

O humor como arma estética e identitária nas obras de Dany Laferrière e Yinka Shonibare

Recebido 19. jul. 2005/Aprovado 16. set. 2005

Eurídice Figueiredo

Resumo

A proposta deste texto é articular a autobiografia do escritor canadense de origem haitiana Dany Laferrière (1953-), autor de uma obra composta de 10 romances (narrativas) que ele intitulou Une autobiographie américaine, com o trabalho do artista plástico britânico de origem nigeriana Yinka Shonibare (1962-), sobretudo no que diz respeito ao tratamento do humor, da transgressão e da paródia de valores e estereótipos sobre o negro. É importante detectar como estes dois artistas diaspóricos, nascidos na segunda metade do século XX, que vivem no entre-lugar entre seus países de origem e os grandes centros, se inserem na tradição ocidental, usando do humor como arma estética e identitária para marcar a consciência aguda de indivíduos subalternizados por injunções históricas, ao se depararem com a defasagem existente entre o que seu espírito livre deseja e uma auto-imagem deformada e caricatural que o espelho da sociedade lhes mostra.

Palavras chave: diáspora; estereótipos e clichês; violência e sexualidade; humor.

Il n'y a que l'humour qui soit vraiment important.

Dany Laferrière

Plus le sort fait à l'homme est inhumain, plus la protestation de la conscience se fait vibrante, plus l'humour approche de ses conditions idéales.

(René Ménil)

O ponto de articulação entre a autobiografia do escritor canadense de origem haitiana Dany Laferrière (1953-), autor de uma obra composta de 10 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*,¹ e o trabalho do artista plástico britânico de origem nigeriana, Yinka Shonibare (1962-), está no tratamento do humor, da transgressão e da paródia de valores e estereótipos sobre o negro. É importante detectar como estes dois artistas diaspóricos, nascidos na segunda metade do século XX, que vivem no entrelugar entre seus países de origem e os grandes centros, se inserem na tradição ocidental, usando do humor como arma estética e identitária. O humor corrosivo tem sido uma arma das literaturas pós-coloniais para marcar a consciência aguda de indivíduos subalternizados por injunções históricas, ao se depararem com a defasagem existente entre o que seu espírito livre deseja e uma auto-imagem deformada e caricatural que o espelho da sociedade lhes mostra. Como lidar com os estereótipos tão entranhados na malha social e psíquica? O estereótipo, segundo Homi Bhabha, não é uma simplificação só por ser uma falsa representação de uma dada realidade. "É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais" (BHABHA, 1998, p. 117).

O escritor martinicano René Ménil ressalta que o humor na literatura é uma revanche contra a insultante autoridade de tiranias absurdas; é através de uma brusca retração de sentimento que se tornam possíveis a irreverência e a ironia do humor, que vão poder operar a mágica transmutação de valores, tornando desimportante aquilo que era crucial. Entretanto, como isto só se dá de forma imaginária, através da mediação da arte, e como o sujeito que exerce o humor tem consciência de que a realidade continua igual, seu riso é amargo. Sendo um protesto, o humor é ao mesmo tempo uma auto-defesa contra as sensações dolorosas e desagradáveis que resultam das limitações que a sociedade impõe à grandeza dos homens (MÉNIL, 1981, p. 133-134). O humor, segundo Ménil, é uma atitude poé-

¹ 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).

tica. Ele opera como o sonho, por condensação, transferência, alucinação, identificação, e, ao tornar o poeta insensível às contingências do universo, permite-lhe a leveza de espírito necessária para a eclosão da expressão poética (MÉNIL, 1981, p. 140).

