucos os seus contatos diretos com o grupo de jovens que frequenta a casa: recebe Frank quando ele chega para ver Pasqualine (LAFERRIÈRE, 2007, p. 152) ou intervém numa discussão sobre Françoise Sagan com uma pergunta, momento em que todas haviam esquecido que ele estava ali (LAFERRIÈRE, 2007, p. 288-299), só para citar alguns dos poucos exemplos. Mesmo quando se relaciona com Miki, é esta que faz dele um objeto de prazer, sem que ele tenha entendido muito bem o que acontecera entre os dois (LAFERRIÈRE, 2007, p. 320-322).

A imobilidade do narrador serve muito bem a sua observação – *voyeur* a poucos centímetros dos corpos que deseja. Aqui, o erotismo é agressivo e reivindicado, serve de arma. Chouquette é uma “saqueadora”: “Olha, eu não tenho nada contra os homens... Eu os roubo e ponto. É isso” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 333)<sup>125</sup>. Muito diferente é o erotismo que envolve a tela de Ingres: sua sedução é, como vimos, indolente, de movimentos harmoniosos e lentos. No quadro, por mais que os corpos sejam multiplicados, toda sensualidade não ultrapassa as paredes do salão (há a abertura para o observador, claro, mas a abertura é como a de um buraco de uma fechadura, uma fresta entre tecidos ou uma porta entreaberta, tem algo de ilícito nesse olhar). Essa sensualidade é permitida porque apartada, livre em sua prisão.

O narrador em *Le goût des jeunes filles* entremeia suas descrições e sonhos aos diálogos ágeis das garotas. Por sua vez, essas cenas são alternadas com capítulos que apresentam trechos do diário de Marie-Michèle, de dezessete anos, diário publicado posteriormente. Marie-Michèle, diferente das outras, é de uma família burguesa de mulatos de Pétionville. Habita, portanto, dois diferentes mundos: aquele elitista de Pétionville, frequentando uma escola para famílias abastadas enquanto a mãe não perde um coquetel de alguma embaixada e conhece todas as figuras políticas mais importantes do país por um lado

<sup>124</sup> [le seul endroit où je me sens en sécurité]

<sup>125</sup> [pillarde]; [Tu comprends, je n'ai rien à foutre des hommes... Je les pille, un point c'est tout]

(LAFERRIÈRE, 2007, p. 56-57) e, por outro, com suas amigas, o mundo “superpovoado” de Porto-Príncipe (LAFERRIÈRE, 2007, p. 225). É possível reconhecer nela certo desdobramento do narrador (e, assim, dos narradores de toda “autobiografia americana”) na medida em que compartilham algumas imagens e até obsessões. Ela reconhece na avó de Marie-Erna uma figura muito próxima a de Da, avó do narrador: “uma senhora radiante” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 159) cujos problemas são resolvidos por um sorriso, “um sorriso verdadeiro, tão natural, tão tranquilizador” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 159)<sup>126</sup>.

Compartilha também uma obsessão pela nuca, tão presente nos livros de Dany Laferrière<sup>127</sup>: “Uma nuca diz tudo sobre sua proprietária” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 71)<sup>128</sup>. O primeiro encontro de Marie-Michèle com Miki ocorre quando vê sua nuca e nela percebe uma personalidade sensível e muito refinada (LAFERRIÈRE, 2007, p. 71). No capítulo 6 de seu diário chega a definir algo como três tipos de beleza presentes no Haiti e a primeira é a das camponesas que carregam pesados cestos em suas cabeças desde quando pequenas, o que produz um resultado magnífico: “elas têm o dorso interminável, ligeiramente arqueado, o pescoço alongado e a cabeça erguida como uma princesa do Benim. O corpo magro, o porte altivo” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 158)<sup>129</sup>. Na coletânea *Pigments*, de Léon-Gontran Damas, existe um poema sobre as “porteuses”:

Et le sabots  
des bêtes de somme  
qui martèlent en Europe  
l'aube indécise encore  
me rappellent  
l'abnégation étrange  
des trays matineux  
repus  
qui rythment aux Antilles  
les hanches des porteuses  
en file indienne

Et l'abnégation étrange  
des trays matineux

<sup>126</sup> [une vieille dame radieuse]; [un sourire si vrai, si naturel, si apaisant]

<sup>127</sup> Apenas alguns exemplos: O zoom sobre a nuca de Keiko em *Éroshima* (LAFERRIÈRE, 1998, p. 37); a nuca da jovem que observa de sua janela, cena rascunhada em um guardanapo de um café na esquina da rua Ontario em *L'Énigme* (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 48); a nuca vermelha da secretária da usina após ter ouvido uma conversa entre o narrador e seu patrão que fazia piadas sobre o desempenho sexual dos negros (LAFERRIÈRE, 2012, p. 132) e a nuca da namorada Julie, “le / centre du monde”, enquanto ela escrevia uma carta à amiga (LAFERRIÈRE, 2012, p. 112) em *Chronique de la dérive douce*; “la nuque dégagée” (LAFERRIÈRE, 2010b, p. 55) da ciclista que chama a atenção do narrador de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*; e a nuca triste de Isa (“long cou fragile”), projeção da tristeza do próprio narrador de *Je suis un écrivain japonais* quando ela parte de um metrô em Montreal (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 35).

<sup>128</sup> [Une nuque dit tout à propos de son propriétaire]

<sup>129</sup> [elles ont le dos interminable, légèrement arqué, le cou allongé et la tête droite comme une princesse béninoise. Le corps mince, le port altier]

repus  
 qui rythment aux Antilles  
 les hanches des porteuses  
 en file indienne  
 me rappelle  
 les sabots  
 des bêtes de somme  
 qui martèlent en Europe  
 l'aube indéçise encore (DAMAS, 2005, p. 31)<sup>130</sup>

O poema concentra-se no balançar contínuo das ancas das “porteuses”, movimento claro nas repetições alternadas de uma a outra estrofe. A analogia parece insólita e, com certeza, melancólica. Um ritmo que não cessa e que é parte da paisagem, misturando-se ao dia que, incerto, nasce. O porto altivo, longilíneo das “porteuses” de Laferrière está no poema de Damas na verticalidade da divisão de seus versos. Figura muito própria do campo, vale a pena nos perguntarmos sobre a frequência com que elas são representadas na pintura haitiana.

O retorno à Ingres é bem-vindo (**Fig. 6**). Logo no primeiro plano, a figura feminina de costas para o espectador tocando o que parece ser uma cítara oferece um arco quase interminável que parte de sua nuca e segue ligando-se à coluna e arqueando-se levemente. É um deleite para quem observa e revela certo descuido, ou mesmo, despreocupação, de quem é observado. No romance, lembremos, trata-se de um porte e de uma beleza “naturalmente aristocrática” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 158) encontrados na simplicidade da vida no campo, enquanto que em Ingres há muito mais o luxo do exótico<sup>131</sup>.

Um terceiro ponto compartilhado por Marie-Michèle e pelo narrador é a banheira. No capítulo 11 de seu diário, Marie-Michèle conta que estava escrevendo em sua banheira e descreve até sua técnica de como não molhar os papéis (LAFERRIÈRE, 2007, p. 230). Outra imagem bastante recorrente nos textos de Laferrière, veremos mais à frente, e fundamental para este mesmo romance. Ele não é apenas a narrativa em tom cinematográfico das aventuras de Vieux aos seus quinze anos, apesar disso representar a maior parte do romance. Esse filme, “Week-end à Port-au-Prince”, é um grande sonho, uma longa *mise en abîme* dentro da

<sup>130</sup> [E os cascos / dos animais de carga / que martelam na Europa / aurora indecisa ainda / lembram-me / a abnegação estranha / das bandejas matutinas / fartas / que ritmam nas Antilhas / as ancas das carregadoras / em fila indiana // E a abnegação estranha / das bandejas matutinas / fartas / que ritmam nas Antilhas / as ancas das carregadoras / em fila indiana / lembra-me / os cascos / dos animais de carga / que martelam na Europa / aurora indecisa ainda]

<sup>131</sup> [“naturellement aristocratique”] As distinções traçadas na comparação entre o romance de Laferrière e a tela de Ingres não terminam aqui, porém, ultrapassam o objetivo da dissertação. É preciso entender *O banho turco* junto a uma vasta produção europeia de tendência orientalista que acompanhou de certo modo o avanço imperialista sobre o Oriente, preocupação, por exemplo, do conhecido estudo de Edward Said, *O Orientalismo*. No caso do romance, a imagem do grupo de Miki não é necessariamente uma visão do outro (tal como Oriente exótico em Ingres), mas do próprio haitiano. Em que medida essas construções se diferem e se aproximam considerando essa perspectiva?

narrativa inicial. Esta se passa em Miami, vinte cinco anos depois, e começa com o narrador visitando suas tias que moram no bairro Little Haïti. Ele retoma, por telefone, o contato com Miki (LAFERRIÈRE, 2007, p. 28), que lhe fala da foto de Pasqualine na revista *Vogue* (LAFERRIÈRE, 2007, p.34-35) e do livro recente de Marie-Michèle, *Fast Lane: Girls, Food, Sex, Music – The Sixties in Haiti* (LAFERRIÈRE, 2007, p. 39), na verdade, a publicação revisada de seus diários. Para compreender essa época, afirma que será necessário assistir a um filme dentro de sua cabeça (LAFERRIÈRE, 2007, p. 40) e exatamente quando estiver em seu banho, assim como Marie-Michèle escrevendo seu diário, e em um dia chuvoso: “um pequeno filme de orçamento limitado, sem atores profissionais, com uma equipe reduzida ao mínimo. Uma filmagem de três dias. Câmera no ombro. Muito amador. Em preto e branco, com certeza” (LAFERRIÈRE, 2007, p. 41)<sup>132</sup>.

Um contraponto é estabelecido com *Le goût des jeunes filles* quanto à representação das mulheres. Porém, tanto o grupo de garotas quanto Marie, mãe do narrador de *L'Énigme*, respondem ao cotidiano de uma ditadura. As respostas diferem, mas em ambas existe movimento. Movimento, apesar da estabilidade daquele que permanece. Nas garotas ele é frenético, incessante, tem raiva, uma força quase primitiva voltada contra algo que as oprime. Na mãe, pelo contrário, é suave. Seu movimento reinscreve, e relê, a dor passada, construindo sobre ela diferentes relações na dinâmica da memória e do esquecimento. Ela é capaz de “dançar sua tristeza”, título do capítulo em que o narrador visita a mãe após o recado da irmã avisando sobre o seu estado:

Je revois ma mère en train de danser  
avec une chaise  
dans la pénombre du petit salon.  
Danser sa tristesse vers cinq heures  
de l'après-midi.  
On dirait un poème de Lorca  
évoquant la nuit rouge de Franco.(LAFERRIÈRE, 2011a, p. 114)<sup>133</sup>

As imagens evocadas evoluem de certa indecisão à clareza da metáfora sobre a brutalidade da ditadura de Franco sem a perda do movimento inicial. A penumbra da sala, a meio caminho entre a luz e a escuridão, compõe o cenário em que uma mulher, sabendo há pouco da morte de seu marido, dança sua tristeza. A indecisão dessa penumbra é reafirmada pela ambiência crepuscular de fim de tarde (são acrescentadas nuances avermelhadas),

<sup>132</sup> [un petit film à faible budget, sans acteurs professionnels, avec une équipe réduite au minimum. Un tournage de trois jours. Caméra à l'épaule. Très amateur. En noir et blanc, bien sûr]

<sup>133</sup> [Vejo minha mãe dançando / com uma cadeira / na penumbra da salinha. / Dançar sua tristeza lá pelas cinco horas / da tarde. / Parece um poema de Lorca / evocando a noite rubra de Franco]

também movimento entre dia e noite, e culmina no contraste do último verso, “a noite rubra”, contraste direto entre cores puras evocado, no entanto, por um poema de Lorca. Marie dança sua tristeza – a ausência e, agora, a perda do marido – agarrando-se a um objeto. A tentativa talvez não seja a da substituição, vã, de algum ente perdido, mas a exteriorização de uma dor, a fixação de uma lembrança em algo mais tangível e externo que, ao mesmo tempo, institui uma percepção bastante corpórea, a sensação do toque da pele com a cadeira, por exemplo.

Duas primeiras noções que Jacques Derrida destaca em sua argumentação sobre o arquivo são a instituição e a conservação, para as quais utiliza a figura do exergo, cuja função é “acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo” (DERRIDA, 2001, p. 17); a violência do arquivo está nesses dois poderes iniciais. No fragmento de *L'Énigme*, assistimos ao momento mesmo de instituição de uma lembrança. Se a cena parece apenas a rememoração dos tempos vividos antes do exílio do marido ou do tempo em que se atinha, ao menos, à ausência dele, é possível enxergar nela a possibilidade do enfrentamento futuro dessas lembranças na medida em que aponta os meios de sua conservação. Como foi dito, a cadeira era a tentativa de exteriorização e fixação dessa dor, indica de que maneira serão mantidas as relações com ela. Existe sim um suporte externo, porém, ao menos nesse momento, ele é muito mais efêmero. A ênfase recai sobre a percepção, a relação com o objeto e não ele em si.

Aos poucos se constrói a imagem de uma mãe que é tanto o arquivo de uma casa como de uma coletividade. Enquanto arquivo de uma casa, é aquela que registra e guarda a memória dos ausentes. É aquela que, durante trinta e dois anos, marcou em um calendário “Esso” uma cruz sobre os dias passados longe de seu filho (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 37-38). É com sua mãe que o narrador possui uma foto, retomada ao se preparar para o retorno juntamente às lembranças de seus primeiros momentos em Montreal: “Esta velha foto é hoje minha única/ testemunha para medir o tempo que passa” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 27)<sup>134</sup>. Na foto, já amarelada, folheia uma revista enquanto sua mãe parece cochilar, mas reconhece que, se ignorava o fato de que iria partir pouco tempo depois, ela “devia pressenti-lo/no fundo de sua carne/mais secreta” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 27). É ela também a responsável pela ligação entre pai e filho. No capítulo “La photo”, ainda na primeira parte do romance, lembrou-se de como conhecera seu pai através de uma foto que sua mãe lhe mostrou quando tinha seis anos. A lembrança e a imagem do pai dependiam exclusivamente da voz de sua mãe, esta que lhe havia revelado que era seu pai o homem daquela foto: “No meu caso o rosto do meu pai não

<sup>134</sup> [cette vieille photo est aujourd'hui mon unique/témoin pour mesurer le temps qui passe]

pode ganhar vida sem a voz da minha mãe” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 36)<sup>135</sup>. Em outra foto estão o pai, sentado, a irmã, chorando sobre seu colo, e o narrador, de pé ao lado do pai, foto tirada por Jacques, um amigo do pai, no momento em que eram procurados pelos homens do general-presidente (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 200). Em outra, ainda, vê-se um jovem semelhante ao narrador, seu pai em preto e branco, que partiu para o exílio com pouco mais de vinte anos: “Quando me deparo com essa foto, diz minha mãe, /tenho a impressão de estar com meu filho e não meu / marido” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 201)<sup>136</sup>. A confusão entre os rostos, tão parecidos, reafirma a confusão entre os destinos especulares: pai e filho exilados por pai e filho ditadores.

Esses poucos elementos, fragmentos do passado, são os instrumentos com os quais Marie se transforma em arquivo e sustenta o estabelecimento de uma linhagem. As três gerações de homens que a compõem, ligados entre si por contatos bastante frágeis (sobretudo entre o narrador e o pai), só se mantêm através das ações das mulheres, estas que permaneceram. Elas alimentam uma linhagem que não tem nada de linear ou de intocável, pois caminha, pelo contrário, em passos falsos, vacila e se ergue constantemente. O pai, primeiro exilado, acaba os dias na loucura causada pela impossibilidade da volta ao país natal e na dor de viver afastado dos seus (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 64), o narrador, cujo verdadeiro nome é o mesmo do pai e que é apenas um galho desta árvore (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 62), enfrenta o enigma do retorno, e o sobrinho, com o mesmo pseudônimo do narrador, encarna a renovada angústia entre permanecer ou partir (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 105). Essa genealogia é, então, entremeada por outra, feminina, da qual a principal figura seria a mãe, Marie, que vivera quase meio século “esquartejada entre seu homem, seus filhos e seu país. Ela não os teve só para si senão por um breve momento” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 185)<sup>137</sup>. É com Marie que desce ao fundo do abismo. É ela que pergunta ao filho como ele fez para sobreviver, como ele viveu os anos de exílio, uma pergunta que ele evitara por muito tempo e que é parte de seu enigma (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 202).

A esta figura, podem unir-se a irmã, sobre o rosto da qual vira seus anos de ausência (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 116) e em quem, em outro momento, reconhece sua mãe na preocupação com o filho que sai para visitar um amigo morto recentemente (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 109), e a avó, Da, responsável pelos sonhos que habitaram sua infância em Petit-Goâve: “Minha avó, Da. Minha mãe, Maria. Minha irmã, Ketty. Estas mulheres não se

<sup>135</sup> [devait le sentir / au fond de sa chair / la plus secrète]; [Dans mon cas le visage de mon père ne peut s’animer sans la voix de ma mère]

<sup>136</sup> [Quand je tombe sur cette photo, dit ma mère, /j’ai l’impression d’être avec mon fils et non mon / mari]

<sup>137</sup> [écartelée entre son homme, ses enfants et son pays. Elle ne les a eus tout à elle qu’un bref temps]

ocupam da História, mas da vida cotidiana, que é uma longa fita sem fim” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 137)<sup>138</sup>. Ao permanecerem, enfrentam o cotidiano, e é nele, contudo, que são impressas as marcas da história. Fizeram o que há de mais subversivo em um regime ditatorial: “ser feliz / sob as barbas do ditador” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 138)<sup>139</sup>. Isto nos leva diretamente ao segundo aspecto de Marie enquanto arquivo, agora, de uma coletividade.

Nesse caso, ela encarna um papel dúbio, entre a incapacidade de se impor diante de um regime ditatorial que dela afastou marido e filho e a força de comportar as lembranças do que significa viver sob esse regime. No capítulo “Passage à vide”, Dany recebe um recado da irmã dizendo que sua mãe não estava bem e decide visitá-la. Quando chega lá, tudo já estava resolvido, foi apenas uma crise passageira. A expressão do título é interessante, figurativamente representa o momento em que uma atividade perde sua eficácia, na mecânica, são os instantes em que o motor engasga<sup>140</sup>. O título, determinando o momento em que atividades que deveriam ser executadas continuamente vacilam, revela algo sobre essa mãe: o ritmo mecânico do cotidiano exige dela a construção de meios que a permitam suportá-lo, meios que nem sempre funcionam (a atividade repetitiva daquele que varria o pátio do hotel permitia o sonho, aqui, faz emergir a crise). O narrador a ouve cantando algo de quando ela era mais jovem e a irmã lhe confessa: “[...] ela fica sempre assim depois de uma descida ao inferno” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96)<sup>141</sup>.

Nesse mesmo capítulo, é reafirmada a imagem dessa mãe como arquivo de uma coletividade, arquivo fragmentado que às vezes engasga e parece ineficaz (mas retoma sempre sua atividade). O alargamento desse indivíduo diante de uma comunidade está no próprio nome da mãe, Marie, nome tão comum que dava a impressão de “dividir minha mãe / com os companheiros do quarteirão” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96)<sup>142</sup>. Marie não tem o hábito de falar muito sobre si e o narrador percebe que não conhece nenhuma história sua de quando ela era pequena (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96). É esse arquivo, às vezes incapaz de falar sobre si, que deposita sobre seu corpo a história de sua terra natal:

Ma mère ne se baigne pas  
dans le fleuve de l’Histoire.

<sup>138</sup>[Ma grand-mère Da. Ma mère Marie. Ma sœur Ketty. Ces femmes ne s’occupent pas de l’Histoire mais de la vie quotidienne qui est un long ruban sans fin]

<sup>139</sup> [être heureux / à la barbe du dictateur]

<sup>140</sup>O dicionário do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales traz, na definição do termo “passage”, a expressão “passage à vide” associada à mecânica e no sentido figurado: “**MÉCAN.** *Passages à vide.* Ratés du moteur, Instants où il ne donne pas (Esnault, *Notes compl. «Poilu»*, [1919] 1956) ; – **Au fig.** *Passage à vide.* Moment où une activité (humaine ou non) cesse d’avoir la moindre efficacité (Rey-Chantr. *Expr.* 1979)”.  
<sup>141</sup> [elle est souvent ainsi après une descente en enfer]

<sup>142</sup> [partager ma mère / avec les copains du quartier]



Mais toutes les histoires individuelles  
sont comme des rivières qui la traversent.  
Elle conserve dans les replis de son corps  
les cristaux de douleur de tous ces gens  
que je croise dans les rues depuis mon arrivée. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96)<sup>143</sup>

As frases tornam-se mais longas, rios mais e mais caudalosos que atravessam o corpo dessa mãe, imprimindo marcas em um sujeito em certa medida à mercê de um processo histórico e de uma realidade social que o excluem, ela “não se banha no rio da História”. A força da passagem está nas mutações que oferece: carne transforma-se em tecido enquanto é atravessada pela água dos rios. Nas “dobras” de seu corpo são impressas as marcas dos rios que a atravessam, como as dobras de um tecido. Há inversão. O corpo não é necessariamente despido, é a epiderme que se torna a trama que a revestia. Corpo enquanto tecido é também tecido social, sobre o qual estão fixadas as dores dessa coletividade, sua condensação em cristais; um tecido entremeado de pequenas histórias como aquele formado pelos eventos narrados por Ketty e que Dany ouve analisando e ligando-os a outros, menores: “acredito que as histórias não são nem pequenas e nem grandes, mas que elas estão todas ligadas entre si. O conjunto formando uma massa compacta e dura que chamamos, para facilitar, de vida” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 186).<sup>144</sup>

As funções de arquivo de uma casa e de uma coletividade, que até o momento foram tratadas separadamente, formam, na verdade, dois movimentos indissociáveis. A domiciliação é um aspecto observado por Derrida já no nascimento do arquivo como a “domiciliação dos documentos oficiais conservados pelos arcontes” (DERRIDA, 2001, p. 13). Sendo o arquivo de uma casa o é de uma coletividade na medida em que não há indivíduo que não seja um ser social. Constituindo-se como base na manutenção da linhagem dos homens de sua família, Marie agrega também uma comunidade. Contudo, como pensar a problemática do arquivo quando ele é um corpo? A necessidade de exteriorização, da criação de um suporte externo, é essencial para Derrida, mas onde o fora começa é sua grande questão (DERRIDA, 2001, p.

<sup>143</sup> [Minha mãe não se banha / no rio da História. / Mas todas as histórias individuais / são como rios que a atravessam. / Ela conserva nas dobras de seu corpo / os cristais de dor de todas essas pessoas / com quem cruza nas ruas desde minha chegada]

<sup>144</sup> [je crois que les histoires ne sont ni petites ni grandes mais qu’elles sont toutes reliées entre elles. L’ensemble formant une masse compacte et dure qu’on appelle, pour faire vite, la vie] Em *A sociedade dos indivíduos*, Norbert Elias, explicando a importância das relações inter-pessoais na dinâmica do indivíduo e da sociedade, utiliza a metáfora da rede de tecido: “Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca” (ELIAS, 1994, p. 35). Unidades individuais formando um todo que é mais do que a soma daquelas, essa composição é dotada de um sistema de tensões que exerce uma força sobre cada indivíduo de uma maneira particular (ELIAS, 1994, p. 35). Marie parece ter seu corpo impresso por essa tensão gerada pelo corpo social servindo como o arquivo de suas dores.

18). No fragmento, a primeira evidência é o processo de exteriorização seguida, enfim, do suporte. A pele transforma-se em tecido, as texturas confundem-se em uma metamorfose que varia entre epiderme, vestimenta e rio. Essa transformação, que inicialmente parece um processo de expansão, transbordamento do corpo, acaba retraindo-se e produz uma dor condensada em cristais – algo externo, mas fixado no corpo, ferindo-o.

Aqui, uma conclusão de Derrida é importante (é uma das mais originais desse seu texto): “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro” (DERRIDA, 2001, p. 28-29). Se se trata de uma inscrição privada que se dá sobre o corpo, de que maneira são condensadas essas memórias coletivas? De que modo essa coletividade se traduz em um corpo? Ou melhor, o que significa um corpo portar as dores de uma coletividade? Talvez aqui tenhamos chegado a um ponto vasto demais para ser tratado em uma dissertação. Citemos apenas alguns elementos.

