

Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?

Eurídice Figueiredo

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre *Une autobiographie américaine*, conjunto de dez romances do escritor canadense de origem haitiana Dany Laferrière (1953-), e mais especificamente sobre dois deles, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* e *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, a partir do conceito de autoficção, criado por Serge Doubrovsky, já que em todos os romances o protagonista tem, embora raramente, o verdadeiro nome próprio do autor, e mais frequentemente, um apelido que ele afirma ter em família (Vieux ou Vieux Os). *Une autobiographie américaine* forma um painel bastante fragmentado de sua vida, dando conta da deriva e do nomadismo que caracterizam a diáspora haitiana. Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens; já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance.

Résumé: Ce texte propose une réflexion sur *Une autobiographie américaine*, ensemble de dix romans de l'écrivain canadien (québécois) d'origine haïtienne Dany Laferrière (1953-), et plus spécifiquement sur deux romans, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* et *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, à partir du concept d'autofiction, créé par Serge Doubrovsky, puisque dans tous les romans le protagoniste porte, bien que rarement, le vrai nom propre de l'auteur, et plus souvent, un petit nom qu'il affirme avoir en famille (Vieux ou Vieux Os). *Une autobiographie américaine* forme un panneau bien fragmentaire de sa vie, rendant compte de la dérive et du nomadisme qui caractérisent la diaspora haïtienne. Doubrovsky rappelle que lorsqu'on écrit une autobiographie on essaie de raconter toute l'histoire depuis les origines tandis que dans l'autofiction on peut recouper l'histoire dans des phases différentes, tout en leur donnant une intensité narrative propre du roman.

Como aponta Philippe Lejeune (1975), a autobiografia se define pela existência de um pacto autobiográfico, ou seja, quando há uma identificação entre o nome do autor tanto na capa/página de rosto quanto no interior do livro, ou seja, autor, narrador e personagem seriam um só, a pessoa que narra é ao mesmo tempo o autobiógrafo e o autobiografado. Neste caso, o leitor espera encontrar a narração de acontecimentos “verdadeiros” – embora esta questão da verdade seja muito

problemática – ao contrário do romance, gênero ficcional, que supõe um outro tipo de pacto. No entanto, o próprio Lejeune, em seu livro *Le pacte autobiographique*, demonstrava que, mais importante que esta quase tautologia que ele pressupunha, seria o pacto fantasmático, em que as coisas se mostram muito mais complexas e embaralhadas.

Em 1977, Serge Doubrovsky, sentindo-se desafiado por Lejeune (1975, p. 31), que se perguntava se seria possível haver um romance com o nome próprio do autor, já que nenhum lhe vinha ao espírito, decidiu escrever um romance sobre si próprio. Assim ele criou o neologismo de *autofiction* para qualificar seu livro *Fils*, assim definida na quarta capa:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977)¹.

Em entrevista a Philippe Vilain, Doubrovsky explica que, diferentemente da autobiografia ou do romance autobiográfico que se referem ao passado de quem escreve, a autoficção é a escrita do presente. Além disto, ela engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. No caso de Doubrovsky, trata-se de um “traumatismo insuperável” (apud Vilain, 2005, p. 187), a perseguição aos judeus durante a ocupação de Paris pelos nazistas. Nascido em 1928, ele tinha 15 anos em 1943; usou a estrela amarela durante dois anos e viveu escondido durante um ano. Ser rebaixado à condição de sub-homem pelo nazismo exacerba nele a necessidade de afirmação de si através da escrita literária. Sua outra obsessão é a América: a ruptura que

¹ Sempre que houver citação em português de livros cujas referências estejam em francês, trata-se de tradução minha.

significou sua imigração para os Estados Unidos, o fato de ficar separado de sua mãe (que permaneceu na França), a coexistência de duas línguas.