Yinka Shonibare nasceu na Inglaterra, passou grande parte de sua infância na Nigéria, terra de seus pais, tendo estudado em Lagos e Londres. Herdeiro de uma dupla tradição, Shonibare usa os elementos deste hibridismo para criar sua obra de artista plástico, inscrevendo-se dentro da tradição européia, sobretudo inglesa. Sua primeira exposição individual, *Double Dutch* (1994), consiste de 50 pequenos quadros do mesmo tamanho em que, ao invés de tela, ele usa batique, comprado em Londres, no Brixton Market, mas que é visto como um tecido tipicamente africano. As ambigüidades no que se refere à história do batique já apontam para as contradições e as múltiplas interseções que se articulam nas sociedades pós-coloniais. Este tipo de batique, originário da Indonésia, foi descoberto e transplantado pelos holandeses, que começaram a fabricá-lo tanto na Holanda como na Inglaterra a fim de exportá-lo para a África Ocidental durante a colonização. Ironicamente, após as independências nos anos 1960, estes tecidos passaram a ser adotados como símbolos de identidade tanto pelos africanos quanto pelos negros da diáspora (LANDAU, 2002, p. 9). Shonibare usa este tipo de tecido em várias instalações, fazendo manequins que imitam personagens de quadros famosos como os *Mr. and Mrs. Andrews without heads*, paródia de um quadro de Thomas Gainsborough. Já os manequins que representam uma família de ETs, também recobertos de tecido "africano", sugerem que o Outro aparece como um ser de outro mundo, causando uma reação de incompreensão e não-reconhecimento. Ele não só joga com as representações exotizantes do Outro, questionando valores de autenticidade, como remete ao medo e à estranheza que a Alteridade provoca.

Dany Laferrière nasceu no Haiti e se exilou no Canadá em 1976 durante a ditadura de Jean-Claude Duvalier, como seu pai havia se exilado 20 anos antes durante o governo de François Duvalier: tal pai, tal filho, dois ditadores, dois exilados. Como ele tinha recebido o mesmo nome do pai, Windsor Klebert Laferrière, e como o nome tornara-se perigoso, por designar um homem banido, ele nunca será usado. A família passa a chamá-lo de Dany, que se tornará também seu *nom de plume*. Em sua autobiografia, 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 simplesmente 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).

Seu primeiro romance, *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 desta 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 em seu divã, surgem os encontros sexuais que ambos têm com estudantes *wasp*² da prestigiosa Universidade McGill. Esta parte, imaginária, segundo o autor, reflete seu projeto de desmontar todos os clichês produzidos pelo racismo, tais como o mito do homem negro hiper sexualizado.

Laferrière cria dois personagens negros, mas sem definir uma identidade de origem: nem haitianos nem africanos, seu alter ego Vieux e seu complemento, Bouba, 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 a propósito de Shonibare, 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).

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 as etiquetas tanto de escritor migrante ou étnico, no âmbito da literatura do Quebec, quanto de autor antilhano, dizendo não apreciar 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 (portanto, à França) nem à África, que ele diz não conhecer direito. Alternando romances passados no Haiti e na América do Norte, Laferrière se propõe a ser um escritor americano, buscando assim fugir de qualquer

² WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant) designa na América do Norte a elite que é branca, anglo-saxônica e protestante.

classificação que o enclausure em um gueto. Sua liberdade em relação a outros negros da diáspora viria do orgulho dos haitianos de terem conquistado a liberdade e a independência em uma guerra.

Não sinto esta dor constante, este sentimento de impotência que constato em muitos negros quando eles estão diante de um branco. Tem-se a impressão que há um problema, no caso deles, que não foi solucionado. Um problema de violência física. Um terrível tapa na cara que não foi revidado. Enquanto haitiano, sei que nós resolvemos este problema há 200 anos (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 31).

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), dentre os quais mais da metade é constituída de escritores das Américas,³ 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). Usando o estilo de Hemingway de alternar murros com carinhos, Laferrière busca ter a mesma "capacidade de exprimir claramente seus sentimentos sem tentar explicá-los, analisá-los" (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 181). Escrever assim, sem atenuar ou explicar sentimentos inconfessáveis, como "Quero ser famoso", representa para o jovem imigrante uma maneira de romper o círculo vicioso em que se encontra e adotar uma atitude que era antes reservada "aos jovens príncipes da Europa" (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 181). "Para mim, é um exercício de liberdade absoluta com pressões terrivelmente dolorosas" (LAFERRIÈRE, 2000b, p. 55). Escrever para ter sucesso, para cortar as amarras, esta é sua única oportunidade. Assim, as últimas palavras do romance, dirigidas ao próprio livro, são: *Ma seule chance. VA* (LAFERRIÈRE, 1985, p. 153). O livro, com seu nome e sua foto na capa, partirá em todas as direções do mundo para conquistá-lo.