“O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história”, afirma Pierre Nora (NORRA, 1993, p. 17)<sup>145</sup>, descrevendo o processo atual de deslocamento da memória, de sua conversão à esfera individual. O esfacelamento da memória – que deixou de estar relacionada a algum tipo de herança e que, substituída por uma preocupação historiográfica, foi extirpada de uma adequação antes vivida como evidência, sua adequação à história (NORRA, 1993, p. 8) – fez com que perdesse seus meios e se instalasse em lugares, o que Nora chama de “lugares de memória”, estes que “são, antes de tudo, restos” (NORRA, 1993, p. 12). Define-os como originados do sentimento de não haver mais “memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...], porque essas operações não são naturais” (NORRA, 1993, p. 13). Daí o movimento dialético desses “lugares de memória”: são arrancados da temporalidade à qual pertenciam para, ao mesmo tempo, serem devolvidos (NORRA, 1993, p. 13), pois na medida em que são ressignificados pela distância e pelo tratamento da história deixam de ser lembranças, mas começam a fazer parte de um ciclo, diríamos interminável, de releituras.

Nesse contexto, para Nora o arquivo “não é mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida” (NORRA, 1993, p. 16), o arquivo de uma memória perdida que busca apoiar-se sobre traços e vestígios (NORRA, 1993, p. 14). Existe, nessa pulsão arquivística, um dever que pesa sobre o

---

<sup>145</sup> O texto utilizado foi publicado com o título *Entre memória e história: a problemática dos lugares* e constitui a tradução do prefácio de sua obra *Les lieux de mémoire* (1984). Não se ignora que sua reflexão esteja muito atrelada à memória nacional francesa, no entanto, ela oferece instrumentos para a questão aqui tratada.

indivíduo – e isso é importante para voltarmos ao texto de Laferrière – de uma inscrição privada (porque não mais necessariamente um dever coletivo) da memória, indivíduos que se tornam “homens-memória” (NORRA, 1993, p. 18). Se as dores de uma coletividade encontram-se inscritas no corpo de Marie, há que se pensar na fragilidade, tanto do suporte quanto das lembranças que ali serão fixadas. Ainda que o processo que Pierre Nora descreva seja o de desintegração do papel coletivo da memória, a memória individual continuaria representando, sobretudo por sua particularização crescente, apenas um ponto de vista sobre uma memória coletiva<sup>146</sup>.

O que chama atenção na imagem de Marie é que ela porta em si as dores coletivas condensadas em cristais, e o cristal é multifacetado. Trata-se de uma perspectiva individual, a princípio, que abriga inúmeras outras perspectivas. Agora, algo escapa à teorização de Pierre Nora: o que descreve como um deslocamento que converte a memória à psicologia individual (NORRA, 1993, p. 17), e que até então explicava bem a imagem presente em Laferrière é contraposta, no romance, por um processo de coletivização do sujeito. A memória é sim atomizada, fragmentada, e atribui, como diria Nora, dignidade ao mais humilde objeto (NORRA, 1993, p. 19). No entanto, é o indivíduo que não é apenas indivíduo. Marie não é apenas um sujeito que abriga as dores coletivas, ela alarga-se (na já descrita metamorfose que varia entre pele, roupa e rio, por exemplo, ou na impressão que o narrador tinha em dividir a mãe com todos os garotos do bairro por ela ter um nome tão comum), ela é todo o Haiti. E aí, Marie passa à Mãe-Terra.

No texto de *Et les chiens se taisaient*, a figura da Mãe quer evitar o sacrifício do Rebelde, “trocar o *não* da revolta pelo *sim* da resignação” (ALMEIDA, 1978, p. 37). Ela quer ver em seu filho a tácita naturalidade que surge da alternância das gerações: “Eu havia sonhado com um filho que fechasse os olhos de sua mãe” (CÉSAIRE, 2013, p. 298). O Rebelde, pelo contrário, crê na mudança trazida pelo seu ato agindo sobre um futuro que não presenciara: “Eu escolhi abrir sobre um outro sol os olhos de meu filho” (CÉSAIRE, 2013, p. 298)<sup>147</sup>. Suas atitudes ocupam diferentes extremos durante o diálogo de réplicas que se opõem. Na análise de Lilian Pestre, existe uma dissociação entre a figura carnal da Mãe, uma tentação no caminho do Rebelde rumo ao sacrifício em benefício da própria terra, e a Grande

<sup>146</sup> Considero o texto de Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, em que destaca o papel dos indivíduos na construção de uma memória coletiva, com os quais a massa de lembranças comuns estabelece uma relação diferente: “De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes” (HALBWACHS, 2003, p. 69).

<sup>147</sup> [J’avais rêvé d’un fils pour fermer les yeux de sa mère]; [J’ai choisi d’ouvrir sur un autre soleil les yeux de mon fils]

Mãe, de quem esse mesmo sacrifício permite a ressurreição (ALMEIDA, 1978, p. 46-51). Em Laferrière, Marie acompanha o filho em sua descida ao inferno inquirindo-o sobre o longo período em exílio e, aos poucos, é também associada à figura da terra natal, Mãe-Terra cujo corpo é um mapa análogo a algum que representasse o relevo de sua terra, descrevendo, no entanto, o sofrimento de um corpo social; aqui, a mãe é o referencial para sua jornada.

Enquanto arquivo de uma coletividade a figura da mãe encarna, então, a terra natal e, assim, invertendo a equação, retorno é também retorno a um ventre materno. Não se trata, necessariamente, da busca pelo conforto quente e úmido de um útero – senão por instantes. O retorno, nesse sentido, aproxima-se do de Dom Marcial no conto “Viagem às origens”, de Alejo Carpentier. O velho que observa a demolição de sua casa e anda por entre seus escombros assiste, durante a noite, a sua reconstrução como que em um avanço regressivo do tempo: pisos e pedras são restituídos, portas e muralhas erguidas, e a casa é restabelecida. É interessante a maneira com que as vivências de Dom Marcial são revividas por essa viagem ao passado, não se tratando apenas de uma contagem regressiva, mas do ato recriador da memória. Assim, a confissão do, então, agonizante Marcial, antes “franca, detalhada, rica de pecados” (CARPENTIER, 1997, p. 57) tornava-se “reticente, trabalhosa, cheia de subterfúgios” (CARPENTIER, 1997, p. 58). No lugar de ir à igreja para se casar com a Marquesa, foram para lá “recobrar sua liberdade” (CARPENTIER, 1997, p. 60). Chegou a comemorar com um grande sarau “a sua chegada à menoridade” (CARPENTIER, 1997, p. 61).

É claro que, em Laferrière, não é exatamente este retorno, algo linear, que se dá, pois é o adulto que enfrenta a chegada à terra natal. Mesmo assim, em ambos há o movimento de um retorno impossível efetuado pela memória que não toca os eventos, mas os recriam. Na viagem de Dom Marcial a memória agarra-se à transformação dos objetos: a estátua de Ceres que presenciava a demolição, “de nariz quebrado” e com o “toucado de enfeitos silvestres enegrecido pelo tempo” (CARPENTIER, 1997, p. 55), rejuvenesce ao poucos, fica “menos cinzenta” (CARPENTIER, 1997, p. 57), as orelhas clareiam-se e os capitéis parecem “recém-esculpidos” (CARPENTIER, 1997, p. 59), até ser substituída, no entanto, “por uma Vênus italiana” (CARPENTIER, 1997, p. 60). É possível perceber aqui uma hesitação entre a fertilidade e o amor materno encarnados em uma Ceres e a beleza e o erotismo associados a Vênus (se a memória agarra-se aos objetos, estes não são balizas eternas). Se quiséssemos pensar nos objetos presentes em *L'Énigme* e que servem, de algum modo, a amenizar a desorientação do narrador – “Perdi todas as minhas referências” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 16) – estes seriam sua valise e, mais importante agora, aqueles guardados por sua mãe. O

calendário em que marca os dias de exílio de Dany ajuda na contagem de um tempo que, a princípio, não pode ser mensurado – “o tempo vivido fora/ da cidade natal/ é um tempo que não pode ser medido” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 37)<sup>148</sup> – e as fotos em que estão presentes o marido e o filho são as poucas recordações que o narrador possui de seu pai, são os vestígios dessa figura revivida e alimentada pela voz de sua mãe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 36).

Quando, por fim, no conto de Carpentier, Dom Marcial se transforma em um ser “totalmente sensível e táctil” (CARPENTIER, 1997, p. 71), vendo apenas “gigantes nebulosos” (Idem), entra no útero materno e em um corpo que beira a morte. Desliza para a vida enquanto as trevas habitavam o corpo quente que o envolvia. Vida surgiu da união mortal dos gametas, necessária violência da geração. A pulsão criadora estava já na presença da estátua de Ceres e no título original do conto, “Viaje a la semilla”, pois o retorno à terra, que a todos cobra, é apenas busca de seu calor (o útero materno) apontando a necessidade do nascimento, o deslizamento para a vida (CARPENTIER, 1997, p. 72), a saída do invólucro protetor. Aí, a fragilidade do corpo materno é fundamental, possibilita a origem, e mais, a renovação, já que o conto é também uma aventura da memória, sua viagem.

Uma fragilidade semelhante é essencial a Marie em *L'Énigme*: “todas as histórias individuais / são como que rios que a atravessam” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96). A porosidade de seu corpo comporta o peso de um processo histórico que a ultrapassa, claro, mas que é avaliado e condensado nos pequenos “cristais de dor” fixados em Marie (agora corpo ultrapassa história).

Se o retorno é também retorno a um ventre materno que encarna a terra natal, a imagem inicial da “balafre” pode ganhar novos contornos. É interessante o título do primeiro romance de Édouard Glissant, *La Lézarde*, evocando o rio de sua Martinica natal em torno do qual se constrói a saga de Mathieu e Thaël. A palavra “lézarde”, além de indicar esse rio, significa fenda, abertura profunda sobre uma superfície. As marcas sobre o corpo materno enquanto terra natal, plenas da violência contida no corte, indicam os contornos dessa mesma terra, seus relevos, caminhos, rios, traços profundos sobre a terra, elementos dos quais o narrador deve se reaproximar. O movimento de interioridade dessas “balafres”, o talho, é o próprio movimento do narrador que se reapropria de sua terra natal; mais do que caminhar por sobre ela, deve percorrer seus rasgos (e feri-la novamente). E aí, não apenas o seu acidentado relevo, mas as impressões deixadas pela ditadura.

---

<sup>148</sup> [le temps passé ailleurs que/ dans son village natal/ est un temps qui ne peut être mesuré]

Era intensa a atmosfera de paranóia coletiva em que os vizinhos vigiavam-se mutuamente e aumentavam o volume do rádio na hora dos repetidos discursos de louvor ao presidente (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 113): “Eram os anos negros” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 113). Nesse quadro, “cada família tem seu ausente no retrato do grupo” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 110) e Papa Doc fora o responsável por introduzir “o exílio na classe média” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 110). Marie toma o aspecto da intensidade da lembrança que lhe surge, “as pessoas que conheceram vários regimes políticos mudam de humor de acordo com que evocam uma época feliz ou infeliz” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 201), e se entristece a cada comemoração de jovens por conta de uma mudança política: “ela se entristece sabendo que eles vão rapidamente se desmentir. E que eles pagarão caro por esse instante de alegria” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 201)<sup>149</sup>.

Nessa aproximação da terra natal, os instantes passados com sua mãe traduzem, de certo modo, a dificuldade dessa aproximação. No momento em que conta a notícia da morte do pai, o capítulo *Le chant de ma mère*, o narrador e sua mãe estão na varanda de casa. A indiferença inicial é substituída pela raiva contra o portador da má notícia (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 110). Uma distância é estabelecida: Marie evita olhar para o filho que, procurando algum contato, observa “suas longas mãos tão delicadas” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 111). Ela retira o anel de casamento e começa a cantarolar uma canção que o narrador tem dificuldade em reconhecer (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 111), o olhar se perde sobre o canteiro de loendros e é invadida por lembranças que não dizem respeito ao filho. Sobre isso, “o tempo de antes” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.111), o narrador não pode senão conjecturar: seriam lembranças de quando era jovem e não tinha preocupações? Contudo, o movimento de afastamento em que a mãe parece aprisionada no mundo de antes (antes da ausência, do exílio, da morte) parece dar lugar a uma claudicante aproximação. A dificuldade em compreender as palavras cantadas por Marie é vencida pouco a pouco e Dany reconhece alguns resquícios, um canto doloroso que “fala de marinheiros em pânico, / de um mar agitado / e de um milagre no momento em que / toda esperança parecia perdida” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 111-112)<sup>150</sup>. A aproximação é feita também através da literatura, o narrador reconhece a presença dessa mãe em seus escritos. A figura do canto melancólico de sua mãe parece ligar-se a uma imagem frequente em Dany Laferrière, o grito daqueles que partem, oferecendo, no entanto, seu reverso. Na

<sup>149</sup> [C’était les années noires]; [chaque famille a son absent dans le portrait du groupe]; [l’exil dans la classe moyenne]; [les gens qui ont connu plusieurs régimes politiques changent d’humeur selon qu’ils évoquent une époque heureuse ou malheureuse]; [elle s’attriste en sachant qu’ils vont vite déchanter. Et qu’ils paieront chèrement cet instant de joie]

<sup>150</sup> [ses longues mains si délicates]; [le temps d’avant]; [parle de Marins paniqués, / d’une mer mouvementée / et d’un miracle au moment où / tout espoir semblait perdu]

obra em que essa figura é mais intensa, *Le cri des oiseaux fous* (2009), o grito vem de um jovem que deve deixar sua terra e narra a última noite em seu país natal. Se o grito é desesperado naqueles que como pássaros migratórios devem partir e enfrentar uma terra desconhecida, alcança uma tranquilidade melancólica naquela que continuou a viver sob a atmosfera paranóica de um regime ditatorial. Uma frágil ligação é criada entre migrantes e sedentários.

O corpo materno visto como terra natal oferece suas marcas, as “balafres” enquanto movimento de rasgo interior, seu relevo físico e social. Por outro lado, percebidas como exterioridade, a cicatriz formada sobre o ferimento, esse corpo materno serve de referencial para que o narrador retome o contato com o povo do qual se afastara quando do exílio. É esse corpo que carrega “os cristais de dor de todas essas pessoas / com quem cruzo nas ruas desde minha chegada” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96). Desse modo, mesmo a miséria da terra natal nele se vê inscrita e, assim como para chegar a construir a imagem do pai deve fazer um desvio – passar pela mãe que a alimenta com sua voz (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 36) – deve passar pelo corpo materno para compreender a fome que assola o seu país. No final do capítulo “La faim”, comendo uma refeição bastante simples junto ao amigo escritor Gary Victor em um pequeno restaurante de seu antigo bairro, o narrador reconhece nos olhos do mendigo que os observa pela janela aqueles de sua mãe, “esse mendigo que me observa por detrás do vidro com grandes olhos líquidos que se parecem tanto com aqueles de minha mãe” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 136)<sup>151</sup>.

Ainda enquanto exterioridade – desenho sobre a pele formado pelo mesmo organismo por um processo de multiplicação e substituição de células que, em casos anômalos, geram cicatrizes de altos relevos – a imagem da “balafre” é semelhante ao “vèvè”. Manifestação tangível de uma presença invisível, como afirma Alfred Métraux (MÉTRAUX, 1958, p. 147), os “vèvès” – que encontram nos pontos riscados da macumba seu correspondente mais próximo na cultura brasileira – são traçados sobre a terra com farinha de trigo ou de milho, borra de café ou cascas trituradas (MÉTRAUX, 1958, p. 147): “esses desenhos emblemáticos têm um aspecto mágico. Pelo simples fato de traçá-los, o sacerdote vodu exerce uma violência sobre os *loa* e os força a se manifestarem” (MÉTRAUX, 1958, p. 147-148)<sup>152</sup>. Formas simbólicas das divindades que evocam, sobre eles são depositadas oferendas e sacrifícios durante a cerimônia vodu. Maximilien Laroche chama a atenção para o aspecto tridimensional

<sup>151</sup> [ce mendiant qui me regardait derrière la vitre avec de grands yeux liquides qui ressemblent tant à ceux de ma mère]

<sup>152</sup> [ces dessins emblématiques ont un caractère magique. Par le simple fait de les tracer, le prêtre exerce une contrainte sur les *loa* et les force à se manifester]

do “vèvè”. Trata-se de um objeto depositado sobre a terra (LAROCHE, 1991, p. 118), uma “escritura-escultura” (LAROCHE, 1991, p. 119), servindo não apenas de representação do “loa”, mas também seu veículo, seu nicho (LAROCHE, 1991, p. 118): “se, com efeito, o *vèvè* não está aí para representar, mas para oferecer a coisa, aquele que o traça, espalhando farinha, [...] esculpe, talha, reúne, agencia, constrói” (LAROCHE, 1991, p. 118)<sup>153</sup>. Na medida em que o responsável pelo traçado deve se preocupar com a forma e com seu volume, o relevo do objeto que deposita, ele talha e constrói. A “balafre” tem aqui acentuado aquele aspecto tratado inicialmente, o traçado sobre a pele, acrescido desse caráter tridimensional, o próprio relevo que deriva de algumas cicatrizes.

A cicatriz é também marca do invisível que é dado a conhecer e a se manifestar, materialização de uma memória que é muito mais do que apenas uma memória dos fatos passados. A imagem da “balafre” – até o momento caminhando sempre entre a concretude de uma marca e sua virtualidade, entre a visibilidade da cicatriz e a reinvenção do passado, a correspondência entre corpo e terra em uma geografia física e social e a constituição de um corpo materno como mapa para aquele que retorna à terra natal – é não apenas marca, mas manifestação de uma dimensão inapreensível.<sup>154</sup> Uma dimensão que de quando em quando atinge uma superfície. “O mais profundo é a pele”, afirma Deleuze. Os acontecimentos frequentam a superfície, as membranas “carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contato o espaço exterior independentemente da distância” (DELEUZE, 2011, p. 106). O que é formado em profundidade determina a superfície que é, por isso, “produto das ações e das paixões dos corpos misturados” (DELEUZE, 2011, p. 129).

Mas talvez, ainda que faça parte da superfície, a cicatriz se difere dela. É talvez mais próxima à fissura de que fala Deleuze. Não sendo nem interior nem exterior, a fissura “se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal” (DELEUZE, 2011, p. 158). A cicatriz é borda e é mais que borda, é seu paroxismo – no sentido médico mesmo, algo como a crise, o período de maior intensidade dos sintomas de uma doença; tem também algo de súbito, um espasmo agudo, uma convulsão que não deixa de lembrar certo transe, certo transbordamento. A metáfora da “balafre” revela um pouco do funcionamento desse arquivo materno, sua função e também a peculiaridade do material arquivado. Existe o enfrentamento constante do

<sup>153</sup> [si en effet le *vèvè* n’est pas là pour représenter mais pour donner la chose, celui qui le trace, en semant de la farine, [...] sculpte, taille, assemble, agence, construit]

<sup>154</sup> Algo próximo ao que Sueli Rolnik define como “marcas”, “estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo”, e que são sempre “gênese de um devir” (ROLNIK, 1993, p. 242); estados formados por dimensões visíveis e invisíveis que exigem a criação de um corpo para sua existencialização (ROLNIK, 1993, p. 242). Para Rolnik, esta corporificação estaria no trabalho do pensamento, que é “uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir” (ROLNIK, 1993, p. 244).



passado, sempre revisto. Um passado destituído de sua monumentalidade, cujas imagens são reapropriadas e transformadas. Marie “dança sua tristeza”<sup>155</sup>.

## 2. 2 Sobre paternidades

Ainda existem os álbuns de família e eles ainda guardam fotos amareladas, algumas corroídas pelo tempo, riscadas e com legendas quase incompreensíveis no verso, evocando um tempo outro e capazes de despertar grande espanto em quem as observa (fotografias às vezes mais surreais do que qualquer imagem de Man Ray, diria Sontag). Há também, nesses mesmos álbuns, espaços vazios. Eles igualmente despertam certo estranhamento (terão sido sempre espaços vazios?). A ausência dessas imagens é como que análoga às falhas da memória: seguimos preenchendo os espaços junto à narrativa que criamos para o que ainda está registrado.

Mas um álbum não é um livro de cabeceira retomado ao final de todo dia, algo sempre à mão. Não é nem mesmo um livro, apesar de capa, lombada e encadernação indicarem o contrário. Muitas vezes vive apartado do que é cotidiano, habita o canto, a fresta, o fundo, o inalcançável-que-só-se-alcança-com-uma-cadeira. Alguns acumulam uma poeira lentamente depositada; tudo aquilo que, mesmo que ínfimo, mas ainda assim pesado demais, não segue o curso.

Diferente de um livro, ele não possui um autor, ao menos não é de costume escrever sobre a capa o nome de uma pessoa. Mas de quem escreveríamos? O nome daquele que o comprou? De quem tirou as fotos? Daquela, ou melhor, daqueles que as inseriram nele? De quem, no fim das contas e ao final de muitos anos, ainda o guarda? O álbum pertence a uma casa. O que não significa, no entanto, que se restrinja a ela. Ele pode conservar lembranças de pessoas que por ela passaram e também se mostrar ao visitante (não a todo, claro, o ritual de abertura de um álbum tem exigências de difícil racionalização).

Algumas fotos atravessam *L'Énigme*. Como evidências seguras da presença de um pai nunca realmente próximo, esses instantâneos fotográficos habitam seus instantâneos literários. Assim, todo o romance é também a paciente encadernação de inúmeras experiências do olhar durante o retorno ao país natal. A viagem de regresso do “oiseau fou” é longa, por isso feita de pausas. Mas também de voos rasantes e de tranquilos planares sobre campos vastos. Ela

---

<sup>155</sup> Há aqui a força plástica de resignificação do passado discutida por Nietzsche em sua *Segunda consideração intempestiva*. Para que o passado não seja “o coveiro do presente” (NIETZSCHE, 2003, p. 10) é preciso voltar-se para ele de maneira histórica e a-histórica, é preciso fazê-lo dançar, desestabilizá-lo. É preciso trazer “para a existência um riso olímpico ou ao menos um escárnio sublime” (NIETZSCHE, 2003, p. 20).

comporta tanto o demorado exame do detalhe quanto o comentário panorâmico sobre a realidade social haitiana. Desde a nuca escorrendo de suor da garçonete (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13) aos vastos territórios virgens ao longo de um rio congelado (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14); da brevidade do voo do pássaro que atravessa seu campo de visão (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 77) à conturbada paisagem de Porto-Príncipe e à ilha de la Gonâve ao longe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 77); do zoom sobre a moça que ri do outro lado da rua (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 82) à visão da própria multidão (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 81). Enfim, a enumeração é arbitrária e beira o infinito.

Em meio a todos esses instantâneos, esparsas, encontramos algumas fotos de seu pai, conservadas e sempre acompanhadas pelo relato da mãe. Pela primeira vez no livro, no capítulo “L’exil”, descreve uma dessas fotos:

J’ai si longtemps étudié cette photo de mon père.  
Le col de chemise bien amidonné.  
Les boutons de poignets en nacre.  
Chaussettes de soie et chaussures bien cirées.  
La cravate mollement nouée.  
Un révolutionnaire est d’abord un séducteur. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 32)<sup>156</sup>

A fotografia exige o escrutínio, comenta Barthes em *A câmara clara*, ela instala um *ralentando* (BARTHE, 2011, p. 108). O que Laferrière faz é não apenas descrever uma foto, mas a própria experiência do *spectator* diante da fotografia. O narrador estudara por muito tempo a foto e o que oferece são retalhos de uma figura desconhecida. Cada verso é dedicado a um detalhe da imagem que foi ampliado e longamente examinado. Trata-se do próprio percurso do olhar. O corpo é sugerido (mesmo protegido) pela evocação da vestimenta: o pescoço coberto por um colarinho muito bem engomado e uma gravata de um nó já frouxo, charme que surge de uma medida exata do descuido; antebraços seguros e mãos emolduradas pelos punhos de uma camisa; pés e canelas escondidos por debaixo de meias de seda e sapatos bem engraxados.

O movimento, no entanto, parece ambíguo: a intenção é a de proteger ou despir um corpo? De qualquer forma, a tentativa é a de revirar a foto, de maneira insistente até, achar algum significado, alguma resposta para a ausência dessa figura, algo que explique e, ao mesmo tempo, preencha a distância, e o processo quase cirúrgico desse retalhar poderia, quem sabe, oferecer respostas a sua busca. No fim, o que descobre não ultrapassa o que já havia

<sup>156</sup> [Por muito tempo estudei essa foto do meu pai. / A gola da camisa engomada. / Os botões dos punhos nacarados. / Meias de seda e sapatos bem engraxados. / O nó frouxo da gravata. / Um revolucionário é, antes, um sedutor]

sido oferecido à vista: “Um revolucionário é, antes, um sedutor”. Tudo permanece ainda na superfície da imagem – “não há nada além do grão do papel”, já prevenira Barthes (BARTHES, 2011, p. 108-109).

