

NANCY HUSTON E SÉRGIO KOKIS, ESCRITORES “LATINOS DO NORTE”?

NANCY HUSTON AND SERGIO KOKIS, "NORTHERN LATINO" WRITERS?

François Weigel (UFRJ)¹

Resumo: O escritor Sérgio Kokis nasceu em 1944 no Rio de Janeiro, onde viveu durante mais de vinte anos, mas se exilou do seu país natal para fugir da ditadura militar e, morando hoje em Montréal, escolheu a língua francesa para construir toda sua obra literária. Nancy Huston, canadense nascida em Calgary, mas que escolheu o francês para ser a língua principal do seu processo criativo, tem uma relação muito mais distante com o Brasil, onde apenas fez uma curta viagem, tendo lido também textos sobre a cultura brasileira. As lembranças de infância alimentaram a ficção em *Le pavillon des miroirs*, primeiro romance de Kokis, publicado em 1994, enquanto as anotações sobre o Brasil e a capoeira serviram de arcabouço para a narrativa de *Danse noire*, publicado em 2013. Com estéticas distintas e graus diferentes de conhecimento do Brasil, as duas obras oferecem um olhar sobre a alteridade brasileira e, de maneira mais ampla, veiculam imagens, entre estereótipos e desconstrução das representações, sobre as culturas latinas da América do Sul. Os francófonos do Canadá, esses “Latinos do Norte”, não teriam no Brasil e na América latina um espelho para interrogar suas identidades culturais e linguísticas dentro de um país majoritariamente anglófono? Os imaginários latino-americanos não constituiriam uma fonte fascinante de renovação dos imaginários? Tais são as indagações que orientam nosso estudo dos romances de Kokis e Huston.

Palavras-chaves: Brasil; América latina; romances canadenses

Abstract: The writer Sérgio Kokis was born in 1944 in Rio de Janeiro, where he lived for more than twenty years, but went into exile from his home country to escape the military dictatorship; now living in Montréal, he has chosen the French language to build his entire literary work. Nancy Huston, a Canadian born in Calgary, but who had chosen French as the main language of her creative process, has a much more distant relationship with Brazil, where she has only made a short trip, having also read books on Brazilian culture. Childhood memories fueled the fiction in *Le pavillon des miroirs*, Kokis' first novel, published in 1994, while notes on Brazil and capoeira served as the framework for the narrative of *Danse noire*, published in 2013. With different aesthetics and different degrees of knowledge of Brazil, the two fictions offer a look at Brazilian otherness and, more broadly, convey images, between stereotypes and deconstruction of representations, about Latin cultures in South America. Wouldn't Canada's French-speakers, those "Latinos of the North", find in Brazil and Latin America a mirror to interrogate their cultural and linguistic identities within a mostly English-speaking country? Wouldn't Latin American imaginaries be a fascinating source for renewing imaginaries? These are the questions that guide our study of the novels by Kokis and Huston.

Keywords: Brazil; Latin America; Canadian Novels

¹ Doutor em Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e da Université Clermont Auvergne (UCA), é professor de Língua e Literatura Francesa na UFRJ. E-mail: francois.weigel@letras.ufrj.br.

Os romances *Le pavillon des miroirs* [O pavilhão dos espelhos] de Sérgio Kokis², publicado pela primeira vez em 1994, e *Danse noire* [Dança negra], de Nancy Huston, que estreou em 2013, nos levam à seguinte indagação: seria possível vincular a literatura canadense de língua francesa com a literatura latino-americana? A pergunta parece incongruente, em razão da imensa heterogeneidade do continente americano, das trajetórias históricas divergentes e dos contrastes socioeconômicos entre os hemisférios norte e sul. A interrogação toma proporções mais inéditas se consideramos o Brasil, vasta ilha linguística lusófona dentro da América hispânica, como barômetro das relações com o Canadá francófono, já que a própria inserção desse país dentro da América latina foi e, em certa medida, ainda é questionada por alguns historiadores (BETHELL, 2009) e por agentes políticos. Ir ao encontro de uma latino-americanidade tão singular quanto a identidade brasileira tem algo de exaltante. Trata-se de uma estimulante interrogação sobre uma latinidade que não apenas atravessa a Hispano-América, mas junta o Québec, no hemisfério norte, ao Brasil, esse país que “é e, ao mesmo tempo, não é América Latina”, na fórmula enigmática da historiadora Maria Lígia Prado (2001, p. 128).

Nas últimas décadas, o conceito de americanidade alimentou vários questionamentos para os canadenses francófonos e particularmente os quebequenses, que alguns políticos e sociólogos já qualificaram de “Latinos do Norte” (ARMONY, 2004). A americanidade atrai, pois ela “emerge, em primeiro lugar, como força de propulsão das independências e, mais tarde, se consolida como reposta ao neocolonialismo norte-americano, em uníssono com algumas urgências para uma América que precisa concluir seus processos de independência social, política e econômica” (BERND, 2002, p. 21-22). Mas é extremamente difícil definir precisamente o conceito tão proteiforme da identidade latino-americana, que evoluiu com o tempo e tem implicações tão culturais quanto geopolíticas, como bem o lembra Walter Mignolo (2005, p. 58):

O conceito de “latinidade” foi utilizado na França por intelectuais funcionários para assumir a posição de líder entre as nações presentes nas Américas (Itália, Espanha, Portugal e França); também serviu para enfrentar a expansão contínua dos Estados Unidos em direção ao sul – com a compra da Luisiana a Napoleão e a apropriação de vastas extensões do território mexicano³.

Logo, as elites brancas e crioulas da América Central e do Sul se apropriaram do conceito para definir as identidades surgidas dos processos de independência e, nos tempos atuais, o conceito ainda tomou contornos diferentes e levanta reflexões, na perspectiva decolonial, sobre os processos culturais complexos – e violentos – que envolvem as populações negras e indígenas, definindo culturas inéditas e híbridas.

Além do mais, pode resultar difícil, desde o ponto de vista canadense, ultrapassar os estereótipos e visões caricatas do que seria a cultura latino-americana. São essas linhas de tensão, entre exotismo e empatia, jogos de espelhos e distanciamento, sociabilidade ocidental e culturas indígenas ou da diáspora africana, que delinham as obras de Kokis e Huston, cada uma ao seu modo e a partir de distintos graus de proximidade no que diz respeito ao objeto Brasil – pois Kokis, que nasceu no Rio de Janeiro em 1944 e passou toda a infância no Brasil, conheceu intimamente o

² O livro foi traduzido em português sob o título “A casa dos espelhos”. Não conseguimos trabalhar com essa tradução brasileira, o que teria sido muito útil e melhor para os trechos que citamos em nosso artigo, mas indicamos aqui a referência dessa edição esgotada: KOKIS, Sérgio. *A casa dos espelhos*, tradução de Marcos Castro, Rio de Janeiro: Record, 2000.

