



QUANDO UM HAITIANO FOI À LUA OU UMA LEITURA DE *PAÍS SEM CHAPÉU*, DE DANY LAFERRIÈRE

WHEN A HAITIAN WENT TO THE MOON OR A READING OF *DOWN
AMONG THE DEAD MEN*, BY DANY LAFERRIÈRE

Renan Gonçalves Locatelli*

* renanglocatelli@gmail.com
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –
PUC-SP.

RESUMO: O presente artigo realiza uma leitura do livro *País sem chapéu* (2011), de Dany Laferrière, que trata do retorno do escritor ao seu país de origem, o Haiti. A partir das noções de *rizoma* (DELEUZE E GUATTARI, 1995), de *oroliteratura* (MARTINS, 2021), de *marronagem* (BONA, 2020), de *perspectivismo ameríndio* (Librandi-Rocha, 2012) e de *opacidade, diverso, imaginário e criouliização* (GLISSANT, 1995 e 1997), adentramos o universo movediço do mundo dos mortos e do vodu. A construção de uma imagética pautada no binômio *País real/País sonhado* desdobra-se na missão do protagonista/autor de acessar aquilo que está opacizado, invisível na neblina noturna sob o domínio dos deuses africanos. É na (com)fusão dos dois universos, na encruzilhada, que Laferrière (2011) encontra a fenda que se abre ao exército de zumbis, haitianos que não se alimentam por meses, mas que, misteriosamente, permanecem vivos e saudáveis. Como em uma pintura *naïf*, somos contaminados por um mundo primeiro, sem intermediários, real; ao mesmo tempo, é pela força do imaginário, no encontro das línguas, que alcançamos o maravilhamento, as potencialidades poéticas e a resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Criouliização; Literatura americana; Diáspora africana.

ABSTRACT: This present article performs a reading of the book *Down Among The Dead Men* (2011), by Dany Laferrière, which deals with the writer's return to his country of origin, Haiti. From the notions of *rhizome* (DELEUZE AND GUATTARI, 1995), of *oroliterature* (MARTINS, 2021), of *marronagem* (BONA, 2020), of *amerindian perspectivism* (LIBRANDI-ROCHA, 2012) and of *opacity, diverse, imaginary and creolization* (GLISSANT, 1995 and 1997), we enter the shifting universe of the world of the dead and of voodoo. The construction of an imagery based on the binomial *Real Country/Dreamed Country* unfolds in the protagonist/author's mission to access what is opaque, invisible in the nocturnal fog under the domain of the African gods. It is in the (con)fusion of the two universes, at the crossroads, that Laferrière (2011) finds the rift that opens up to the army of zombies, Haitians who do not eat for months, but who, mysteriously, remain alive and healthy. As in a *naïve* painting, we are contaminated by a first world, without intermediaries, real; at the same time, it is through the power of the imaginary, in the encounter of languages, that we reach wonder, poetic potential and resistance.

Keywords: Creolization; American Literature; African diaspora.

UM ESCRITOR PRIMITIVO

*O imaginário. Ou seja, a arte e a literatura. É pela literatura que se ilustra esse movimento desentranhante que vai do nosso lugar para o pensamento do mundo. De agora em diante, é um dos objetos mais caros da expressão literária. Contribuir, pelos poderes da imaginação, para criar a rede, os rizomas das identidades abertas que falam e escutam.*¹

1. GLISSANT, 1997, p. 248 apud MOREIRA, 2011, p. 219.

E se, quando Neil Armstrong, ao chegar a Lua, em 1969, houvesse encontrado um haitiano? Mais ainda: e se esse mesmo haitiano, de modo alegre, lhe dissesse: “Ei! amigo, você tem um cigarro? Faz três dias que não fumo. Você sabe o que isso quer dizer para um fumante?” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 95). Essa história, contada pelo personagem Pierre ao protagonista de *País sem chapéu*, Velhos Ossos, pode soar um tanto incógnita, mas, ao adentrarmos a narrativa que se passa entre um Haiti real e um Haiti sonhado, compreendemos que Laferrière (2011), ao mergulhar na cosmovisão afro-diaspórica de seu país de origem, borra as fronteiras entre passado, presente e futuro, entre vida e morte, e, principalmente, entre realidade e sonho/projeção. O imaginário, domínio da literatura, ganha contornos de maravilhamento e potencialidades poéticas.