A aparente singularidade da fotografia de um pai, examinada ao avesso, é incapaz de esconder o movimento maior que a ultrapassa. O narrador sabe pertencer a uma “geração de filhos sem pai” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57) e sua procura é também a de tantos outros. “Quantos escritores haitianos não têm pai?”, pergunta-se Joël Des Rosiers (DES ROSIERS, 2013, p. 132)<sup>157</sup>. Em uma rápida enumeração surgem nomes como Frankétienne, Louis-Philippe Dalember, Jean-Claude Charles, Émile Ollivier e Rodney Saint-Éloi. Em meio à reflexão sobre a autobiografia de Maryse Condé, Des Rosiers evoca essa série de ausências e de sombras que se instalam na própria vocação de muitos escritores haitianos (DES ROSIERS, 2013, p. 133). Filhos sem pai e mulheres “grávidas de ninguém”; ainda assim, o dever parece girar em torno da preservação do ausente (DES ROSIERS, 2013, p. 133). Uma relação estranha que pode despertar sentimentos contraditórios. No filho, a mãe reconhece o pouco que restou do homem que há muito lhe foi tirado, sobrevivência de um ser e sinal doloroso de sua ausência. Por sua vez, o filho deve reconhecer que sua relação com o pai passará sempre pela figura da mãe, aquela que confere à imagem paterna vida a partir mesmo da irrealdade, suas lembranças fugazes e já muito distantes de um tempo que parece nunca ter existido.

A dificuldade dessa reconstituição faz florescer, no entanto, uma série de caminhos, ramificações de uma mesma busca. Desses, o mais claro talvez seja o próprio escrutínio dos objetos fotográficos. Porém, se o exame ao qual submetemos a fotografia estimula a pesquisa de um passado e a superação de um vazio, essa foto, enquanto prova de realidade que, de fato, é, autenticidade de uma presença, é também letra morta. Esquece-se, às vezes, de que se trata de imagem fixa retratando uma experiência materialmente inacessível (a fotografia mascara o que poderia parecer óbvio). Enquanto vestígio de uma realidade – presença, pois que “literalmente uma emanção do Referente”, visto em carne e osso (BARTHES, 2011, p. 88-90), e, ao mesmo tempo, pseudopresença ou prova de ausência, talismãs, nas palavras de Susan Sontag, funcionando como via de acesso a outra realidade alimentada pela fantasia que nega o contato real impossível (SONTAG, 2004, p. 26-27) – as fotografias podem estabelecer uma perigosa relação com essa mesma realidade: “A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixados para sempre. As fotos sim” (SONTAG, 2004, p. 96).

---

<sup>157</sup> [Combien d'écrivains haïtiens sont-ils sans père?]

Nesse instante a fotografia, ressurgindo como uma pista do passado, deve conviver com o ruído do presente. “Esta velha foto é hoje minha única/testemunha para medir o tempo que passa” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.27), comenta o narrador diante de uma foto na qual, jovem, aparece com sua mãe. A foto, em que mãe e filho aparecem sentados na varanda no fim de uma tarde de domingo, é retomada pelo narrador quando este se prepara para o retorno. Imagina que a partida, naquele momento, nem ao menos cogitada por ele, deveria ter sido pressentida pela mãe “no fundo de sua carne / mais secreta” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.27). Em outro momento, depara-se com uma foto sua, jovem magro nos “terríveis anos 70” e avalia, com bastante clareza, os momentos por que passou (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 92): “Se, aos vinte anos, não se é magro no Haiti, / é porque se está do lado do poder. / Não somente por causa de uma nutrição deficiente, / mas dessa constante angústia / que corrói o ventre” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 92)<sup>158</sup>.

Uma foto de família não se satisfaz apenas com o exame, ainda que demorado, do olhar. Ela é uma prova irrefutável da passagem do tempo e carece da voz para estabelecer uma ponte sobre a distância. Conta-se sempre alguma história em torno de uma imagem, um caso engraçado e bastante trivial ou comenta-se mesmo a indignação por não se saber em que circunstâncias determinada foto foi tirada. E aí, não mais tão congelada, é novamente acolhida. As poucas lembranças que o narrador tem do pai baseiam-se em antigas fotos guardadas com cuidado pela mãe, arquivo que atravessa diferentes temporalidades. A pequena foto em que aparecem o narrador, de pé, ao lado de seu pai, e a irmã, no colo deste e em prantos, é descrita junto às lembranças desse momento evocadas pela mãe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 200). A foto fora tirada às pressas por um amigo de seu pai, o “camarada de combate” Jacques, ambos procurados pelos homens de Papa Doc (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 200). Ainda na primeira parte do livro, o narrador se lembra do que o havia tanto feito rir quando mais novo em outra foto de seu pai: a galinha, ao lado da qual tudo parecia morto (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 36), mesmo a figura de seu pai, jovem combatente de chapéu de palha. Essa imobilidade é, como vimos, abalada pela presença da mãe: “No meu caso o rosto do meu pai não pode ganhar vida sem a voz da minha mãe” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.36)<sup>159</sup>. Assim como na fotografia anterior, tudo se fazia sobre o fundo ameaçador de uma ditadura. Misturam-se o riso do reencontro inesperado de uma lembrança e certo desespero no retorno

<sup>158</sup> [Si on n'est pas maigre à vingt ans en Haïti, / c'est qu'on est du côté du pouvoir. / Pas seulement à cause d'une nutrition déficiente, / mais de cette constante angoisse / qui vous travaille au ventre]

<sup>159</sup> [Dans mon cas le visage de mon père ne peut s'animer sans la voix de ma mère]

àquilo que envolve a imagem; fotos são também verdadeiros objetos de melancolia (SONTAG, 2004, p. 63-97).

Junto à busca de uma paternidade perdida através das fotografias, são tecidas uma série de outras filiações. Uma foto do poeta haitiano Davertige no apartamento de Rodney Saint-Éloi lembra ao narrador a figura de seu pai, “este sorriso sob a dor de um dândi em repouso [...]” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 73). Em sonho, a figura de Aimé Césaire superpõe-se à imagem de seu pai (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 32). O narrador tenta imaginá-lo só, em seu pequeno quarto no Brooklyn, sonhando com uma cidade natal tão próxima àquela descrita pelo colérico Césaire em seu *Cahier* (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 64)<sup>160</sup>.

Ao longo do romance, estabelece-se uma árvore genealógica tão ramificada quanto um mangrove. O narrador é apenas um galho da árvore (o pai) que fora carregada pelo vento (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 62); porém, tornando-se raiz, multiplica-se na terra, entrelaça-se a outras ramificações. Nesse processo reconhecemos os ecos de uma frase atribuída a Toussaint Louverture quando de sua rendição: “En me renversant, on n’a abattu à Saint-Domingue que le tronc de l’arbre de la liberté des noirs; il repoussera par les racines, parce qu’elles sont profondes et nombreuses” (*Apud* ALMEIDA, 2012a, p. 81)<sup>161</sup>. Esse procedimento é também sugerido em outras paisagens familiares através de encontros em que estão claras tanto a busca por experiências similares à sua quanto a acumulação de imagens paternas: o vizinho em Montreal, Garibaldi, que tenta manter vivo, em seu neto, o apego por algo que lhe recorde a sua Itália natal, apego negado pelo filho (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 41); o encontro, em Toronto, com o amigo pintor que perdera o pai, também exilado, em semelhantes condições (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57); o encontro com o único amigo de seu pai em Nova York (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 65); com o senhor cujo pai morrera na prisão (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 165); com um velho amigo da adolescência que ainda mora no mesmo bairro, o que o conforta um pouco e lhe dá prova de grande resistência (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 171); o encontro com Gérard, amigo de seu pai quando adolescente (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 210); e o encontro com uma mulher e seu filho que viviam no Brooklyn e que vieram a Barradères, vilarejo natal do pai de Dany, para enterrar o marido, morto recentemente e que permaneceu no Haiti – algo como o inverso de sua história (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 261).

Algo próximo se vê também em *Chronique*, mas em menor grau e não tão estreitamente ligado à construção dessa paternidade pelo narrador: um amigo que o acolhera

<sup>160</sup> [ce sourire sous la douleur d’un dandy en repos]

<sup>161</sup> [Derrubando-me, abateram em São Domingos não mais que o tronco da árvore da liberdade dos negros; ele brotará através de suas raízes porque elas são profundas e numerosas]

por alguns dias em seu apartamento lembrando-lhe sem parar o fato doloroso de, em mais de quinze anos, não ter voltado à terra natal (LAFERRIÈRE, 2012, p. 31); o proprietário de seu apartamento no bairro italiano, Antonio, que o trata como a um filho e que recorda junto aos amigos dele as histórias de seu vilarejo: “eles disputam ainda / o coração das garotas / mortas há muito tempo” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 63)<sup>162</sup>; o riso desenfreado ao ser perguntado por um amigo quando voltaria para o país em que havia abandonado os próprios companheiros (LAFERRIÈRE, 2012, p. 133); a conversa com um argelino dono de um restaurante, nostálgico de sua terra (LAFERRIÈRE, 2012, p. 157). Ainda que visível, não é tanto a necessidade de tecer filiações o impulso que movimenta esses encontros, é mais o questionamento a respeito de sua própria condição em terra estrangeira.

Em *L'Énigme* o narrador tenta resgatar (e criar) alguma conexão com o Haiti natal na figura de seu sobrinho, também Dany. Ligação curiosa e, de certo modo, paradoxal: a busca da terra que deixara no passado por meio do jovem que representa a continuação, o futuro de uma linhagem. O próprio livro é dedicado a Dany Charles, “meu sobrinho, que vive em Porto-Príncipe” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 9). O mesmo nome: “o filho da minha irmã se chama Dany. / Não sabíamos se você iria voltar, disse-me minha irmã. / Aquele que parte em exílio perde seu lugar” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 103). É também através daquele que ocupou seu lugar que o narrador conseguirá se reaproximar de sua terra. Convivem a tentativa, às vezes vã, da procura de algo em seu sobrinho, entre os objetos de seu quarto (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 97), que o faça retornar ao tempo anterior ao exílio, e o sentimento contraditório de que nenhum contato entre diferentes geração é possível: “cada um permanece murado em sua época” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 99)<sup>163</sup>.

Essa linhagem que, aos poucos, é construída, é feita também de filiações literárias, filiação já esboçada, por exemplo, no encontro do narrador com o poeta Saint-Éloi. Este chega a Montreal no momento em que aquele retorna para Porto-Príncipe, trinta e cinco anos separando-os. E contudo, a distância nunca é inteiramente inalcançável: “um dia, ele terá / diante de si um outro / que se parecerá com ele / como um jovem irmão” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 72). Ficção e realidade misturam-se. O amigo e escritor congolês Alain Mabanckou é sugerido no capítulo “Le fils de Pauline Kengué”. Em sua viagem em direção ao vilarejo natal do pai, Laferrrière e seu sobrinho param por um tempo na cidadezinha de seu motorista, Jérôme. Pauline Kengué, congoleza de Pointe-Noire que chegara um dia naquele vilarejo

<sup>162</sup> [ils se disputent encore / le cœur de jeunes filles / mortes depuis longtemps]

<sup>163</sup> [mon neveu, qui vit à Port-au-Prince]; [le fils de ma soeur se prénomme Dany. / On ne savait pas si tu allais revenir, me dit ma soeur. / Celui qui va en exil perd sa place]; [chacun reste emmuré dans son époque]

haitiano, encontrou Jérôme, ainda bebê, abandonado no mercado local e o criou como se fosse seu próprio filho, amando-o como o Alain que deixara em Pointe-Noire. Uma crença de seu povoado no Congo afirma que aqueles que morrem na África ressurgem no Haiti. Assim, se viera é porque queria que seu filho se sentisse haitiano depois de sua morte: “Somos do país em que nossa mãe está enterrada” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 249)<sup>164</sup>. Aqui, Laferrière brinca com as referências reais invertendo os termos. É o escritor Alain Mabanckou, que dedica sempre seus livros à mãe, Pauline Kengué, aquele que partiu da cidade de Pointe-Noire. Permitindo àquela que sofreu com a partida do filho a possibilidade não do exílio, mas da aventura da viagem, e concedendo morada fixa ao “oiseau migrateur”, imagina outra versão para a sua própria história.

O sobrinho Dany é também “o escritor em germe” que deve lidar com as falhas dessa linhagem. O pai é um poeta que corre risco de vida e o tio escreve em exílio: “é preciso escolher entre a morte e o exílio./Para seu avô foi a morte em exílio” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 101)<sup>165</sup>. Dany descreve um embate bastante próximo ao que teve, em Montreal, com Saint-Éloi:

Sur la petite galerie.  
Moi, assis.  
Lui, debout.  
Distance respectueuse.  
Vous ne racontez jamais votre époque.  
Je n'ai pas d'époque.  
On a tous un temps.  
Je suis en face de toi, et c'est ça mon époque.  
Le cri d'un oiseau qui ne supporte pas  
la chaleur de midi. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 104)<sup>166</sup>

Ambos conversavam sobre o ofício do escritor. Dany dava conselhos ao sobrinho que, insistente, enchia-o de perguntas. No trecho, tudo é muito breve. O diálogo interrompe a descrição rudimentar do cenário. A “distância respeitosa” anuncia o enfrentamento iniciado pelo sobrinho que, de pé, dirige-se a Dany. Aqui, toda a procura por pertencimento a uma geração, pelo reencontro com a terra natal ou qualquer busca pelo tempo perdido são interrompidos. Mais do que isso, sua época encontra-se toda ali, naquele *vis-à-vis*. O verso final é tanto o despertar desse estado através da descrição do grito exterior quanto a própria imagem do sobrinho, sufocado por uma questão que atravessou gerações, “permanecer ou

<sup>164</sup> [On est du pays où notre mère est enterrée]

<sup>165</sup> [l'écrivain en herbe]; [il faut choisir entre la mort et l'exil./Pour son grand-père c'est la mort en exil].

<sup>166</sup> [No corredor./Eu, sentado./Ele, de pé./Distância respeitosa./O senhor não descreve nunca a sua época./Eu não tenho época./Todos têm um tempo./Eu estou diante de ti e é isso minha época./O grito de um pássaro que não suporta/o calor do meio-dia].

partir” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 105). Para o sobrinho, o narrador deixará de herança seu exemplar já surrado do *Cahier* (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 259).

Em geral enquanto herança, o álbum de família é um objeto pouco reclamado (certamente não é o primeiro item de um inventário). Ele chama atenção quando tropeçamos nele, momento que apenas aguardava sem necessariamente desejá-lo, ele jazia em seu canto. Sua passagem não é feita entre mãos, mas entre diferentes espaços: em algum momento ele passa a habitar outra casa. O momento luminoso de sua abertura reúne pessoas, mas dura muito pouco, e o que antes fora carregado com muito cuidado – herança de valor inestimável – é novamente ignorado e se esconde em algum canto.

A perda de um pai em algum momento suscita a discussão sobre a herança. Mas o que esperar de um pai do qual não se aproximou senão por fotos e descrições alheias? As vidas do narrador e de seu pai inevitavelmente se assemelham, o que às vezes causa a impressão de estarmos diante de situações que se repetem em ecos. São próximos fisicamente, o mesmo rosto sério sobre a foto (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 200) e uma semelhança que provoca o reconhecimento de um terceiro (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 65). Pai e filho exilados por pai e filho ditadores.

Entretanto, existem limites para a transmissão e algumas coisas permanecerão para sempre ligadas ao pai. Na tentativa de recuperar a mala deixada pelo pai no Chase Manhattan Bank, o narrador (que tem o mesmo nome do pai) e seus tios conseguem ao menos a chave do cofre pessoal. Deparam-se com a necessidade de uma senha para abrir a maleta que ali encontram. Tudo é tentado antes de terem de, finalmente, entregar a maleta novamente ao empregado do banco:

Mes oncles comme hébétés  
devant une porte d’acier.  
Et moi plutôt léger  
de n’avoir pas à porter un tel poids.  
La valise des rêves avortés. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 68)<sup>167</sup>

Existe um deslizamento no ritmo criado pela repetição das finais [e] dos termos “hébétés”, “acier”, “léger”, “porter” e, finalmente, “avortés”, que vai da perplexidade quase patética até o tom final mais sério, ainda que reproduzindo o mesmo fonema. A proximidade dos primeiros termos enfatizando o final dos versos confere certa ingenuidade às repetições. A metamorfose se dá na pausa que torna a última frase uma conclusão; ela se volta para o

<sup>167</sup> [Meus tios como que atordoados / diante de uma porta de aço. / Antes eu, mais leve, / por não ter de carregar tal fardo. / A mala dos sonhos abortados]



objeto e seu dono “desaparecido”. Essa mala pertence apenas ao pai, “o peso de sua vida” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 70)<sup>168</sup>. Não apenas a recusa e o alívio de um filho em não ter de carregar tal fardo, mas o direito do pai de encerrar em si uma dimensão nunca de todo compreensível.

A morte do pai impele o narrador em direção a sua viagem de retorno ao país natal. A notícia dessa morte é descrita logo no primeiro parágrafo do romance:

La nouvelle coupe la nuit en deux.  
L'appel téléphonique fatal  
que tout homme d'âge mûr  
reçoit un jour.  
Mon père vient de mourir. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13)<sup>169</sup>

Notícia grave da qual, no momento, não conhecemos o portador, e que é retomada em vários momentos. É uma notícia que desestabiliza a maneira como o narrador percebe o tempo, ela “corta a noite em duas”. Pouco se passou e é como se toda uma eternidade tivesse sucedido a este telefonema (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 35). O tempo passa a ser uma massa compacta mais densa que a terra (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 35) e a vida do narrador caminha em ziguezague desde então (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 164). Quando ele descreve melhor a maneira como recebeu a notícia, temos a impressão de estarmos diante da experimentação de destinos especulares na repetição dos nomes: “Esse telefonema no meio da noite. É Windsor Laferrière? Sim; É do hospital do Brooklyn... Windsor Laferrière acaba de morrer” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 56)<sup>170</sup>.

Esse telefonema o impulsiona em direção ao sul e o enterro em Nova York é apenas uma pequena parada nessa jornada. O narrador ainda deve levar a notícia à mãe, aquela que permaneceu no Haiti. Sua grande herança também está relacionada à oportunidade de fazer a sua viagem ao contrário, rumando para o sul.

O tema da viagem de retorno, claro, não deixa de nos remeter ao périplo de Ulisses em direção à ilha de Ítaca<sup>171</sup>. Mas em *L'Énigme*, a esta referência sobrepõe-se a figura de Orfeu e de sua descida aos infernos. Dany vai do Québec ao Haiti e, quando chega, viaja por seu país em busca do vilarejo natal de seu pai, Barradères, ao sul do Haiti, segue para o sul dentro do

<sup>168</sup> [le poids de sa vie]

<sup>169</sup> [A notícia corta a noite em duas. / O telefonema fatal / que todo homem maduro / recebe um dia. / Meu pai acabou de morrer]

<sup>170</sup> [Ce coup de fil au milieu de la nuit. Êtes-vous Windsor Laferrière? Oui. C'est l'hôpital de Brooklyn... Windsor Laferrière vient de mourir]

<sup>171</sup> Zilá Bernd desenvolve essa comparação em: BERND, Zilá. Os escritores da diáspora haitiana e a síndrome da volta ao país natal. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloísa Prati dos (Org.) *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997. p. 65-74

sul. Lá presta suas homenagens e realiza um funeral sem corpo, este havia sido enterrado em Nova York.

A descida de Orfeu iniciou-se também por uma perda. Em uma das versões mais extensas do mito, a do Livro IV d’*As Geórgicas*, de Virgílio, conta-se que Eurídice, fugindo de Aristeu, camponês que queria possuí-la, morre ao ser picada por uma serpente<sup>172</sup>. É com o poder de sua lira – por cujo encanto “o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome [...]” (BRANDÃO, 1991, p. 197) – que o filho de Calíope consegue, junto a Hades e a Perséfone, recuperar o corpo de sua amada.

Uma grande restrição atravessa o mito: ao resgatar Eurídice do Hades não é permitido a Orfeu olhar para trás, olhá-la, até a sua completa saída dos infernos. Ao desobedecer à regra, ele a perde para sempre. Ele havia transgredido, nas palavras de Junito Brandão, o tabu das direções, estas que eram impregnadas de um simbolismo bastante rico na Antiguidade (BRANDÃO, 1991, p.198). Olhar para trás é regressar ao passado, “às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade” (BRANDÃO, 1991, p. 199). É uma interdição que também encontramos nos textos bíblicos: a mulher de Lot fora transformada em estátua de sal ao voltar seus olhos para a Sodoma em ruínas.

Mais importante que o interdito é a própria ação de Orfeu. Ele ousa olhar Eurídice mesmo ciente de que isso colocaria em risco o seu retorno, de que todo o seu esforço teria sido em vão ainda que tão próximo do final. Em “Le regard d’Orphée” Blanchot vê nessa proibição, o desvio do olhar, o único meio de aproximação possível da grande noite (BLANCHOT, 2014, p. 225).

O mito parece habitar o romance de Laferrière ao avesso e aos pedaços. A perda do pai é o início do retorno, fato ao qual o narrador recorre ao longo do romance. Sua busca é por um cadáver que nunca fisicamente retomar a vida e, mais importante, por alguém de quem ele pouco conserva os traços em sua memória. Sua viagem não é por um corpo que lhe faz falta, mas por um ente cuja própria ausência o havia modelado: “Minha vida vai em zigue-zague desde esse telefonema noturno / anunciando a morte de um homem / cuja ausência me modelou” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 164)<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup>Para as informações relativas ao mito de Orfeu ver os verbetes “Orfeu” e “Orfismo” em Junito de Souza Brandão (BRANDÃO, 1991, p. 196-215) e os verbetes “Eurydice” e “Orphée” em Pierre Grimal (GRIMAL, 1963, p.152, 332-333).

<sup>173</sup> [Ma vie va en zigzag depuis ce coup de fil nocturne / m’annonçant la mort d’un homme /dont l’absence m’a modelé]

Dany muito mal se aproxima do corpo no enterro em Nova York, pois um pai morto é “um astro muito ofuscante / para que possamos encará-lo” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 61)<sup>174</sup>. Caminha para junto do pai na medida em que dele se desvia, observando-o de canto de olho (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 61). Desafia a proibição do olhar imposta não necessariamente por algum deus (ou pelo próprio pai tornado deus). Como no mito, um corpo se desfaz. Contudo, o que poderia parecer o final de sua descida anuncia apenas mais uma etapa. O romance segue em *mise en abîme* e o narrador continua sua partida para o sul (busca o sul dentro do sul).

Não olhar Eurídice é negar o desejo. Ousar olhá-la é voltar-se para o que não pode ser visto, querer ver o invisível. É a violação maior, mas também, retomando Blanchot, a perda necessária; uma tarefa que somente poderia ser totalmente cumprida na medida mesmo em que fosse esquecida (BLANCHOT, 2014, p. 229). E aí, Dany continua a viagem do retorno carregando um corpo inexistente, segue acompanhado do invisível.

Em Barradères, vilarejo natal do pai, o narrador é acolhido por um casal que lhe oferece a casa para que pudesse passar a noite. Sobre um túmulo do pequeno cemitério daquela cidade pensa em seu pai: imagina o adolescente correndo por entre as ruas de Barradères (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 269); pensa no cuidado com que a mãe gostaria que o marido fosse enterrado, aparência impecável de um dândi da qual Dany não reteve senão as mãos e o sorriso, aquilo que permanecera nu (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 270); retoma a semelhança de suas trajetórias que se afastam, contudo, no “exílio sem retorno” para o pai e no “retorno enigmático” para si próprio (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 270-201). Sua descida aos infernos permitiu o encontro: “Ele me gerou. / Eu me ocupo de sua morte. / Entre nascimento e morte, / cruzamo-nos apenas” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 271)<sup>175</sup>.