³ A tradução é nossa, como sempre para as obras estrangeiras utilizadas, com exceção das referências que aparecem, na bibliografia, em editoras brasileiras. Indicamos, aliás, que, ao longo do texto, deixaremos os textos originais, nos rodapés, apenas para as obras de ficção citadas.

país⁴, enquanto Nancy Huston, nascida no Canadá em 1953, evocou o Brasil e a cultura da capoeira, a “dança negra”, unicamente a partir de referências bibliográficas e de uma viagem que ela teria feito em 2006 (HANCIAU, 2016, p. 213). Vemos, pois, como esses autores representam um tropismo brasileiro, que, de uma perspectiva canadense, desafia todas as contradições de dimensão tão histórica, quanto geográfica e linguística.

1 Enredos e personagens brasileiros

De antemão, é preciso dizer que os dois romances aqui estudados não apresentam o mesmo grau de “brasilidade”. Em *Danse noire*, romance nômade por excelência em que as quatro gerações de personagens, de 1910 a 2010, se encontram em diferentes países – principalmente a Irlanda e o Canadá –, o Brasil não é o espaço central e a trama passa por Salvador e pelo Rio de Janeiro apenas em alguns capítulos e trechos. No entanto, o Brasil ocupa um papel importante não apenas na dinâmica narrativa, pois a primeira cena narrada acontece no morro de Salgueiro, mas também na estética ou naquilo que chamaríamos de “vibração” do texto. De fato, nessa cena inaugural em que o protagonista Milo, um roteirista de cinema quebequense, anda subindo pela favela e descobre o corpo de um bebê abandonado no meio dos dejetos da rua, a narração faz repetidas alusões ao “ritmo lancinante da capoeira brasileira, cujas pulsações marcam os dez capítulos da história” (HANCIAU, 2016, p. 212). Tal ritmo remete claramente ao título *Danse noire*, que Nancy Huston retomou de um quadro do pintor suíço Guy Oberson, com o qual ela tem um diálogo artístico intenso (VERAS, 2016, p. 243). A capoeira, assim, é o moto contínuo do romance e cada capítulo se abre com um termo importante para a cultura da dança. Ladainha, ginga, moleque, malícia, terreiro, floreio, malandro, saudade, negaça, bicho falso, foram os dez termos escolhidos para aparecer nas cabeças dos capítulos, acompanhados por curtas definições que a autora encontrou em livros de referência.

Milo Noirlac é o personagem principal do enredo intergeracional, urdido com múltiplos fios que se entrecruzam. O relato, aparentemente, é conduzido por Paul, cineasta nova-iorquino e paixão amorosa de Milo. No leito de hospital do seu amante, que morre aos poucos de AIDS em Montréal, Paul faz sugestões para construir as últimas cenas de um filme documentário que eles estavam projetando juntos e que contaria a trajetória familiar de Milo, entrelaçando três linhas: além da vida de Milo, a existência de Neil Korrigan, dito Noirlac, irlandês que fica obrigado a migrar para o Canadá após a Revolta da Páscoa ocorrida em Dublin, em 1916; a de Awanita, uma prostituta ameríndia que sofre todas as humilhações e acaba por deixar seu pequeno bebê, Milo, na casa do avô. O romance se configura então como um roteiro de filme em curso de elaboração, com indicações de montagens, planos e sequências audiovisuais. Para complicar ainda esse emaranhado de fios narrativos, o leitor descobre, perto do final, que, na verdade, Paul morreu alguns anos atrás: portanto, é Milo mesmo, no seu leito de hospital, quem imagina os diálogos com Paul para costurar o roteiro do filme documentário. Nesses incessantes deslocamentos temporais e geográficos do relato, o Brasil, depois das páginas liminares, reaparece esporadicamente, mas as poucas situações brasileiras não deixam de ser significativas, particularmente quando são contrapostas aos outros espaços da trama, como veremos.

A última ramificação familiar, sobretudo, é representada por um brasileiro, Eugênio, filho que Milo escolheu (sem adotá-lo legalmente), depois de ter recolhido o corpo do recém-nascido

⁴ O imaginário brasileiro, até mesmo, é a matéria central de um ciclo de três romances de Kokis, pois *O pavilhão dos espelhos*, primeira obra publicada e a única traduzida em português, foi seguido de *Negão et Doralive*, publicado em 1995 e *Errances*, publicado em 1996, antes de que o autor começasse a escolher outros cenários para suas ficções, mesmo que, vez ou outra, o Brasil reaparecesse de forma esporádica. Escolhemos trabalhar com *O pavilhão dos espelhos* por ser a obra mais ligada com as vivências do autor; os traços autobiográficos nos pareciam reveladores num estudo sobre a presença de um imaginário latino-americano e, mais especificamente, brasileiro, na órbita da literatura quebequense.

numa rua da comunidade que fica acima de “Saens Penha” (HUSTON, 2013, p. 15) – para retomar a ortografia equivocada, no romance, de Saens Peña. Embora Eugênio não tenha a mesma relevância, no enredo, do que Milo e seus antepassados, ele aparece no final do romance e constitui uma forma de epifania, sendo sua derradeira manifestação de violência. Eugênio, tão querido por seu pai, fica envolvido com outros jovens de periferia no assassinato de Paul. A narração conduzida por Milo esboça roteiros possíveis: foi um assalto que não aconteceu como previsto? Houve estupro e humilhações de teor homofóbico? Eugênio ficou sentido de que Paul “tornou [Milo] menos homem aos seus olhos... e, pior, aos olhos dos amigos” (HUSTON, 2013, p. 328)⁵? Ou o garoto, que tinha sido contratado para ser ator num filme sobre a capoeira, não aceitou bem o fato de “se submeter às ordens de um branco bem vestido”, numa relação de trabalho que “devia lhe lembrar de gravuras sobre a escravidão, vistas em manuais escolares” (HUSTON, 2013, p. 327)⁶? As circunstâncias do homicídio permanecem mal elucidadas, mas as numerosas hipóteses levantadas pela narração enfatizam os contrastes raciais, as desigualdades, a violência abissal do Brasil. Mesmo que, nesse trecho particularmente, se tenha a impressão de que a autora lança mão de um exotismo voyeurista, baseado no registro do sórdido tropical, a cena desse ato de violência, perpetrado nas imediações do Forte de Copacabana, não deixa de ser interessante para a dinâmica do romance e para a análise do seu contexto brasileiro. Não é à toa que a brutalidade desse último episódio (na cronologia dos fatos narrados) se desencadeia num espaço do “Sul” global, envolvendo jovens racializados da periferia: parece a conclusão lógica e implacável de uma trama familiar marcada por mazelas e violências características do mundo moderno... A guerra civil na Irlanda, o exílio, a prostituição, o patriarcalismo, o racismo e as humilhações sofridas pelas populações indígenas e mestiças do Canadá: tudo se acumula, se relaciona, até esse crime hediondo nas ruas do Rio de Janeiro, em um sistema opressor que se tornou global sob o domínio das potências do “Norte”.

