

OS RETRATOS DO HAITI EM *PAÍS SEM CHAPÉU*, DE DANY LAFERRIÈRE: ENTRE A LITERATURA E A FOTOGRAFIA

THE PORTRAITS OF HAITI IN *PAYS SANS CHAPEAU*, BY DANY LAFERRIÈRE: BETWEEN LITERATURE AND PHOTOGRAPHY

Tayla de Souza Silva¹

RESUMO: neste artigo, proponho utilizar os conceitos de *literatura fora de si* e de *narrativa fotográfica*, desenvolvidos por Natalia Brizuela, para analisar alguns fragmentos do livro *País sem chapéu*, de Dany Laferrière. Pretendo demonstrar que, nos capítulos intitulados “País real”, a técnica narrativa se aproxima da técnica da fotografia por mimetizar elementos como o corte, o enquadramento, a indexicalidade, a abertura, entre outros.

Palavras-chave: Literatura haitiana; fotografia; literatura fora de si.

ABSTRACT: in this article, I propose to use the concepts of *literature outside of itself* and *photographic narrative*, developed by Natalia Brizuela, to analyze some fragments of the book *Pays sans chapeau*, by Dany Laferrière. I intend to demonstrate that, in the chapters entitled “Pays réel”, the narrative technique is close to the photography technique as it reproduces elements such as cutting, framing, indexicality, opening, among others. Key-words: Haitian literature; photography; literature outside of itself.

1. INTRODUÇÃO

Dany Laferrière nasceu em Porto Príncipe, no Haiti, em 1953. Seu pai, Windsor Klébert Laferrière, foi um jornalista engajado e, por esse motivo, foi exilado durante a

¹Mestranda, UFPR.

ditadura Duvalier². O escritor herdou do pai o nome, a profissão e o destino do exílio: tornou-se também jornalista e, após o assassinato de um amigo, decidiu se mudar para Montreal em 1976, com o pseudônimo Dany, já que seu nome original havia se tornado perigoso (Silva, 2018).

Os dez primeiros livros publicados são tratados como um conjunto por Laferrière, denominados de *Autobiographie Américaine*. Eles têm em comum, portanto, o teor autobiográfico, embora transitem entre as fronteiras do autoficcional e do ficcional, já que, por exemplo, o narrador-personagem é solteiro e sem filhos, enquanto o autor é casado e possui três filhas (Figueiredo, 2007). Dividem-se, ainda, em dois polos: o ciclo norte-americano e o ciclo haitiano. Os narradores, chamados de Velhos Ossos (*Vieux Os*), Velho (*Vieux*) ou Laferrière, possuem as características de uma única pessoa em diferentes momentos da vida (Silva, 2018).

País sem chapéu foi publicado em 1996 e ocupa, em ordem cronológica, o sétimo lugar nessa autobiografia americana. Quanto ao título, o narrador-personagem se pronuncia já na epígrafe do livro: “é assim que se chama o lado de lá no Haiti porque nunca ninguém foi enterrado com seu chapéu” (2011, p. 7). *País sem chapéu* narra o retorno de Velhos Ossos ao Haiti depois de vinte anos de exílio, já na condição de escritor bem-sucedido, a partir de descrições dos reencontros com a família e amigos, da redescoberta da comida, da língua *créole*, dos cheiros e das paisagens de sua terra natal. Depois de tanto tempo, o olhar desse narrador em relação à sua cultura materna é quase o de um estrangeiro. A narrativa gira em torno de um mistério: na cidade de Bombardópolis, forma-se um exército de zumbis, composto pelos moradores que se alimentam apenas uma vez a cada trimestre. Interessado pelo caso, Velhos Ossos passa a fazer algumas investigações particulares e, durante o processo, recebe o convite do

²O Haiti passou por um período de ditadura que se estendeu de 1957 a 1986, durante o qual governaram François Duvalier, conhecido como Papa Doc, e, depois de sua morte, seu filho, Jean-Claude Duvalier, ou Baby Doc. Foram tempos muito duros para o povo haitiano, sendo um dos fatos mais marcantes a criação de uma milícia de segurança nacional, que ficou conhecida como *Tonton Macoute* (bicho papão em crioulo haitiano) e tinha como principal objetivo eliminar os opositores do governo.

personagem Lucrèce para visitar o mundo dos mortos, onde poderia conversar pessoalmente com os deuses do vodu. Nessa visita ao país sem chapéu, ele conhece as entidades Legba, Erzulie, Ogou, Marinette e Damballah.