Moreira (2011), no posfácio de *País sem chapéu*, nos conta que Dany Laferrière nasceu em 1953, em Porto Príncipe,

capital do Haiti. Seu nome de batismo é Windsor Klébert Laferrière, como o de seu pai, importante político do período democrático anterior à ditadura de François Duvalier (Papa Doc). Em 1959, após a instauração do regime e do exílio forçado de seu pai, Dany é afastado da capital por decisão de sua mãe, temendo o alcance das perseguições. Mais tarde, aos 19 anos, inicia-se no jornalismo. Em 1976, já na ditadura de Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), após o assassinato do amigo Gasner Raymond, é jurado de morte pelos Tontons Macoutes², vendo-se obrigado a partir para o exílio, assim como seu pai. Nesse período, instala-se em Montreal, onde trabalha como operário em diferentes fábricas, até que, em 1985, publica seu primeiro livro, *Como fazer amor com um negro sem se cansar*, iniciando, assim, uma série de dez livros sobre a saída e o retorno ao seu país de origem.

País sem chapéu (2011) é o sétimo romance que compõe essa série, denominada “uma autobiografia americana”. Como aponta Damato (2011), a “publicação e a composição dos dez volumes que a compõem não obedecem a nenhum critério aparente: cronológico, espacial, temático. (...) O último seria este *País sem chapéu* – o sétimo na ordem de publicação.”. Neste livro, o escritor relata o seu regresso à ilha natal, assim como Homero em *Odisseia*. O título do livro faz referência ao País dos Mortos, lugar

2. “Nome dado aos membros da polícia política dos ditadores haitianos François e Jean-Claude Duvalier. Durante o regime duvalierista, os Tontons Macoutes receberam carta branca para reprimir todos os opositores. Os ditadores, como recompensa, garantiram-lhes bons salários e benefícios, tais como posse de terras e cargos para familiares. Participaram da polícia duvalierista pequenos proprietários, militares e políticos em busca de poder. Os mais conhecidos foram Boss Peintre, Ti Cabiche e Taïfer. Estima-se que os Tontons Macoutes tenham assassinado mais de 50 mil pessoas entre 1957 e 1986. Intelectuais haitianos, como Gérard Pierre-Charles, consideram essa polícia como uma manifestação fascista do regime duvalierista, que só tem paralelo com a Gestapo do nazismo. Em sua tradução literal do crioulo haitiano, Tonton Macoute quer dizer ‘tio do saco’ referência à figura do ‘homem do saco’ ou ‘bicho papão’.” (PORTAL CONTEMPORÂNEO DA AMÉRICA LATINA E CARIBE. Disponível em: <https://sites.usp.br/portallatinoamericano/espanol-tontons-macoutes#>. Acesso em: 15 set. 2023.)

místico e sobrenatural onde, como explica o autor, ninguém é enterrado com chapéu.

A estrutura da obra é composta pela alternância de capítulos denominados ora de *País real*, ora de *País sonhado*. Essa nomeação, de acordo com Courcy (2006), faz referência ao poema *Pays rêvé, pays réel*, de Glissant (1985), com o objetivo de segmentar a existência entre dois mundos diametralmente opostos – ao menos na aparência, visto que essa separação não passa de uma artimanha estratégica, pois tal distinção será recomposta na reconstrução das pontes que unem os dois mundos. Tal oposição, na leitura de Moreira (2011), representa, por meio da imagem do *País real*, o dia, a transparência e o Ocidente, enquanto o *País sonhado* representa a noite, a opacidade e a África, como será desenvolvido ao longo do romance.

É como se dois países caminhassem lado a lado, sem jamais se encontrar. Um povo humilde se debate de dia para sobreviver. E esse mesmo país, à noite, é habitado somente por deuses, diabos, homens transformados em bestas. O país real: a luta pela sobrevivência. O país sonhado: todos os fantasmas do povo mais megalomaniaco do planeta. (Laferrière, 2011, p. 40-41).

No primeiro capítulo, denominado *Escritor primitivo*, o autor descreve a experiência de falar sobre o Haiti estando

no Haiti: “Eu não escrevo, falo. Escrevemos com o espírito. Falamos com o corpo. Sinto este país fisicamente. Até o calcanhar. Reconheço, aqui, cada som, cada grito, cada riso, cada silêncio.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 11). Esse modo de se relacionar com o mundo que o circunda ressoa na noção de oroliteratura.