No *Pavillon des miroirs*, de Kokis, o Brasil não aparece apenas pontualmente, mas ocupa o papel central da narração. E, nesse amplo painel brasileiro, o registro do sórdido tropical, observado em Huston, tem, também, um grande destaque. São trópicos solares: já nas primeiras páginas, a narração insiste no “calor úmido”, em oposição ao “frio intenso dos longos janeiros” do Canadá (KOKIS, 1999, p. 15)⁷, e a pesquisadora Eurídice Figueiredo (1998, p. 241) observa bem o quanto o narrador – querendo enfatizar o sentimento de opressão que sentiu no meio de uma multidão de mulheres que, na festa de Santo Antônio, imploravam o santo para arrumarem maridos – reforça os clichês com expressões como “o suor cola”, “sol ofuscante”, “derretendo ao sol” (KOKIS, 1999, p. 13-14)⁸, tudo isso no mês de junho, ou seja, no inverno carioca, geralmente caracterizado por temperaturas mais amenas. Mencionamos, em passant, que *Danse noire* também faz alusão ao clima para criar uma atmosfera distinta nas cenas brasileiras: num “sol tórrido”, “o suor escorre pela testa, pelo pescoço, pelas costas” (HUSTON, 2013, p. 15)⁹, com um ritmo ternário que tem uma função hiperbólica. São trópicos macabros: o texto propõe um desfile de figuras desoladoras e repugnantes, se detém em visões horrendas como aquelas dos mortos observados “durante os passeios do domingo”, que flutuam nas águas, “cadáveres que se agarram nas pedras [...], ornados de algas”, com os corpos mutilados pelo “trabalho dos caranguejos” (KOKIS, 1999, p. 71)¹⁰, ou ainda como a lembrança do dispensário, onde “as portas vidradas deixam ver salas de espera cheias de olhares sofridos e cansados, choros de crianças, bebês raquíticos e esverdeados que as mães

⁵ Furieux contre moi de t'avoir rendu moins homme à ses yeux... et pire, aux yeux de ses camarades.

⁶ Je voyais bien qu'il devait se faire violence pour se soumettre aux ordres d'un Blanc bien sapé [...]. La scène devait lui rappeler des gravures sur l'esclavage, vues dans ses manuels scolaires.

⁷ La chaleur moite [...]. Le froid intense des longs janviers.

⁸ La sueur colle [...], soleil aveuglant [...] visqueuse sous la chaleur du soleil.

⁹ Sous le soleil torride [...]. La sueur coule sur son front, dans son cou, dans son dos [...].

¹⁰ On voit souvent des morts au cours de la promenade du dimanche, particulièrement au bord de l'eau. [...] Les cadavres s'accrochent aux pierres et restent là, [...], décorés d'algues.

amentavam vez ou outra com seus seios flácidos” (KOKIS, 1999, p. 54)¹¹. São trópicos solares e macabros: as carnes parecem derreter e descompor-se nesse “pavilhão dos espelhos de um Luna Park miserável” (KOKIS, 1999, p. 334)¹², para retomar uma expressão que, no último parágrafo do relato, amplifica a ideia contida no título.

Essa expressão do título condensa todo o propósito narrativo do texto: o narrador, um pintor exilado no Canadá, realiza seu autorretrato a partir das “imagens desformadas nos espelhos de [sua] memória” (KOKIS, 1999, p. 332)¹³, sombras errantes que vêm principalmente de sua infância na sua cidade de origem, o Rio de Janeiro. Embora não haja uma clara identificação através do nome, vários elementos da vida do autor se confundem com a trajetória do narrador-protagonista: filho de um pai migrante letão e de uma mãe brasileira, ele foge da ditadura militar para estudar primeiro na França e logo se instala no Québec, onde se torna artista pintor. O livro alterna entre o instante presente da narração, geralmente no ateliê do pintor em Montréal (embora a cidade não seja nomeada, mas apenas descrita como uma localidade com neve persistente), e as evocações de lembranças brasileiras, “espectros” que irrompem como “imagens mentais insólitas” (KOKIS, 1999, p. 16)¹⁴. São essas imagens que o artista tenta domar e vai transformar, recriar, desfigurar, colocar à distância. Nesse sentido, Dominique Boxus (2004, p. 73) denominou *Le pavillon des miroirs* de “autobiografia artística”, com a presença constante de um “metadiscorso” (BOXUS, 2004, p. 67) que tanto remete à atividade pictorial como, de forma implícita, à própria atividade literária.

Anna Faedrich Martins (2009), quanto a ela, avança o termo de autoficção para esse texto que, na sua quarta capa, é qualificado de “romance”. As ambiguidades genéricas são fecundas, pois permitem um transbordamento do real. O texto não assume um pacto autobiográfico de sinceridade transparente e sua representação do passado toma contornos carnavalescos, no sentido de um excesso de imagens fortes, parecendo recair, por vezes, no onirismo puro. “Eis o sentido exato da arte: despojar para mostrar melhor. Mentira? Se se quiser assim. Antes artifício, desprezo em relação às partes sombrias e frouxas da realidade” (KOKIS, 1999, p. 326)¹⁵. Essas palavras do narrador do *Pavillon* encontram ecos, é bem verdade, com a asserção de Serge Doubrovsky sobre a autoficção, na qual a narração “não acredita mais numa verdade literal [...] e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (VILAIN, 2005, p. 212). Daí vem a originalidade da representação do Brasil realizada por Kokis: embora a escrita pareça reforçar os clichês sobre um Brasil exuberante, lascivo e, também, pobre e mórbido, o autor explora conscientemente as ilusões da representação e encontra uma energia criadora no Brasil do seu inconsciente, distorcido pela distância temporal e perturbado pelos traumas do passado. Trata-se, portanto, de um Brasil retratado de forma expressionista, como bem o demonstrou Renato Venâncio Sousa (2007, p. 37). A despeito de Kokis nunca ter voltado ao Brasil após seu exílio e mesmo que pareça nutrir por seu país de origem sentimentos ambivalentes, os “tristes trópicos” se tornaram uma matéria literária frutuosa, com alto grau de dramaticidade. Mesmo triste, abjeto, violento, o Brasil alimenta um frenesi de imaginação:

O narrador [...] descreve a vida no Brasil por intermédio de imagens múltiplas, que com frequência são grotescas: por exemplo, imagens de cadáveres jazendo no parque, de mulheres loucas, de mendigos e prostitutas surgindo em todas as esquinas, numa cidade pobre e superpovoada. [...] Mas, a pesar da pobreza e do

¹¹ Les portes vitrées laissent voir des salles d'attente remplies de regards souffrants et fatigués, de pleurs d'enfants, de bébés rachitiques et verdâtres que les mères allaitent parfois de leurs seins flasques.

¹² Le pavillon des miroirs d'une Luna Park misérable.

¹³ Images déformées dans les miroirs de ma mémoire.

¹⁴ Certaines images mentales insolites [...]. Ces spectres.