O livro é estruturado de forma binária: os capítulos são nomeados ora de *País real*, ora de *País sonhado*, e esses títulos se repetem intercaladamente. Os trechos do *País real* são constituídos de pequenos fragmentos — cada um introduzido por um subtítulo — que retratam os acontecimentos cotidianos e as coisas que o narrador-personagem vê diante de seus olhos, no plano concreto. Já as partes do *País sonhado* são formadas por narrativas em texto corrido (sem subdivisões) e são tematizadas por elementos ligados ao plano religioso, mitológico e imaginário. Apesar desse binarismo bem demarcado por características formais distintivas, há uma zona de porosidade e de osmose entre o *País real* e o *País sonhado*.

A narrativa é marcada pela ironia, traço característico da escrita de Laferrière. A evocação da imagem do zumbi é uma forma de denunciar tanto o passado colonial da escravização³ quanto o processo de desumanização provocado pelo período de ditadura — o que dá aos moradores de Bombardópolis o estatuto de zumbi é o fato de poderem se manter vivos sem comer. Além disso, a propaganda do governo Duvalier realizou uma apropriação dos discursos dos movimentos do Indigenismo e da Negritude (Silva, 2018) — que preconizavam a valorização radical das raízes africanas —, associando sua imagem a elementos da mitologia haitiana, a fim de promover um projeto político populista e nacionalista. Essa postura favorecia uma literatura com nuances de exotização e patriotismo. Laferrière dialoga com essa tradição, ao trazer a temática do zumbi, da religião vodu e da *cor local*, mas o faz de forma subversiva, pois

³ Sobre a questão, explica a tradutora Heloisa Moreira, no posfácio da edição: “Diz a lenda que os negros que vinham prisioneiros nos navios negreiros deixavam suas almas enterradas na África e chegavam ao Haiti como zumbis, mortos-vivos em corpos sem alma. Uma forma de solucionar esse dilema era ‘inventar’ a África no Haiti. Esse processo de desarraigo e reinvenção incluiu o vodu, religião de origem africana que sofreu transformações ao atravessar o Atlântico, fragmentada na memória dos negros cativos de diferentes etnias e regiões”. (Moreira, 2011, p. 229).

em vez de pintar um paraíso caribenho étnico, a narrativa é construída com tons de ironia e crítica. Os deuses do Panteão vodú são descritos, por exemplo, como *os deuses classe média* (Laferrière, 2011, p. 202) e o Haiti é equiparado ao mundo dos mortos — um país sem chapéu — devido à miséria e a violência.

Algumas das características estruturais de *País sem chapéu*, como a fragmentação, a linguagem seca e objetiva, o trânsito entre o concreto e o imaginário (representados pelo *País real* e pelo *País sonhado*, respectivamente), tornam difícil classificar o livro quanto ao gênero. Natalia Brizuela (2014) sustenta que, desde os anos 1960, a literatura passa por um fenômeno de expansão para *fora de si*, incorporando técnicas de outras artes e emprestando suas próprias características para elas, num processo de mútua contaminação. Em suas palavras, os livros “começam a sofrer uma expansão, transitam, em sua grande maioria, em zonas próximas do romance, mas só incomodamente poderiam chamar-se romances, talvez só com muito ‘pulling and stretching of categories’, para retomar a observação de Krauss⁴” (2014, p. 101).

Neste artigo, pretendo analisar de que forma o romance *País sem chapéu* é atravessado por esses movimentos de expansão e como isso é desenvolvido na narrativa. A análise, no entanto, será pautada por um recorte: serão objeto do trabalho somente os fragmentos que compõem os capítulos intitulados *País real*. O motivo dessa seleção é que estes capítulos possuem um caráter essencialmente descritivo que, conforme demonstrarei a seguir, aproxima-se das técnicas da fotografia, ao passo que os trechos do *País sonhado* são dotados de características formais diferentes, que não serão aqui exploradas.