No vilarejo, o casal que acolheu Dany conhecia seu pai, antigo amigo de escola. Por eles, o narrador foi confundido com Legba, aquele que habita a fronteira do mundo visível e do mundo invisível (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 273). Não à toa, pela primeira vez, veem alguém chegar a Barradères para fazer um enterro sem cadáver (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 274). Dany ousou olhar o invisível e por ele foi acompanhado, mantendo-se sempre no limite do humano, do visível, do que permanece claro e inquestionável. Ao irem para a escola, as crianças daquele vilarejo passam pelo cemitério e roçam suas mãos no túmulo de seus ancestrais, “um modo de manter um contato cotidiano / com esse mundo” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 274)<sup>176</sup>, um contato com aquilo que as ultrapassa.

<sup>174</sup> [“un astre trop aveuglant / pourqu’ on puisse le regarder de face”]

<sup>175</sup> [Il m’a donné naissance. / Je m’occupe de sa mort. / Entre naissance et mort, / on s’est à peine croisés]

<sup>176</sup> [une façon de garder un contact quotidien / avec ce monde]

### 2. 3 Legba, guardião das fronteiras

Em um álbum de família, mesmo que as fotos sigam algum tipo de ordenação cronológica, e elas geralmente seguem, o tempo que a observação de uma fotografia exige e que lhe confere significado é outro. “O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”, escreveu Vilém Flusser (FLUSSER, 2002, p. 8). O olhar circula pela imagem e retorna, de maneira insistente (obsessiva às vezes), sobre certos “elementos preferenciais” (FLUSSER, 2002, p. 8). E seus fragmentos atribuem-se, mutuamente, significado.

Semelhante a *L'Énigme*, o romance *Chronique* é um álbum, não necessariamente um álbum de família, mas de um jovem exilado. Um diário de viagem dedicado “àquele que acaba de chegar a uma nova cidade” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 9)<sup>177</sup> e no qual se reúnem as primeiras impressões de um narrador em terra estrangeira. Ambos se aproximam formalmente por meio de seus curtos parágrafos contemplativos. Uma primeira versão do romance foi publicada em 1994, parte integrante da “autobiografia americana” de Dany Laferrière. Importa-nos, no entanto, aquela publicada em 2012, poucos anos depois de *L'Énigme* e que sofreu consideráveis acréscimos se comparada à primeira.

Enquanto demoradas encadernações de inúmeras impressões do olhar, ambos os romances forçam o leitor a conviver com as contradições e os paradoxos das experiências no caminho para o país natal, assim como naquele em direção à terra do exílio. Não apenas a morte do pai confere significado ao retorno de Dany, inversamente, seu retorno o faz em relação a essa morte. Sua perda pode ter sido o motivo inicial de sua viagem para o Sul, mas o retorno é a ação necessária de um ciclo, possibilita a ligação do próprio pai, morto em exílio, com a sua terra natal. E mais, o movimento do regresso pode ser visto como a causa mesmo da morte inicial. A semelhança dos nomes e das trajetórias entre pai e filho funciona um pouco como se o autor oferecesse desdobramentos possíveis para um mesmo sujeito. É também o próprio narrador que morre no início do romance, deixando para trás a solidão hedonista e a possível loucura no exílio.

O tempo se fragmenta. As memórias de infância não são apenas a fonte inesgotável que anima a realidade do adulto, é também o adulto que dá sentido a existência dessas mesmas lembranças, não apenas na medida em que toda lembrança passa pela imagem atual

---

<sup>177</sup> [à celui qui vient d'arriver dans une nouvelle ville]

de nossos corpos, se quiséssemos retomar Bergson, mas no modo em que elas somente existem por conta disso. A necessidade do adulto as criou. Não são apenas as recentes lembranças de uma terra há pouco abandonada pelo jovem Dany que o perseguem em seus primeiros meses em Montreal, sua ação perturbadora ganha sentido pela própria aventura da viagem.

Deveríamos estender o contexto da leitura da fotografia, o contexto das relações reversíveis, até mesmo à conjunção dos dois romances. Cronologicamente é o exílio que dá sentido ao retorno. Retorna-se a algo de que, em algum momento, se afastou. O enigma desse movimento foi alimentado durante os longos anos de distância e de construção de novas experiências, do contato com outros hábitos e outros espaços. No exílio, tudo em torno do jovem narrador havia mudado (LAFERRIÈRE, 2012, p. 56), trata-se de um homem do sul em meio ao inverno do norte; a lenta cristalização de novas vivências reforçariam a distância de sua terra natal, fazendo do retorno um movimento tão doloroso quanto o próprio exílio.

Ao contrário, o retorno também dá sentido ao exílio, ou melhor, à aventura da viagem. É no movimento do retorno que o narrador “contabiliza” a distância que se estabeleceu entre si mesmo e sua terra natal. Se, antes, ele retornara porque havia partido, agora ele partira porque retornou. Não há como mensurar o impacto desses anos sem que se faça novamente o contato com a terra antes perdida. Exatamente porque o narrador deve lidar com uma terra, ao mesmo tempo, tão distante e tão próxima, que ele concebe, novamente, a sua partida.

Na reunião desses dois movimentos atravessa-se o tempo. E assim, a referência a Legba, tão presente nas obras de Laferrière, é fundamental. Em *Chronique* o narrador reconhece Legba no motorista de taxi, pouco depois de chegar em Montreal, que não cobra pela corrida (LAFERRIÈRE, 2012, p. 15). É o ser encarregado de sua proteção (LAFERRIÈRE, 2012, p. 76). O narrador de *Pays sans chapeau* é acompanhado por Legba em sua viagem ao mundo dos mortos, “o primeiro deus que encontramos quando penetramos no outro mundo” (LAFERRIÈRE, 2011b, p. 198). No romance, ele chega a comentar o sincretismo religioso durante o período colonial, em que se glorificavam os deuses do vodu reconhecidos na forma e na face dos santos católicos (LAFERRIÈRE, 2011b, p. 211). Vieux Os é guiado, a certa altura de *Le cri des oiseaux fous*, por um homem chamado Legba, não por acaso, pois este também permite sua passagem entre os territórios (LAFERRIÈRE, 2009, p. 236). Mais ao final do romance, momento em que o narrador deve, finalmente, deixar Porto-Príncipe e rumar em direção a Montreal é o próprio Legba que lhe abre a fronteira. Segue, no entanto, sozinho: “os deuses do vodu não viajam no norte. Esses deuses são muito friorentos”

(LAFERRIÈRE, 2009, p. 344)<sup>178</sup>. Assim como o inverno modelou a sensibilidade das pessoas do norte, compreendeu Laferrière em *Je suis fatigué*, o vodu fez o mesmo em relação ao Haiti (LAFERRIÈRE, 2005, p. 100).

No fim de *Je suis un écrivain japonais*, o narrador reconhece a importância da figura do camponês e da paisagem rural japonesa na obra de Bashô e se lembra de uma viagem que fizera para o norte do Haiti. O canto desses camponeses de uma plantação de arroz, entre o grave e o agudo, misturavam tranquilamente o masculino e o feminino, tais os cantos sagrados da cerimônia vodu, restritos a seus rituais. Como eles, os camponeses lhe pareciam isolados em seus mundos com sua própria liturgia (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 262-263). Legba é aquele que controla a passagem entre esses mundos fechados: “é Legba que deve lhes abrir a barreira se quiserem mudar de mundo” (LAFERRIÈRE, 2008a, p. 262)<sup>179</sup>. Em *La chair du maître* o leitor se depara com a cena de um casamento entre a própria divindade e uma jornalista francesa. Tudo acontece na comuna de Croix-des-Bouquets. O pintor Prophète Pierre recebe a visita do amigo e artista Jacques Gabriel, este acompanhado de uma pequena comitiva. Conhecido por ser capaz de pintar o futuro desde bem pequeno (daí seu apelido), Prophète oferece aos visitantes um quadro apresentando-os todos. No centro, o próprio Prophète, Jacques Gabriel e a jornalista francesa, Mariela Righini (nada supersticiosa como dissera), trajando um vestido de noiva branco e um véu malva. Jacques celebrara, então, o casamento entre ela e Prophète, que, assim como muitos outros pintores *naïfs*, era também um sacerdote vodu. O casamento havia sido precedido por um canto consagrado a Legba (LAFERRIÈRE, 2000, p. 179-181). Era com ele que a jornalista havia se casado. Nos casamentos místicos do vodu, homem e divindade passam a partilhar um destino comum a partir desse estabelecimento de laços tão estreitos (MÉTRAUX, 1958, p. 189). Uma festa de noivado ocorre também em *L'Énigme*. Em sua viagem para o sul do Haiti, Dany e seu sobrinho são convidados para um grande banquete celebrando o retorno de uma moça que fora estudar medicina em Harvard. O anfitrião não parava de empurrar a jovem para os braços do narrador. Mais tarde o motorista que os conduzia explica-lhes que acabaram de participar do casamento dessa jovem com Legba. Dany pensava tratar-se dele próprio, mas Legba era, na verdade, seu sobrinho, enquanto que ele era o ciumento Ogou (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 248).

Exu Elegbara entre os yoruba e Legba entre os fon são divindades semelhantes e de características contraditórias que acabaram por se confundir já no continente africano e, de

<sup>178</sup> [les dieux du vaudou ne voyagent pas dans le nord. Ces dieux sont trop frileux]

<sup>179</sup> [c'est Legba qui doit vous ouvrir la barrière si vous voulez changer de monde]

certo modo, por se corresponder nas Américas (BASTIDE, 1978, p. 172; VERGER, 2012, p. 119). Muitas vezes violento e, certamente, astuto, o “mais humano dos orixás” (VERGER, 2012, p. 122) é o guardião dos templos, mestre das fronteiras e das encruzilhadas, além de mensageiro das outras divindades. Roger Bastide descreve a viagem dessa divindade atravessadora pelo Atlântico desde os cultos que lhe foram prestados na Nigéria e no antigo Daomé – cultos sempre ligados ao Ifá, à adivinhação – até as Américas (BASTIDE, 1956, p. 45-60). No Brasil, o sistema de adivinhação que mais se desenvolveu está ligado à tradição yoruba<sup>180</sup>. Nessa passagem, Exu/Legba deixa aos poucos de ser a voz do Ifá para ser o intérprete dos deuses; exercendo um papel capital intermediando o homem e o sobrenatural, é “o intérprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos *Orixás* (BASTIDE, 1978, p. 20). No candomblé os ritos e as cerimônias começam, em geral, pelo padê, a oferenda destinada especialmente a essa entidade. Existe certa ambiguidade nesse cerimonial. Divindade do fogo, Exu/Legba foi muitas vezes associado ao diabo através do contato com o imaginário católico pelo fato de portar chifres em suas representações, símbolos, no entanto, de poder e fecundidade (BASTIDE, 1978, p. 171). Alguns associam a oferenda que lhe é devida ao seu caráter perverso, é preciso “despachar” Exu, às vezes mais no sentido de afastá-lo do que de enviá-lo a outros deuses enquanto mensageiro (BASTIDE, 1978, p. 177-181).

Nas Américas reconhecemos algumas de suas características mais fortemente desenvolvidas de acordo com a região. Sua força e seu aspecto fálico estão muito mais presentes nas representações de Legba, ainda que Bastide note coexistir uma inversão deste caráter no Haiti, fazendo-se dele um velho. Maximilien Laroche destaca exatamente este aspecto quando inicia o seu *Mythologie haïtienne*: Papa Legba é um ancião, sua sabedoria “é o signo da permanência” (LAROUCHE, 2002, p. 11), permanência que, contudo, abre a via para a mudança, protetor das fronteiras que é (LAROUCHE, 2002, p. 11-12). Mesmo que Laferrière propriamente não o cite, seu primeiro romance, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, parece a materialização literária dos traços mais violentos e sexuais de Legba. Nele, a questão racial é – diferentemente do erotismo caribenho de um René Depestre (LAFERRIÈRE, 1999b) – centrada no sexo como principal trunfo na guerra inter-racial. Com muita ironia Vieux, jovem negro que vive com seu amigo em um pobre apartamento em Montreal, analisa, por exemplo, o curioso fato de ter em sua casa, lavando os seus pratos, uma garota branca que frequenta a universidade de McGill, uma verdadeira “princesa WASP”, sua Miss Literatura (LAFERRIÈRE, 2010b, p. 43-44). Ritmo ágil e irônico a serviço de um acerto

---

<sup>180</sup> Desta se ocupou Roger Bastide em *O candomblé da Bahia*, cuja edição brasileira data de 1978.

de contas da colonização, o tráfico negreiro e toda a espoliação da África pelo Ocidente, feito através de “fantasmas da dominação sexual” (PAULA, 2004, p. 283).

Legba é também um “trikster”. Guardião das fronteiras, ele é capaz de permitir a passagem. “Papa-Legba ouvre-moi labarrière” é a evocação que faz parte de sua saudação cerimonial no vodu haitiano, consentindo a comunicação entre o divino e o humano (MÉTRAUX, 1958, p. 88). Laferrière fez gravar sobre a espada que recebera por sua entrada na Academia Francesa o “vèvè” correspondente a Legba – bastante apropriado (**Fig. 7**).

**Figura 7** – Inscrição de Legba sobre espada



FONTE: [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts\\_et\\_spectacles/2015/05/26/002-dany-laferriere-academie-francaise-pee.shtml](http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2015/05/26/002-dany-laferriere-academie-francaise-pee.shtml), Acessado em: 05 de jul. 2015

É intermediário e, sobretudo, nas Américas, é uno e múltiplo ao mesmo tempo – há pelo menos 21 diferentes manifestações de Exu segundo Bastide (BASTIDE, 1978, p. 190). Na classificação das divindades haitianas, Alfred Métraux distingue duas categorias de *loa*, os *rada*, comportando as divindades vindas do antigo Daomé e da Nigéria, e os *petro*, constituídos por deuses de outras regiões; são categorias que possuem ritos, ritmos, danças e saudações específicas (MÉTRAUX, 1958, p. 75). Encontramos, assim, para cada uma das categorias um diferente Legba com características particulares, “Legba *petro* é aparentemente mais ‘rígido’, mais violento, que seu *alter ego rada*” (MÉTRAUX, 1958, p. 77)<sup>181</sup>.

Legba atravessa não apenas fronteiras espaciais, mas também temporais. Um texto sagrado registrado por Pierre Verger, um oriki, confirma: “tendo lançado uma pedra ontem, ele mata um pássaro hoje” (VERGER, 2012, p. 131). Isso é fundamental para a obra de Laferrière. O narrador em seus romances – o mesmo, porém em múltiplas manifestações –

<sup>181</sup> [Legba *petro* est apparemment plus ‘raide’, plus violent, que son *alter ego rada*]



transpassa as fronteiras temporais; sensações de outrora sempre invadem o alargado presente de Laferrière.

A presença tão forte dessa divindade nos escritos de Laferrière revela um pouco sobre sua concepção do ofício de escritor. Longe do perigo do exagero na utilização desse material, o que poderia fazer com que caísse na armadilha do exotismo (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 222), trata-se de todo um imaginário que o habita e que formou sua sensibilidade (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 218). Como escritor, deve acreditar no sobrenatural (LAFERRIÈRE, 2010a, p. 218). Em seu *Journal d'un écrivain en pyjama*, Laferrière afirma que o vodu é, junto ao engajamento político, um dos grandes discursos presentes na literatura haitiana (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 152). É fundamental enxergá-lo sob diferentes perspectivas (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 115), reler um tesouro nacional (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 116). A sonoridade o atrai: “deuses como Zaka, Legba, Erzulie, Ogou têm, em primeiro lugar, nomes de dois ou três sílabas que se impõem” (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 115)<sup>182</sup>. Considera Legba o deus dos escritores por conta mesmo de sua grande atribuição, aquele capaz de liberar a passagem, fazer abrir as fronteiras. A maneira como Laferrière ressignifica esses elementos culturais os mantém, de algum modo, vivos (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 115).

Existe algo de bastante paradoxal na figura de Exu/Legba no fato de ser considerado um guardião das fronteiras. Ele é um deus que é menos que um deus, porque, de certo modo, cuida apenas da passagem, detém-se na barreira que separa o mundo visível do invisível. É, em geral, o meio de que se utilizam para chegar, enfim, a algum outro orixá. Mas ele também é um deus que é mais que um deus exatamente porque cuida da passagem e habita a fronteira. Sem sua permissão não há como atingir qualquer outro orixá. Ele representa, pois, o princípio da intercomunicação: “respeitando a diversidade ou multiplicidade do real, é ele quem oferece a base da unidade do mesmo real” (BASTIDE, 1978, p. 197).

Uma lenda relativa à necessidade da primeira oferenda ser destinada a Legba é narrada por Pierre Verger. Nela conta-se que Legba cuidava da porta de um povoado que atraía muitas pessoas ávidas para consultar Oxum, Yemanjá e Obatalá, estas adivinhavam através dos búzios. Das oferendas trazidas pelas pessoas, deixavam-se apenas os ossos para Legba: “meus dentes vão ficar gastos de tanto roer, roer e roer osso!”, ele reclamava (VERGER, 2012, p. 124). Decidiu, então, comunicar àqueles em busca das divindades que elas não estavam ou que lá não mais moravam. Logo não havia mais o que comer por causa do fim das oferendas e apenas Legba se alimentava, pois havia caçado um rato, o qual comia aos poucos ao longo

---

<sup>182</sup> [des dieux comme Zaka, Legba, Erzulie, Ogou ont d’abord des noms de deux-trois syllabes qui s’imposent]

dos dias. Enfim, com a condição de sempre retirar sua parte das oferendas que eram trazidas, Legba consentiu em permitir novamente a entrada naquele vilarejo (VERGER, 2012, p. 124).

Cuidando das fronteiras, é o deus presente tanto na partida quanto no retorno ao país natal. Uma cena curiosa nas primeiras páginas de *Chronique* parece indicar sua presença. No apartamento, o jovem exilado desperta de estranho sonho:

Je me réveille  
incapable de respirer  
au milieu de la nuit.  
Dans ce rêve, où je me  
sens un intrus,  
un homme au rire sardonique  
m'oblige à avaler un verre  
rempli de terre ocre. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17)<sup>183</sup>

No seu ensaio “A dialética da solidão”, Octavio Paz recorda um interessante rito simbólico africano relatado por Lévy-Bruhl em que um homem, tendo voltado para casa trazendo uma esposa de outra região, carrega um pouco da terra do lugar de origem de sua mulher. Para que se acostumasse a sua nova casa a mulher deveria comer um pouco da terra todos os dias, o que facilitaria sua mudança (PAZ, 2014, p. 199).<sup>184</sup>

Na solidão há algo como a carência de outro ser, afirma Octavio Paz, mas também de um espaço: “o sentimento de solidão, nostalgia de um corpo do qual fomos arrancados, é nostalgia de espaço” (PAZ, 2014, p. 200). Outrora arrancado do ventre materno, o exilado parece reproduzir pela segunda vez essa separação ao deixar a terra-mãe. Deixando-a passa também a não mais fazer parte de um grupo<sup>185</sup>.

O riso sarcástico e algo perverso do homem no trecho de *Chronique* retoma alguns aspectos de Legba (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17). Intruso em seu próprio sonho, Dany, só em seus primeiros dias em Montreal, tenta manter algum tipo de ligação com a terra que acabara de deixar. Esse copo de terra que é forçado a engolir é uma espécie de remédio amargo auxiliando-o em sua adaptação, processo doloroso que se faz também com o corpo fora de si.

Legba permite a passagem e a adaptação à nova terra; ele abre o caminho para a metamorfose. Em uma entrevista Laferrière afirma ter também representado em *L'Énigme*, através das três gerações (pai, filho e sobrinho), três diferentes momentos de um mesmo narrador (LAFERRIÈRE, 2010c). Apenas Legba permitiria tal reunião de tempos diversos e

---

<sup>183</sup> [Desperto/incapaz de respirar/no meio da noite./Nesse sonho, em que me/sinto um intruso,/um homem de riso sardônico/me obriga a engolir um copo/cheio de terra ocre]

<sup>184</sup> O rito é descrito na terceira seção do capítulo VII da obra *A mentalidade primitiva* (1922), de Lévy-Bruhl.

<sup>185</sup> Em *L'Énigme* o sobrinho tomou o lugar de seu tio, não sabiam se iria ou não retornar.

tal multiplicação de um mesmo ser. Considerando-os manifestações de um mesmo narrador em épocas diferentes de sua vida, o romance é iniciado pela morte dele próprio (fato já sugerido na repetição dos nomes), morto para o Haiti que há muito deixara e que deve também morrer para o norte, preparando o seu tão esperado retorno. Ao dedicar o livro ao sobrinho, dedica-o a si mesmo, assim como ao final do romance, ao deixar como herança para esse sobrinho o *Cahier* de Césaire, repete o movimento de sua inicial partida recordando um dos poucos objetos que levava em sua primeira mala. “É necessário que você salve Dany” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 187)<sup>186</sup>, ele próprio ou o sobrinho? A imagem do pai e de sua loucura em exílio passa a representar um momento de sua vivência em terra estrangeira e não apenas um destino que poderia ter o sido o seu. A dúvida de seu sobrinho entre permanecer ou partir é a sua própria, de muitos anos, que agora, no retorno, revive.

As recordações passam a ser compartilhadas por esse narrador tripartite em busca, não de um tempo perdido, mas de um tempo “éperdu”. A expressão é de Édouard Glissant, para quem é próprio do romancista das Américas negar uma concepção linear do tempo, agindo como “britadores do tempo” (GLISSANT, 2012, p. 436)<sup>187</sup>. Não se olha para o passado a fim de se seguir em direção a um futuro tranquilo; o tempo irrompe de maneira brusca sobre o presente e em meio a zonas de ausência (GLISSANT, 2012, p. 437) o escritor deve recolher sobre os escombros algo que lhe permita, de algum modo, exprimir-se. Tal é a experiência do narrador, sobretudo, em *L'Énigme*, diante de sua tarefa. Ele empreende uma paciente encadernação de experiências visuais que se perdem entre enraizamento e errância, viagem e retorno.

## 2. 4 Filiações Literárias

Borges termina seu “Pierre Menard” com a seguinte sugestão: “Atribuir a Louis-Ferdinand Celine ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não será uma renovação suficiente desses tênues conselhos espirituais?” (BORGES, 2007, p. 45). Tempo e espaço afastam as obras de Aimé Césaire e Dany Laferrière. Quando este nasce como escritor (seu primeiro romance publicado data de 1985), aquele, aos 72 anos, há pouco lançara *Moi, laminaire*, sua coletânea de poemas dita testamentária<sup>188</sup>. A análise comparativa implica não a dissolução,

<sup>186</sup> [Il faut que tu sauves Dany]

<sup>187</sup> [casseurs de pierre du temps]

<sup>188</sup> O prefácio da coletânea adverte que é, então, “tempo de acertar as contas com alguns fantasmas” (CÉSAIRE, 2013, p. 617). Pierre Laforgue em sua apresentação do texto na recente edição genética percebe a necessidade de, a essa altura, fazer o balanço de toda uma produção, construindo, a partir dos “tombeaux” oferecidos aos

mas certamente a construção de pontes sobre essa distância: mais enxergaremos as semelhanças e as diferenças quanto mais aproximarmos os objetos. A fórmula de Borges ajuda a pensar a intertextualidade e, se não soluciona, ao menos sugere um caminho para a primeira das distâncias, a temporal.

Uma maneira de se estabelecer vias de acesso a um texto anterior é a citação. Silenciamos-nos para que o outro possa falar (é claro, fala na medida em que o permitimos e não raro certifica o que queremos dizer). Uma obra de um escritor do Caribe que trate do retorno à terra natal não precisaria fazer nem mesmo uma simples alusão para que nos venha à mente o *Cahier d'un retour au pays natal*.<sup>189</sup> *L'Énigme*, contudo, traz já como epígrafe, “quintessência da citação” (COMPAGNON, 2007, p. 120), a primeira frase do *Cahier*, repetida como um refrão por Césaire: “Au bout du petit matin...” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.7). Desde sua primeira edição<sup>190</sup>, a expressão iniciava o longo poema de Césaire, mas como parte de uma frase maior<sup>191</sup>, estrofe que na edição de *Présence Africaine* (1956), edição definitiva, passa a figurar como a segunda.

Antoine Compagnon descreve a epígrafe como “um símbolo (relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro)” (COMPAGNON, 2007, p. 120). Laferrière inscreve seu próprio diário do retorno sob a tutela de outro (exige inicial abrigo, hóspede bem-vindo porque anfitrião, de certo modo, ausente – tudo pode se passar sem seu prévio conhecimento –, mas que corre o risco de se tornar inconveniente quando faz dessa estadia morada fixa).