¹⁵ Voilà le sens propre de l'art : dépouiller pour mieux montrer. Du mensonge ? Si l'on veut. Plutôt de l'artifice, du dédain envers les parties mornes et molles de la réalité.

sofrimento físico e moral, este mundo, que em certos momentos parece irreal, se mostra estranhamente vivo e colorido“ (PATERSON, 2004, p. 146).

2 A busca da latinidade e da diversidade, oscilando entre clichês e anseios de desconstrução do imaginário

Não há como negar que os dois romances resgatam, parcialmente, um imaginário brasileiro que circula de forma comum no mundo afora. Uma parte desse exotismo, aliás, é fundamentada em aspectos negativos da violência e da pobreza – integrados nos textos através do que chamamos o “sórdido tropical” –, além de evocações que esbanjam sensualidade, em consonância com a representação coletiva de uma latinidade quente e perigosamente sensual – o ritmo dos corpos da capoeira e a referência ao VIH, que o protagonista de *Danse noire* apanha no Brasil (HUSTON, 2013, p. 184); a descoberta do erotismo e logo do sexo com as prostitutas da Lapa ou da região em torno do canal do Mangue, no romance de Kokis. O universo descrito tem um atrativo, algo talvez mais movimentado e picante do que poderia aparecer em um cenário canadense. A crítica Eurídice Figueiredo (1994, p. 69) ressalta essa dimensão ao interrogar-se sobre a fama literária de Kokis no Canadá, fazendo um paralelo com a recepção de um escritor como Jorge Amado: “é bem verdade que a recepção de Sergio Kokis sofre o mesmo olhar redutor e estereotipado que a literatura brasileira recebe da crítica europeia e americana”. Porém, na análise da produção textual, é preciso destacar os ingredientes estéticos que acompanham essa recuperação de certos clichês em *Le pavillon des miroirs* e *Danse noire*, insistindo no expressionismo de Kokis e no trabalho de Huston sobre a presença da capoeira como leitmotiv narrativo que faz girar as tramas e os personagens, em diferentes cenários e distintas épocas.

É necessário dizer, também, que a representação do Brasil, esse território da diferença e da alteridade para a literatura canadense, não visa exaltar – longe disso – o Canadá ou, de forma geral, o hemisfério norte. O narrador do *Pavillon des miroirs* tem comentários ácidos com seu país de adoção e, mais amplamente, com os países do Norte pelos quais ele passou. Num tom voluntariamente cínico que não receia em convocar, mais uma vez, clichês e exagerações, ele despreza a hipocrisia das sociedades ocidentais, o consumismo e o vazio de existências mesquinhas, sem grandes ideais, “uma visão sindical do mundo, em que ter um emprego seguro e um contrato durável são os únicos valores desejáveis” (KOKIS, 1999, p. 276)¹⁶. Entre o Brasil e o Canadá, embora nenhum dos dois elementos comparados seja poupado, é o conformismo morno e a arrogância tranquila do Canadá e dos ricos sobre os quais recaem as críticas mais duras. No “aqui” da situação de enunciação, “não se encontram pessoas que morrem de fome, cadáveres nas ruas, polícia que tortura”, e, no entanto, a “morte-cadáver” é substituída pela “morte em vida, a morte deles: a falta de um dinheiro supérfluo, a falta de popularidade e o medo de envelhecer” (KOKIS, 1999, p. 274)¹⁷. Nesse trânsito entre dois mundos, o narrador descreve também o racismo e a satisfação burguesa de pertencer a uma suposta “civilização” avançada: na medida em que ele é branco, não é sempre considerado como um estrangeiro, pois “eles não podem me comparar com os negros que vendem bugigangas nas praias de destino sol” (KOKIS, 1999, p. 255)¹⁸. Ainda mais, observa com ironia mordaz a surpresa ou até o receio dos canadenses frente a um negro instruído: “o motorista de táxi antilhano que lê o jornal já fica suspeito, pois com exceção de sua Bíblia suja, tudo o que é impresso pode levá-lo à arrogância” (KOKIS, 1999, p. 255)¹⁹. Mas é importante dizer

¹⁶ Une vision syndicale du monde, où l’ancienneté et la sécurité d’emploi sont les seules valeurs désirables.

¹⁷ Ici on ne trouve pas de gens qui meurent de faim, pas de cadavres dans les rues, pas de police qui torture [...]. Pas de la mort-cadavre, non, celle-là ils ne la connaissent pas. La mort en vie, plutôt, leur mort à eux : le manque d’argent superflu, le manque de popularité et la crainte de vieillir.

¹⁸ Ils ne peuvent pas me comparer aux Noirs qui vendent des breloques sur les plages de destinations soleil.

¹⁹ Le chauffeur de taxi antillais qui lit le journal est déjà suspect, parce qu’à l’exception de sa Bible crasseuse, tout ce qui est imprimé risque de l’amener à l’arrogance.

que o pente fino da narração não deixa também despercebido o racismo latente da sociedade brasileira e, até mesmo, da família do narrador (KOKIS, 1999, p. 32). Tal é o jogo de espelhos dos títulos: as imagens se entrecrocavam e fazem surgir tanto os fantasmas do Brasil, quanto imagens e reflexões sobre o Canadá.

Danse noire – sem traços autobiográficos, é claro – faz também uso de comparações entre distintos territórios. E as situações denunciadas no Brasil são equiparadas a situações e comportamentos negativos no Canadá ou na Europa. Milo, o protagonista, lembra dos relatos do seu avô irlandês sobre o Bloody Sunday e, em seguida, tem na memória a chacina de Vigário Geral, quando a polícia invadiu essa favela do Rio de Janeiro, de tal forma que, para ele, “tão pouco ancorado em um lugar e em uma época”, os episódios se confundem, como se “seus pesadelos e buracos negros” acontecessem, ao mesmo tempo, “em Dublin, Montréal ou no Rio” (HUSTON, 2013, p. 274)²⁰. Assim, o romance de Huston é todo construído naquilo que Bertrand Westphal, pesquisador que fez estudos sobre a geocrítica, chama de politopia. Os espaços desdobram-se, transpostos para outros tempos e lugares, formando uma “conjugação de espacialidades” (WESTPHAL, 2007, p. 230). Em algum trecho da montagem fílmica apresentada pela narrativa, Milo ouve a batida da capoeira, lembrando ao mesmo tempo de um poema escrito por Duncan Campbell Scott, poeta e funcionário canadense, “certamente o mais impiedoso assassino de cultura indígena de toda a história canadense” (HUSTON, 2013, p. 163)²¹. Vemos então, com esse exemplo, de que forma o trânsito incessante entre diferentes cronotopos permite a Nancy Huston assentar, de forma mais ou menos transparente, um discurso decolonial.