No âmbito das oroliteraturas, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos. (MARTINS, 2021, p. 86).

A partir desse entendimento, como afirma Martins (2021, p. 89), nas “culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória.”. Mais adiante, o escritor dirá: “Os gestos, os sons, os ritmos, tudo faz parte da minha carne. O silêncio também. Estou em casa, quer dizer, na minha língua.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 72). Embora o livro seja escrito em francês, a língua ao qual o autor se refere é o *créole*, que, junto ao vodu, segundo Moreira (2011), é a grande força da população rural do Haiti e principal forma de resistência ao Estado. Além disso,

como disse uma vez ao seu tradutor (MOREIRA, 2011, p. 233), Laferrière escreve no estilo norte-americano: sem floreios, direto, a emoção quase imperceptível. “O fato de empregar uma língua francesa dentro de uma sintaxe *créole* ou americana nos ajuda a formular a hipótese de que Laferrière acaba por ‘criar’ uma língua capaz de dar conta do seu imaginário, uma língua crioulezada.” (MOREIRA, 2011, p. 233). Nesse encontro de línguas, a força do imaginário se sobrepõe, abrindo-se ao diverso.

PAÍS REAL

O retorno do escritor ao seu país de origem o recoloca diante de suas origens primeiras, africanas. Os haitianos são descendentes, sobretudo, de africanos arrancados de sua pátria e trazidos à força para a América. Precisaram renascer americanos e, para isso, “morrer” como africanos.

Diz a lenda que os negros que vinham prisioneiros nos navios negreiros deixavam suas almas enterradas na África e chegavam no 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 inclui o vodu, religião de origem africana que sofreu transformações ao atravessar o Atlântico, fragmentada na memória de negros cativos de diferentes etnias e regiões. (MOREIRA, 2011, p. 229).

Nesse reencontro com o passado, o autor resgata a sua história, e, com ela, a de seu país. O Haiti de Laferrière é apresentado sem exotismo, escapando à banalização quando retrata o dia a dia de pessoas que vivem em um país pobre, em uma cidade superpovoada, com muita gente nas ruas, um sol escaldante e sujeira. A cidade de Porto Príncipe, por exemplo, é retratada de forma urbana, complexa e cheia de nuances. O que escapa a essa realidade – e que será tratado nos capítulos denominados *País sonhado* – é a suposta criação de um exército de zumbis. No livro, há uma cidade chamada Bombardopolis, em que as pessoas que lá se encontram não comem por meses nem mesmo ingerem água. É estabelecida, então, a hipótese de que esses cidadãos são mortos-vivos, zumbis: “– As pessoas morreram – conclui ela –, e se recusam a deixá-las descansar em paz. Antigamente, o cemitério era o único lugar seguro no Haiti. Agora a gente se pergunta se vale a pena morrer neste país.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 44).

Nesse sentido, como salienta Courcy (2006), Laferrière provoca e alimenta a confusão que reina em torno da veracidade de seus romances-contos-reportagens-auto-biografias, orientando a travessia do leitor entre as diferentes instâncias narrativas sobre autenticidade, verdade e plausibilidade. Há, portanto, nas palavras da pesquisadora, uma (com)fusão de mundos.

O que ele chama de “país real” ao longo do romance é apenas um simulacro da realidade, uma ilusão da imaginação de um escritor? Intitulado “País real/País sonhado”, o último capítulo justapõe dois termos contraditórios e assim reúne o que parecia estar separado, realizando o cruzamento da escrita a que o romance convida o leitor. Este capítulo é precedido pelo capítulo intitulado “País sem chapéu”, no qual o narrador relata sua estada do outro lado da fronteira que existiria entre o mundo dos vivos e o dos mortos. (COURCY, 2006, p. 229, tradução minha).

Se, por um lado, no *País real*, os zumbis podem ser entendidos como os haitianos assolados pela fome, mortos-vivos que lutam pela sobrevivência, essa noção é colocada em xeque no *País sonhado*, em que essas pessoas estariam assumindo a forma de Damballah, um dos mais importantes deuses do vodu associado à criação. Obrigando o leitor a questionar a veracidade dos fatos relatados, também o leva a rever a sua própria concepção de plausibilidade na ficção e autenticidade da escrita. Uma história de inquietação como *País sem chapéu* nos leva a aceitar o constante entrelaçamento do real e do sonhado, do provável e do impossível, projetando o cruzamento de mundos, a encruzilhada.