Lembremos a estrofe de Césaire:

Au bout du petit matin ...  
Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournai vers de paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre

---

amigos mortos, o próprio (p. 615). Esse balanço é um retorno reflexivo de Césaire sobre sua obra; avaliação é “o motivo central sobre o qual se cruzam, partilham-se em todos os sentidos, significações, itinerários e apostas do texto” (BA; HÉNANE; KESTELOOT, 2011, p. 11). [“le motif central sur lequel se croisent, se partagent en tous sens, significations, itinéraires et enjeux du texte”]

<sup>189</sup> Doravante referido apenas como *Cahier*.

<sup>190</sup> Em sua primeira edição, o poema compõe a edição número 20 do periódico *Volontés*, de 1939.

<sup>191</sup> “Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées” (CÉSAIRE, 2013, p. 74). Na tradução de Lilian Pestre: “No fim da madrugada, florescentes de enseadas tenras, as Antilhas que têm fome, as Antilhas marcadas pela varíola, as Antilhas dinamitadas pelo álcool, encalhadas na lama dessa baía, na poeira dessa cidade sinistramente encalhadas”. (CÉSAIRE, 2012, p. 9)

côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien. (CÉSAIRE, 2013, p. 186)<sup>192</sup>

É apenas com a edição de Bordas (março de 1947) que a expressão citada por Laferrrière é seguida de reticências, encabeçando, de fato, o poema; à margem da proposição inicial bastante conhecida e citada, mas que surge apenas com essa edição, os termos são como sua moldura, o índice temporal da catástrofe observada pelo narrador. Na proposição de Césaire, Lilian Pestre de Almeida reconhece a articulação de dois movimentos: “o da recusa agressiva de formas de ‘*ordem*’ e de ‘*esperança*’ (tira e frade) e o de uma descida maravilhada em um refúgio interior, lugar secreto e eufórico” (ALMEIDA, 2012a, p. 67)<sup>193</sup>. A expressão “au bout du petit matin” é como que correspondente à crioula “au pipiri du jour”, manhã luminosa de criação, descida órfica a um espaço interior íntimo e sobrevoou panorâmico sobre a terra natal (ALMEIDA, 2012a, p. 67). Há ardil no olhar do poeta que se volta para os paraísos “mais calmo do que a face de uma mulher que mente” (CÉSAIRE, 2012, p. 9). Embalado pelo sonhar, ele “nutria o vento” e “soltava os monstros” (CÉSAIRE, 2012, p. 9): a manhã anunciando uma cosmogonia, ele próprio era responsável tanto pelo sopro vital da criação quanto pela sua perversão em anormalidade e inumano. Ele “ouvira subir para além do desastre um rio de rolinhas e de trevos da savana” (CÉSAIRE, 2012, p. 9), tudo o que carregava consigo e que era capaz de superar o fracasso da catástrofe. O trecho capitula os movimentos presentes ao longo do poema, apresentando o final de maneira inversa<sup>194</sup>.

A relação estabelecida por Laferrrière ao colocar seu texto sob a tutela de uma epígrafe retirada do *Cahier* pode fazer do próprio romance um grande desenvolvimento daquela estrofe inicial. Ao oferecer seus instantâneos do retorno à terra natal, faz renascer (recria mesmo), o espaço perdido pelos anos de ausência. A crônica do subdesenvolvimento e da miséria está presente na visão sobre o artista que não retrata em suas telas o país real de

<sup>192</sup> “No fim da madrugada... / Fora, dizia-lhe eu, seu tira, seu canalha, fora. Detesto os lacaios da ordem e os besouros da esperança. Fora, amuleto ruim, percevejo de frade. Depois eu me voltava para os paraísos – perdidos para ele e todos os seus, mais calmo que a face de uma mulher que mente, e aí, embalado pelos eflúvios de um sonhar nunca lasso, eu nutria o vento, soltava os monstros e ouvia subir para além do desastre um rio de rolinhas e de trevos da savana que carrego sempre nas minhas profundezas a uma altura inversa à do vigésimo andar dos edifícios mais insolentes e por precaução contra a força putrefadora dos ambientes crepusculares, varrida noite e dia por um maldito sol venéreo” (CÉSAIRE, 2012, p. 9).

<sup>193</sup> [celui du refus agressif de formes de ‘*l’ordre*’ et de ‘*l’espérance*’ (flics et moinillons) et celui d’une descente émerveillée dans un refuge intérieur, lieu secret et euphorique]

<sup>194</sup> Segundo Pestre de Almeida: “Que se volte à abertura do poema, uma vez terminada a sua leitura, e descubra-se que tudo estava lá desde o início, a abertura conjugando descida às sombras e promessa de ascensão, assim como o final conjuga ascensão e mergulho num poço sem fundo: um é o reflexo do outro, este repete e inverte a proposição inicial” (ALMEIDA, 2012b, p. 95-96).

desolação a poucos centímetros de distância, mas o país sonhado (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 84); na abnegação da senhora que lhe serve um copo d'água mesmo estando há pelo menos dois dias sem comer e com o filho em um hospital sem nem mesmo gaze (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 91), “aqui se vive de injustiça e água fresca” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 94); na violência que, hoje, mata com o “rosto descoberto”, diferente dos “tontos macoutes” de Papa Doc que se escondiam por trás de óculos escuros (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 99); presente também em “todas essas casas sem teto nem porta alugadas a famílias numerosas e necessitadas por credores representantes desses ricos que vivem nessas luxuosas cidades empoleiradas sobre o flanco da montanha” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 120-121); nas grandes propriedades habitadas por empregados porque os donos, assim como no tempo colonial em que os senhores residiam na metrópole, moram também nas grandes cidades (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 125); nas sempre boas intenções das organizações humanitárias, caridosos cristãos (e colonos atávicos) que não se dão ao trabalho de observar a população com o mínimo de atenção; na fome, o grande tema do romance haitiano impossível, no entanto, de se tornar o objeto de qualquer obra (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 133-134); na mãe do poeta que deve trabalhar até o último dia de sua existência “para que as rosas possam florescer/nos versos de seu filho” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 136)<sup>195</sup>, todo objeto de cultura é também elemento de barbárie, já afirmaram; em sua geração que se espalhou pelo planeta como pássaros loucos em debandada (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 158); na juventude que parece ainda mais desesperada que aquela de sua época (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 199). Encontramos também o olhar que ultrapassa o desastre, recusa toda forma de exotismo gratuito e atingindo outros paraísos, reconhecendo na terra natal tudo aquilo de que a mídia internacional não se ocupa: a dor, a princípio, íntima e absolutamente individual da mãe, Marie, que viveu praticamente uma vida inteira tendo o marido em exílio (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 96); a energia de toda a pintura primitiva que imita (ou é imitada) pela energia também muito viva da vida intensa da multidão que se acotovela em Porto-Príncipe (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 122), corpos tão erotizados que seriam capazes de suprir qualquer pane na eletricidade (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 127), uma energia que lembra tanto as descrições que fez Albert Camus de sua Argélia natal em *Noces* e *L'Été*; na grande subversão das mulheres de sua família em terem suportado a ditadura e ousado serem felizes sob “as barbas do ditador” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 137-138); nas cores tão radiantes com que se pinta a morte (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 163); no monstro literário que é Frankétienne e no qual tudo é transbordamento (LAFERRIÈRE,

---

<sup>195</sup> [ici on vit d'injustice et d'eau fraîche]; [pour que les roses puissent fleurir/dans les vers de son fils]

2011a, p. 212); na infância para sempre feliz, enfim, do menino de Petit-Goâve. O romance poderia ser virado ao avesso à procura de inúmeros outros exemplos. É a possibilidade suscitada pela epígrafe que ele porta.

Uma das imagens utilizadas por Antoine Compagnon para descrever o trabalho da citação é a ablação (COMPAGNON, 1996, p. 13-17). A definição mais próxima ao sentido cirúrgico de seu texto registrada no dicionário Houaiss é a seguinte: “**5** CIR remoção de uma parte do corpo, seja por excisão ou por amputação, esp. devido a tumor; aférese, aforese, extirpação” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 19)<sup>196</sup>. Sim, citação é extração (trecho tornado autônomo). Porém, de maneira inevitável, tal qual uma planta que, retirada da terra, tem suas raízes ainda sujas desse abrigo original, a citação guarda resquícios do lugar que anteriormente ocupava e eles se entremeiam no texto que a acolhe. A metáfora cirúrgica de Compagnon incomoda pela assepsia que sugere (ou pela confiança exagerada naquele que segura o bisturi), pois a citação, que é parte, retalho flutuante, fica por demais esterilizada. A imagem da planta que é retirada e novamente inserida em outro terreno acentua a ideia de uma *cultura* da citação, isto é, sua preparação e subsequente cultivo. Claro, isto não significa que o escritor tenha obrigatoriamente pensado a relação entre a citação – menos enquanto recorte autônomo e mais como parte arrancada de algo – e o texto que lhe serve de abrigo e o que disso decorre. Essa relação se oferece, no entanto, como um caminho para aquele que lê; pensar a citação como parte de dois textos (menos do anterior e mais autônomo) é reiterar e/ou refutar as possibilidades interpretativas que ela gerou no segundo texto. É, de qualquer forma, contrastá-las. Porém, a descida ao texto anterior, reconhecendo-se na citação os restos de seu lugar original, não apenas concede movimento à análise do novo texto como também revela novos significados para aquele outro, mais antigo. São vias interpretativas inauditas, projeções futuras de um texto a princípio encerrado e nunca vislumbradas antes do contato com o texto novo (aqui a citação é menos extração e mais partilha, interseção entre dois conjuntos unidos porque dividem o mesmo objeto – o mesmo e, no entanto, diferente para cada um dos dois; talvez até nem mesmo interseção, a citação ocupa a própria fronteira que divide os dois textos e oferece, a cada um deles, uma diferente face).

Tudo isso faz parte daquilo que uma obra, vista enquanto construção (costura) de textos, é capaz de manifestar. O recorte clama o corpo anterior como o órgão transplantado, corpo estranho dentro do novo corpo, cuja adaptação é difícil e exige medicamento contínuo,

---

<sup>196</sup> Em francês, o termo “ablation” é definido da seguinte maneira: “Action de retrancher. A.– Sens propre, CHIR. Action de retrancher du corps un organe ou une partie morbide (sens le plus fréquent). B.–P. ext.Action d'enlever, de retirer une chose de façon gén. Brutale”. Definição integral disponível em: <http://cnrtl.fr/definition/ablation>

voltando à metáfora cirúrgica de Compagnon. Ele próprio comenta essa dificuldade no perigo da rejeição do órgão transplantado. Correndo o risco de alongar por demais essa metáfora, acrescentemos, mais do que o transplante de um órgão, é como se transferíssemos, na verdade, o próprio tumor extraído pela ablação e que passa a se desenvolver em outro corpo: inevitável metástase.

Desse modo, algumas citações do *Cahier* em *L'Énigme* são fundamentais. Logo no primeiro capítulo, momento em que recebe a notícia da morte do pai, o narrador cita, ao acaso (apenas aparentemente), uma frase de Césaire: “A morte expira numa branca poça de silêncio” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14). Há certo desprezo pela reflexão do jovem Césaire: “O que se pode saber do exílio e da morte / quando se tem apenas vinte e cinco anos?” (LAFERRIÈRE, 2011a, p.14)<sup>197</sup>. Esse aparente desdém é destinado mesmo ao autor do *Cahier* ou a si próprio, que enfrentou o exílio aos 23 e que agora, no retorno, faz o exame dessa jornada?

O leitor deve desconfiar de todo elemento que lhe pareça gratuito em Laferrière. O verso é citado no primeiro capítulo. Nele, a primeira estrofe narra o telefonema por meio do qual recebe a notícia da morte do pai: “A notícia corta a noite em duas. [...] Meu pai acabou de morrer” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13). A partir daí, pegando a estrada sem direção, reflete sobre a notícia enquanto observa a paisagem canadense. Interessante é notar que até à citação do *Cahier*, suas observações estão impregnadas de movimento e de adjetivos sugerindo movimento e, talvez por extensão, energia e calor: pega a estrada “sem destino” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13) e almoça tomando um “café fervendo”; distraído, olha no jornal uma “imagem sangrenta de um acidente na estrada” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13); a garçonete circula entre as mesas “toda atarefada”, “a nuca suando” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13), tendo no ombro a tatuagem de uma flor vermelha (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14). A partir dessa imagem – ela parece condensar o movimento do texto atingindo seu auge (o vermelho da tatuagem, inscrição no corpo, exteriorização e lembrança do sangue e da dor) – o tom muda e acompanhamos, aos poucos, uma descida introspectiva: “Ela se vira e me dá um triste sorriso” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14)<sup>198</sup> – de repente, ela se parece agora mais com a balconista de *Um bar em Folies-Bergère*.

Ao deixar a gorjeta o café está frio. Entrando no carro imagina a solidão de seu pai nos últimos momentos, um homem, sozinho, “em uma cama de hospital de um país estrangeiro”

<sup>197</sup> [La mort expire dans une blanche mare de silence]; [Que peut-on savoir de l'exil et de la mort / quand on a à peine vingt-cinq ans?]

<sup>198</sup> [sans destination]; [café brûlant]; [image sanglante d'un accident de la route]; [tout affairée]; [la nuque en sueur]; [Elle se retourne et me fait un triste sourire]



(LAFERRIÈRE, 2011a, p.14)<sup>199</sup>. Na próxima estrofe o narrador “planta” a citação e suas raízes, pouco a pouco, estendem-se. Multiplicam-se as descrições ligadas às possibilidades semânticas excitadas pela frase de Césaire, “a morte expira numa branca poça de silêncio”. Na fugacidade da morte que se desfaz em uma branca poça de silêncio está presente a imagem antitética da imobilidade, que poderia ser associada à morte, e que aqui, no entanto, evapora-se. Em um movimento também antitético, porém inverso, a água, a princípio expansiva, aqui se vê presa nos limites de uma poça (talvez mais profundidade que superfície). O narrador não deixa claro, mas o leitor de Césaire reconhece a citação. Ela pertence ao trecho em que é o herói Toussaint Louverture é retratado em sua prisão no forte de Jura em pleno inverno de 1803.

Enfim, no trecho de *L'Énigme* acumulam-se as descrições sugerindo e trazendo variações de temas ligados à brancura, à solidão, à imobilidade e ao silêncio. Pega a estrada 40 e observa os vilarejos “entorpecidos / ao longo de um rio congelado” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14). Reconhece estar em um “vasto país de gelo” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 14) em que o tempo pouco muda uma paisagem habitada por lenhadores seculares (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 15). Procura orientação em meio ao “reino do inverno” todo recoberto de neve (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 16): “O frio, magnânimo, entorpece antes de matar” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 18)<sup>200</sup>.

Essa mudança, no entanto, não é pacífica. Algumas descrições traduzem também um embate entre terra natal e de exílio. Sob o gelo, desejos incandescentes e impulsos vívidos, “a erva se lembra / da carícia do sol” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 15). Processo duro e paradoxal: o norte luminoso, ao mesmo tempo, cega-o e o exalta (LAFERRIÈRE, 2011a, p.16); “o fogo do sul cruzando / o gelo do norte / faz um mar temperado de lágrimas” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 17). Volta a Montreal e em um pequeno cochilo no carro retorna à infância: “Vagueio sob o sol tropical, / mas ele está frio como a morte” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 19). Nesse momento, o que parece a síntese daquele embate entre o norte do exílio e o sul natal é muito mais o sinal de que o narrador está à beira do abismo. Sua infância é o depósito de suas melhores lembranças ao lado da avó, Da; no fim, ela é fonte e pedra angular de sua obra (“poteau-mitan” em torno do qual se realiza toda a sua cerimônia literário-vodu). O sol da infância é influenciado pela recente notícia da morte do pai e o sonho, aqui, não permite a evasão ou a anfibiação, é um espaço de estagnação. De lá, o narrador foge sentindo o apelo

<sup>199</sup> [dans un lit d'hôpital d'un pays étranger]

<sup>200</sup> [Le froid, magnanime, engourdit avant de tuer]

de algo mais concreto: a vontade de urinar e a dor que precede um jato irregular (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 19).

Habitando a fronteira entre dois espaços, o exilado corre o perigo de se instalar em um mundo – ainda que intermediário – narcisista e impregnado de ressentimento (o alerta é de Said). O interstício (preferível) é aquele que não se torna morada fixa. No caminho, o narrador entra no restaurante “Cheval-Blanc” exatamente em uma hora em que os clientes da tarde já se foram e os da noite ainda não chegaram: “Gosto bastante desta faixa estreita de tempo / tão pouco frequentada” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 19)<sup>201</sup>. É o momento indeciso e intermediário do crepúsculo, a própria passagem. Momento breve e flutuante.

Outra citação do texto de Césaire está no capítulo em que é narrado o enterro do pai. Em uma igreja de Manhattan o narrador o vê, de muito perto, pela primeira vez. Basta esticar o braço para tocá-lo, o que, contudo, não faz para manter a distância que o próprio pai lhe havia imposto (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 60). Nesse momento, lembra-se do trecho do *Cahier* em que Césaire reivindica o corpo de Toussaint Louverture: “Os lábios trêmulos de raiva contida do poeta que veio reclamar, cento e cinquenta anos mais tarde, o corpo congelado do herói da revolta dos escravos: ‘O que é meu é um homem aprisionado de branco’” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 60). Sem o dizer, Laferrière retoma a primeira citação. Enquanto antes o narrador havia citado o último verso da estrofe dedicada a Toussaint no *Cahier*, cita, agora, o primeiro. Existem, aqui, dois movimentos. O primeiro é a analogia entre os arranjos, o narrador diante do pai e Césaire, retratado como semelhante, diante de Toussaint. O segundo, mais importante, é a construção de uma paternidade através da superposição dessas figuras masculinas quase que absolutamente imóveis. O pai jaz, “acuado numa longa caixa” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 60)<sup>202</sup>, cercado por aqueles que esperaram por sua morte para dele se aproximar já que, em vida, afastou-se de todos (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 59). Toussaint, prisioneiro de Napoleão, cercado pelo rigoroso inverno no forte de Jura. Césaire, lábios trêmulos de uma raiva contida.

Entretanto, a imobilidade, que poderia sugerir torpor e debilidade, é apenas ilusória. Daí mesmo emana a força dessas figuras. O pai continua, mesmo morto, um verdadeiro dândi, “não há explicação para o charme” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 61)<sup>203</sup>. O narrador nem mesmo ousa olhá-lo de frente, vigia-o de canto de olho, um pai morto é “um astro por demais

<sup>201</sup> [J'aime bien cette étroite bande de temps / si peu fréquentée]

<sup>202</sup> [Les lèvres tremblantes de rage contenue du poète venu réclamer, cent cinquante ans plus tard, le corps gelé du héros de la révolte des esclaves: 'Ce qui est à moi c'est un homme emprisonné de blanc']; [coincé dans une longue boîte]

<sup>203</sup> [il n'y a pas d'explication au charme]

ofuscante” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 61). Césaire, imóvel porque tenta controlar a sua raiva, é vulcão em atividade e de erupção iminente, ele reclama um corpo. A sugestão aqui não é arbitrária. Referido por Daniel Maximin como “irmão vulcão”, Césaire manifestava em sua obra a importância que possuía a paisagem da cidade de Saint-Pierre, e nela, da montanha Pelée, vulcão localizado no norte da Martinica. Identificando-se à cidade Saint-Pierre, Césaire sugere a força explosiva e imprevisível da montanha em atividade (FONKOUA, 2013, p. 29). No trecho de Laferrrière, os lábios trêmulos do poeta contêm, de modo frágil, toda a lava que se formou em seu interior, pulsão colérica. Romuald Fonkoua também comenta a função de Saint-Pierre para a construção de uma “mitologia familiar” em Césaire, o que é bastante apropriado para o fragmento. Cidade originária de seu avô, ela foi o palco de insurreições abolicionistas, prova do heroísmo dos escravos e de seu desejo de liberdade (FONKOUA, 2013, p. 30). Glissant parece compartilhar dessa imagem de uma raiva contida em Césaire, de um ser à beira da desmedida. Em *La cohée du Lamentin* vê nele uma “dolorosa doçura” convivendo com grandes “fúrias exploradoras”: “uma doçura assim cósmica, telúrica, mais importa que a deixemos à sua solidão, compartilhada por todos” (GLISSANT, 2005b, p. 119). O próprio Césaire, concebendo o ato poético como revelação, acesso às forças mais profundas, retoma a imagem do gêiser e da erupção, “a erupção dessas forças por tanto tempo enterradas e ocultadas pelos restos e pelas escórias” (MAXIMIN, 2013, p. 224)<sup>204</sup>. Imagem constante em sua poesia, a montanha toma a forma do vulcão. É uma figura que explicaria, para Césaire, o povo martinicano: filhos do vulcão sempre à espera de uma “perpétua catástrofe” (MAXIMIN, 2013, p. 226). No fim das contas é a isso que a imagem nos envia. Existe uma lenta e paciente acumulação inicial que ocorre, no entanto, fora do alcance dos olhos; a erupção é o ápice do processo, a explosão de tudo que havia sido contido, o que antes era apenas assombro se torna realidade.

Mas, talvez por um lapso, o narrador de *L'Énigme* omite a palavra “só” quando cita Césaire no capítulo da morte do pai. O verso correto seria: “O que é meu / é um homem só aprisionado de branco”. De fato, Toussaint não está só, Césaire reivindica seu corpo congelado, reclama o objeto maior das exéquias. Ele não está mais só e sua imobilidade fria é aquecida pelos lábios trêmulos de raiva do poeta. No *Cahier*, o trecho pertence a um momento em que o narrador descobre “o espaço das Américas negras e o inferno do circuito triangular” (ALMEIDA, 2012a, p. 58)<sup>205</sup>. Reconhecendo na totalidade do *Cahier* a existência de três

<sup>204</sup> [une douceur ainsi cosmique, tellurique, et qui vaut qu'on la laisse à sa solitude, que tous partagent]; [l'éruption de ces forces si longtemps enfouies et occultées par les débris et par les scories]

<sup>205</sup> [l'espace des Amériques noires et l'enfer du circuit triangulaire]

grandes movimentos justapostos e subdivididos em temas menores, Lilian Pestre localiza essa estrofe no final do primeiro grande movimento<sup>206</sup>. Nele é fundamental perceber a presença de um tema frequente (obsessivo, ela afirma) em Césaire, o tema do “vencido-vencedor da morte” (ALMEIDA, 2012a, p. 81), algo como a negação da negação. Segue o fragmento do *Cahier* sobre o herói Louverture:

Ce qui est à moi  
 c'est un homme seul emprisonné de blanc  
 c'est un homme seul qui défie les cris blancs de la mort blanche  
 (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE)  
 c'est un homme seul qui fascine l'épervier blanc de la mort blanche  
 c'est un homme seul dans la mer inféconde de sable blanc  
 c'est un moricaud vieux dressé contre les eaux du ciel  
 La mort décrit un cercle brillant au-dessus de cet homme  
 la mort étoile doucement au-dessus de sa tête  
 la mort souffle, folle, dans la cannaie mûre de ses bras  
 la mort galope dans la prison comme un cheval blanc  
 la mort luit dans l'ombre comme des yeux de chat  
 la mort hoquète comme l'eau sous les Cayes  
 la mort est un oiseau blessé  
 la mort décroît  
 la mort vacille  
 la mort est un patyura ombrageux  
 la mort expire dans une blanche mare de silence. (CÉSAIRE, 2013, p. 193-194)<sup>207</sup>

Na passagem, o branco é associado à morte (“o gavião branco da morte branca”) e à esterilidade (“mar infecundo de areia branca”). Perante Toussaint, a morte entra em um processo de profunda retração, as frases são cada vez mais curtas a partir do oitavo verso. O círculo descrito acima de Toussaint reproduz o movimento do gavião branco que sobrevoava o herói, destituindo a imagem do perigo presente no olhar do predador. A morte segue diminuindo, não mais gavião, mas pássaro ferido; ela diminui e vacila até expirar “numa branca poça de silêncio”. É o prisioneiro Toussaint (e sua morte), privado de sua liberdade e, aparentemente, de qualquer possível ação, o responsável pela dissolução da própria morte, prova também da força da figura mítica de um pai fundador da nação haitiana<sup>208</sup>.