Nos anos 1920, no momento exato em que Pedro de Azevedo Gordilho, comissário de polícia em Salvador, se obstinava a lutar contra a capoeira, o candomblé e os sambistas, Scott cruzava histericamente o Canadá para proibir os festivais pagãos indianos. *Ta, ta-da Da, ta, ta-da Da, ta, ta-da Da...* Os brancos sempre tiveram um medo terrível desse ritmo. É o ritmo de seu próprio corpo, seus próprios desejos, que recalcam há séculos para se tornarem conquistadores (HUSTON, 2013, p. 163-164).²²

Imediatamente após esse parágrafo, é o estupro da mãe ameríndia de Milo que é narrado. A mensagem é clara: os conquistadores desrespeitaram os próprios corpos e desejos, assim como mataram ou mutilaram os corpos dos povos americanos, além de tentar abafar seus ritmos e modos de expressões. Nesse sentido, olhar para as Américas do sul e para o Brasil veicula uma crítica do poder e dos abusos constantes perpetrados pelas grandes nações coloniais – no norte como no sul, claro, mas os textos de Huston e de Kokis deixam a entender que, no Brasil, ainda há mais espaços para manifestações culturais dos povos originários e dos descendentes de escravizados. É claro que essa ideia implícita de uma maior expressividade brasileira, perceptível nos dois romances, carrega uma ideia de “latinidade” muito subjetiva e contestável, mas que vai de encontro com algumas propostas teóricas expostas ao longo das décadas nas tentativas de definição do que seria América latina. Vejamos, por exemplo, o escritor uruguaio José Enrique Rodó que, em seu ensaio *Ariel*, de

²⁰ Tu allais te rappeler les récits de Neil sur le Bloody Sunday [...] quand en août 1993 s’est produit au Brésil un massacre du même genre. [...] Tu étais si poreux, si attentif aux histoires des autres, et toi-même si peu ancré dans un lieu et dans une époque, qu’on n’aurait su dire si les révoltes et leurs répressions sanglantes qui scandaient tes cauchemars et tes trous noirs se déroulaient à Dublin, à Montréal ou à Rio...

²¹ Sans doute le plus impitoyable assassin de culture indigène de toute l’histoire canadienne.

²² Dans les années 1920, au moment même où Pedro de Azevedo Gordilho, commissaire de police à Salvador da Bahia, s’acharnait contre la capoeira, le candomblé et les sambistas, Scott sillonnait hystériquement le Canada pour interdire les festivals païens des Indiens. *Ta, ta-da Da, ta, ta-da Da, ta, ta-da Da...* Les Blancs ont toujours eu une peur bleue de ce rythme-là. C’est le rythme de leurs propres corps, leurs propres désirs, qu’ils ont refoulé il y a des siècles pour devenir conquérants.

grande impacto para o pensamento latino-americano, opõe o utilitarismo anglo-saxão ao espiritualismo latino-americano.

Sensibilidade, inteligência, costumes – tudo está caracterizado nesse imenso povo por uma radical incapacidade seletiva, que mantém, junto à ordem mecânica de sua atividade material e de sua vida política, uma profunda desordem em tudo o que pertence ao domínio das faculdades ideais (RODÓ, 1991, p.82-83).

Sem que sejam totalmente imunes às imagens estereotipadas, os dois romances não deixam de convidar o leitor a desconstruir as identidades fixas e ir ao encontro de imaginários múltiplos. Trata-se de algo que pode ser relacionado a uma tendência mais ampla nas literaturas de língua francesa, tanto no Canadá quanto na França ou na Bélgica: um panorama editorial marcado pela presença forte de escritores vindos de fora, com suas “escritas migrantes”²³ que surgiram nas últimas décadas, a partir do fenômeno histórico e sociológico das migrações internacionais, e abrem novos horizontes intelectuais e literários. Como vários outros escritores de diversas origens que produzem hoje suas obras no Canadá – tais como Gloria Escomel, nascida do Uruguai, ou a cineasta e romancista Marilú Mallet, exilada do Chile, para mencionar nomes que remetem, também, à América latina –, Huston e Kokis produzem escritas do desenraizamento, que se constroem no limiar entre várias culturas, no entre-dois complexo, tão mutilador quanto fecundo, de identidades compósitas. A temática do exílio e dos deslocamentos entre diferentes culturas é central para Nancy Huston que nasceu em Calgary, cidade anglófona do Canadá, morou nos Estados Unidos e deixou deliberadamente a América do Norte para morar na França, a fim de fazer mestrado sob orientação de Roland Barthes, escolhendo o francês como língua de trabalho e, logo, como língua literária principal. O percurso de vida e a obra de Kokis são também emblemáticos e o narrador de *Le pavillon des miroirs* tem essas palavras significativas sobre o seu lugar particular, como estrangeiro: “Eu tenho a impressão de estar dividido, como o meu pai, entre o norte e os trópicos, entre as ciências e o misticismo, sempre a meio caminho entre as coisas. Entre o mundo dos ricos e o dos vagabundos, entre as moças de família e as prostitutas. Branco e negro (Kokis, 1999, p, 315)²⁴.

Aliás, a produção recente de escritores da diáspora haitiana no Québec é um convite para pensar ou repensar o hibridismo da francofonia interamericana. No seu ensaio “Je suis en Amérique” [Je suis en Amérique] (2000), o autor negro Dany Laferrière, de origem haitiana e cidadão canadense que morou durante anos no Québec, afirma a primazia do seu pertencimento à América e não à Europa (sem negar seu vínculo com a França através da língua) ou à África (apesar de sua ligação com a ancestralidade africana); autoproclamar-se americano é uma maneira de abraçar diferentes identidades e de se situar num lugar de encruzilhadas. Ora, daria para ir além das trocas e convergências com a literatura caribenha de língua francesa, considerando uma dimensão latino-americana na produção literária canadense? O geógrafo e nômade intelectual Jean Morrisset, num misto de poesia e de provocação instigante, responde afirmativamente e sugere que é preciso restabelecer as pontes entre os canadenses e os povos das Américas: “Fomos privados, nós, canadenses da primeira hora, não apenas de nossa memória geográfica, mas também do hemisfério americano inteiro. Para além do Caribe e da América Latina, fomos privados do Brasil” (MORISSET, 2011, p. 12). Na interpretação de Morrisset, a cultura canadense deve reencontrar seu âmago nas culturas ameríndias e mestiças que se estendem de um lado ao outro do continente. Por isso mesmo, o diálogo com um certo Brasil – o Brasil da diversidade e de seus múltiplos povos

²³ Gilles Dupuis (2007) faz um resumo instrutivo da utilização desta expressão nos círculos literários canadenses.