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 compreender 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. *Miam 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

³ Esmiuçando a lista destacam-se: 3 escritores americanos negros (Chester Himes, Richard Wright e James Baldwin), 7 escritores americanos brancos (Ernest Hemingway, Henry Miller, Charles Bukowsky, John Dos Passos, Jack Kerouac, Gregory Corso, Erica Jong), 7 escritores latino-americanos (Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Jorge Amado), 2 escritores haitianos (Jacques-Stephen Alexis, Jacques Roumain), 7 escritores canadenses (Gabrielle Roy, Hubert Aquin, Victor-Lévy Beaulieu, Réjean Ducharme, Margaret Atwood, Leonard Cohen, David Fennario), 5 escritores franceses (François Villon, Blaise Cendrars, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Marguerite Yourcenar), 2 escritores espanhóis (Cervantes, Quevedo), 1 italiano (Cesare Pavese), 2 alemães (Freud, Handke), 1 russo (Limonov), 1 japonês (Mishima), 1 inglês (Thomas De Quincey) e 1 senegalês (Sembé Ousmane).

dogon. “BAISER AVEC UN NÈGRE POUR SE RÉVEILLER AU PAYS DOGON” (LAFERRIERE, 1985, p. 77).

Em *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, livro-reportagem em que ele põe em cena a recepção de seu primeiro romance, o seu novo status de escritor famoso, a sua volta às origens e o seu reencontro com o velho amigo Bouba, há a expressão de seu ressentimento em relação 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” (LAFERRIERE, 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” (LAFERRIERE, 2000a, 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” (LAFERRIERE, 2000a, 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’œil ne peut s’accrocher nulle part. En un mot, vous n’existez pas” (LAFERRIERE, 2000a, p. 94). O texto de Laferrière, trabalhando o discurso sobre o corpo, desconstrói os clichês através de um humor corrosivo. Miz Littérature, Miz Sundae, Miz Suicide, Miz Sophisticated Lady, todas estas loiras — designadas pelas expressões *Miz* [Miss] e algum nome comum — 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 FEMMÉS ICI, IL Y A DES BLANCHES ET DES NÈGRES, C’EST TOUT”⁴ (LAFERRIERE, 1985, p. 122). O corpo, segundo Homi Bhabha, “está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder” (BHABHA, 1998, p. 107).

No livro *Cette grenade dans la main...* há uma cena muito instigante: ele, o autor de *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*, já célebre, que havia aparecido na capa de uma

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

revista, conversa com uma loira deslumbrante em um bar. O encontro explosivo se desarma quando a loira adota um tom confessional: à medida que ela, reconhecendo nele (escritor) uma pessoa espiritualmente aberta ao diálogo, fala de suas dificuldades, de suas frustrações, por se ver como mero objeto sexual dos homens, ele vai perdendo a atração sexual de base fetichista pois passa a considerá-la uma pessoa. “Mais sa franchise, sa soudaine naïveté, une sorte de fraîcheur m’ont touché. Je n’ai plus un phantasme devant moi, mais une malheureuse fille qui se trouve être belle” (LAFERRIERE, 2000a, p. 94). Vencida a ansiedade do fetichismo, acaba também o desejo de dominação, o que acarreta o duplo reconhecimento interpessoal. Pode-se evocar o que diz Bhabha a propósito do fetiche. “O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma” (BHABHA, 1998, p. 116).