Por essa via, Moreira (2011) salienta que os capítulos que fazem parte do *País real* são compostos de imagens,

quadros e cenas, dispostas lado a lado pela observação e pelas andanças do narrador. Tal pensamento não sistemático, um tanto errante, é marcado pela oralidade, abrangendo seu acúmulo e sua redundância, o que remete ao estilo de contar histórias *créole*. O escritor dispõe os elementos sem, aparentemente, fazer escolhas: não há um ponto de fuga, pois as imagens parecem justapostas, sem hierarquia. Assim, procura invadir o leitor, intoxicá-lo com o mundo, “e deixa que ele faça sua própria leitura, como faria diante de um quadro *naïf*.” (MOREIRA, 2011, p. 232). Essa relação entre escrita e pintura é estabelecida por Laferrière (2011) na denominação do primeiro e do último capítulo: *Um escritor primitivo* e *Um pintor primitivo*. Desse modo, o escritor busca entrar em contato direto com a realidade, sem intermediários – nem mesmo a língua –, pois sua preocupação é “nomear a construção de um imaginário múltiplo que torne possível compreender as dimensões do mestiçamento cultural dentro de um processo intercultural permanente e imprevisível.” (MOREIRA, 2011, p. 221).

Entretanto, enquanto a organização da obra, rígida e repetitiva, faz uma distinção categórica entre o país real e o país sonhado, as modificações feitas no ritmo e na construção dos capítulos suscitam a fusão dos mundos. A ambiguidade mantida entre o real e o sonho permite ao personagem tomar consciência do entrecruzamento de

seu universo interior e do mundo exterior. A viagem geográfica permite a Velhos Ossos redescobrir o seu país natal, mas também empreender uma busca interior que toca a identidade, a cultura, a espiritualidade e a linguagem.

PAÍS SONHADO

Nos capítulos denominados *País sonhado*, de acordo com Courcy (2006), o país projetado é descrito em capítulos em que compreendemos apenas a história de maneira contínua e encadeada, trocando o modo fotográfico de narração da realidade pelo modo cinematográfico. Esses capítulos destacam a investigação sobre os possíveis zumbis do Haiti. Embora tais capítulos sejam duas vezes mais curtos que os capítulos denominados *País real*, eles apresentam uma visão mais holística da vida no país. Ao contrário do real, que pode ser compartimentado – e onde os cheiros, as pessoas e as memórias podem ser percebidas independentemente uns dos outros –, os elementos sobre os quais se assenta a terra dos sonhos são indissociáveis entre si. Os mortos, os vivos, a percepção do forasteiro sobre a lógica haitiana, a investigação do protagonista e sua própria viagem ao *País sem chapéu* se entrelaçam constantemente.

No *País sonhado*, a noite tem papel fundamental na compreensão dos acontecimentos. “A noite existe neste

país. Uma noite misteriosa. Eu, que acabo de passar cerca de vinte anos no norte, tinha quase esquecido esse aspecto da noite. A noite negra. Noite mística. E só de dia podemos falar do que aconteceu à noite.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 40). A morte é outro elemento que estabelece um fio narrativo na história. Presença constante, não é percebida como algo negativo: ao contrário, é complementar à vida. O narrador transita entre a noite e o dia, entre a vida e a morte.

Para Dany a literatura seria o universo sonhado, onde podemos realizar o desejo de organizar o mundo, uma vida real que acontece dentro desse universo sonhado. Passar para a literatura é passar do visível ao invisível, é ir para um país sonhado e depois voltar para o país real. (MOREIRA, 2011, p. 234).

Nesse sentido, na teoria do realismo maravilhoso, desenvolvida por Carpentier (1975), o elemento mágico está associado à própria realidade: não há conflito entre as ideias, não há contradição, pois a presença do incomum é aceita sem questionamentos. O maravilhoso é a forma de representar a realidade das camadas mais populares, uma vez que, no Haiti, em que a maioria da população não é letrada a partir dos moldes europeus, há uma maior preservação da cultura popular. Assim, de acordo com Moreira (2011), a morte, para os haitianos, assim como o

vodu, está ligada ao conceito de opacidade, desenvolvido por Glissant (1995).