<sup>206</sup> Os três movimentos maiores, longe de qualquer delimitação estanque, seriam: “a) as trevas iniciais ou o canto *de profundis*; b) a grande fossa mediana ou o brasão do trapaceiro; c) o impulso ascensional ou o crescimento da árvore oculta” (ALMEIDA, 2012a, p. 102)

<sup>207</sup> “O que é meu / um homem só prisioneiro de branco / um homem só que desafia os gritos brancos da morte branca / (TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE) / um homem só que fascina o gavião branco da morte branca / um homem só no mar infecundo de areia branca / um preto velho erguido contra as águas do céu / A morte descreve um círculo brilhante acima desse homem / a morte estrela docemente acima de sua cabeça / a morte sopra, louca, no canavial maduro de seus braços / a morte galopa na prisão como cavalo branco / a morte soluça como água sob o cais / a morte é um pássaro ferido / a morte diminui / a morte vacila / a morte é um porco-do-mato sombrio / a morte expira numa branca poça de silêncio” (CÉSAIRE, 2012, p. 33).

<sup>208</sup> François Dominique Toussaint (1743-1803), um dos principais organizadores e líderes da Revolução do Haiti, é um dos grandes responsáveis pela emancipação dos escravos da colônia francesa de Saint-Domingue. Primeiro negro a governar uma colônia, Toussaint é preso pelo governo francês sob Napoleão Bonaparte e morre em 1803

“No Haiti, o pai está presente como um deus”, afirma Maximilien Laroche (LAROUCHE, 1970, p. 86). O impacto do processo de independência haitiana no início do século XIX é medido não apenas pelo medo que suscitou nas metrópoles que ainda detinham colônias sob o regime escravocrata, mas também pela força exercida pelos seus heróis no imaginário da população (com certeza, não apenas dos habitantes daquela nação que surgia). É grande o respeito e o decoro com os quais os “pais fundadores” são mencionados e o próprio Jean-Jacques Dessalines passou a fazer parte do panteão vodu, religião de ancestrais (LAROUCHE, 1970, p. 86). Ao lado da onipotência paterna estaríamos diante, segundo Laroche, da fragilidade do filho. Deixando-lhe de herança os corpos da nação e da mulher já despossuídos de suas almas, o pai, “a alma e o princípio de todas as coisas” (LAROUCHE, 1970, p. 86)<sup>209</sup>, acaba por exercer um poder ditatorial (LAROUCHE, 1970, p. 92). É irônico e, ao mesmo tempo, razoável, ter-se apelidado o ditador François Duvalier de Papa Doc. Na passagem de Césaire, a própria morte se esvai diante de Toussaint.

Entretanto, se a autoridade do pai é segura e tirânica, sua presença física é incerta, e a paternidade é ambígua e constitui um “verdadeiro ato de fé” (LAROUCHE, 1970, p. 88). A palavra “père” no Haiti não se restringe apenas a algum vínculo biológico. Ela é adotada para se referir a todos aqueles de quem se espera algo ou algum favor (LAROUCHE, 1970, p. 87-88). Não é estranho observar que em *L'Énigme* estamos diante de um ser cuja ausência modelara o narrador, pois mesmo a uma figura tão distante (pai e filho no máximo esbarraram-se durante suas existências) corresponderia um poder e um fascínio muito grandes. Por outro lado, a abrangência da noção de paternidade haitiana permite exatamente a construção daqueles inúmeros laços e filiações literárias citadas anteriormente, por exemplo. Restringindo-nos apenas ao romance de Laferrière, pensamos na figura do sobrinho, “escritor em germe”, de Rodney Saint-Éloi, aquele que o “substitui” em sua chegada ao norte, e Alain Mabanckou, “le fils de Pauline Kengué”.

Laferrière dirige-se ao pai e, nesse caminho, sugere uma série de relações que ultrapassam o sentido biológico do termo. De certo modo, Frankétienne faz algo semelhante, ainda que na contramão de Laferrière, em seu recente *Chaophonie* (2015). Agora é o pai que se dirige àquele que considera um filho, Rodney Saint-Éloi. Dirigindo-se a ele, contudo, fala a todos os filhos da diáspora haitiana lembrando-os da caofonia que os habita.

---

no Forte de Joux, em Jura, França. A colônia, no entanto, obtém sua vitória diante da dominação das tropas francesas em fins de 1803; no ano seguinte, tornar-se-ia a primeira república de negros no território americano.

<sup>209</sup> [En Haïti, le père est présent comme un dieu]; [l'âme et le principe de toute chose]

Pela terceira vez o *Cahier* é citado por Laferrrière, agora no capítulo que sucede o da descrição do enterro do pai. O narrador imagina como o pai vivia durante seus anos de exílio em um pequeno quarto no Brooklyn:

Je tente de l'imaginer dans sa chambre, les rideaux tirés, en train de rêver à sa ville si semblable à celle décrite par un jeune Césaire en colère: 'Et dans cette ville inerte, cette foule criarde si étonnamment passée à côté de son cri, comme cette ville à côté de son mouvement, de son sens, sans inquiétude, à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu l'entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul...' Le cri reste encore coincé dans sa gorge. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 64)<sup>210</sup>

O narrador tenta retrair os períodos talvez mais difíceis para seu pai. Pergunta-se sobre o momento em que o pai soubera que não retornaria para o Haiti e no que pensava fechado em seu quatinho enquanto, lá fora, o espetáculo vivo da cidade de Nova York (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 64). Imaginava-o, fechado a qualquer contato externo, sonhando com sua cidade natal próxima à descrita no *Cahier*. Assim como a Martinica natal de Césaire, há uma dissociação entre ser e espaço que, a princípio, ignoram-se mutuamente. Uma multidão barulhenta, mas à margem de seu verdadeiro grito, uma cidade inerte e à margem de seu movimento.

No *Cahier*, a estrofe faz parte de uma grande enumeração dos males de sua terra natal. Logo após a proposição inicial, o narrador identifica-se ao olhar de um grande pássaro sobrevoando o Caribe: “A descrição vai da visão de conjunto ao detalhe, do alto para o baixo, do geral para o particular; reitera os aspectos anti-heróicos e negativos: a fome, a miséria, a mentira, a alienação, o medo, a lama etc” (ALMEIDA, 2012b, p. 105). O narrador sobrevoa “as Antilhas que têm fome” (CÉSAIRE, 2012, p. 9)

Mas o interessante é que poucas vezes o texto do *Cahier* é diretamente citado durante o romance de Laferrrière. Mais do que isso, ele o atravessa como o objeto que também é, um livro. O narrador o manipula, já carregava consigo um exemplar amassado dele em sua primeira mala (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 56). O livro o acompanha durante o retorno, viaja sempre com ele (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57); ele o lê em sua banheira (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 20, 32) e à sombra, durante a viagem pelo Haiti com seu sobrinho em direção ao vilarejo natal do pai (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 242). É também, por fim, a herança que deixa

---

<sup>210</sup> [Tento imaginá-lo em seu quarto, as cortinas puxadas, sonhando com sua cidade tão semelhante àquela descrita por um jovem Césaire colérico: 'E nessa cidade inerte, essa multidão barulhenta passando tão espantosamente ao lado do seu grito como essa cidade ao lado do seu movimento, do seu sentido, sem inquietação, ao lado do seu verdadeiro grito, o único que desejaríamos ouvi-la gritar porque só ele sentimos que é seu...' O grito permanece ainda acuado na sua garganta]. A tradução do trecho de Césaire é de Lilian Pestre de Almeida (CÉSAIRE, 2012, p. 11).

para seu sobrinho ao se despedirem, sobrinho que enfrenta ele próprio a dúvida entre permanecer ou partir: “É antes de partir que precisamos dele. / Não no retorno”(LAFERRIÈRE, 2011a, p. 259)<sup>211</sup>.

No final de *Chronique* um exemplar novo do *Cahier* encontra-se sobre a mesa do apartamento do narrador: “Eu não ousou abri-lo, pois esse retorno / parece tão longe em meu pensamento que eu o confundo / facilmente com uma forma / de morte” (LAFERRIÈRE, 2012, p. 219)<sup>212</sup>. Pouco depois ele larga o emprego para se tornar escritor. O exemplar, já surrado em seu retorno, aqui não deve nem mesmo ser aberto, pois o retorno lhe parece muito distante. Confundindo-o com uma forma de morte, Laferrière retoma o início de *L'Énigme* unindo os romances em um movimento pendular interminável entre viagem e retorno. *Chronique*, comentamos, fora publicado inicialmente em 1994, parte da “autobiografia americana” de Laferrière. A referência ao exemplar de Césaire e essa associação entre retorno e morte (a morte inicial do pai do narrador em *L'Énigme* é também sua própria morte) aparece apenas na segunda versão, a versão aqui adotada, publicada alguns anos após o romance do retorno. Isso mostra um pouco da importância de *L'Énigme* no conjunto da produção de Laferrière tanto ao capitular temas que estiveram presentes ao longo de sua obra quanto ao determinar elementos da que lhe sucede. A segunda versão de *Chronique* é também prova de um amadurecimento do escritor em relação a alguns de seus temas, como sua noção de americanidade.

O *Cahier*, enfim, percorre *L'Énigme* como um objeto, mas reconhecendo-se ainda mais a importância do ato da leitura, ação fundamental para Dany Laferrière (LAFERRIÈRE, 2013b, p. 299). Animal aquático que é (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 20), o narrador, na água quente de sua banheira, alterna sempre entre uma golada de rum e uma página do *Cahier* (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 32), embriagando-se de ambos. Em sua primeira mala, a do exílio, mantinha um exemplar amassado dele junto a uma carta de sua mãe aconselhando-o sobre como viver em um país onde nunca estivera (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 56). Tornam-se, ambos, íntimos manuais de instruções: “Je les garde toujours sur moi” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 56)<sup>213</sup>. Na frase, ainda que um detalhe, a regência do verbo “garder” chama a atenção. O emprego transitivo que, em geral, consta em primeiro lugar nos dicionários, é o de manter algo ou alguém sob seus cuidados. Por extensão, velar a saúde ou a segurança de alguém. É também possível “garder” alguém de ou contra algo, impedir que algo ou alguém

<sup>211</sup> [C'est avant de partir qu'on en a besoin. / Pas au retour]

<sup>212</sup> [Je n'ose l'ouvrir, car ce retour / semble si loin, dans ma pensée, que je le confonds / aisément avec une forme / de mort]

<sup>213</sup> [Eu os guardo sempre sobre mim]

escape, observar alguém por certo período ou conservar algo. Mas se pode também manter algo em relação a si mesmo, como “garder une entaille, une cicatrice”, e aí encontramos, como no romance de Laferrière, a utilização da preposição “sur”: “elle gardait *sur* ses traits les stigmates de son émotion”<sup>214</sup>, é o exemplo trazido pelo dicionário. Quando afirma “je les garde toujours sur moi”, o narrador reconhece ter entalhado em seu corpo as palavras da carta e do poema, confundidos porque postos lado a lado por Dany – o longo poema de Césaire torna-se carta íntima trazendo conselhos maternos/paternos. Deixa-se o objeto e reafirma-se a ação da leitura, voz que dá vida à letra morta: “a citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 29). Aqueles conselhos existem também enquanto cicatrizes, marcas dos entalhes que impuseram sobre seu corpo ao longo dos anos.

De certo modo, esse aspecto une-se ao anterior, a citação, na figura mesmo da ablação trazida pela análise de Compagnon. Essa extração é apenas um dos aspectos da leitura, movimento acompanhado pelo grifo, pela acomodação e pela solicitação, fases que podem agir de maneira independente e que não necessitam de uma ordem estrita para se realizarem (COMPAGNON, 2007, p. 27). Todas essas ações auxiliam na compreensão do que seja a citação, ou melhor, o trabalho da citação. O grifo é a leitura acompanhada de um instrumento que agirá sobre o papel, é “prova preliminar da citação (e da escrita)” (COMPAGNON, 2007, p. 19) e também violência sobre o texto; é tanto ênfase quanto abandono (o que escapa à violência do grifo corre o risco de cair no esquecimento). Na acomodação, vestígio da leitura, a citação é acolhida, integrada “em um conjunto ou em uma rede de textos” (COMPAGNON, 2007, p. 22). Estabelece-se um encontro entre dois textos, “provoca como uma piscadela” (COMPAGNON, 2007, p. 23). A solicitação é a intervenção de certa “*excitação*”, uma solicitação feita já no tempo mesmo da leitura (COMPAGNON, 2007, p. 25-26). Para Laferrière a leitura é ato misterioso e de verdadeira evocação (e convocação) de mortos, “e toda biblioteca é um cemitério povoado de mortos que pensam” (COMPAGNON, 2007, 2013b, p. 299)<sup>215</sup>. Ele comenta que essa lição lhe fora ensinada por Borges. Cada obra renasce a cada nova leitura, pouco importa o tempo separando leitor e escritor (COMPAGNON, 2007, p. 300).

## 2. 5 Dany Laferrière, autor do *Cahier d’un retour au pays natal*

<sup>214</sup> [guardar um entalhe, uma cicatriz]; [ela guardava *sobre* seus traços os estigmas de sua emoção]. A definição integral está disponível em: <http://cnrtl.fr/definition/garder>.

<sup>215</sup> [et toute bibliothèque est un cimetière peuplé de morts qui pensent]



Mas aquele conselho de Borges ao final de seu Pierre Menard ainda não foi levado totalmente a sério e é preciso tomá-lo de um modo muito mais literal. O deslocamento realizado no tempo pode ser ainda mais radical considerando (a inspiração, definitivamente, é Borges) a metamorfose das imagens que compõem o *Cahier*, agora que citado por Laferrière (Pierre Menard, autor de Quixote). Assim, não pensemos, por exemplo, apenas em um Dany leitor de Césaire, mas em um Dany autor do *Cahier*. Talvez jogo inútil e de difícil justificação, exercício sem fim (ao mesmo tempo interminável e sem finalidade). A lógica é bastante simples: risquemos o nome de Césaire da capa do *Cahier d'un retour au pays natal* e escrevamos, ao lado, o de Laferrière (é melhor entrever ainda por sob o traçado o nome de Césaire, ao menos continuamos no limite do verossímil). Daí aquele diário, não mais de Césaire (não apenas), teria de ser lido menos como um longo discurso-serpente e mais como uma série de aforismos que, a princípio, apenas esboçaria, muito hesitante, alguma possível lógica em seus movimentos. Uma costura de instantâneos, haikais, acumulação obsessiva de imagens, “télescopage” de temporalidades e espaços tal pintura haitiana.

Na bibliografia de Laferrière, o *Cahier* seria o primeiro livro escrito, mas o último publicado. Manuscrito esquecido na gaveta durante longos anos, empoeirado, retomado apenas quando do sério enfrentamento (literário) do retorno e da publicação de *L'Énigme* seguido da reescrita de *Chronique*. O último a ser publicado porque síntese. Ao mesmo tempo primeiro e último. Obra em que se acumulariam, furiosos, os temas desenvolvidos ao longo de sua “autobiografia americana” e, assim, obra profética. Também última explicação, grande sopro, limite de sua estética, overdose metafórica antes contida.

A descrição dos vícios e de toda a miséria da cidade natal do narrador seria a descrição específica de Porto-Príncipe e toda ela poderia ser considerada uma grande e bastante inquietante pintura haitiana, excedendo-se em cores fortes, temas confusos e arbitrariamente acumulados. Os vulcões a explodirem – “os vulcões explodirão, a água nua levará as manchas maduras do sol [...]” (CÉSAIRE, 2012, p. 9) –, antes tanto metáfora da cólera do transbordar iminente de forças ocultas sob uma terra muito frágil quanto referência precisa à lembrança da montanha Pelée em Saint-Pierre, estariam impregnados dessa mesma fúria, mas seriam também metáforas para à irrupção de uma realidade desenvolvendo-se com (e contra) o aparente, aquele *clin d'œil* barthesiano de uma anfibologia, não tanto a raiva, mas talvez a evasão pelo sonho possibilitada por uma superfície inegavelmente porosa. A princípio, talvez a referência ao elemento geológico se perdesse. Observando com maior atenção, no entanto, é o sereno *morne* Tapion da infância de Laferrière que entraria em erupção. Presente nas obras que retratam o menino de Petit-Goâve, ele compõe a paisagem já impregnada do cheiro do

café de sua avó, Da, ponto de partida de sua obra e também para o qual toda ela converge; assim, a erupção estaria ligada à escrita mesmo, à grande coluna que sustenta sua produção.

Para Laferrière, “essa outra madrugada da Europa” (CÉSAIRE, 2012, p. 25), a descrição em que o narrador do *Cahier* retoma o período do exílio europeu, teria se dado no território das Américas: em *Chronique* o narrador chega à cidade de Montreal em uma manhã cinzenta (LAFERRIÈRE, 2012, p. 17). Exilado no Quebec – novamente o drama linguístico de outro antigo território colonial, a língua francesa fora da França –, a imagem da Europa é muito mais um espectro a ser exorcizado. Trata-se daquela oposição entre a força do metabolismo americano, seu poder aglutinador e canibal, e a velha Europa adoradora de ruínas. A referência seria ao fantasma já superado, enquanto que no *Cahier* fica claro o desejo de evasão, a desejada partida da terra natal, não a imposição infligida ao jovem de *Le cri des oiseaux fous* que, após a morte do amigo e também jornalista Gasner Raymond, vê-se caçado pela milícia do ditador Baby Doc.

Falar de Toussaint seria lidar com um dos “pais fundadores” de sua nação, e o narrador reivindicaria, em fúria, o corpo do próprio pai (o de sua terra natal). A “ascendência prodigiosa” que procura o narrador do *Cahier* teria, em Laferrière, o conforto de lidar com um personagem que lhe é, por compartilharem a mesma terra, ainda mais significativo. Laferrière é o bom filho que cuida de recuperar o corpo paterno. “Ninguém é digno de ser haitiano se não for bom pai, bom filho, bom esposo e, sobretudo, bom soldado” é o texto do artigo 9º da Constituição do Haiti de 1805 (JANVIER, 1977, p. 30-41)<sup>216</sup>. Associando a estrutura doméstica aos princípios militares, a imagem do imperador, modelo maior de soldado, é também o grande Pai da nação. As ressonâncias dessa associação são claras ao longo da história literária haitiana<sup>217</sup> e a centralidade da figura de Toussaint seria prova da persistência desse *topos*. O narrador do *Cahier* roga, em sua “prece viril”, tornar-se não apenas um pai ou um filho, mas “o pai” e “o filho” (CÉSAIRE, 2012, p. 69).

O Toussaint “prisioneiro de branco” enviaria o leitor à experiência do exílio no “frio magnânimo” das cidades do norte, nas quais as lembranças do calor dos Trópicos sobrevivem a duras penas. A passagem retomaria, então, o episódio da morte do pai descrito em *L'Énigme* (ali, mesmo a poucos centímetros de distância, um corpo também é reclamado na busca dos longos anos de convivência perdida), mas despojada de sentimento individual da perda familiar. Ou, pelo contrário, é o mito coletivo que fica impregnado do ambiente mais restrito

<sup>216</sup> [Nul n'est digne d'être Haïtien, s'il n'est bon père, bon fils, bon époux, et surtout bon soldat]

<sup>217</sup> Sobre essa presença ocuparam-se, ainda que brevemente, Lilian Pestre de Almeida (2004) e Maximilien Laroche (1970; 1991).

da casa. Passamos à construção coletiva do herói e à sobrevivência de sua imagem mais de duzentos anos após a morte. As instâncias coletiva e individual são, aí, indissociáveis.

O leitor estaria diante de muita memória não vivida, repleta de sangue e cheia de corpos de uma sociedade “vômito de negreiro” (CÉSAIRE, 2012, p. 53) – e aí, nunca em sua obra as referências ao período colonial seriam tão claramente expostas como em seu *Cahier*. Mas, enfim, a lista pode seguir à exaustão, indica-se apenas o caminho.

## 2. 6 O verbo parturiente de Dany Césaire

Nesse movimento da citação, Aimé Césaire figura como parte de um duplo movimento no texto de Laferrière, um movimento de interioridade e exterioridade, de contração e expansão. O *Cahier* é trazido para a intimidade, para o espaço doméstico. A própria imagem de Césaire é associada à imagem do pai. Na cena em que alternava rum e Césaire, o narrador de *L'Énigme* deixa escorrer o livro de suas mãos e, em sonho, as imagens se misturam: “Tudo se passa num *ralentando*. No meu sonho, Césaire se superpõe ao meu pai. O mesmo sorriso pálido e esse modo de cruzar as pernas que tanto lembra os dândis do pós-guerra” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 32)<sup>218</sup>.

No capítulo “Un poète nommé Césaire”, esse movimento fica bastante claro. Relembra o telefonema recebido do hospital do Brooklyn e através do qual fica sabendo sobre a morte de seu pai. A descrição dessa figura retoma os termos com que, em geral, descreve Césaire, reafirmando a confusão entre as figuras: “Um homem muito doce apesar da cólera que tão profundamente o habitava” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57)<sup>219</sup>. Passa, aos poucos, da dor individual ao movimento de uma coletividade. Visita um velho amigo pintor em Toronto cujo pai fugira nas mesmas condições que o seu; reconhece fazer parte de um movimento maior, “uma geração de filhos sem pai” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57). Recolhe-se, novamente, na lembrança das primeiras impressões causadas pela leitura do *Cahier* quando tinha 15 anos. Percebia apenas a cólera contida sob a obra, não compreendendo o que tanto chamava a atenção dos Antilhanos (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 57). É, no entanto, somente quando do retorno ao país natal que o narrador consegue enxergar Césaire além de sua cólera,

<sup>218</sup> [Tout se passe au ralenti. Dans mon rêve, Césaire se superpose à mon père. Le même sourire fané et cette façon de se croiser les jambes qui rappelle les dandys d'après guerre]

<sup>219</sup> [Un homme très doux malgré cette colère qui l'habitait si fortement]

descobrimo “territórios inéditos nessa aventura da linguagem” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 58)<sup>220</sup>.

É Césaire que acompanha o narrador em seu retorno, a sua grande descida aos infernos. O texto de Césaire é trazido para a intimidade: ele o lê em uma banheira. Figura recorrente em sua obra<sup>221</sup>, a banheira é um espaço que possibilita a necessária imersão do narrador (animal aquático que é). Invólucro protetor que delimita um território separando-o daquilo que se encontra a sua volta, permite, por outro lado, a evasão do sonho. Enquanto envoltório sinaliza o retorno ao útero materno (aquela “volta às origens” de Carpentier) e, por isso, a banheira é também o espaço da gestação, da própria metamorfose. Assim, quando o narrador traz o texto de Césaire para a sua banheira ele o faz íntimo impregnando-o dessas referências femininas. Interessante é que, por alguns de seus aspectos, aproximaríamos a figura da banheira em Laferrière àquela tão presente em Césaire, a do vulcão. Ambos são espaços que, por meio de uma superfície, uma fronteira protetora, envolvem algo que se desenvolve a nossa volta, mas fora do alcance dos olhos. Ao mesmo tempo essas imagens nos parecem complementares na distância que apresentam. A explosão furiosa da lava que irrompe rasgando a terra da montanha, antes tranquila e em estado de espera, é movimento de expansão, a montanha cospe, jorra seu líquido fervente. Por sua vez, a imagem da banheira, em Laferrière, sugere muito mais um movimento de interioridade, a travessia do tempo através do sonho e do devaneio na submersão, tudo se passa sob a serenidade de uma película protetora, é um movimento que nos lembra, não a perfuração de uma superfície em busca de uma saída libertadora, mas o mergulho. Ao aliar essas imagens, no entanto, nesse movimento que recolhe, tal um ventre, o texto de Césaire, o que temos é a associação dessas duas metáforas, um desejo de expansão de traços masculinos e um recolhimento gerador associado ao feminino.

No seu ensaio “Orphée noir”, Sartre descreveu a negritude como uma forma de androgenia. O texto, que é o prefácio da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* e que data inicialmente de 1948, talvez não seja a referência mais apropriada para se pensar a obra de Laferrière, mas o é se considerarmos suas relações com a de Césaire. Descrevendo a produção que introduzia, Sartre reconhecia uma visão de mundo em que a Criação era considerada um “enorme e perpétuo trabalho de parto” (SARTRE, 2011,

<sup>220</sup> [des territoires inédits dans cette aventure du langage]

<sup>221</sup> Limitando-nos apenas a *Chronique* e a *L'Énigme*: o Vieux de *Chronique* está em uma banheira quando, por engano, entra a namorada Julie (LAFERRIÈRE, 2012, p. 86), mesmo lugar em que ela, depois, o esperava com um buquê de lilás (LAFERRIÈRE, 2012, p. 93); o Laferrière de *L'Énigme* adormece em sua banheira rosa (LAFERRIÈRE, 2011, p. 20), lugar no qual, em devaneio, descobre-se com guelras (LAFERRIÈRE, 2011, p. 22) e se encolhe como em um ventre repleto de água (LAFERRIÈRE, 2011, p. 25).

p. XXXIII). Nesse processo, a concepção do ser estaria associada a um duplo aspecto: tanto a rigidez de um falo que se ergue em meio ao nada quanto o paciente brotar de uma planta (SARTRE, 2011, p. XXXIII). A inevitável confusão entre aquelas metáforas de Laferrière e de Césaire apontam, em certa medida, para uma androgenia (sobretudo, na medida em que esse aspecto indica uma travessia de limites). Enfim, o parto – e, no fim das contas, talvez seja essa a consequência mais significativa dessas imagens – é o parto de um útero em chamas. São movimentos que acompanham o retorno à terra natal e o recolhimento é o passo necessário à expansão. Assim, a pergunta a essa altura é o que pode gerar um ventre prenhe de fogo?