²⁴ J’ai l’impression d’être tiraillé comme mon père, entre le nord et les tropiques, entre le savoir et le mysticisme, toujours à mi-chemin des choses. Entre le monde des riches et celui des vagabonds, entre les filles et les putes. Blond et noir.

originários, assim como o Brasil afro-brasileiro – seria tão necessário. Ora, é através da música e da capoeira, elemento estruturante de todo o romance, que *Danse noire* sugere um movimento do mesmo tipo: ouvir os ritmos do Brasil seria nada menos do que um reencontro com as origens diversas que constituem a identidade do protagonista e, em particular, com a sua mãe da etnia indígena *cree*, esboçando uma volta à liberdade e à espontaneidade de culturas não-assimiladas, que a colonização tentou domar: “Esse ritmo que você *reconheceu* durante nossa primeira viagem a Salvador, há vinte anos, aquele que descreveu como o apelo do teu coração, o apelo das tuas raízes, o ritmo da voz da tua mãe”. (HUSTON, 2013, p. 15. Grifo da autora)²⁵. A politopia, mais uma vez, é um elemento forte da estética do romance e, na mente de Milo, desfilam imagens confluentes de vários espaços-tempos, enquanto ele vai subindo nas ruas de uma comunidade carioca: “bairros de lata em Dublin, barracas na reserva *cree*, o apartamento mobiliado do seu pai em Montreal” (HUSTON, 2013, p. 15)²⁶. A narração clama o desejo de um resgate de uma ancestralidade livre e feliz: “ausência de medo e de ciúme, abertura de espírito, curiosidade, indiferença: todos esses traços provêm da atitude capoeira, que já era sua muito antes de descobrir essa luta afro-brasileira” (HUSTON, 2013, p. 15-16)²⁷.

Essa aspiração pode parecer ingênua; a caracterização da dança e de uma força indomada no ritmo tem, mais uma vez, algo de estereotipado, contendo também uma contradição, pois a mãe do protagonista, cuja voz parece ecoar no ritmo dos tambores, é membro de uma etnia indígena, enquanto a capoeira é uma herança deixada pelos escravizados bantos. Contudo, o que vale aqui é o enlevo do imaginário e o romance, apontando implicitamente para as assimetrias de poder, coloca num mesmo plano diferentes minorias. “Eugenio tornou-se seu filho [...]. Que um bastardo irlandês-quebec-*cree* tenha um filho afro-brasileiro, isso não é absolutamente normal?” (HUSTON, 2013, p. 321)²⁸. Assim, a intenção narrativa, ao que parece, foi, por um lado, de apontar para os silenciamentos das sociedades ocidentais e, por outro, de seduzir o leitor com horizontes mais abertos. Nos dois romances aqui estudados, uma característica muito saliente do Brasil é constituída pelas heranças africanas e indígenas. Enquanto Huston emaranha sua trama em torno da capoeira, estabelecendo uma zona de contiguidade entre os afro-brasileiros e os indígenas canadenses, muitas das imagens que povoam a mente do narrador de Kokis vêm do candomblé, das festas e oferendas aos orixás. Entre a religiosidade de sua mãe e a incredulidade maldosa de seu pai, ele descreve as implorações a Santo Antônio, os “negócios íntimos” de uma velha senhora negra “com os espíritos da macumba” (KOKIS, 1999, p. 22)²⁹, as oferendas aos orixás na rua (p. 51), as receitas naturais e crenças de sua mãe para curar doenças (p. 53), a profusão de impressões na época do carnaval (p. 99-102). Quase no final do seu relato, o pintor-narrador evoca a fascinação que sentiu ao ver a “liturgia livre [...], sem a direção de um padre para quebrar o natural” (KOKIS, 1999, p. 317)³⁰, dos devotos a Iemanjá, na noite da São Silvestre. A caracterização da devoção respeitosa, dos movimentos espontâneos e sensuais, assim como a liberdade espiritual das cerimônias para Iemanjá, fazem parte das poucas páginas do livro em que o narrador se afasta do seu tom cínico. Há uma solenidade que parece ecoar com as descrições da capoeira em *Danse noire*.

As pessoas rezam por inteiro, balançam, se derretem, se agitam em movimentos aquáticos, nadam, se afundam, flutuam... A cabeça erguida, inclinada para trás,

²⁵ Ce rythme que tu as reconnu dès notre premier voyage à Salvador il y a vingt ans, celui que tu décris comme ton appel de cœur, ton appel de racines, le rythme de la voix de ta mère.

²⁶ Taudis de Dublin, mesures de la réserve *crie*, meublé de son père à Montréal.

²⁷ Absence de peur et de jalousie, ouverture d'esprit, curiosité, indifférence: tous ces traits découlent de l'attitude capoeira, qui était tienne bien avant que tu ne découvres cette lutte afro-brésilienne.

²⁸ Eugenio est devenu ton fils [...]. Qu'un bâtard irlandais-québécois ait pour fils un Afro-brésilien, quoi de plus normal ?

²⁹ Des affaires intimes avec les esprits de la *macumba*.

³⁰ La liturgie est libre [...]. Sans la direction d'un curé pour casser le naturel.

deixa-se invadir; abandona o corpo para libertar as ancas em vibrações húmidas. A oração torna-se dança, e a dança torna-se carícia, até aos espasmos. Chegou a hora (KOKIS, 1999, p. 317)³¹.

Os textos não idealizam a presença das culturas da diáspora africana e dos povos originários no Brasil. Kokis mostra o desprezo dos ricos da zona sul carioca com os negros que fazem oferendas e que, no dia seguinte, voltarão a ser os seus serviçais na cozinha, na faxina, nos carros como motoristas. Ele indica assim linhas de perpetuação da exploração nos tempos modernos; as festas dos pobres são toleradas para manter a paz social, mas as hierarquias persistem fortemente: “Se queixarão, obviamente, do ar cansado de seus escravos, da falta de respeito, do desperdício de flores e das praias agora totalmente sujas, repletas de velas. E repletas, ainda mais, da ignorância dessa gente, desses dançarinos de macumba” (KOKIS, 1999, p. 319)³². Quanto a Huston, seu texto faz o paralelo entre as censuras do Brasil e do Canadá – “em outubro de 1951, tinham acabado de revogar as leis que, desde meio século, proibiam os africanos brasileiros de praticar capoeira e aos indígenas do Canadá de praticar potlach, pow-wow e danças do sol” (HUSTON, 2013, p. 280)³³.

No entanto, é notável, nos dois textos, a presença das músicas e da espiritualidade com matrizes africanas ou indígenas. E voltamos aqui a convocar Jean Morisset (2018, p. 15): “As visões de estabelecimentos sedentários, a cobiça das riquezas, os desejos de consagração sob a bandeira e a cruz vêm da Europa. O movimento nômade e a travessia dos lagos gelados por *tobagane* [trenô dos povos indígenas da América do Norte] são da América”. Ainda, no conhecido ensaio “Nuestra América”, de 1891, o escritor cubano José Martí enalteceu a mestiçagem, fazendo dela um traço essencial da especificidade latino-americana. Outro cubano, o poeta e escritor Roberto Fernández Retamar, já na segunda metade do século XX, numa época em que países da América luso-hispânica sofrem muito do imperialismo norte-americano, segue a mesma linha do seu conterrâneo:

Mas existe no mundo colonial, em todo o planeta, um caso especial: uma vasta zona onde a mestiçagem não é um acidente, mas a essência, a linha central: nós, “nossa América mestiça”. Martí, que tão admiravelmente conhecia a língua, empregou este adjetivo como sinal distintivo de nossa cultura, uma cultura de descendentes de nativos, de africanos e de europeus, tanto do ponto de vista étnico como cultural (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1988, p.15).