No encontro das culturas do mundo, é preciso termos a força do imaginário de conceber todas as culturas como exercendo ao mesmo tempo uma ação de unidade e de diversidade libertadora. É por isso que clamo para todos o direito à opacidade. Não é mais necessário “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com o outro ou construir algo junto. (GLISSANT, 1995, p. 53-54 apud MOREIRA, 2011, p. 221).

Em determinando momento, no *País sonhado*, a possibilidade de visitar o mundo dos mortos e de lá voltar é apresentada ao protagonista. Tal vislumbre parece tentador a Velhos Ossos, uma espécie de façanha poucas vezes realizada com êxito.

E esse homem me oferece o mais terrível negócio que se pode propor a um escritor, conduzi-lo ao reino dos mortos. Em nome desse laço misterioso que o une ao meu avô, ele me dá hoje a possibilidade de ser maior que Dostoiévski, tão grande quanto Dante ou quanto o apóstolo João, o discípulo bem amado, a quem um dia foi dado ver o fim do mundo. Ele me oferece a possibilidade de ser mais do que um escritor. De tornar-me um profeta. Aquele que viu. Passar uma temporada entre os

mortos e voltar para junto dos vivos para contar. Ultrapassar as aparências. Viver um tempo na mais absoluta verdade. Chega de comédia, chega de tragédia. Somente a verdade. A verdade ofuscante. O mais antigo sonho dos homens. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 111).

Nessa busca por ver aquilo que não se mostra à luz do dia, Velhos Ossos encontra, na opacidade da noite, mais enigmas do que respostas. Por essa via, é possível compreender a figura do zumbi, segundo Stettler (2021, p. 74), como “uma ferramenta para o entendimento do imperialismo e do colonialismo. Estes que são dois dos sintomas do período que é caracterizado pela alteração geológica antropogênica.”. Isso se dá porque, segundo a pesquisadora, zumbis representam um modelo drástico de segregação, sem possibilidade, por exemplo, de um modelo dialético em uma relação de Mestre/Escravo, como em Hegel, nem mesmo um ciborgue de Haraway e menos ainda o esquizo-múltiplo de Deleuze & Guattari. Assim, conforme aponta Bishop,

a invenção do zumbi é um resultado direto do imperialismo e síntese cultural – os nativos da África Ocidental francesa e escravos emancipados dos Estados Unidos se realocaram para as [na época chamadas de] Índias Ocidentais (e Haiti em particular) onde suas crenças tribais eram “integradas” com a

ideologia ocidental cristã. O resultado é uma forma híbrida do misticismo ocidental *Voodoo*, onde nativos oferecem comida e vinho para estátuas da Virgem Maria, rezam para seus membros familiares mortos pedindo proteção e orientação, e contratam sacerdotes e *witch doctors* para fazer bonecos *voodoo* de seus inimigos – e onde criaturas sobrenaturais como o zumbi representam a experiência colonial (BISHOP, 2008, p. 146-147 apud STETTLER, 2021, p. 76).

É interessante notar como *País sem chapéu*, publicado pela primeira vez em 1996, ressoa e ecoa no contemporâneo, tanto por sua força motriz poética como por possibilitar debates no âmbito das discussões sobre imperialismo e colonialismo, conforme visto acima, além de se abrir para o diálogo com pesquisas e produções de grande importância, como os estudos de Bona (2020) sobre a maronagem. Segundo Bona (2020, p. 16), a “marronagem – o fenômeno geral da fuga dos escravos – (...) remete a uma multiplicidade de experiências sociais e políticas, que se espalham por cerca de quatro séculos, em territórios tão vastos e variados como os das Américas.” Tal noção se refere ao entrincheiramento de subalternos e subalternos na selva, no escuro, no invisível. “Ao cair da noite, as sociedades ‘da madrugada’ (sociedades de trabalho) por vezes se transformam em confrarias vodun; o transe noturno sucede então ao labor diurno.” (BONA, 2020, p.