A autoficção, enquanto ficcionalização de fatos e acontecimentos absolutamente reais, é uma palavra que hoje consta dos dicionários *Larousse* e *Robert* (com acepções contraditórias) e que entrou na moda, sendo usada agora de maneira indiscriminada, segundo o próprio Doubrovsky. Philippe Gasparini (2004, p. 310) fala de “deriva semântica” e de “efeito de moda”. Vincent Colonna (2004, p. 11-13) diz que não se trata de “um gênero mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas”, ou ainda “uma mitomania literária”. Philippe Lejeune também critica a banalização de seu emprego, dizendo que ela se tornou um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo (2005, p. 170). Colocando os pingos nos is, seu criador afirma que, para que haja autoficção, é preciso que os nomes de autor, narrador e personagem sejam idênticos, ou seja, o autor deve assumir este risco (apud Vilain, 2005, p. 205). Além disto, é preciso que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica (op. cit., p. 209). A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (op. cit., p. 212). Outro aspecto importante seria a questão da linguagem: em seus textos os espaços brancos interrompem a continuidade discursiva, o que demonstra que a sintaxe tradicional não é mais possível. Assim, Doubrovsky considera que quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar de fatos, preferindo antes deformá-los, reformá-los (op. cit., p. 216) por meio de artifícios.

O escritor canadense de origem haitiana Dany Laferrière (1953-), que se exilou no Canadá em 1976, é autor de uma obra composta de dez romances (narrativas) que ele intitulou *Une autobiographie américaine*, a começar com o mais célebre

deles, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*². Neste primeiro romance, que lhe abriria as portas do paraíso da fama, Laferrrière cria dois personagens negros, mas sem definir uma identidade de origem: nem haitianos nem africanos, eles recitam o Corão e ouvem jazz, lêem Freud e muita literatura, refletem sobre Buda e o budismo, inscrevendo-se assim tanto na tradição ocidental quanto na oriental. Ao fazer isto, o autor recusa o lugar que lhe era reservado enquanto escritor haitiano, o de evocar seu país de origem, sua memória de imigrante ou exilado, e por acréscimo, com uma pitada de folclore e exotismo. Como observa Jean Fisher, o multiculturalismo parece ter sido criado para isolar os diferentes grupos étnicos a fim de que seus artistas não entrem no chamado *mainstream*. Eles são incorporados pelo sistema com a condição de desempenharem sempre o papel de “exóticos”, conservando-se a uma distância “segura” (Fisher, 2002).

Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer (1985) transforma-o em celebridade da noite para o dia pois é uma verdadeira bomba que explode na sociedade do Quebec. Baseado em alguns dados reais, ele retrata a vida de dois imigrantes negros e desempregados (ele e seu amigo Roland Désir, designados respectivamente como Vieux e Bouba) que dividem um apartamento miserável no número 3760 da Rua Saint Denis, em Montreal. A partir dessa base autobiográfica, em que seu *alter ego* tem o projeto de escrever um romance (intitulado *Le paradis du drageur nègre*) enquanto seu amigo permanece deitado no divã, surgem os encontros sexuais que ambos têm com estudantes *wasp*³ da prestigiosa Universidade McGill. Esta parte, imaginária, segundo o autor, reflete seu projeto de desmontar todos os clichês produzidos pelo racismo,

² A ordem de publicação dos livros, que se segue, não corresponde à ordem cronológica dos acontecimentos relatados: *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), *Eroshima* (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), *Le cri des oiseaux fous* (2000). Depois de 2000 ele publicou outros textos, além de estar também se dedicando ao cinema.

³ WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant) designa na América do Norte a elite que é branca, anglo-saxônica e protestante.

tais como o mito do homem negro hipersexualizado.