⁴ Aqui, Brizuela faz menção ao texto que se tornou clássico nos estudos pós-modernos “Sculpture in the Expanded Field”, publicado por Rosalind Krauss em 1979.

2. UM ESCRITOR PRIMITIVO

O livro se abre com um prefácio que pode ser interpretado como chave de leitura, já que o narrador comenta a sua escrita comparando-a com o trabalho de um pintor primitivo: “Opa, um pássaro atravessa meu campo de visão. Escrevo: pássaro. 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, 2011, p. 13). Nesse trecho, o narrador propõe-se a colocar no papel aquilo que aparece imediatamente diante de seus olhos, adotando uma visão substantivada da representação. E isso, em sua visão, corresponde ao procedimento de um pintor primitivo.

Refletindo sobre a arte moderna, Giulio Carlo Argan esclarece que, durante o século XIX, o artista Paul Gauguin exilou-se da Europa para viver no Taiti, por considerar que a arte deveria exprimir um “conhecimento mítico-simbólico do universo” (2010, p. 490) e o racionalismo europeu seria um impeditivo para isso. Segundo Argan, na mesma época, o pintor Henri Rousseau alcança aceitação e reconhecimento no meio artístico europeu com sua arte *naïf* ao se desprender das convenções representativas, dos princípios compositivos e das sofisticações técnicas dos artistas profissionais, “como o artista ingênuo, que não sabe nada de ‘arte’, mas sente a necessidade de se exprimir por figuras, trazendo assim de volta à arte sua função originária e elementar” (2010, p. 490). A pintura *naïf* é, então, caracterizada por um estilo figurativo e pela representação “ingênua” de assuntos populares (como paisagens naturais, costumes folclóricos e animais).

De acordo com a fortuna crítica, Laferrière frequentou galerias de artistas haitianos que foram célebres representantes da arte *naïf*, como Rigaud Benoît, Jamin Joseph e Robert Saint-Brice. Tanto que esses pintores e seus quadros são

recorrentemente aludidos nos livros que compõem a *Autobiographie Américaine*⁵ (Silva, 2018, p. 21). Em uma entrevista, Laferrière (2010) associa o estilo *naïf* ao continente americano e explica que, em sua concepção, essa estética na literatura é marcada pela ausência de mediação racional na escrita:

Eu escolhi a América bem antes de escrever uma linha. Eu a sentia mais próxima da pintura primitiva. [...] Aquilo que eu chamo de um estilo *naïf* e direto (eu sei, Hemingway não tem nada de um *naïf*), é a capacidade de exprimir claramente seus sentimentos sem tentar explicá-los, ou analisá-los; não inserir nada no texto que signifique, de uma forma ou outra, que se é inteligente: em uma palavra, confiar na sua emoção⁶ (Laferrière, 2010, p. 192).

Também no romance *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, o mesmo Velhos Ossos faz uma reflexão sobre o que chama de “pintura primitiva” a partir da descrição do quadro “Grand intérieur rouge”, do pintor Henri Matisse. O narrador explica que a tela é composta por cores primárias, fortes e vivas; além disso, representa objetos simples, como flores, vasos, mesas, uma cadeira, um quadro intitulado *O abacaxi*, um gato, um cachorro e duas peles de animais selvagens. Essa disposição de desenhos alusivos e estilizados causou em Velhos Ossos uma impressão tão grande que ele passou a imaginar o universo assim: “é minha visão essencial das coisas” (Laferrière, 2012, p. 44). Ainda sobre o quadro de Matisse, o narrador afirma:

⁵ No próprio livro *País sem chapéu*, há um trecho em que o narrador diz: “Eu sempre vinha aqui, antigamente. Passava horas diante dos quadros. [...] Há também o tríptico de Wilson Bigaud (*Paradis, Purgatoire, Enfer*), uma selva de Salnave Philippe-Auguste, e um magnífico Louverture Poisson (*Haiti chérie*, acho) que representa uma mulher muito sensual sentada em uma cadeira baixa penteando-se diante de um grande espelho. São imagens gravadas na minha carne que me acompanharam durante essa longa viagem ao norte” (Laferrière, 2011, p. 141-142).