O sadismo é uma resposta ao ressentimento do sujeito dominado; assim, o exercício da crueldade lhe é necessário para reverter sua posição hierárquica, já que, na escala judaico-cristã, o homem branco ocupa o topo, a mulher branca vem logo abaixo, em seguida viria o homem negro e abaixo dele, a mulher negra. Para transgredir o jogo de poder e reduzir a branca ao abjeto, ele narra formas menos convencionais de sexo: Miz Littérature, por exemplo, lhe fará sexo oral. “Un acte aussi... Je savais que tant qu’elle ne l’avait pas fait, elle ne serait pas totalement à moi. C’est ça, le drame, dans les relations sexuelles du Nègre et de la Blanche : tant que la Blanche n’a pas encore fait un acte quelconque jugé dégradant, on ne peut jurer de rien” (LAFERRIERE, 1985, p. 43).

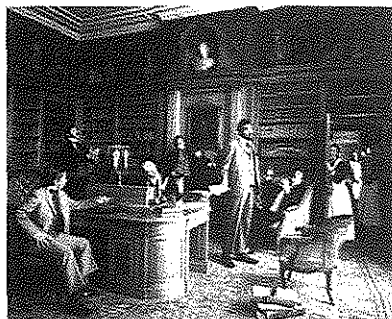
A relação orgiástica do homem negro com as loiras é também tematizada por Yinka Shonibare, que faz uma instalação com fotografias coloridas em *Diary of a Victorian Dandy* (1998) para recriar o *Rake’s Progress* de William Hogarth (1697-1764). Mas, ao contrário de Hogarth, que faz uma sátira moralista sobre a degeneração das elites inglesas, o trabalho de Shonibare é uma celebração do excesso e do prazer (FISHER, 2002, p. 33). Como em um auto-retrato, ele se coloca no centro de cada um dos 5 *tableaux vivants*, sempre cercado de homens e mulheres brancos, a fim de representar a vida aristocrática inglesa durante um dia: às 11 horas, na cama, ao acordar (fig. 1); às 14 horas, na biblioteca (fig. 2); às 17 horas, em torno da mesa de bilhar (fig. 3); às 19 horas, na sala de música (fig. 4); no último, às 03 horas da manhã (fig. 5), inspirado talvez no quadro de Delacroix, *La mort du roi Sardanapale*, que retrata uma orgia oriental, ele está deitado na cama, rodeado e acariciado por mulhe-

res brancas. Dessacralizando/profanando o mundo branco, Shonibare penetra nos espaços que pareciam territórios proibidos, coloca-se no quadro como centro de atenções, subverte a ordem, o que prova que o “outsider is always already within” (FISHER, 2002, p. 28). Através destas operações artísticas, ele reverte a tradição pictórica inglesa, na qual o personagem negro era um doméstico que ocupava um espaço periférico/subalterno da tela. De forma semelhante, 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 entre ele estar ou não deslocado naquela casa de descendentes de antigos senhores coloniais, desestabilizando valores firmemente consagrados.



Diary of a Victorian Dandy, 1933
11.00 hours

Fig. 1



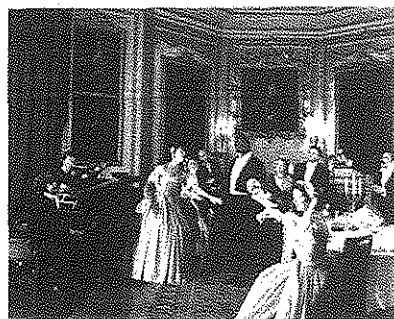
14.00 hours

Fig. 2



17.00 hours

Fig. 3



19.00 hours

Fig. 4



Fig. 5

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. (LAFERRIERE, 1985, p. 96-97).



Fig. 6



Fig. 7

Por outro lado Shonibare, em outra instalação, *Dorian Gray* (2001) (fig. 6 e 7), inspirado, segundo Jean Fisher, menos no livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, do que no filme *grand guignol* de 1945, desestabiliza, em um segundo grau, as noções platônicas que associam Beleza e Bondade, pois se Wilde já o fizera, ao construir um personagem extremamente belo e mau, Shonibare, ao se colocar como Dorian Gray, também reverte as posições correntes no século XIX (Renan, Gobineau) de que o belo supremo é representado pela raça branca. Shonibare,⁵ vestido como um dândi nestes dois conjuntos de fotografias, ocupa o centro do quadro; de maneira semelhante, o alter ego de Laferrière, apesar de pobre, demonstra ser um dândi, por seu estilo e sedução, ao atrair para sua toca todas as belas Miz que querem fazer sexo com ele. Ambos os autores discutem a relação entre a construção da subjetividade e as estruturas de poder e conseguem fazer ouvir sua voz ao abalar as estruturas de poder dos grupos hegemônicos. Laferrière lembra que, após o primeiro livro, não queria publicar *Eroshima*⁶ porque um dândi considera de mau gosto repetir algo que já fez. O dândi, 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