24). É na noite de *País sem chapéu* que o protagonista se depara com os mistérios dos deuses e dos zumbis:

– Eles, os ocidentais, escolheram a ciência diurna – continua o professor –, que chamam simplesmente de ciência. Nós, ao contrário, adotamos a ciência da noite, que os ocidentais chamam, pejorativamente, de superstição. Devo dizer que, se eles fizeram inegáveis progressos na zona deles, nós também não brincamos em serviço. Há cem anos, não podíamos imaginar um homem na Lua (salvo nosso amigo Verne), hoje está feito: um homem foi lá, pisou sobre e voltou para a Terra. Neil Armstrong também escreveu um livro relatando essa experiência... Claro, o país da morte é mais distante. Um pouco mais distante, um pouco mais próximo, o importante é que ele é invisível. Eles fizeram progressos, nós também progredimos, mas não costumamos falar disso.

– Talvez os deuses vodun queiram que falemos agora. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 129).

Dessa forma, como salienta Bona (2020, p. 34), a maronagem é aquilo que “alimenta o segredo e se alimenta do segredo como ‘secreção’, como forma de vida, como *modus operandi*. Começa ao cair da noite, quando, aproveitando a escuridão, os escravos escapam das senzalas para comungar nas danças, nos cantos, nos juramentos

ocultos.”. Assim, é possível assumir, ainda que de forma provisória e especulativa, que, a partir da noção de marronagem, os zumbis haitianos do universo de Dany Laferrière remetem a Zumbi dos palmares, a força do espírito presente de um dos maiores líderes quilombolas do Brasil, e não aos zumbis hollywoodianos, por exemplo – personagens desprovidos de vitalidade e saber. A marronagem, por se tratar da “primeira forma de anarquismo afro-diaspórico – ela escapa tanto das presas do capital quanto das presas do Estado.” (BONA, 2020, p. 19). Afinal, a suposição de um exército de zumbis, no *País sonhado*, é objeto de estudos da CIA e dos maiores pesquisadores do mundo, intrigados com os sujeitos que não se alimentam por meses. O que descobrem, a princípio, é que alguns soldados americanos encontram problemas em Bombardopolis, a cidade dos supostos zumbis: alguns passam a falar *créole* e enlouquecem; outros, apaixonam-se por deusas do vodu. Por fim, o que descobrem sobre os zumbis é que o fato de não comerem é fruto da transmutação em uma espécie de planta, pois, realizando fotossíntese, tornam-se unos com a natureza.

Conforme assume Bona (2020, p. 23), o vodu é uma ecologia política, uma vez que institui uma relação de aliança e comunhão entre as comunidades de lavradores e o meio-ambiente de que devem cuidar, por meio do

diálogo com as plantas e os elementos naturais. Dessa forma, é da força misteriosa desse exército de zumbis que Laferrière (2011) encena uma espécie de gesto inaugural do mundo fictício, em comunhão com a natureza, a espiritualidade e o universo. Nesse sentido, Librandi-Rocha (2012, p. 187), ressalta que, pelo

conceito de “perspectivismo ameríndio” aprendemos que não se trata de traduzir distintas visões de mundo, mas compreender a possibilidade de distintos mundos coexistentes. Para o campo dos estudos literários, essa reformulação implica um golpe de mestre na dicotomia representação-realidade levando-nos a recriar nossa relação com a ficção como um mundo inventado, *ontologicamente pensável*. Nesse caso, seria preciso investigar como o perspectivismo ameríndio pode se unir ao perspectivismo teorizado por W. Iser em relação à ficção. A partir da *autopoiesis* da criação de mundos possíveis, o perspectivismo ficcional opera a duplicação de nosso mundo através do jogo iniciado pela partícula do “como se”, que nos distancia e nos desobriga dos condicionantes habituais, de modo a que possamos aceder a uma visão diferenciada, a uma espécie de iluminação que nos faz rever a vida com olhos livres. No caso ameríndio, o perspectivismo não significa uma representação mental, um distinto ponto de vista sobre uma mesma realidade, mas a existência de distintas realidades a partir das quais o ponto de vista, sempre humano, demasiado humano, se situa.