⁶ Tradução livre. No original: “J’ai choisi l’Amérique bien avant d’écrire une ligne. Je la sentais plus proche de la peinture primitive. [...] Ce que j’appelle un style naïf et direct (je sais, Hemingway n’a rien d’un naïf), c’est la capacité d’exprimer clairement ses sentiments sans tenter de les expliquer, de les analyser; ne rien glisser dans le texte pour signifier d’une manière ou d’une autre qu’on est intelligent: en un mot, faire confiance à son émotion”.

É uma pintura primitiva, animal, gregária, feroz, tripartida, tribal, trivial. Sentimos um canibalismo de bom menino que se aproxima da felicidade imediata. Direto, aqui, embaixo do nariz. Ao mesmo tempo, essas cores primárias, gritantes, de uma sexualidade violenta (apesar do descanso do olhar), propõem nessa selva moderna uma nova versão do amor. (Laferrière, 2012, p. 44).

Em *País sem chapéu*, o narrador-personagem se compara expressamente com um pintor *naïf* no referido prefácio. O uso dessa técnica *primitiva* pode ser observado na linguagem empregada, já que a narrativa é composta por frases curtas, em tom objetivo e descritivo, sem rebuscamento. Nos fragmentos do *País Real*, Velhos Ossos constrói imagens, relatando pequenas cenas de forma pictórica e direta, sem a mediação da análise e da reflexão; as cenas são simples, banais, não-metafóricas. Além disso, a atmosfera onírica nos trechos do *País sonhado* também pode ser associada à arte *naïf*, já que a referida estética possui estreita relação com o mundo dos sonhos⁷, das lendas e das tradições populares. Sobre o estilo de Laferrière, a pesquisadora Ataiena Sobrinho afirma: “o quadro está pintado, sem a necessidade de um universo de análise por parte do narrador, que, simplesmente, a observa. Eis a cena ‘bruta’, *naïve*, expressa pela sequência de frases curtas, sem qualquer comentário indicando o julgamento ou a apreciação” (Sobrinho, 2010, p. 115).

No mesmo sentido, a tradutora do livro, Heloisa Moreira (2006), em sua dissertação de mestrado, explica que, nos capítulos do *País real*, o “acúmulo, marca da oralidade, tem como característica a redundância, traço fundamental da pintura chamada *naïve*. Esse pensamento não sistemático, um pouco errante, nos lembra [...] o estilo do contador de histórias crioulo” (2006, p. 67). Moreira afirma, ainda, que essa repetição — que causa a impressão de que não foi feita qualquer triagem — tem o objetivo de captar uma realidade marcada pela fragmentação.

⁷ Um dos quadros mais célebres da arte *naïf* é intitulado *Le rêve* (O sonho), de Henri Rousseau (1910). Além disso, o estilo foi adotado por vários pintores surrealistas, como, por exemplo, Joan Miró (Silva, 2018, p. 21).

Natália Brizuela utiliza a expressão “uma literatura fora de si”, em referência ao trabalho do paraguaio Ticio Escobar *El arte fuera de si* (2004), para propor que a literatura contemporânea se situa numa zona de fronteira com outras artes, de forma que está sempre sujeita ao contágio, à contaminação e à metamorfose. Assim, “tanto a literatura se transforma em outras artes como as demais artes são potencialmente transformadas em literatura” (2014, p. 14). Brizuela analisa, especificamente, a fotografia como veículo desse deslocamento, pois, em sua visão, ela tem algo que a torna meio privilegiado da perda de especificidade: permite um distanciamento da realidade através da manipulação do corte, do foco, do enquadramento, mas nunca se desvincula totalmente da representação do real, mantendo, portanto, um caráter híbrido.