O retorno impõe a necessidade da construção daquele espaço perdido, “eu não escrevi esses livros simplesmente para descrever uma paisagem, mas para dela ainda fazer parte” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 152-153). É um processo que passa pela reapropriação da terra natal. Nesse caminho, o narrador deve dispor, fisicamente, de todos os seus sentidos: ele varre com seu olhar a multidão da cidade de Porto-Príncipe quando deixa o hotel para um passeio (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 81); depara-se novamente com uma confusão de sons com a qual há muito não convivia, “foi pelo barulho que o Caribe / entrou em mim” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 122); a “guerra de odores” entre a multidão cheirando a mijó e alguns nadando em Dior (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 139); “desejos da carne” e a vontade de devorar o próximo como a uma manga (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 83); “eu não quero mais pensar. / Simplesmente ver, ouvir e sentir” (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 78)<sup>222</sup>. Esse processo de reapropriação é o de uma terra que é reinventada no mesmo instante em que se crê ter vencido o tempo de distância imposto pelo exílio. Ele deve reaprender tudo aquilo que teve de se despojar quando da partida para o norte (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 121).

Trata-se da construção de uma realidade em cacos. Uma narrativa capaz de questionar seu aspecto referencial distorcendo o que, a princípio, apenas toma de empréstimo de modo aparentemente ingênuo. Glissant descreve o “trabalho da citação” em Césaire como sendo sempre uma prática de transbordamento, ele “exacerba” e “exaspera” tudo aquilo de que se apodera (GLISSANT, 2005b, p. 117) . Não tanto empréstimo, pois nesse momento torna-se animal de rapina e saqueia, explora e escava o mundo, nele plantando sua semente (GLISSANT, 2005b, p. 117). Tudo isso prova que não se trata de qualquer forma de *copie conforme* porque, enfim, “não há o que se tomar de quem quer que seja” (GLISSANT, 2005b, p. 118). E, assim como Césaire o faz com a poesia francesa (os exemplos no texto de Glissant

---

<sup>222</sup> [je n’ai pas écrit ces livres simplement pour décrire un paysage, mais pour en faire encore partie]; [c’est par le bruit que la Caraïbe / est entrée en moi]; [je ne veux plus penser. / Simplement voir, entendre et sentir]

vão de Lautréamont a Reverdy passando por Rimbaud e Perse, entre outros), Laferrière age por meio de sua narrativa diante do real. Cita a realidade esquartejando-a e apropriando-se de seus pedaços; toma-os em suas mãos e aproxima-os de seus olhos, desfaz-se do que considera desnecessário partindo em busca de uma experiência imediata. A simplificação não esvazia, no entanto, seu universo. Ela une ainda mais os objetos, acumulando à vertigem os pedaços da realidade dos quais se apropriou.

Voltamos, com esse aspecto, à discussão sobre as relações entre a pintura haitiana e a escrita de Laferrière, não apenas, e também aos textos de crítica de arte de Édouard Glissant. O que parece essencial a Glissant é de que modo a produção haitiana, e mais, parte significativa da produção das Américas, encarna a gênese de um mundo a partir de elementos já conspurcados, origens bastardas – somos povos “sem filiação original”, escreveu Maximin (MAXIMIN, 2013, p. 137). Esclareçamos melhor o argumento. Artistas como o cubano Wifredo Lam e o chileno Matta são fundamentais para Glissant porque são leitores do espaço, não necessariamente explorando ou mesmo representando esse espaço, mas construindo-o. Sobre Lam, por exemplo, afirma em *La cohée du Lamentin* que seu universo “não será o lugar triunfante de uma unicidade fechada sobre si mesma” (GLISSANT, 2005b, p. 179). Esse mundo estético “é já organicamente composto e ele se distancia das identidades sectárias de todo absoluto” (GLISSANT, 2005b, p. 179). A arte tem a capacidade de inventar o espaço (DASH, 2014, p. 34) e, assim, o poeta “não pode nem reproduzir seu entorno, nem humanizar o real, nem transferir suas emoções às coisas. Ele tem apenas um recurso: construir ‘um mundo análogo’” (DASH, 2014, p. 35). E este mundo é um mundo de “espessura concreta” e de “dimensão plástica” (DASH, 2014, p. 35). O texto de Laferrière exige uma crítica que saiba transitar entre a literatura e as artes visuais.

Esse duplo movimento de gestação e de criação de uma paisagem que acompanha a citação do texto de Césaire em *L'Énigme* (e esse comentário é também válido para *Chronique*, em que a construção é a de um espaço em terra estrangeira para o novo exilado), um processo ininterrupto de retração e expansão, pode revelar outra referência à obra do poeta martinicano. Enquanto o *Cahier* é um texto que fica claro tanto na ação maior do romance quanto nas citações que o atravessam, poderíamos também ler a presença sub-reptícia da coletânea *Moi, laminaire*.

“Laminaire” é uma espécie de alga comum em costas rochosas que se caracteriza pela presença de uma raiz fibrosa e de folhas em forma de longas fitas. Seu movimento, acompanhando o mar, é o de um retraindo e expandir perpétuos. Assim é o movimento geral da coletânea de Césaire, encerrando distanciação, amplificação e condensação (BA; HÉNANE;

KESTELOOT, 2013, p. 28-30). De modo semelhante, o movimento de contração e expansão estruturam *L'Énigme* (também *Chronique*): a sucessão que justapõe textos e frases muito curtas, versos de metáforas e imagens mais condensadas, fragmentos de uma prosa mais livre e expansiva que beira a crônica e a crítica social de um Jean-Claude Charles, também a contração e o ar meditativo do haikai atravessado pela narração do detalhe, da anedota e da paisagem social. Enfim, este mosaico que tanto sugere a reestruturação de alguns princípios da pintura haitiana toma valores diferentes se pensarmos nessa outra referência dentro da obra de Césaire, tornando a citação do *Cahier* a tentativa de fazer emergir dele certos temas e certas escolhas que serão claramente desenvolvidas na coletânea testamentária de Césaire (por isso a proximidade, pois ambos apresentam-se como avaliações, cada um à sua maneira, de décadas de produção literária).

Em *Moi, laminaire* figura a prova dos longos anos de amizade de Césaire com o pintor cubano Wifredo Lam<sup>223</sup>: o grande “tombeau” que lhe é oferecido, composto de dez poemas, “uma coletânea dentro da coletânea” (BA; HÉNANE; KESTELOOT, 2013, p. 217). As palavras de Glissant em relação à criação poética que deve ganhar espessura e dimensão plástica parecem ser apropriadas a essa série de Césaire, na medida em que traçam um verdadeiro diálogo com a produção de Lam (novamente, pensemos em Laferrière e sua percepção estética modelada pela pintura haitiana primitiva). A obra é o balanço de uma vida e o próprio autor é sugerido no título não apenas no pronome “moi”, mas também na terminação ritmada pelo seu nome, laminaire/Césaire (multiplicam-se, ao longo dos poemas, palavras com terminações com o mesmo som: salulaire, frère, solaire, colère, clair, etc.). Por outro lado, a palavra “laminaire” condensa em si sua tão forte amizade com Wifredo Lam. É James Arnold quem decompõe a palavra em diversas possibilidades semânticas. Em primeiro lugar a sugestão do nome do pintor nas três primeiras letras, Lam; daí, a homofonia que remete tanto a alma, “l'âme”, quanto a lâmina, “lame”; a lâmina “corta em pedaços (lamine) a face (la mine) do amigo (l'ami)” (ARNOLD, 1990, p. XL). Já o título faz a ponte entre os dois artistas.

Um dos poemas da série dedicada a Lam encarna a noção, aqui essencial, de gestação e parto, “gênese pour Wifredo”:

plus d'aubier  
rien qu'une aube d'os purs  
des os qui explosent grand champ

<sup>223</sup> Romuald Fonkoua comenta em sua biografia de Aimé Césaire como as figuras do poeta e do pintor acabaram por se misturar ao longo dos anos, unidas pela paisagem dos trópicos (CÉSAIRE, 2013, p. 78-81).

des os qui explosent aux quatre vents  
 des os qui dansent à peine jaillis du sillon  
 des os qui crient qui hurlent  
 qu'on n'en perde  
     qu'on n'en perde aucun  
 des os qui par rage se sont emparés  
 de tout ce qu'il reste de vie

de sang il ne sinue que juste  
 celui médian d'un verbe parturiant (CÉSAIRE, 2013, p. 682)<sup>224</sup>

Toda a primeira parte parece compor uma ambientação soturna. Alguns comentários admitem no primeiro verso a morte de Lam, “não mais alburno”, a parte “viva” da árvore, responsável pelo transporte de nutrientes (BA; HÉNANE; KESTELOOT, 2013, p. 229). O nascer do sol é um cenário repleto de ossos puros. É a claridade sugerida pelos ossos em profusão nas suas diversas repetições que compõem o cenário inquietante e apocalíptico de sofrimento. A repetição consecutiva dessa imagem retoma, em certa medida, a geometria um tanto rígida dos traços de Lam. Não há concessão a ser feita. Toda a explosão e toda a dança “macabra” do ossuário apossara-se de “tudo o que resta de vida”.<sup>225</sup>

Entretanto, o movimento de aparente expansão da primeira estrofe – os movimentos indicam ultrapassagem, fragmentos de ossos espalhando-se por todos os lados – é reavaliado pelos dois últimos versos do poema. O leitor assistia a uma gestação, uma metamorfose que ao final, aí sim, deságua, sangue sinuoso, em verbo parturiente. A cena primeira parece então prelúdio do ato criador, a explosão sombria da inspiração de Blanchot, ato que exige a inicial morte do criador (a morte real e metafórica de Lam e do próprio Césaire, pois mencionar o pintor é indicar também o escritor). O caminho sinuoso do sangue no penúltimo verso fora renunciado pela repetição como que serpente do fonema “s” (a imagem da gestação é prova do parto inevitável).

O ventre em chamas – o verbo parturiente de Dany Césaire – é responsável, assim, pela construção de um espaço através de uma palavra de dimensão plástica concreta. Responsável também pela multiplicação do tempo – massa compacta e densa do narrador que recebe a notícia da morte do pai (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 35), mas também líquida em seus devaneios e em sua comunhão com a terra natal (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 231). Atravessador que é, o narrador, tanto em *Chronique* como em *L'Énigme*, é capaz de lidar com diferentes

<sup>224</sup> [não mais alburno / nada além de uma alba de ossos puros / ossos que explodem campo aberto / ossos que explodem aos quatro ventos / ossos que dançam apenas brotos em seus sulcos / ossos que gritam que hurraram / que não percamos / que não percamos nenhum / ossos que de raiva apoderaram-se / de tudo o que resta de vida // com sangue ele não serpenteia senão apenas / aquele mediano de um verbo parturiente]

<sup>225</sup> Uma leitura do poema reconhecendo nele a referência a uma crença do povo bambara segundo a qual o osso é tido como matéria-prima da criação foi feita por Lilian Pestre de Almeida em ensaio dedicado aos *tombeaux* de Césaire (ALMEIDA, 2010a, p. 103-135).



temporalidades, a do retorno e a da viagem (do recém-chegado e do estrangeiro em sua própria terra natal). Uma gênese que Glissant nomearia como “digenèse”. Não sendo possível qualquer começo absoluto, ele define a “digenèse” como a reunião de começos fluindo de todas as direções “como rios em errância” (GLISSANT, 2005b, p. 37). Não mais uma filiação única, as sociedades caribenhas trazem a marca obscura da “digenèse” no ventre do barco negro (GLISSANT, 1990). E isso é um contraponto fundamental: a referência histórica em Glissant ganha novos contornos através do verbo parturiente nas imagens de Césaire, e mais ainda, na releitura que dele faz Laferrière (mas estejamos certos, o *clin d’œil* sobrevive). O ventre em chamas é o da criação de mundos inauditos e, justapostos, *Chonique* e *L’Énigme* retomam, em grande plano, o movimento de contração e expansão do “laminaire”.

Ainda um eixo claro em *Moi, laminaire* e muito importante para sua presença sub-reptícia nos romances de Laferrière é a escolha – mais do que por uma África mítica – pelas referências culturais caribenhas e, por extensão, das Américas Negras. Apenas a presença de Lam em seu ciclo de poemas seria suficiente para justificar a predileção pelo campo cultural do continente americano, citações presentes no *Cahier*, mas não tão claras. Figuras também referências às religiões afro-americanas. Sua poesia pende para o sincretismo e, retomando Glissant, para a “digenèse”. A dialética se faz entre um retorno impossível à África (já mítica) e o enraizamento necessário no espaço americano (ALMEIDA, 2010a, p. 134). A escolha de Césaire é pelas Américas: “sua negritude não é um essencialismo” (ALMEIDA, 2010a, p. 134)<sup>226</sup>. Fonkoua expõe de maneira bastante clara esse impasse presente na obra de Césaire: deve-se construir uma cultura nova levando-se em conta a distância do passado africano e os instrumentos que possui para tanto, meios herdados da colonização (FONKOUA, 2013, p. 207).

Assim, o conjunto dos poemas de *Moi, laminaire* nos leva a revisar a posição que Raphaël Confiant (apenas um exemplo) sustenta em relação ao que considera a escolha de Césaire pelo mítico continente africano (CONFIANT, 2006, p. 273). Segundo Confiant, dessa escolha decorreria uma morte simbólica “pois que todos sabem que o retorno é impossível” (CONFIANT, 2006, p. 273) – Glissant já comentara o perigo dessa busca obsessiva e, no entanto, impossível (GLISSANT, 1990, p. 17-21). A tensão da coletânea de Césaire estabelece-se em torno mesmo desse impossível retorno, observamos sua inclinação, contrariamente ao que afirma Confiant, em direção ao vasto território das Américas Negras.

---

<sup>226</sup>[sa négritude n’est pas un essentialisme]

No trânsito pelo vasto Atlântico, despojar-se é ato irremediável: “nu/o essencial é sentir nu/pensar nu” (CÉSAIRE, 2013, p. 641)<sup>227</sup>.

Ao conceito de “negritude”, Confiant oporá a noção não antropocêntrica de “crioulidade”, reconhecendo até mesmo na poética de Césaire traços dessa noção que concerne a “todas as ordens do real, tanto o humano quanto o animal e o vegetal” (CONFIANT, 2006, p. 275). Contudo, em vez de reconhecermos em Césaire um adepto *avant la lettre* da “crioulidade”, é mais fecundo compreender sua “negritude” enquanto expansão dos limites do humano, é a negritude do “homme-plante” e da qual Sartre já havia percebido o caráter andrógeno. E é exatamente essa negritude que Laferrière evidenciamos em Césaire. Enquanto escritor americano que é, ele vai mais longe, agregando o espaço das acumulações obsessivas das pinturas haitianas (mesmo a acumulação de vazio das telas de Philomé Obin), por exemplo, à solidão norte-americana das telas de Hopper e à melancolia dos patriarcas decadentes de Garcia Marquez.

## 2.7 Aimé Césaire, escritor haitiano

O conselho do Borges de “Pierre Menard”, conselho tomado como Norte na compreensão da intertextualidade, lida bem com a distância temporal. Imaginar Laferrière enquanto autor do *Cahier* ajuda a construir pontes sobre essa distância. Assim sendo, a obra é incorporada ao *corpus* da história literária haitiana. E se, novamente invertendo os termos, concebermos Aimé Césaire como escritor haitiano, é agora a distância espacial que separava os escritores aquela a ser perturbada.

As relações entre Césaire e a nação de Toussaint são inegáveis e estenderam-se por muitos anos, desde sua estadia no ano de 1944 até a importância que ocupa em sua produção literária<sup>228</sup>. Novamente estamos diante de um caminho (ares de labirinto) com inúmeras possibilidades. Esboçemos apenas uma delas, talvez a maior das implicações: “Haiti onde a negritude pôs-se de pé pela primeira vez” (CÉSARE, 2012, p. 31)<sup>229</sup>.

Em entrevista a Françoise Vergès, Césaire comenta a necessidade da busca por uma especificidade negra sem cair, no entanto, em qualquer tipo de racismo negro (CÉSAIRE, 2005, p. 28). Junto a Senghor, demonstrava grande interesse pela cultura popular em sua procura pelo “Nègre fondamental” encoberto sob as “camadas da civilização” (CÉSAIRE,

<sup>227</sup> [nu/l’essentiel est de sentir nu/de penser nu]

<sup>228</sup> Dessa relação ocuparam-se Romuald Fonkoua (2013, p. 81-84) e Lilian Pestre de Almeida (2010b).

<sup>229</sup> [Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois]

2005, p. 27): “Negro sou, negro permanecerai” (CÉSAIRE, 2005, p. 28)<sup>230</sup>. Ler Césaire como escritor haitiano – sobretudo, considerando a figura de Toussaint Louverture em sua obra – instiga-nos a explorar a palavra “négritude” a partir de uma nuance semântica de um dos textos fundadores da nação haitiana, o texto da Constituição de 1805.

O artigo 14 da Constituição termina com a seguinte frase: “[...] les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination générique de noirs” (JANVIER, 1977, p. 30-41)<sup>231</sup>. A frase parece simples, mas a grande questão é a passagem do crioulo haitiano para o francês, e a substituição, nessa passagem, do termo “nèg”, não pelo que seria o correspondente mais próximo, a palavra “nègre”, mas por “noir” – talvez na tentativa de não recorrer ao termo que, em língua francesa, era pejorativo. É uma questão que toca a aparente esquizofrenia relativa ao idioma a ser utilizado em um documento oficial de um país em situação de diglossia (ALMEIDA, 2004, p. 32). O documento em francês, no fragmento, não foi capaz de depreender todas as variações semânticas do haitiano. Nele, a palavra “nèg” significa tanto “negro” quanto “homem”. Na tradução para o francês perde-se a duplicidade do termo e a frase fica restrita apenas a uma proposição racial. A partir daquela data, a frase também afirma que todos os haitianos seriam conhecidos pela denominação de homens; inicial tautologia que nos remete, no entanto, ao artigo 44 do Code Noir de 1685, instituindo que os escravos eram objetos, “être meubles”, e, como tais, poderiam ser tratados como propriedades.

É preciso reconhecer na “négritude” do *Cahier*, agora que escrito por um Césaire haitiano, a ambiguidade semântica da raiz do termo, o “nèg” do crioulo haitiano (a maior das anfibologias em toda a dissertação). O termo, que mesmo no *Cahier* nunca se restringiu a qualquer forma de essencialismo (basta lê-lo), ganha ainda mais força na medida em que abre novas perspectivas – mesmo que para isso tenhamos voltado mais de 130 anos atrás. Fica ainda mais claro o modo como a negritude de Césaire não se restringe a qualquer raça. Trata-se do Homem e de sua dignidade a colocar-se “debout”.

Mas ainda assim, ponto fundamental, a poética de Césaire vai mais longe e, ultrapassando os limites raciais, não deixa de questionar os limites do humano: “Em nós o homem de todos os tempos. Em nós, todos os homens. Em nós o animal, o vegetal, o mineral. O homem não é somente o homem. Ele é o universo” (*Apud* ALMEIDA, 2012b, p. 106)<sup>232</sup>. O

<sup>230</sup> [Nègre je suis, Nègre je resterai]

<sup>231</sup> [Doravante os haitianos serão conhecidos apenas sob a denominação de negros]

<sup>232</sup> [En nous l’homme de tous les temps. En nous, tous les hommes. En nous l’animal, le vegetal, le minéral. L’homme n’est pas seulement l’homme. Il est l’univers]

segredo das identidades antilhanas, descobre Daniel Maximin a partir de Suzanne Césaire, é que o homem é “*homme-plante*” (MAXIMIN, 2013, p. 101).

É um texto de Suzanne Césaire que encerra o último número da revista *Tropiques*, revista cultural publicada na Martinica entre os anos de 1941 e 1945, que traz a imagem do lento impulso vegetal a entremear-se entre os dedos dos pés de um camponês apoiado em uma grande mafumeira, dedos nus cobertos de lama (CÉSAIRE, 1978, p. 271): “Ele se virou para o pôr-do-sol para saber o tempo que faria amanhã [...]”. A lenta paciência do brotar, “aqui a vida se ilumina com um fogo vegetal” (CÉSAIRE, 1978, p. 272), está no cerne da figura do “*homme-plante*”. Os corpos se confundem, as superfícies tocam-se e se transformam, os limites são rompidos. Homem-planta ramifica-se, torna-se mangrove, crava seus longos dedos na terra e a percorre como estreitíssimos rios (é também dessa pulsão que é feita a negritude de Césaire). Nas Antilhas o desastre embrenhou-se de tal modo à natureza que dela fez sua grande camuflagem. As palavras são de Suzanne Césaire: “[...] se minhas Antilhas são tão belas, é que, então, o grande jogo de esconde-esconde teve sucesso, é porque certamente o tempo está muito bom, nesse dia, para perceber” (CÉSAIRE, 1978, p. 273)<sup>233</sup>. “*Pays réel*” e “*pays rêvé*” habitam a mesma superfície e a travessia de um a outro é bastante delicada, lenta como o crescer vegetal. O caminho que os separa é a metamorfose, a transformação que se dá através da gradativa acumulação de planos, como uma árvore que se expande em delgados anéis de crescimento (contando-os, descobrimos sua idade).

Com Dany Laferrière o *Cahier* de Aimé Césaire ganha renovado fôlego e algumas potencialidades de seu texto ganham maior contorno. O modo como ele se apropria do texto de Césaire tem a ver com aquela lenta expansão de ramificações envolvendo-o, ao mesmo tempo em que subsiste certa distância e reverência em relação a uma figura paterna construída aos poucos. O *Cahier* acompanhou o narrador de *L'Énigme* na aventura do retorno ao país natal, que é também a aventura da linguagem. A construção de uma paisagem análoga habitável por meio de um verbo de dimensões plásticas faz parte dessa experiência, que é sempre uma experiência de limites, sempre criadora. “Il y a une mer d'encre à traverser et cette musique à trouver”, afirma Laferrière ao final de seu *Journal d'un écrivain en pyjama* (LAFERRIÈRE, 2013a, p. 329). “Pour que j'invente mes poumons”<sup>234</sup>, sussurra-lhe Césaire.

<sup>233</sup> [Il s'est tourné vers le coucher de soleil pour savoir le temps qu'il ferait demain]; [ici la vie s'allume à un feu végétal]; [si mes Antilles sont si belles, c'est qu'alors le grand jeu de cache-cache a réussi, c'est qu'il fait certes trop beau, ce jour-là, pour y voir]

<sup>234</sup>[Há ainda um mar de tinta a atravessar e essa música a encontrar]; [para que eu invente meus pulmões]

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existe um motivo (no sentido pictórico ou cinematográfico, *leitmotiv*) que percorreu toda a dissertação, apesar da acumulação de metáforas e conceitos: a presença de diferentes dimensões que compartilham princípios semelhantes, dando-lhes diferentes tratamentos; uma primeira ambiência é sempre perturbada por outra. A fronteira é comum a ambas e é frequentada por ambas. Ela oferece a cada uma delas uma diferente face, pois que formada pelos contatos com essas dimensões. A borda que as separa não é de modo algum retilínea, mas lugar instável de trocas. Os espaços invadem-se mutuamente, forçam as membranas divisoras. O texto de Laferrière segue em constante travessia entre essas dimensões e a passagem pela fronteira, já que carregada de todas as energias que atravessaram aquelas instâncias, exige a metamorfose.

No *clin d'œil* das “amphibologies” de Roland Barthes, o primeiro significado de uma expressão corre o risco de ser eclipsado por outro, também possível. Eclipse é uma imagem interessante. Em algum momento, e por um curto período, um dos astros interpõe-se ao outro. Ainda que não o vejamos, sabe-se, contudo, que o outro ainda está ali e retornará. Em algum momento dessa passagem, as duas dimensões são percebidas ao mesmo tempo (talvez uma imagem melhor seja a do eclipse da chamada “noite americana”, como no filme do Truffaut. Com ela é possível gravar uma cena noturna em plena luz do dia aplicando apenas um filtro sobre a lente da câmera).