Pode-se considerar sua obra como uma autoficção à maneira de Doubrovsky, já que em cada romance ele recorta um momento de sua vida, dando-lhe uma intensidade narrativa, com estilo, atmosfera e linguagem diferentes. O conjunto dos dez romances forma um painel bastante fragmentado de sua vida, dando conta da deriva e do nomadismo que caracteriza a diáspora haitiana. Doubrovsky lembra que quando se escreve autobiografia, tenta-se contar toda sua história, desde as origens. Já na autoficção pode-se recortar a história em fases diferentes, dando uma intensidade narrativa própria do romance. Vincent Colonna considera que o uso do neologismo autoficção deve-se restringir ao caso dos autores que inventam uma personalidade e uma existência literária (2004, p. 198). Pode-se, de fato, dizer que isso ocorre na obra de Laferrière, sobretudo em *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, livro-reportagem em que ele tematiza a recepção de seu primeiro romance, encenando situações atrevidas nas quais ele encarna o artista midiático, uma celebridade que aparece nas capas de revista dos Estados Unidos, o que quer dizer: exposta ao olhar de milhões de pessoas no mundo inteiro.

No livro *J'écris comme je vis*, Laferrière discute de maneira crítica a distância que separa a vida real da autobiografia ao evocar os diferentes “eu”: ora se trata de um mero artifício da narrativa, ora é um “eu” muito real (de alguns romances passados no Haiti), ora é um eu fantasmático (*Eroshima*), não menos importante que o “eu” autêntico. Ainda haveria o “eu” contaminado, que consiste em devorar o “eu” de outra pessoa, ou seja, se apropriar de uma história acontecida a algum amigo e o “eu” geracional (Laferrière, 2000b, p. 199), que exprimiria a sensibilidade e a experiência de uma mesma geração. Laferrière é bastante contraditório quanto à questão do estatuto da verdade. Diante dos questionamentos de sua tia, que afirma que as coisas não se passaram exatamente da maneira descrita, ele afirma não ter feito pacto de verdade com o leitor e que “a partir do momento em que se escreve se cai no artifício” (2000b, p. 49). Assim, ele define sua autobiografia

não em seu sentido restrito mas como uma autobiografia de suas emoções, de sua realidade e de seus fantasmas (op. cit., p. 200). Aliás, a questão da autoficção, este oxímoro criado por Doubrovsky, põe em evidência as discrepâncias entre o eu que escreve e o eu narrado, apontando para a margem de fabulação que existe ao se encetar o processo de escrita.

No ciclo de romances passados no Haiti, há aqueles que rememoram o seu passado, quando criança (*L'odeur du café*) ou ainda como adolescente (*Charme des après-midi sans fin*) e depois jovem que é obrigado a deixar o país (*Chronique de la dérive douce*). Embora o autor diga que neste ciclo há um eu bem real, pode-se evocar a dificuldade de se recorrer à memória e ser fiel ou dizer a verdade. Como afirma Vilain, “é escrevendo que se lembra e que se começa a inventar, a estetizar a memória, a se desviar ao mesmo tempo do que se viveu e da estrita autobiografia. Se voltar ao passado é sempre voltar a um passado recomposto, este passado forja então uma memória bem artificial” (2005, p. 122). Em *Pays sans chapeau* trata-se de seu presente, a volta ao país natal, 20 anos depois, no qual ele reencontra sua mãe, sente as emoções de rever o país, de sentir o calor, o cheiro dos frutos, mas também de reviver situações políticas e econômicas nada agradáveis. O vodu aparece tematizado sobretudo neste romance, de uma maneira ligeiramente irônica. No Haiti não há a oposição branco X negro, os conflitos são de outra ordem; lá, ele não se define como negro já que todos são negros; o negro, como disse Fanon, é uma construção do branco para representar seu Outro.

Bernard Magnier, que o entrevista no livro *J'écris comme je vis*, lembra-lhe que é ele quem insiste em reivindicar a verdade. O escritor afirma que em literatura não pode haver confissão, que a sinceridade é o primeiro artifício, e que “para colocar em cena sessenta por cento de sinceridade, é preciso quarenta por cento de artifícios. A verdade tem necessidade de ser verossímil (Laferrière, 2000b, p. 119), no que ele concorda com Paul Valéry (1957, p. 570-571), que já afirmava: “em literatura o verdadeiro não é concebível” e qualquer tipo de “confidência visa à glória, ao escândalo, à desculpa, à propaganda”.