São pensadores que, entre outros, constroem uma auto-representação da América latina como o bloco do “contra” – contra os *yankées*, contra o neocolonialismo – e do “outro” – a elaboração de uma outra América, com identidades políticas e culturais distintas. Nos romances analisados, acreditamos que o encontro com o Brasil e a americanidade serve para fugir das centralidades e, com tal percurso, os enredos reencontram uma forma de nomadismo. Reencontram, em particular, as “minorias” oprimidas, massacradas, apagadas.

3 A língua, receptáculo da pluralidade

No decorrer de nossa análise, citamos os pensadores José Enrique Rodó e Roberto Fernández Retamar. Os dois fazem uma leitura interpretativa da peça *A tempestade*, escrita por

³¹ Ça prie en entier, ça se balance, ça se fond, ça s’agite en mouvements aquatiques, ça nage, ça coule, ça flotte... La tête haute renversée en arrière se laisse envahir ; elle abandonne le corps pour libérer les hanches en vibrations mouillées. La prière devient danse, et la danse devient caresse, jusqu’aux spasmes. C’est l’heure.

³² Ils se plaindront bien sûr de l’allure fatiguée de leurs esclaves, du manque de respect, du gaspillage de fleurs et de leur plage devenue toute sale, jonchée de bouts de chandelles. Mais surtout de l’ignorance de ces gens-là, danseurs de macumba.

³³ En octobre 1951, on venait juste d’abroger les lois qui, depuis un demi-siècle, interdisaient aux Brésiliens africains de faire de la capoeira et aux Indiens du Canada de tenir des potlachs, des pow-wow et des danses du soleil.

William Shakespeare. Embora o enredo se passe numa ilha mítica entre Nápoles e Tunis, na qual vivem o mago Próspero, sua filha Miranda e os servos Ariel e Caliban, sabemos que Shakespeare foi influenciado por textos que tratavam do novo continente e de seus habitantes, em particular o famoso capítulo “Des cannibales” [Sobre os canibais] dos *Essais* de Montaigne³⁴, e que o próprio nome Caliban é um anagrama da palavra “canibal”. A peça, publicada em 1611, um século após a invasão das Américas, se tornou ao longo dos séculos uma fonte de símbolos sobre a cultura latino-americana. Próspero, duque de Milão que foi destituído do trono, é exilado numa ilha deserta, onde depende de seus servos, Ariel, espírito sobrenatural do ar e do sopro, e Caliban, um ser monstruoso e incivilizado, que vivia sozinho na ilha após a morte de sua mãe, a bruxa Sycorax. É com práticas mágicas e com a ajuda de Ariel que Próspero provoca uma tempestade para se vingar de seus inimigos, mas, em meio ao naufrágio, Caliban se revolta, clamando que, sendo nativo, as terras lhes pertencem. A revolta é desfeita com a ajuda de Ariel, Próspero recupera seu treino, liberta Ariel, mas castiga e mantém Caliban na condição servil.

As leituras da peça com uma chave latino-americana foram inúmeras e distintas – e não nos cabe aqui indicar todas as teorias que se enfrentaram³⁵. Esclarecemos apenas que, com o tempo, foi Caliban – e não Ariel, como isso aconteceu na interpretação de José Enrique Rodó – que se impus como o símbolo valorizado e a figura heroica, na reversão das ordens históricas e do poder dos “Prósperos”, colonizadores e tiranos. Nesse sentido, as obras de Aimé Césaire e Roberto Fernández Retamar são reveladoras. Na peça do autor martinicano Césaire, *La tempête*, publicada em 1969, Caliban, claramente identificado como um escravizado negro, encarna a irredutibilidade da luta anticolonial e antirracista, que se manifesta no uso subversivo da fala e da cultura. Assim, a primeira palavra de Caliban é “uhuru” (CÉSAIRE, 1969, p. 24), um empréstimo à língua swahili que remete à emancipação e à libertação. Além disso, o Caliban de Césaire (1969, p. 89) invoca a divindade de origem ioruba Xângo [Shango], bem conhecido no Brasil, como signo de força e de luta, mas também como parte de sua herança cultural. Para Fernández Retamar, Caliban se tornou, igualmente, um símbolo da massa oprimida pelo rei estrangeiro, encarnando “o ponto de vista do *outro* protagonista” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1988, p. 33, grifo do autor). Mas o intelectual cubano não deixa de significar o protagonismo de Caliban – ou, em outras palavras, de uma América latina que repensa sua história –, a partir de um único elo unificador, a língua do colonizador, embora seja a herança de uma história conturbada. “Próspero invadiu as ilhas, matou nossos antepassados, escravizou Caliban e lhe ensinou a sua língua para poder se entender com ele. Que outra coisa poderia fazer Caliban senão empregar essa mesma língua – hoje não há outra – para amaldiçoar?” (FERNÁNDEZ RETAMAR, 1988, p. 29).

Várias observações podem ser feitas para esboçar uma leitura “calibanesca” dos romances de Kokis e Huston. Em primeiro lugar, voltamos a destacar essa atratividade da América latina como polo que levanta uma outra visão do mundo. Em segundo lugar, emerge a questão da língua de comunicação e, no caso que nos interessa, de expressão literária. Fernández Retamar evoca uma espécie de uso revertido da língua do colonizador para condená-lo e promover a identidade própria. A *outra* América do pensador cubano é pautada numa latinidade europeia e, obviamente, ele pensa antes de tudo na língua espanhola. Huston e Kokis escrevem em francês, claro está, uma outra língua que surgiu nas Américas através da colonização. Mas um fato interessante é que há, justamente, “outras” línguas que alimentam suas expressões e que se fundem dentro do francês. Essas outras línguas conotam, em alguma medida, uma contestação das centralidades – por sinal, algo que não foi desenvolvido na aguda reflexão de Fernández Retamar é a emergência das línguas crioulas em diferentes espaços das Américas. Como Césaire em *La tempête*, Kokis e, sobretudo, Huston, integram termos e referências a orixás (Iemanjá, Ogum, no caso de Kokis) que vêm das

³⁴ Ver, a esse respeito, o instigante artigo de Franck Lestringant (2004).

³⁵ Para entender melhor o inesgotável sucesso da peça de Shakespeare como espelho de teorias sobre a América latina, recomendamos os artigos de Bernardo Ricupero (2014) e Isabella Meucci (2018).

culturas afro-brasileiras e que, nos enredos, criam uma plurivocidade expressiva. Gérard Bouchard, em *Génèse des nations et cultures du nouveau monde* (2000), emprega o conceito de americanidade no sentido de resistência, de contradição frente às referências eurocêntricas. Ele destaca a importância da cultura popular e das falas das minorias – populações de origem indígena ou negra, mestiços, marginalizados dos processos de modernização urbana. A língua francesa no Canadá não pode ser dissociada do hibridismo e das confluências de diversas culturas que vieram se misturar e transformaram o francês dos primeiros colonizadores. É nisso que radica parte da riqueza linguística das duas obras estudadas: são textos que têm uma dimensão translíngua, usam empréstimos de línguas distintas e se cristalizam como uma “literatura menor”, para usar uma expressão deleuziana no sentido de uma contestação dos discursos hegemônicos das línguas maiores, comumente faladas (DELEUZE; GUATTARI, 1975).