Em *País sem chapéu*, como se demonstrou acima, Laferrière traça um paralelo explícito com a arte *naïf*, sugerindo a contaminação entre as artes escrita e visual. Acredito que é possível ir além e associar seu estilo também à técnica da fotografia, estabelecendo um diálogo entre a sua obra e as pesquisas que vêm sendo realizadas sobre os procedimentos da literatura contemporânea. Brizuela afirma que essa *literatura fora de si* se consolida justamente no momento em que os Estados-Nação “perdem sua hegemonia como aglutinadores de subjetividades, de projetos, de fantasias” (2014, p. 44). O *ethos* discursivo de Laferrière reflete esse afastamento de uma ideia de literatura nacional⁸, já que sua biografia é marcada pelo exílio e ele reivindica a condição de escritor do mundo (Figueiredo, 2007). Além disso, no caso do livro aqui analisado, como afirmado acima, Laferrière se apropria de uma estética haitiana tradicional (relacionada ao misticismo, ao exotismo e à arte *naïf*) para olhar para o seu país com um olhar crítico, distanciado e irônico, como forma de resistência.

⁸ No texto “Je voyage em français” (2007), Laferrière se define como um nômade e afirma que a língua francesa é a âncora que o acompanha em suas viagens. No romance *Como fazer amor com um negro sem se cansar* (2012, p. 97), também integrante de autobiografia americana, o narrador faz uma lista dos autores que lê, marcando suas fontes de inspiração/diálogo. A lista é heterogênea, passando por Borges, Mishima, Alejo Carpentier, Marguerite Yourcenar, Peter Handke, James Baldwin, Jorge Amado, entre outros.

Há, portanto, uma mistura ou uma hibridez entre tradição e inovação no conteúdo da narrativa. Acredito que também na forma do livro há essa hibridização, com a arte *naïf* representando a tradição e a fotografia enquanto procedimento de inovação.

3. A FOTOGRAFIA COMO RECURSO NARRATIVO EM *PAÍS SEM CHAPÉU*

Segundo Brizuela (2014), a contaminação entre as duas artes ocorreu de duas formas principais, tanto através da inclusão de fotografias em obras literárias, como por meio da utilização da fotografia como paradigma de uma nova sintaxe. No segundo caso, a literatura se apropria das técnicas do dispositivo fotográfico, “como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi-o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código” (2014, p. 31). Como exemplo, Brizuela analisa a obra *Pedro Páramo*⁹, de Juan Rulfo, que, embora não contenha nenhuma reprodução fotográfica, possui uma sintaxe única, estruturada pela fotografia.

Essa sintaxe é caracterizada por Brizuela a partir de diferentes frentes. Primeiramente, quanto à sua relação com a realidade. Segundo a autora, existe uma concepção comum a respeito da fotografia que se disseminou com um texto de Baudelaire, de 1859, e perdurou como postura majoritária até o fim do século XIX, que interpretava a fotografia como instrumento capaz de fidelidade absoluta e livre de toda intervenção subjetiva, portanto, ideal para a documentação e a ciência. Essa visão realista da fotografia continua sendo sustentada mesmo no século XX por alguns autores, tendo como um de seus expoentes a norte-americana Susan Sontag (2021). Apesar disso, dissidências começam a surgir no final do XIX, quando artistas passam a experimentar com a fotografia, tornando difusos seus contornos, borrando a precisão,

⁹ Interessante pensar que Natalia Brizuela é argentina e pensa principalmente a literatura da América Latina e Juan Rulfo é mexicano. Laferrière se coloca como um escritor americano, portanto, certamente não é à toa que há coincidências entre os procedimentos de escrita.

jogando com o enquadramento, fragmentando corpos e objetos. Essas fotos não buscavam ser representações fidedignas do mundo, mas sim um meio de desnaturalização, constituindo-se, dessa forma, como objetos artísticos.

Para além das experimentações mais radicais com a fotografia — do que são exemplo trabalhos feitos por artistas surrealistas —, mesmo uma fotografia comum guarda uma parcela de *opacidade*, já que, no mínimo, há uma lacuna temporal entre o momento em que a imagem foi capturada e o momento em que é olhada. Por isso, segundo Brizuela, a fotografia serve como ponte de uma “relação dialética entre passado e presente” (2014, p. 42). Junto ao distanciamento temporal, há o distanciamento espacial, pois a fotografia sempre isola um fragmento do real e o apresenta fora de contexto. A imagem é marcada pela descontinuidade, já que está destacada do lugar e da realidade de onde foi tirada.