Para que haja autobiografia ou autoficção, é preciso que autor, narrador e personagem tenham o mesmo nome, segundo Lejeune e Doubrovsky. Em relação a isto, é preciso esclarecer certas particularidades da biografia de Laferrière. Tendo recebido o mesmo nome do pai, Windsor Klebert Laferrière, que se exila poucos anos após o seu nascimento, e como o nome torna-se perigoso, por lembrar um homem banido, ele nunca vai ser usado. A família passa a chamá-lo de Dany, que se tornará também seu *nom de plume*. Em sua *Autobiographie américaine*, o personagem-narrador será designado como Vieux Os – apelido dado por sua avó – nos livros que se passam no Haiti, enquanto nos livros que se passam na América do Norte (Estados Unidos e Canadá) ele será chamado simplesmente de Vieux. O verdadeiro sobrenome Laferrière aparece duas vezes ao longo da autobiografia: no *Le cri des oiseaux fous*, que conta a última noite do jovem de 23 anos que deve deixar o país na manhã seguinte e em *Pays sans chapeau*, que relata sua volta ao Haiti 20 anos depois (Mathis-Moser, 2003). Neste sentido, o procedimento de Laferrière não é tão “puro” quanto o de Doubrovsky (e outros escritores franceses contemporâneos como Philippe Vilain, Annie Ernaux, J.M.G. Le Clézio, Patrick Modiano, Robbe-Grillet e outros).

Desde *Les confessions* de J. J. Rousseau, o *ego scriptor*, o tornar-se escritor, o ato de se olhar escrever, tornou-se um topos da autobiografia e gêneros correlatos. Assim, ao criar o personagem do escritor, Laferrière encontrou a estratégia narrativa para poder se infiltrar em todos os lugares, viajar e conhecer todo tipo de pessoa. Os seres que habitam sua cidade imaginária podem ser muito semelhantes aos de sua verdadeira cidade como também podem ser diferentes. Quando está escrevendo, ele é solteiro e totalmente livre. O personagem do escritor, que atravessa todos os romances, não tem raízes. “Este personagem não é casado e não tem filhos enquanto eu sou casado e tenho três filhas” (Laferrière, 2000b, p. 200). Segundo Ph. Vilain, a particularidade da imaginação autobiográfica reside em sua capacidade de desdobramento narcísico que permite ao sujeito inventar para si um duplo, ideal ou não, e tornar possível uma forma de autoficcionalização (Vilain, 2005,

p. 119). Estes duplos de Laferrière, tanto o escritor adulto quanto ele jovem ou criança, são personagens mais observadores do que atores, eles nunca estão em primeiro plano. “Ele pode ser terno, cínico, violento, apaixonado, seco ou molhado. É um ser desconcertante. Ele é ao mesmo tempo o que sou, o que não sou e o que gostaria de ser” (Laferrière, 2000b, p. 201).

Nos romances que se passam na América do Norte o autor usa a fetichização da cor, criada pelo racismo, como uma arma, um bumerangue que ele lança contra o mundo branco quando, imigrante pobre, ele se vê numa posição duplamente subalterna, pois não só não consegue um emprego à altura de sua capacidade intelectual, como se depara com um mundo de brancos, em cujo espelho ele é forçado a se ver como negro. Em *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* há um balanço de sua carreira: de um lado, ele se vangloria de seu novo status de escritor famoso, deslumbra as loiras, entrevista os famosos, faz uma volta às origens para reencontrar o velho amigo Bouba; de outro lado, há a expressão de seu ressentimento em relação ao seu passado. Ele se refere, por exemplo, ao porteiro grego do edifício em que ele morava na rua Saint Denis, chamado ironicamente de Monsieur Zorba, que o desprezava simplesmente por ele ser um negro, ou seja, um não-ser – abjeto relegado ao espaço do nada, da ausência. *Suis-je un être humain ou pas? (...) Il doutait de mon humanité. Pour lui, j'étais un chien galeux* (Laferrière, 2000a, p. 122). O porteiro reclamava do barulho quando ele batia à máquina o romance que lhe daria sucesso. *Au fond, c'est sa bêtise, son ignorance crasse et surtout le fait que cet homme borné, laid et stupide pouvait se permettre de me mépriser, oui, c'est cela qui m'a permis de continuer mon chemin dans les ténèbres* (op. cit., p. 122). Seu olhar era uma crítica constante, uma negação de seu valor e do sentido de sua vida. O escritor famoso sente o desejo de humilhá-lo nesta viagem de volta mas, para sua decepção, Monsieur Zorba não trabalhava mais lá. *J'ai écrit pour prouver que je n'étais pas un chien* (op. cit., p. 122).