⁵ Creio que a obra de Shonibare inspirou a fotógrafa Emanuelle Bernard, que fez um ensaio fotográfico do ator negro brasileiro Lázaro Ramos vestido como um dândi; numa das fotos ele está diante do espelho. A matéria, com o título de Egotrip, assinada por Simone Ruiz, demonstra simpatia pelo ator. Não vejo intenção humorística (Revista Oi, 2006).

⁶ Trata-se do romance que o personagem-narrador de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* escreve, e que foi retirado por sugestão do editor, que considerava que os textos quebravam o ritmo do livro.

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).

Shonibare e Laferrière, ao se firmarem na posição de dândi, não temem expor seus corpos, e mesmo, eventualmente, adotar posturas politicamente incorretas; ao contrário, eles se comprazem em chocar um público bem comportado, habituado à repetição dos clichês. O fetiche do discurso racista, ao qual Frantz Fanon se refere com a expressão de “esquema epidérmico racial” (FANON, 1952, p. 90), ao contrário do fetiche sexual analisado por Freud, não é um segredo, já que a cor da pele é uma parte do corpo muito 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 o exibicionismo do dândi negro, tanto na obra de Laferrière quanto na de Shonibare, são formas de respostas provocadoras à fetichização. Laferrière retoma, embora em chave diferente, os clichês do negro hiper sexualizado, do homem primitivo e canibal, já descritos por Fanon em *Peau noire masques blancs*. Ele evoca a questão do linchamento e da castração de negros enquanto Miz Littérature lhe faz uma felação e que um casal, no apartamento de cima, pratica sexo de modo espalhafatoso; evoca, também, um quadro de Matisse, para falar do papel das cores na sexualidade. Esta simultaneidade de cenas em mosaico forma um quadro eminentemente paródico e o deboche permite-lhe assim desmontar os estereótipos. 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 expiatório 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 aticar 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” (LAFERRIÈRE, 1985, 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” (LAFERRIERE, 1985, 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 taxi 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 (LAFERRIERE, 2000a, p. 213). Como vive numa sociedade que reconhece o branco como o único SER, o negro procura identificar-se com este Outro ideal, o que lhe é barrado através da afirmação de sua inferioridade, de sua incapacidade para obras elevadas, em suma, pelos clichês e estereótipos. Como afirma Irene de Paula, o sujeito que constrói sua identidade no discurso desta ideologia é um “sujeito clivado, a quem a expressão da diferença foi simultaneamente negada e imposta” (PAULA, 2004, p. 282). Assim, Laferrière é provocador por exprimir um segredo, um desejo inconfessável, politicamente incorreto, que é o de ter sucesso como o branco: “j’écris pour être connu et pour pouvoir bénéficier des privilèges uniquement réservés aux gens célèbres” (LAFERRIERE, 2000a, p. 70).

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 [...]” (LAFERRIERE, 2000a, 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. No entanto, seu projeto literário de discutir como a libido é fruto de fantasmas, como o desejo está intimamente ligado aos fetiches e a própria realização sexual se dá em um emaranhado de tensões e violência, leva-o a afirmar que a branca tem prazer com o negro, que lhe é inferior, pois ele lhe deve o gozo. “Il n’y a de véritable relation sexuelle qu’inégale. LA BLANCHE DOIT FAIRE JOUIR LE BLANC, ET LE NÈGRE LA BLANCHE. D’où le mythe du nègre grand baiseur” (LAFERRIERE, 1985, p. 44).