No clássico texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin reflete que a possibilidade de reprodução técnica da arte promove uma mudança na própria concepção de autenticidade. A chapa fotográfica, por exemplo, permite fazer infinitas impressões, tornando irrelevante a divisão entre original e cópia/falsificação. A consequência principal disso, para Benjamin, é que o objeto artístico perde a sua *aura*, entendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte [...] significa respirar a aura dessas montanhas” (1969, p. 5). Assim, diferentemente do quadro — caracterizado por ser um objeto único e durável, que exige o deslocamento até um lugar específico para ser contemplado —, a reprodução é marcada pela fugacidade e pela repetitividade, sendo, portanto, acessível a todos em qualquer lugar. Ao ser independente de um ritual associado a um espaço demarcado, a reprodução é desprovida de *aura*, o que reforça o referido caráter de distanciamento espacial da fotografia.

Além disso, há uma inevitável subjetividade na fotografia. Em suas clássicas reflexões sobre o conto, Cortázar afirma que a fotografia também trabalha com a restrição e a condensação, de forma que é necessária uma fina seleção por parte do fotógrafo:

Uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligências e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2019, p. 151).

A fotografia, portanto, funciona a partir do recorte, em contraste com o cinema (ou o romance), que funciona com base na totalidade. Na linha da analogia estabelecida por Cortázar, Brizuela propõe o conceito de “narrativa fotográfica” (2014, p. 109), que seria a fotografia como modelo de escrita. Quanto às características linguísticas propriamente ditas, a autora menciona a escassez de adjetivos, o vínculo com a concretude, a ausência de giros poéticos. Outra característica é a fragmentação do texto, já que: “o capítulo pretende uma unidade, um começo, meio e fim. O fragmento é às vezes um pedaço de algo maior que se rompeu, quebrou, que ficou desarticulado. Outras vezes o fragmento assinala algo não acabado, incompleto” (2014, p. 124). Esse caráter fragmentário é o que garante às imagens visuais uma velocidade que a palavra escrita não tem; por isso, para mimetizar essa técnica na literatura, é necessário buscar uma escrita fluida e condensada.

Para Georges Didi-Huberman (2018), não é possível colocar imagens e palavras em polos opostos, já que ambos servem como repositório da memória. A memória é, inevitavelmente, lacunar e labiríntica, assim como um conjunto de imagens, que é feito de intervalos e de recortes. Dessa forma, tanto para relatarmos memórias como para

interpretar uma série de imagens, precisamos preencher esses intervalos com a nossa subjetividade. A esse exercício Didi-Huberman atribui o nome de montagem:

Tentar uma arqueologia equivale sempre a correr o risco de pôr, umas ao lado das outras, partes de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, visto que procedem de lugares separados e de tempos desunidos pelas lacunas. Contudo, chamamos tal risco de *imaginação e montagem* (Didi-Huberman, 2018, p. 36-37).

A montagem produz, segundo Didi-Huberman, o relâmpago para a interpretação cultural e histórica, que é, essencialmente, imaginativa. Esse procedimento envolve tanto o fotógrafo, quanto o observador da imagem. A fotografia, na visão de Didi-Huberman, é produzida entre o real e o inconsciente, já que, ao capturar a imagem, o operador oferece a sua própria explicação do real, sem conseguir se afastar da emoção que a experiência produz nele, pois está inevitavelmente implicado por esse real que tenta representar.

Em *País sem chapéu*, Laferrière faz uma montagem com imagens sucessivas de pessoas, objetos e acontecimentos que estão diretamente relacionados com a sua vivência. Os fragmentos que compõem os capítulos do *País real* formam uma estrutura de mosaico, que é equiparável a um álbum de fotografias. Embora haja uma sequência cronológica entre os pedaços — o narrador-personagem vai relatando pequenos momentos dessa viagem de retorno e de reencontro com a sua terra natal —, cada imagem é apresentada como um universo particular, como uma parte independente do mosaico colorido que vai sendo composto. Vejamos um desses fragmentos:

A toaleta

Tia René encheu de água morna a bacia de Ba.