O sentimento de humilhação também era forte ao se perceber invisível, transparente, diante do olhar da mulher

branca, que simplesmente não o via. *Cette façon de regarder dans ma direction sans jamais me voir. L'impression d'être un pur mur lisse et blanc. Sans aucune aspérité. L'oeil ne peut s'accrocher nulle part. En un mot, vous n'existez pas* (op. cit., p. 94). Trabalhando o discurso sobre o corpo, Laferrière desconstrói os clichês através de um humor corrosivo. Miz Littérature, Miz Sundae, Miz Suicide, Miz Sophisticated Lady, todas estas loiras alegóricas que passam por seu apartamento (por sua cama) são meros espectros, fantasmas, produzidos pela mente de um negro que vive numa sociedade de brancos. *IL N'Y A PAS DE FEMMES ICI, IL Y A DES BLANCHES ET DES NÈGRES, C'EST TOUT*⁴ (Laferrière, 1985, p. 122). O corpo, segundo Homi Bhabha (1998, p. 107, “está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder”. Escrever representa para o jovem imigrante sua única oportunidade de vencer. Assim, as últimas palavras do romance, dirigidas ao próprio livro, são: *Ma seule chance. VA* (Laferrière, 1985, p. 153), ou seja, o romance partirá em todas as direções do mundo para conquistá-lo.

Ao se examinar o paratexto – que seria, segundo G. Genette (1987), o conjunto de peritexto (capa, prefácio, posfácio) e epitexto (tudo o que foi escrito sobre o autor, suas entrevistas) – pode-se depreender o caráter performático do autor e ao mesmo tempo seu propósito de indução do leitor a uma percepção de que se trata de autobiografia, ainda que enviesada. É significativo examinar a capa da primeira edição de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*: abaixo do título do livro, do nome do autor e da designação de “roman”, escritos em caracteres similares aos de uma máquina de escrever manual (alusão à Remington portátil do personagem), há uma foto do autor, sentado num banco do Carré Saint Louis, em Montreal (perto de onde moravam os dois personagens), pés descalços, justamente com sua Remington no colo.

Alternando romances passados no Haiti e na América do Norte, Laferrière se propõe a ser um escritor americano,

⁴ As palavras, expressões ou frases citadas em caixa alta estão assim grafadas no livro.

buscando assim fugir de qualquer classificação, seja de escritor migrante, étnico, ou qualquer outro tipo de gueto que o enclausure. Laferrière declara que escreveu *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* para ficar conhecido e, em seguida, escreveu *L'odeur du café* – em que rememora sua infância, passada na casa de sua avó Da, num vilarejo do Haiti – para se reencontrar. Para definir uma identidade mais ampla, mais adequada e abrangente, que corresponda melhor à sua vida em trânsito, que vai de Port-au-Prince (Haiti) a Montreal, onde se tornou escritor, passando em seguida por Miami, onde há anos mora com sua família e escreve, e voltando a Montreal, onde publica e dá entrevistas, e daí para o resto do mundo, Laferrière recusa a etiqueta de autor antilhano, não aprecia os rótulos de criouliização ou criouliidade criados pelos escritores da Martinica (Edouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant) assim como não quer ser vinculado nem à chamada francofonia nem à África, que ele diz não conhecer direito.