Dessa forma, como aponta Librandi-Rocha (2012, p. 188), nesse mundo unificado, há múltiplos mundos, possíveis de serem vivenciados de modo simultâneo, em que cada ser, animal, planta, personagem, espírito, deus, morto “estão simultaneamente presentes e são agentes, porque cada um é uma pessoa no seu próprio domínio. Trata-se de um mundo de ‘humanidade imanente’.” Por esse ponto de vista, os múltiplos mundos ecoam: basta saber acessá-los e ouvi-los. Assim, Laferrière, tanto em sua pessoa como em sua personagem, embora vacile quanto aos mistérios do país, aprende a acessá-los, de modo que, no final do livro, o *País real* e o *País sonhado* se tornam *unos*, de modo rizomático:

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 07).

UM PINTOR PRIMITIVO

Por fim, após adentrar o mundo dos mortos, conhecer alguns deuses vodus e voltar ao mundo real, Velhos Ossos

parece decepcionado: “– O que acabo de ver lá, professor, não tem nome... Caí no meio de uma estúpida disputa de família... Só isso.” (LAFERRIÈRE, 2011, p. 209). O professor retruca, perguntando se a história de Jesus é melhor do que a história dos deuses vodus. O protagonista vacila, e cabe ao professor dizer qual a missão do escritor:

– Eu me lembro – continua, erguendo os olhos para o céu –, de Dante falando de Homero: “Batendo as asas voa Homero acima das nossas cabeças, ele é o maior, porque é o poeta do ordinário, do cotidiano e do prosaico”. Tudo isso para mostrar que, muitas vezes, o que os poetas dizem nada mais é que a verdade. Quando o poeta diz que o homem se lembra dos céus, não é uma palavra ao vento, ele quer dizer que se construímos casas aqui é porque existem casas lá de onde ele vem, se oferecemos flores àqueles que amamos, não é por acaso, é porque é assim que se faz lá, se escrevemos, se fazemos amor, se somos ciumentos, ou se enchemos nossas casas de enfeites, continua sendo porque é assim que se vive lá. Logo, caro amigo (o tom do pastor batista), Shakespeare imita os deuses porque ele se lembra melhor que os outros homens da vida que se leva lá... Preste atenção, não digo lá no alto, lá no alto é uma visão errônea do outro mundo que o cristianismo contribuiu para tornar popular. (LAFERRIÈRE, 2011, p. 210).

É preciso, então, com astúcia, como um escritor ou um pintor primitivo, dizer a verdade, inventar uma nova imagem para os deuses do vodu, imanando o país sonhado. É possível ir à Lua sem mesmo nela pisar.

REFERÊNCIAS

BISHOP, K. The Sub-Subaltern Monster: Imperialist Hegemony and the Cinematic Voodoo Zombie. **The Journal of American Culture**, Vol. 31, No. 2, 2008, p. 141-152.

BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. Tradução de Milena P. Duchiate. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2020.

CARPENTIER, A. Prólogo. In: _____. **El reino de este mundo**. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, p. 54.

COURCY, N. La traversée du Pays sans chapeau: (Con) fusion des mondes, vérités multiples et identités plurielles. **Revue de l'Université de Moncton**, 37(1), 2006, p. 225–238. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/016721ar>. Acesso em: 25 mai. 2023.

DAMATO, D. B. Orelhas. In: LAFERRIÈRE, Dany. **País sem chapéu**. Tradução e posfácio de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Rizoma. In: _____. **Mil Platôs** v.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

GLISSANT, É. **Traité du tout-monde**. Tradução de Heloisa Moreira. Paris: Gallimard, 1997, p. 248.

_____. **Introduction à une poétique du divers**. Tradução de Heloisa Moreira. Montreal: Presse de l'Université de Montréal, 1995, p. 53-54.

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

LIBRANDI-ROCHA, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e a Roda**, v. 21, n. 2 (edição especial), 2012. p. 179-202.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MOREIRA, H. Posfácio. In: LAFERRIÈRE, Dany. **País sem chapéu**. Tradução e posfácio de Heloisa Moreira. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 219-239.

PORTAL CONTEMPORÂNEO DA AMÉRICA LATINA E CARIBE.

Tontons Macoutes. Disponível em: <https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-tontons-macoutes#>. Acesso em: 15 set. 2023.

STETTLER, S. S. Zumbis: a ficção do Antropoceno. **Cadernos PET de Filosofia**, v.19, n.1, 2017 (2021), p. 70-90. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/78365/44699>. Acesso em: 25 mai. 2023.

Recebido: 21/06/2023

Aceito: 13/09/2023