— Ela estava no sol, Velhos Ossos. Eu tinha colocado nela algumas folhas de laranjeira, é bom para relaxar os músculos. Você não sente o cheiro da flor de laranjeira?

Inclino-me para experimentar a água.

— Sinto... Ba me preparava banhos assim quando eu tinha febre.

Lavo o rosto, o peito e as axilas. "Principalmente as axilas", me dizia sempre Ba. Por causa do

calor.

Com certeza, meu primeiro banho foi nessa bacia amassada. Passei vinte anos lá, para falar como minha mãe. Hoje, tenho quarenta e três.

E Ba já se foi.

(Laferrière, 2011, p. 26).

O trecho acima transcrito corresponde a um fragmento completo, em que Velhos Ossos descreve um momento de higiene pessoal quando chega na casa da mãe logo depois de sua viagem de retorno ao Haiti. O fragmento é curto e veloz e a linguagem direta — há escassas subordinações, poucos adjetivos e a narrativa não está encadeada a partir de conectivos causais e consecutivos temporais —, como um instantâneo, o que se assemelha ao corte/enquadramento da fotografia. A indexicalidade está presente, já que, diferente de uma pintura *naïf* que é envolta em atmosfera de sonho e otimismo, o retrato capturado está fincado nas coisas reais e é, inclusive, melancólico, pois menciona a morte da avó que lhe preparava banhos. Há, ainda, uma dupla temporalidade, visto que estão misturados o presente da narrativa com o passado do personagem — a lembrança dos tempos em que a avó estava viva. Nesse sentido, a imagem do presente dispara a memória do passado, cumprindo, portanto, função mnemônica. Além disso, há a emoção e a subjetividade do narrador, que relata o episódio da higiene a partir de um ponto de vista muito particular; não se trata simplesmente de tirar do corpo a sujeira da rua, a escolha de narrar esse ato tão cotidiano é demarcar a nostalgia de tempos passados, a percepção das mudanças ocorridas desde a última vez em que o personagem esteve ali.

Em outro trecho, a semelhança com o procedimento fotográfico é ainda mais evidente:

A paisagem

Saí sem objetivo preciso, a não ser o de estar fora, de sentir em meu rosto o velho vento do Caribe. Aqui estou só, neste instante. Quantas vezes sonhei com este momento? Sozinho em Porto Príncipe. Sem razão, viro à direita e chego ao topo do morro Nelhio. A cidade, aos meus pés. Os ricos moram nas encostas das montanhas (as montanhas Negras). Os pobres ficam amontoados na parte baixa da cidade, ao pé de uma montanha de imundícies. Os que não são nem ricos nem

pobres ocupam o centro de Porto Príncipe.
Ao longe, a ilha de La Gonâve.
(Laferrière, 2011, p. 36).

Nesse fragmento, o narrador literalmente descreve uma imagem, indicando todos os elementos que estão diante de seu campo de visão. Ele demarca um lugar específico (o topo do morro Nelhio) e informa qual é a perspectiva visual de uma pessoa que está parada neste ponto, retratando, a partir daí, uma imagem panorâmica. Mas, de novo, diferentemente da arte *naïf* que idealiza o exótico, aqui Laferrière se ancora firmemente na realidade, mostrando o lado obscuro desse paraíso caribenho: ele expõe a desigualdade social que caracteriza a sua cidade, a exclusão garantida pela divisão do espaço geográfico.

Ainda, um último trecho:

O café

Primeiro, o cheiro. O cheiro de café de Palmes.
O melhor café do mundo, segundo minha avó. Ba passou toda sua vida bebendo esse café.
Aproximo a xícara fumegante do meu nariz. Toda minha infância me sobe à cabeça.
Jogo três gotas de café no chão para saudar Ba.
(Laferrière, 2011, p. 20).