Em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, seu *alter ego* define uma filiação em relação à tradição literária ao enumerar 40 autores presentes em sua “biblioteca” (uma caixa), mais da metade constituída de escritores das Américas⁵, alguns bem pouco conhecidos, o que demonstra, senão uma recusa do cânone europeu, ao menos clara preferência pelos escritores americanos (os mais citados ao longo do livro são Hemingway, Miller, Bukowsky, Wright, Himes e Baldwin). Ao se inserir na tradição ocidental de maneira transgressora, ele vai romper a interdição da mulher loira, consumindo-a de maneira “canibal”, ao menos no nível do discurso. Sem

⁵ Esmiuçando a lista destacam-se: três escritores americanos negros (Chester Himes, Richard Wright e James Baldwin), sete escritores americanos brancos (Ernest Hemingway, Henry Miller, Charles Bukowsky, John Dos Passos, Jack Kerouac, Gregory Corso, Erica Jong), sete escritores latino-americanos (Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Jorge Amado), dois escritores haitianos (Jacques-Stephen Alexis, Jacques Roumain), sete escritores canadenses (Gabrielle Roy, Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu, Réjean Ducharme, Margaret Atwood, Leonard Cohen, David Fennario), cinco escritores franceses (François Villon, Blaise Cendrars, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Marguerite Yourcenar), dois escritores espanhóis (Cervantes, Quevedo), um italiano (Cesare Pavese), dois alemães (Freud, Handke), um russo (Limonov), um japonês (Mishima), um inglês (Thomas De Quincey) e um senegalês (Sembé Ousmane).

comprender por que Miz Littérature vem praticar sexo com ele em seu apartamento miserável, admira sua vida dupla: de um lado, princesa *wasp*, de outro, escrava de um negro. *C'est peut-être passionnant. Avec suspens garanti parce qu'on ne sait jamais avec les Nègres. Si on la mangeait, là, d'un coup. Miami miam, avec sel et poivre* (Laferrière, 1985, p. 39). O primitivismo grosseiro, que vem da herança colonial, é levado ao paroxismo por Laferrière que imagina, com muito humor, cenas em que a branca dorme com o negro e acorda debaixo de um baobá, ou perseguindo uma antílope, ou amanhece em país dogon. *BAISER AVEC UN NÈGRE POUR SE RÉVEILLER AU PAYS DOGON* (op. cit., p. 77).

O personagem-narrador de Laferrière em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, ao penetrar na casa de Miz Littérature, descreve a tensão ressentida, o gozo antecipado, ao questionar se está ou não deslocado naquela casa de descendentes de ingleses, antigos senhores coloniais, desestabilizando valores firmemente consagrados.

Être là, ainsi, dans cette douce intimité anglo-saxonne. Grande maison de briques rouges couvertes de lierre. Gazon anglais. Calme victorien. Fauteuils profonds. Daguerrotypes anciens. Objets patinés. Piano noir laqué. Gravures d'époque. Portrait de groupe avec cooker. Banquiers (double menton et monocle) jouant au cricket. Portrait de jeunes filles au visage long, fin et maladif. Diplomate en casque colonial en poste à New Delhi. Parfum de Calcutta. Cette maison respire le calme, la tranquillité, l'ordre. L'ordre de ceux qui ont pillé l'Afrique. L'Angleterre, maîtresse des mers... Tout est, ici, à sa place. SAUF MOI. Faut dire que je suis là, uniquement, pour baiser la fille. DONC, JE SUIS, EN QUELQUE SORTE, À MA PLACE, MOI AUSSI. Je suis ici pour baiser la fille de ces diplomates pleins de morgue qui nous giflaient à coups de stick. (Laferrière, 1985, p. 96-97).