Recorrer às “amphibologies” ajuda a contornar a obra de Laferrière. Existe uma realidade de ações bastante claras e facilmente apreensíveis que deve conviver com a possibilidade iminente do sonho. Esta, ainda que dotada de um mecanismo diverso, é acessada através daquele cotidiano de ações repetitivas. Por outro lado, desperta-se do sonho pelo impulso de sua viagem sempre vertiginosa, é o perigo da queda, a própria queda, que nos rouba o fôlego e desperta os sentidos.

Essa divisão em duas diferentes dimensões não cai, é o que se espera, em qualquer noção de dualismo estanque. Importa reconhecer, mais do que uma multiplicidade de significações, a existência de outro espaço praticável. O contraponto reafirma o movimento pendular da travessia e, de característica fundamental da condição do exílio, passa a fazer parte do elogio à errância e a ser defendido como postura também essencial ao ofício do escritor.

É, sobretudo, em *Chronique de la derive douce* que vemos erguer-se um modelo de América todo impregnado dessa necessária travessia. Entre fantasma e realidade, passado

colonial e presente capitalista (selvagem), são expostas as fissuras de algumas figuras associadas ao continente. A ligação entre as Américas é assimétrica, parte mesmo do Caribe, paisagem de mares que difratam (não cansou de dizer Glissant).

A dinâmica travessia e metamorfose ganha força no segundo capítulo por conta do exame detido do romance *L'Énigme du retour*. Os rastros dessas ações instalam-se, como marcas (do visível e do invisível), sobre os corpos. Podemos partir de uma reflexão toda concentrada no ambiente familiar, no útero materno, para pensar o processo da metamorfose e seus resquícios, alternando entre o corpo físico materno, o mesmo tornado corpo social e no qual são impressas as dores de uma coletividade, e também um corpo formado por uma dimensão inapreensível. Marie, a mãe compartilhada por tantos, também imagem da terra natal à qual se retorna, é o arquivo de lembranças sempre reconstruídas a cada narrativa e, porque as entalha em sua própria pele, exhibe em pessoa todo o processo de transformação dessas memórias. “Balafre”, já se foi afirmado, é tanto o entalhe, o momento da ferida, quanto a cicatriz que decorre. É a mãe quem dá vida à imagem do pai, figura que visita pouco o álbum de família.

A referência a Aimé Césaire foi tratada como o auge da ideia da metamorfose, também em outros níveis. É importante frequentar, quando nos debruçamos sobre a obra de algum escritor, sua biblioteca. As relações entre *L'Énigme du retour* e o *Cahier d'un retour au pays natal* foram potencializadas a partir de um conselho de Borges (o mais presente dos escritores na biblioteca de Laferrière). Sem querer ferir nenhum direito autoral, uma verdadeira transferência de propriedades foi realizada. A metamorfose, nesse momento, foi a de um texto arrancado de Césaire e tornado parte da produção haitiana e, mais especificamente, do conjunto da obra de Laferrière. O princípio é simples, mas, tido de maneira literal, revela caminhos muito férteis para a crítica. O tempo curto, no entanto, permitiu apenas a sinalização das possibilidades interpretativas.

O movimento geral da dissertação é também, ainda que em menor grau, o do “laminaire”: um lento, mas constante, movimento de retração e expansão. Visão panorâmica e análise do detalhe e do fragmento, reflexão sobre encontros fortuitos e muito íntimos, perspectivas sociais e manifestações culturais coletivas: a pintura primitiva; a cicatriz sobre a pele e sobre o corpo social; a errância por Porto-Príncipe e Montreal que é parte da construção de um continente; o álbum de família que pertence a uma enorme geração de filhos sem pai; o verbo uterino de devastação vulcânica.

E por existir a possibilidade de conviver com uma dimensão sempre à espreita, esperando o momento mais propício de se instalar, é sempre bom desconfiar dos textos de

Dany Laferrière. A imagem ou a citação ingênua nem sempre é gratuita. É por ser ingênua que não é gratuita. O caminho que leva ao mais simples é, talvez, o mais tortuoso. Sua literatura é nutrida por uma lenta paciência, uma quase imobilidade durante a qual a demorada, mas obstinada, sedimentação de minúsculos resíduos toma forma no ato da leitura. É aquela arte quase perdida de não fazer nada durante encantadoras tardes sem fim. A escrita ruminante de Laferrière retorna mais de uma vez sobre seus temas reescrevendo-os. A descrição da morte do pai do narrador em *L'Énigme du retour* parece bem próxima à descrição presente em um texto menos conhecido de Laferrière, um curto fragmento de “Connaissez-vous un alligator qui a écrit?”

Un coup de fil au milieu de la nuit. Ce n'est pas une sonnerie de téléphone, mais un tocsin. Je le sentais. Tout en moi le sentait. Une voix professionnelle (voix de policier ou médecin) me parle en anglais.

– Êtes-vous Windsor Laferrière?

Très peu de personnes connaissent ce nom. Je m'assois sur le lit, en plaçant l'oreiller contre mon ventre.

– Oui.

– C'est l'hôpital de Brooklyn... Windsor Laferrière vient de mourir.

C'est la première fois que nos deux noms se retrouvent ainsi dans une même bouche. J'avais l'impression que cet homme venait de m'apprendre mon propre décès.

– Il est mort, il y a une heure... On a trouvé votre numéro de téléphone sur lui.

Je ne sais pas ce que j'ai fait du téléphone. L'ai-je remis à sa place? Sûrement. J'entendais ma mère me parlant du sourire de mon père. Ce père qui a passé sa vie en exil. (LAFERRIÈRE, 2008b, p. 103)<sup>235</sup>

Em *L'Énigme du retour*, o telefonema trazendo a notícia da morte do pai é descrito dessa maneira:

Ce coup de fil au milieu de la nuit. Êtes-vous Windsor Laferrière? Oui. C'est l'hôpital de Brooklyn... Windsor Laferrière vient de mourir. Nous avons le même nom. On a trouvé mon numéro de téléphone sur lui. C'est l'infirmière qui s'occupait de lui. Elle me raconte d'une voix douce et égale qu'il venait la voir quand il n'allait pas bien. Parfois de graves crises. Personne d'autre que moi ne pouvait l'approcher à ce moment-là. Un homme très doux malgré cette colère qui l'habitait si fortement. Votre père est mort en souriant, c'est tout ce que je peux vous dire.

<sup>235</sup>[Um telefonema no meio da noite. Não é um toque de telefone, mas uma toxina. Eu o sentia. Tudo em mim o sentia. Uma voz profissional (voz de policial ou médico) me fala em inglês.

– É Windsor Laferrière?”

Pouquíssimas pessoas conhecem esse nome. Sento-me sobre a cama, colocando o travesseiro contra a barriga.

– Sim.

– É do hospital do Brooklyn... Windsor Laferrière acabou de morrer.

É a primeira vez que nossos dois nomes encontram-se, assim, numa mesma boca. Tive a impressão de que esse homem acabava de me informar meu próprio falecimento.

– Ele morreu há uma hora... Encontramos seu número de telefone com ele.

Eu não sei o que fiz com o telefone. Coloquei de volta no lugar? Certamente. Eu escutava minha mãe me falando do sorriso de meu pai. Este pai que passou sua vida em exílio]

Couché sur le dos, je suis resté un long moment à regarder le plafond. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 56-57)<sup>236</sup>

Do texto de 2008, que é mais uma reunião de 44 curtos fragmentos tocando em muitos temas de toda a obra de Laferrière, ao romance, publicado em 2009, há uma economia nas descrições e uma maior inexactidão no diálogo, as falas foram aglutinadas no parágrafo, quase indistintas. No romance, o narrador não mais precisa explicar que a proximidade dos nomes causa-lhe a impressão de ter recebido a notícia da própria morte, a justaposição das falas e sua brevidade já o sugere de uma maneira ainda mais eficaz (também a posição do narrador ao final do segundo fragmento, deitado de barriga para cima olhando o teto, repete a horizontalidade do corpo morto do pai). Ouve não a voz daquele que parece ser um policial ou um médico, mas a da enfermeira que permaneceu com seu pai nos últimos momentos, tenta aproximar-se da figura perdida. A doçura que o habitava, apesar das graves crises coléricas, retoma as descrições do poeta Césaire ao longo de *L'Énigme du retour*, associando, lentamente, suas imagens.

No romance, a notícia da morte é mais concisa, mais intensa, e é prova da maturação de um texto consoante a uma sensibilidade estética já bastante definida (suas primeiras lições foram a dos pintores primitivos). Mas, assim como é preciso desconfiar da gratuidade de suas descrições “ingênuas”, é talvez mais necessário desconfiar da gravidade de algumas de suas passagens e metáforas. Essa mesma notícia da morte do pai dá início ao primeiro capítulo do romance de uma maneira ainda mais condensada:

La nouvelle coupe la nuit en deux.  
L'appel téléphonique fatal  
que tout homme d'âge mûr  
reçoit un jour.  
Mon père vient de mourir. (LAFERRIÈRE, 2011a, p. 13)

A narrativa retoma em diversos pontos a notícia e o impacto dela sobre o narrador. É a morte que está na origem do retorno, impulso inicial e força motora. A notícia acaba por cindir o narrador assim como o fez com a noite. A fórmula é de uma grande violência sobre o

---

<sup>236</sup> [Esse telefonema no meio da noite. É Windsor Laferrière? Sim. É do hospital do Brooklyn... Windsor Laferrière acabou de morrer. Nós temos o mesmo nome. Encontraram meu número de telefone com ele. É a enfermeira que se ocupava dele. Ela me conta com uma voz doce e monótona que ele vinha vê-la quando ele não estava muito bem. Graves crises às vezes. Ninguém além de mim podia se aproximar dele nesses momentos. Um homem muito doce apesar da cólera que tão profundamente o habitava. Seu pai morreu sorrindo, é tudo o que posso dizer. Deitado de costas, permaneci um bom momento observando o teto]



tempo, nada seria o mesmo após a notícia. Contudo, a mesma fórmula aparece também em *Chronique de la dérive douce*, na versão publicada em 2012:

Un coup de feu  
coupe la nuit en deux  
et un de mes voisins  
fait la manchette  
dans le journal télévisé  
du lendemain. (LAFERRIÈRE, 2012, p. 47-48)<sup>237</sup>

Aqui a imagem tem muito menos importância em relação ao restante do romance, faz parte das incontáveis experiências recolhidas pelo narrador em seus primeiros meses em Montreal. A violência é a ameaça habitual que se pode sofrer em um bairro mais perigoso. Contudo, visto junto a sua utilização em *L'Énigme du retour*, instala-se a suspeita sobre a própria escrita. O escritor retorna frequentemente a alguns temas que lhe são caros reorganizando-os porque indica outra coisa, ele questiona os limites de sua literatura e cultiva a suspeita sobre sua escrita. Nem sempre a mais clara descrição é, de fato, simples. Ela pode fazer parte de uma série recoberta de significados. O riso não é prova de descuido (Laferrière leva o humor muito a sério). Nem sempre a metáfora aparentemente mais elaborada é, de fato, tão complexa; o contato com outros textos de Dany pode provar o contrário. Ele é como o prestidigitador que chama a atenção do público exatamente para um ponto distante daquele em a mágica se dá, apenas uma distração que desvia o olhar. Mas o desvio é o caminho necessário, às vezes o mais rápido, para se chegar a qualquer lugar.

---

<sup>237</sup> [Um tiro/corta a noite em duas/e um dos meus vizinhos/anuncia a manchete/no jornal da televisão/no dia seguinte]

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

**Figura 1** - *Rabóday*

Alix Roy, *Rabóday*, 1976

Acrílica sobre tela, 91,5 x 61 cm

Museu Nader, Porto-Príncipe

**Figura 2** – Detalhes de *Rabóday*

Alix Roy, *Rabóday*, 1976

Acrílica sobre tela, 91,5 x 61 cm

Museu Nader, Porto-Príncipe

**Figura 3** – *Le Coq*

Robert Saint-Brice, *Le Coq*, 1968

Oleo sobre tela, 94 x 41 cm

Museu de Arte haitiana do colégio Saint-Pierre, Porto-Príncipe

**Figura 4** – *Reunião noturna*

Edward Hopper, *Reunião noturna*, 1949

Óleo sobre tela, 70,5 x 101,6 cm

Museu de Arte de Wichita, Coleção Roland P. Murdock

**Figura 5** – *La fillette de sa sœur...*

Philomé Obin, *La fillette de sa sœur visitant le célèbre peintre Philomé Obin hospitalisé*, 1975

Oleo sobre prancha sintética, 44,6 x 50,8 cm

Museu Nader, Porto-Príncipe

**Figura 6** – *O banho turco*

Jean-Auguste Dominique Ingres, *O banho turco*, 1862

Óleo sobre tela, 108 x 110 cm

Museu do Louvre, Paris

**Figura 7** – Espada, Academia Francesa

*L'épée de Dany Laferrière*

Foto: Jean-François Bélange

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ALEXIS, Gérald. *Artistes haïtiens*. Paris: Éditions Cercle d'art, 2007.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. *O teatro negro de Aimé Césaire*. Niterói: CEUFF, 1978.

\_\_\_\_\_. Textes fondateurs d'Amérique et l'Esprit de 89: analyse du discours de quelques textes historiques (version revue et élargie). In: LAROCHE; Maximilien; OLIVEIRA, Humberto de; SCHEINOWITZ, Celina (org.). *Haiti: 200 anos de distopias, diásporas e utopias de uma nação americana*. Feira de Santana: UEFS, 2004. p. 15-46

\_\_\_\_\_. *Mémoire et métamorphose: Aimé Césaire entre l'oral et l'écrit*. Würzburg: K&G, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Aimé Césaire. Une saison en Haïti*. Montreal: Mémoire d'encrier, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: L'Harmattan, 2012a.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal, Diário de um retorno ao país natal*. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EDUSP, 2012b.

ARNAUD, Raymond. Un peuple d'artistes: de la rencontre des peintres haïtiens à la colletion de leurs œuvres. In: *Peintures haïtiennes d'inspiration vaudou* (catalogue). Bordeaux: Le Festin, 2007. p. 9-12

ARNOLD, James. Introduction. In: CÉSAIRE, Aimé. *Lyric and dramatic poetry 1946-1982*. Trad. Clayton Eschleman, Annette Smith. Virgínia: Caraf Books, 1990. p. XI-XLI

BA, M. Souley; HÉNANE, René; KESTELOOT, Lilyan. *Introduction à Moi, laminaire... d'Aimé Césaire*. Paris: L'Harmattan, 2011.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 2010. (Points Essais)

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BASTIDE, Roger. Immigration et métamorphose d'un dieu. In: *Cahiers Internationaux de Sociologie*, NOUVELLE SÉRIE, Vol. 20, jan-jun 1956, p. 45-60

\_\_\_\_\_. *O candomblé da Bahia: (o rito nagô)*. Trad. Maria Isaura Pereira de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978. (Brasiliana, v. 313)

BENITEZ-ROJA, Antonio. Introduccion: la isla que se repite. In: \_\_\_\_\_. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopeia, 1998. p. 13-46

BERND, Zilé. Os escritores da diáspora haitiana e a síndrome da volta ao país natal. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloísa Prati dos (Org.) *Recortes transculturais*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997. p. 65-74

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2014. (folio essais)

BLONCOURT, Gérald; NADAL-GARDÈRE, Marie-José. *La peinture haïtienne / Haitian arts*. Paris: Éditions Nathan, 1986.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do *Quixote*. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. David Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-45

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 2

CARPENTIER, Alejo. Viagem às origens. In: \_\_\_\_\_. *Guerra do tempo e outros relatos*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: São Paulo, 1997. p. 55-73.

CÉLIUS, Carlo A. L'invention de l'art haïtien. In: LAROCHE; Maximilien; OLIVEIRA, Humberto de; SCHEINOWITZ, Celina (org.). *Haiti: 200 anos de distopias, diásporas e utopias de uma nação americana*. Feira de Santana: UEFS, 2004. p. 47-72

CÉSAIRE, Aimé; MÉNIL, René. Introduction au folklore martiniquais. *Tropiques: revue culturelle*, Fort-de-France, n. 4, p. 7-11, 1942. In: *Tropiques (1941-1945)*. Ed. Fac-sim. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1978.

CÉSAIRE, Aimé. *Nègre je suis, nègre je resterai*. Entretiens avec Françoise Vergès. Paris: Albin Michel, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cahier d'un retour au pays natal, Diário de um retorno ao país natal*. Trad. Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: EDUSP, 2012.

\_\_\_\_\_. *Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Paris: CNRS/PrésenceAfricaine, 2013.

CÉSAIRE, Suzanne. Le grand camouflage. *Tropiques: revue culturelle*, Fort-de-France, n. 13-14, p. 267-273, 1945. In: *Tropiques (1941-1945)*. Ed. Fac-sim. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1978.

CHAMOISEAU, Patrick; CONFIANT, Raphaël. *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris: Labor, 1999.

CHARLES, Jean-Claude. L'enracinement. *Boutures: Revue semestrielle d'art et de littérature*, Port-au-Prince, v. 1, n.º4, mar-ago 2001. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/charles.html>

COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Paris: Hachette, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

- CONDÉ, Maryse. L'art, potion magique. In: GRAND PALAIS, PARIS (França). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2014. p. 40-45
- CONFIANT, Raphaël. *Aimé Césaire: une traversée paradoxale du siècle*. Paris: Écriture, 2006.
- DAMAS, Léon-Gontran. *Pigments. Névralgies*. Paris: Présence Africaine, 2005.
- DASH, J. Michael. Ni réel ni rêvé: Édouard Glissant – poétique, peinture, paysage. *Littérature*, Paris, n° 174, p. 33-40, 2014
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 35)
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DES ROSIERS, Joël. *Metaspora: essai sur les patries intimes*. Montréal: Les Éditions Triptyque, 2013.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Org. Michael Schröter. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FIGUEIREDO, Eurídice. O Haiti: história, literatura, cultura. *Revista Brasileira do Caribe*, v. VI, n. 12, 2006. p. 371-395. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1591/159114589004.pdf> Acessado em 28 jan. 2013
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Trad. autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONKOUA, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, 2013. (tempus)
- GAUVIN, Lise. *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Entretiens. Paris: Éditions KARTHALA, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La fabrique de la langue: de François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: EDUFJF, 2005a.
- \_\_\_\_\_. *La cohée du Lamentin*. Poétique V. Paris: Gallimard, 2005b.
- \_\_\_\_\_. *Une nouvelle région du monde*. Paris: Gallimard, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Le Discours Antillais*. Paris: Gallimard, 2012. (folio essais)

GOURGUE, Jacques. L'émergence de la peinture naïve en Haïti. *Boutures: Revue semestrielle d'art et de littérature*, Port-au-Prince, v. 2, n.º1, abr 1999. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0201/reflexions-emergence.html> Acessado em 15 mar. 2014.

GRAND PALAIS, PARIS (França). *Haïti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2014.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAMESON, Frédéric. 1. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2006. p. 27-79

JANVIER, Louis Joseph. *Les Constitutions d'Haïti (1801-1885). Vol. I*. Port-au-Prince : Éditions Fardin, 1977; pp. 30-41. Disponível em: <http://haiti-reference.com/pages/histoire-et-societe/documents-historiques/constitutions/constitution-imperiale-1805/> Acessado em: 27 jul 2015

KRANSFELDER, Ivo. *Hopper (1882-1967): visão da realidade*. Koln: Taschen, 2006.

KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman. In : \_\_\_\_\_. *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*. Paris : Éditions du Seuil, 1969. p. 82-112 (Points)

\_\_\_\_\_. "A New Type of Intellectual: The Dissident". In: MOI, Toril (org.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. p. 293-300. Disponível em: [http://archive.org/stream/TheKristevaReader/The%20Kristeva%20Reader\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/TheKristevaReader/The%20Kristeva%20Reader_djvu.txt)

\_\_\_\_\_. A doença da dor: Duras. In; \_\_\_\_\_. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 199-231.

LAFERRIÈRE, Dany. *Éroshima*. Québec: TYPO, 1998.

\_\_\_\_\_. *L'Odeur du café*. Montréal: Éditions TYPO, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Ce livre a été déjà écrit en anglais, seuls les mots sont en français*. Disponível em: [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere\\_celivre.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere_celivre.html), 1999b.

\_\_\_\_\_. *De la francophonie et d'autres considérations...* Entrevue avec Dany Laferrière par Ghila Sroka. Disponível em: [http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere\\_francophonie.html](http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/laferriere_francophonie.html), 1999c.

- \_\_\_\_\_. *La Chair du maître*. Paris: Le Serpent à Plumes, 2000. (Motifs n.º113)
- \_\_\_\_\_. Dany Laferrière: Chronique de la retraite douce. Entretien avec Dany Laferrière, propos recueillis par Rodney Saint-Éloi. *Boutures*. Vol. 1, n. 4, mar-ago, 2001, p. 4-9. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/entretien.html>
- \_\_\_\_\_. *Je suis fatigué*. Nouvelle édition revue et augmentée. Montréal: TYPO, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Le goût des jeunes filles*. Paris: Gallimard, 2007. (Collection Folio)
- \_\_\_\_\_. *Je suis un écrivain japonais*. Paris: Bernard Grasset, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Connaissez-vous un alligator qui a écrit? In: *Les Assises Internationales du Roman: le roman, quelle invention!* Paris: Christian Bourgois, 2008b. p. 85-106
- \_\_\_\_\_. *Le cri des oiseaux fous*. Saint-Amand-Montrond: Éditions du Rocher, 2009. (Motifs n.º 100)
- \_\_\_\_\_. *J'écris comme je vis*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2010a. (compact)
- \_\_\_\_\_. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Saint-Amand-Montroud (Cher): Éditions du Rocher/Motifs, 2010b.
- \_\_\_\_\_. *L'Énigme du retour*. Lu par l'auteur. Paris: Audiolib, 2010c. (CD mp3)
- \_\_\_\_\_. *L'Énigme du retour*. Paris: Grasset, 2011. (Le Livre de Poche)
- \_\_\_\_\_. *País sem chapéu*. Trad. Heloísa Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *Chronique de la dérive douce*. Paris: Grasset, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Paris: Grasset, 2013a. (Le livre de poche)
- \_\_\_\_\_. *L'art presque perdu de ne rien faire*. Montreal: Éditions du Boreal, 2013b.
- LAROCHE, Maximilien. *Le miracle et la métamorphose: essais sur les littératures du Québec et d'Haïti*. Montreal: Éditions du Jour, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La double scène de la représentation*. Sante-Foy : GRELCA, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mythologie haïtienne*. Sainte-Foy: GRELCA, 2002.
- MACHADO, Roberto. A linguagem literária e o de-fora. In: \_\_\_\_\_. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 206-221
- MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière: la dérive américaine*. Montréal: VLB Éditeur, 2003.
- MAXIMIN, Daniel. *Aimé Césaire, frère volcan*. Paris: Seuil, 2013.

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

MIGUEL SOBRINHO, Ataiena Valéria da Luz. *A autobiografia de infância em sala de língua estrangeira: o sabor das leituras de L'Odeur du café*, de Dany Laferrière. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MOREIRA, Heloisa Caldeira Alves. *Traduzindo uma obra crioula: “Pays sans chapeau” de Dany Laferrière*. 2006. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Trad. Virginia Coreaga. Barcelona: Fabula, 2003.

PAULA, Irene de. Dany Laferrière: o negro como sujeito do desejo. In: LAROCHE, Maximilien; OLIVEIRA, Humberto de; SCHEINOWITZ, Celina (orgs.). *Haiti: 200 anos de distopias, diásporas e utopias de uma nação americana*. Feira de Santana: UEFS, 2004. p. 277-293.

\_\_\_\_\_. *Migrações imaginárias e representações da diferença na “Autobiografia americana” de Dany Laferrière*. Tese de Doutorado – UFF, 2008.

PAZ, Octavio. A dialética da solidão. In: \_\_\_\_\_. *O labirinto da solidão*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, n. 2, 1993. p. 241-251.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

\_\_\_\_\_. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. Orphée noir. In: SENGHOR, Léopold-Sédar (org.) *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 2011. p. IX-XLIV (Quadrije Grands textes)

SEMUJANGA, Josias. Panorama des littératures francophones. In: NDIAYE, Christiane (dir.). *Introduction aux littératures francophones*. Afrique. Caraïbe. Maghreb. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2004. p. 9-61

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



VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orixás e Vodouns: na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.