O humor é o triunfo do espírito sobre a alienação e a subalternização apesar de, sendo só discurso, poder provocar o riso mas não conseguir mudar a realidade. Suas flechas, como diz Ménil, são as palavras, ou ainda, o humor é um fuzil, que se volta, às vezes, contra o próprio humorista. Laferrière afirma que, ao querer destruir os clichês, se deu conta de que eles eram verdadeiros: “la plupart des clichés sur les rapports sexuels entre le Nègre et la Blanche sont vrais” (LAFERRIERE, 2000a, p. 80). O humor desconstrói certas formas de representação — clichês, estereótipos, preconceitos — que estão infiltrados e espalhados na sociedade e instaura novos mecanismos de pensamento. No entanto, o riso amargo, o rangido entre os dentes, a própria agressividade implícita no humor, apontam para a distância existente entre a dura realidade e a aspiração poética de um mundo sem preconceitos. Do início do século XX até os dias de hoje, os escritores negros têm usado o humor como arma estética e identitária para sabotar o racismo e o etnocentrismo, pois segundo Ménil, “trata-se de desmoralizar esta sociedade, desacreditá-la, ridicularizá-la, dar-lhe vergonha dela mesma” (MÉNIL, 1981, p. 146).

Tanto Shonibare quanto Laferrière têm um aspecto exibicionista, performático e midiático, na medida em que encenam ludicamente os conflitos, expondo seus corpos numa espécie de enfrentamento em que, para atingir o Ser que lhes é negado, é preciso exibir o Parecer. Em um mundo de imagens, o corpo faz parte do jogo de poder, podendo desvelar e subverter os mecanismos embutidos no imaginário do racismo. Laferrière, para obter o efeito desejado com seu primeiro livro, colocou sua foto na capa, de modo a assinar duplamente a autoria, com seu nome e com seu corpo. Numa postura provocadora e inovadora, os dois artistas recusam ao mesmo tempo o papel de vítimas e o de salvadores da raça, rejeitando qualquer visão épica e coletiva, própria de gerações anteriores de artis-

tas negros. É através do humor que eles atacam 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 NEGRE comme le Christ a été L’HOMME” (LAFERRIERE, 2000a, p. 213).

Abstract

*The aim of this paper is to articulate the Canadian writer of Haitian descent, Dany Laferrière (1953-) autobiography, *Une autobiographie américaine*, to the work of the British of Nigerian descent, Yinka Shonibare (1962-), depicting mainly their usage of humour, transgression and parody of values and stereotypes concerning Black people. It's important to show how these two diasporic artists, born at the second half of the 20th century, living in between their home countries and the imperial centers, inscribe themselves in Western tradition, using humour as an aesthetical and identitarian instrument in order to demonstrate a deep consciousness of subalternization they live, due to historical reasons, as well as the gap between their self image and the one that society's mirror reflects, which is deformed and caricatural.*

Keywords: *diaspora; stereotypes and clichés; violence and sexuality; humour.*

Referências

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- 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.
- 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.
- LAFERRIÈRE, Dany. *Comment faire l´amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal :VLB éditeur, 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.
- LANDAU, Suzanne. Yinka shonibare´s garden of pleasure. In : SHONIBARE, Yinka. *Double dress*. Jerusalem: The Israel Museum, 2002.
- MATHIS-MOSER, Ursula. *Dany Laferrière: la dérive américaine*. Montréal :VLB Editeur, 2003.
- MÉNIL, René. L´humour: introduction à 1945. In : _____. *Tracées: identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Paris :Robert Laffont, 1981.
- PAULA, Irene de.. Dany Laferrière: o negro como sujeito do desejo. In: SCHEINOWITZ, Celina; OLIVEIRA, Humberto de; LAROCHE, Maximilien (Org.). *Haiti: 200 anos de distopias, diásporas e utopias de uma nação americana*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2004. p. 277-193.
- REVISTA OI. [S.l.], n. 20, p. 38-45, dez. 2005 / jan. 2006.
- SHONIBARE, Yinka. *Double dress*. Jerusalem: The Israel Museum, 2002.