O *alter ego* de Laferrière, apesar de pobre, demonstra ser um *dandy*, por seu estilo e sedução, ao atrair para sua toca todas as belas Miz que querem fazer sexo com ele. Ele discute a relação entre a construção da subjetividade e as estruturas de poder e consegue fazer ouvir sua voz ao abalar as estruturas de poder dos grupos hegemônicos. O *dandy*, segundo Baudelaire,

não tem um culto exagerado da elegância *per se*, a elegância representa para ele tão só um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Esta casta de pessoas busca, antes de tudo, a distinção e a originalidade, o culto de si, o prazer de chocar e a satisfação de nunca ficar chocado.

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandys, cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur (Baudelaire, 1932, p. 351).

Laferrière, ao se firmar na posição de *dandy*, não teme expor seu corpo, e mesmo, eventualmente, adotar posturas politicamente incorretas; ao contrário, ele se compraz em chocar um público bem comportado, habituado à repetição dos clichês. O fetiche do discurso racista, ao qual Frantz Fanon se refere como “esquema epidérmico racial” (1952, p. 90), ao contrário do fetiche sexual analisado por Freud, não é um segredo, já que a cor da pele é a parte do corpo mais visível. Por conseguinte, o desvendamento do discurso racista através do humor, levado ao paroxismo quando se descreve como canibal em *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, assim como seu exibicionismo de *dandy* negro, são formas de respostas provocadoras à fetichização. Sua agressividade é, sem dúvida, uma resposta deslocada ao tabu que interdita ao negro o sexo com a branca, sob o risco de ser castrado, pois sentimentos contraditórios se interligam no ato de estereotipar/ser estereotipado, como diz Bhabha (1998, p. 125):

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode espiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista.

O texto de Laferrière, não por acaso, está permeado do termo “fantasmas” pois não se trata nem de mulheres brancas nem de homens negros reais; são fantasmas à procura de outros fantasmas, que, de alguma maneira, vão atizar um desejo sexual desprovido de sentimento pois *la sexualité est avant tout affaire de phantasmes et le phantasme accouplant le Nègre avec la Blanche est l'un des plus explosifs qui soit* (Laferrière, 1985, p. 124). Quando a loira lhe diz *BAISE-MOI*, Vieux fica chocado, pois se vê como o fantasma primitivo e bestializado de Miz Littérature, donde ele conclui que se trata de *UNE BAISE CARNIVORE* (op. cit., p. 45). Aliás, negros e brancas não existem, são mitos criados na América. *D'ailleurs, Chester Himes dit que ces deux là sont une invention de l'Amérique au même titre que le hamburger et la moutarde sèche* (op. cit., p. 145).

Este humor transgressivo de Laferrière não agradou aos negros em geral, e em especial à comunidade haitiana, segundo declarações do autor. Em *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* o narrador encena a recepção de seu livro: um motorista de táxi africano, que vive nos Estados Unidos, acusa-o de ter traído a raça, ao explorar os clichês sobre os negros, perguntando-lhe por que não escreve para defender o povo negro, humilhado durante tanto tempo. Ele responde que ninguém escreve por encomenda, recusando assim o discurso engajado, a literatura como expressão de uma causa coletiva, o tom panfletário. Sua obra seria a expressão de um indivíduo particular que aborda a questão racial porém se esquivando da propaganda (Laferrière, 2000a, p. 213).

Nesta tematização da recepção do livro, as mulheres em geral gostaram do livro, apesar da reação contrária de algumas feministas, mas as mulheres brancas casadas com negros reagiram muito mal, pois se sentiram insultadas. Se o sexo é explosivo entre desiguais, o amor só se realiza entre iguais, de mesma raça, mesma classe, mesma religião: *C'est peut-être le vrai secret de l'amour... L'affaire des semblables...* (op. cit., p. 81). A mulher negra, representada por Erzulie (entidade do vodu), questiona sua preferência pelas loiras, dizendo querer também entrar em seu livro e ter sucesso mas sua voz questionadora, cuja função é de contraponto, também remete a um fantasma, não a uma mulher

real. O amor da mulher negra só é abordado nos livros que se passam no Haiti, nos quais está ausente o conflito branco x negro.