Aqui, há vários elementos. Primeiramente, o narrador fala do cheiro como disparador de memória (ao estilo proustiano): o aroma do café Palmes, produzido no seu país, lhe produz um afeto imediato e faz com que toda a sua infância retorne como um filme em sua cabeça. Está presente a emoção de que fala Didi-Huberman, pois o contato com o café provoca no narrador o sentimento de saudade e de amor pela sua avó, Ba. E ainda, há a descrição de um costume cultural haitiano: sempre jogar as primeiras gotas de uma bebida no chão, para saudar os antepassados. Em um curto fragmento, portanto, muitas ideias são evocadas, o que demonstra a presença do fenômeno da abertura, proposto por Cortázar.

Cada um desses trechos é introduzido por um título que remete à concretude da

imagem que será composta. Nos fragmentos citados, temos: “A toailete”, “A paisagem”, “O café”. Não há pretensão metafórica nesses nomes; pelo contrário, eles refletem a superfície, a parte mais externa ou aparente da ação ou do objeto que serão alvo da narração. Assim, há uma pretensa objetividade nesses retratos, o que remete à ideia do poder documental da fotografia. No entanto, quando lemos os fragmentos, nos deparamos com uma camada mais profunda, seja ligada a uma emoção, a uma memória ou a uma crítica social.

Apesar da ordem cronológica, há uma certa descontinuidade entre esses retratos. O que une todos é justamente a montagem, que produz o relâmpago para a interpretação, tanto da história pessoal que está sendo contada quanto da história coletiva do povo haitiano. A organização específica dos fragmentos, o ponto de vista impresso pelo narrador em cada imagem, o foco colocado em cada retrato: são esses elementos que preenchem os intervalos e sugerem uma interpretação para o todo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos do *País real* que compõem o livro *País sem chapéu*, de Dany Laferrière, são estruturados de forma fragmentada, imagética e substantivada. A linguagem empregada pelo narrador é seca, carente de adjetivos, frases subordinadas ou conectivos causais, o que confere à narrativa um caráter fluido e veloz. E os trechos, embora sejam partes de um todo, podem ser lidos de forma individual, pois possuem uma significação em si mesmos.

No prefácio do livro, e em outros textos e entrevistas, Dany Laferrière compara a sua escrita ao trabalho de um pintor *naïf*. Essa técnica de narrativa, pictórica e emotiva, embora estabeleça pontos de contato com a arte primitiva, também pode ser associada ao procedimento da fotografia a partir da concepção da *literatura fora de si*, proposta por Natalia Brizuela.

A narrativa é composta pelo relato de um exilado que retorna ao seu país natal. No entanto, não há, como se esperaria num contexto de arte *naïf*, a estetização do exótico, a exaltação da pátria ou a idealização do folclore; Laferrière se coloca de forma crítica frente à realidade haitiana, empregando um olhar atento em relação ao seu entorno, que foge de simplificações ou fetichizações. Assim, ele constrói instantâneos de sua viagem, compondo um álbum de fotografias; nesse álbum, mostra tanto os elementos evidentes da concretude, quanto a opacidade e o inacessível que permeiam a realidade do seu povo.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Disponível em: http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/02_babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf. Acesso em: 05 out. 2023.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2ª. ed. 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

FIGUEIREDO, Eurídice. Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção? *Interfaces Brasil/Canadá*, Rio Grande, n. 7, 2007, p. 55-70.

LAFERRIÈRE, Dany. Je voyage em français. In: LE BRIS, Michel; ROUAUD, Jean (direc.). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 2007.

LAFERRIÈRE, Dany. *J'écris comme je vis*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2010.

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

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

MOREIRA, Heloisa. *Traduzindo uma obra crioula: Pays sans chapeau* de Dany Laferrière. 237 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MOREIRA, Heloisa. Posfácio. In: *País sem chapéu*. Tradução de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

SILVA, Tarcyene Ellen Santos da. *O imaginário cultural haitiano em Pays sans chapeau (1997) de Dany Laferrière: entre o fantástico e o maravilhoso*. 152 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SOBRINHO, Ataiena V. da L. Miguel. A narrativa autobiográfica de infância: arrebatados pelos sentidos em *L'odeur du café*, de Dany Laferrière. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr./2010, p. 103-118. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46791/50552>. Acesso em: 28 jul. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Recebido em: 31/07/2023.

Aceito em: 20/09/2023.