Uma das críticas feitas aos criadores de autoficções, que se colocam como personagens, desvendando uma intimidade que passa forçosamente pela exposição da sexualidade, tema tabu por excelência, é a de demonstrarem exibicionismo, narcisismo, falta de pudor. Colonna afirma que atualmente emprestar seu nome para um duplo fictício tornou-se um “agenciamento quase estereotipado” (2004, p. 12), num fenômeno que é de caráter mais social que artístico. Basta ver o sucesso dos *reality shows* no mundo todo, entre nós conhecido no formato sobretudo do *Big Brother Brasil*. Haveria “uma tendência recente à ‘extimidade’, ou seja, à exposição pública de si, à superexposição de sua vida privada; um turbilhão que carrega a literatura em seu movimento” (op. cit., p. 13). Laferrière tem, com efeito, um aspecto exibicionista, performático e midiático, recusando, ao mesmo tempo, o papel de vítima e o de salvador da raça, rejeitando qualquer visão épica e coletiva, própria de gerações anteriores de artistas negros. É através do humor que ataca os valores estabelecidos, atingindo os pontos vulneráveis – as aporias das repressões culturais. O artista revela assim uma nova semiótica dos afetos, dos quais a própria sociedade talvez não tenha consciência. Ao assumir a voz do discurso, ao se colocar como sujeito que exprime seu desejo, coloca em xeque o discurso hegemônico que fala dele como objeto e problematiza o próprio significado das palavras: ao repetir à exaustão a palavra “negro”, Laferrière acredita poder esvaziá-la, reduzindo a carga semântica acumulada em séculos de racismo. *Dire le mot Nègre si souvent qu’il devienne familier et perde tout son soufre... Me vautrer là-dedans, me rouler dans le racisme, devenir en quelque sorte LE NÈGRE comme le Christ a été L’HOMME* (Laferrière, 2000a, p. 213).

Como Doubrovsky, que sofreu o trauma de usar a estrela amarela durante a ocupação de Paris pelos alemães, Laferrière, na situação de negro, imigrante e pobre, na Montreal no final dos anos 70 e início dos 80 (quando escreveu seu primeiro romance), sofreu discriminação e racismo, exílio e desterritorialização, perda de identidade e despersonalização. De forma homóloga à de seu predecessor, ele empresta sua vida real, fundindo-se com

seu personagem, tornando seu romance ainda mais paradoxal. Embora em estilo diferente, ele encontrou no humor ferino, no sarcasmo, na ironia, uma forma nova e provocadora a fim de abalar as fundações da literatura quebequense. Ele tinha de ser espetacular para adentrar o seletto mundo das pessoas de sucesso, para se tornar uma pessoa de novo, respeitada e até invejada ; para isto ele não podia ser mais um haitiano a falar do Haiti, com zumbis de toda ordem. Assim, ele constrói uma obra em estética pós-moderna, fragmentada, com elementos autobiográficos livremente apropriados e reelaborados a fim de inventar uma persona pública exibicionista, ao mesmo tempo que ele tem o cuidado de preservar sua identidade e sua verdadeira intimidade (sua vida familiar).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Le dandy: le peintre de la vie moderne. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade, 1932. v. 2.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

COLONNA, Vincent. *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1952.

FISHER, Jean. The outsider within: Shonibare's dandy and the parasitic economy of exchange. In: SHONIBARE, Yinka. *Double dress*. Jerusalem: The Israel Museum, 2002.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?: roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal: VLB, 1985.

_____. *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?* Montréal: Typo, 2000a.

_____. *J'écris comme je vis*. Entretien avec Bernard Magnier. Montréal: Lanctôt, 2000b.

LECARME, Jacques. Autofictions & Co. *La Faute à Rousseau*. Revue de l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, n. 38., fév. 2005. Thème: L'argent

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

_____. *Signes de vie: le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil, 2005.

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

VALERY, Paul. Stendhal. In: _____. *Oeuvres*: Pléiade. Paris: Gallimard, 1957. t. 1.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.