Para Renato Sousa (2008, p. 95), há “efeitos de tradução” nos três primeiros romances de Kokis, incluindo *Le pavillon des miroirs*, ambientados no Brasil. É como se o autor precisasse do francês, língua de adoção, para impor uma distância com o real e as lembranças: “Os outros mundos, as outras vidas, os outros ‘eus’ eram mais importantes, assim como as outras famílias e, mais tarde, as outras línguas” (KOKIS, 1999, p. 176)³⁶. No entanto, as memórias do narrador – e do autor também – vêm da infância e da língua materna, de tal modo que Kokis introduz palavras e formas de falar ligadas à língua portuguesa. Eurídice Figueiredo (1998, p. 245) fez uma listagem esclarecedora dos “procedimentos de desterritorialização” utilizados por Kokis. Para começar, a crítica menciona uma toponímia abundante, com uma cartografia precisa do Rio de Janeiro, da praça Tiradentes até a rua dos Andradas, passando pela praça Quinze, assim como da geografia brasileira, de Feira de Santana até Recife, quando o narrador traz as lembranças de sua viagem para o Nordeste. Logo, ela identifica palavras em português, como “tapioca”, “cachaça” ou ainda “macumba”, assim como “palavras assignificantes em francês” (FIGUEIREDO, 1998, p. 245), como “*lance-parfum*” para lança-perfume, “*pourprine*” para purpurina ou, ainda, “*paquet*” ou “*dépêché*” para o despacho de Exu. E conclui a lista com “a tradução de ditados ou clichês que exprimem preconceitos, crenças populares” (FIGUEIREDO, 1998, p. 245). Ela cita: “Dizem que quem chuta um despacho de macumba morre naquele ano” (KOKIS, 1999, p. 51)³⁷; ou “Todo mundo sabe que é churrasquinho de gato; o vendedor o anuncia miando” (KOKIS, 1999, p. 47)³⁸. E podemos acrescentar a passagem em que são evocadas as aulas de catecismo e a advertência sobre o “pecado da carne” – o trecho é interessante, pois vemos que o narrador-autor, brincando com a dimensão plurilíngua de seu texto, faz um comentário metalinguístico: “Porque em nossa língua a gente usa a mesma palavra para nomear esse pecado e a carne” (KOKIS, 1999, p. 84)³⁹. Todos esses procedimentos são característicos da estética geral de Kokis, desformando o real com os artifícios de sua arte e da linguagem: “Agora penso sempre numa língua estrangeira. Porque, com o tempo, todas elas se misturaram. Torna-se uma espécie de tradução, por vezes ficção ou enganação” (KOKIS, 1999, p. 253)⁴⁰.

No que diz respeito a Nancy Huston, ela encarna perfeitamente a pluralidade e o enriquecimento da língua francesa pelas trocas com outras línguas. Selon Lise Gauvin (2003, p. 19), os escritores francófonos, em contextos plurilíngues, são marcados por uma “sobreconsciência linguística”, a qual é “uma consciência da língua como espaço de ficção ou até de fricção: isto é, um imaginário de e pela língua”. Como Kokis, Huston rejeitou, durante muitos anos, sua língua materna, o inglês. No início de sua carreira literária, Huston escrevia apenas em francês, como uma

³⁶ Les autres mondes, les autres vies, les autres moi comptaient davantage, comme les autres familles, et plus tard les autres langues.

³⁷ On dit que celui qui donne un coup de pied dans un paquet de macumba va mourir dans l'année

³⁸ Tout le monde sait que c'est du chat grillé ; le vendeur l'annonce lui-même en miaulant.

³⁹ [...] Le péché de la chair. Parce que dans notre langue on utilise le même mot pour nommer ce péché et la viande.

⁴⁰ Maintenant je pense toujours dans une langue étrangère. Parce qu'avec le temps elles se sont toutes mêlées. Ça devient une sorte de traduction, parfois fiction ou tricherie.

forma de forjar uma nova identidade e deixar seu passado à distância, mas, a partir de *Plainsong / Cantique des plaines*, uma obra publicada em 1993 em duas línguas, ela utilizou o inglês, pela primeira vez, como língua de criação (DUHAN, 2018, p. 18). Desde então, ela realiza um trabalho de auto-tradução e de composição literária entre as duas línguas, explorando as potencialidades da escrita translíngue. No caso de *Danse noire*, a autora afirma ter escrito o romance, num primeiro momento, em inglês, com exceção das passagens no francês popular do Québec (DUHAN, 2018, p. 14); no entanto, a obra foi publicada, inicialmente, em francês, com passagens em inglês para algumas referências intertextuais e para certos diálogos entre personagens anglófonos. Como o esclarece a pesquisadora Alice Duhan (2018, p. 15), *Black Dance*, uma versão em inglês, só estreou um ano mais tarde, perdendo muito da sua dimensão plurilíngue – além do inglês, ficaram apenas três trechos em francês, quando o personagem irlandês Neil tenta expressar-se nessa língua, sem esquecer, também, as palavras de língua portuguesa associadas à capoeira.

Alice Duhan (2018, p. 14) demarca bem o fato de que o principal objeto plurilíngue de *Danse noire* é constituído pelos “idioletos dos personagens” e não “o idioleto autoral”, como foi o caso em *Limbes/Limbs* – obra publicada em 2000 e escrita por Huston em homenagem a outro escritor bilíngue, Samuel Beckett –, na qual a passagem entre uma e outra língua é o sujeito, a matéria mesmo do texto. Em *Danse noire*, nos trechos do enredo que acontecem na Irlanda, há também referências ao James Joyce, outro escritor conhecido pela utilização babilônica de diversas línguas. No entanto, embora Huston renda homenagem a essa literatura, seu próprio romance não utiliza o plurilinguismo com tanta virtuosidade estilística. A escrita translíngue aparece, antes de tudo, nos diálogos, onde, de repente, os personagens, muitos deles sendo plurilíngues, falam em inglês. A fórmula gaélica “Sinn Féin” aparece no meio do romance, assim como algumas frases em alemão, quando o personagem Milo se encontra numa família acolhedora na Alemanha. Os personagens usam, também, diferentes variações linguísticas do francês e do inglês, em função do meio social e geográfico: despontam as falas características do inglês de Dublin, o inglês das classes desfavorecidas de Montréal ou, ainda, através da personagem Marie-Jeanne, o “*joual*” ou quebequense popular. A língua indígena *cree*, sintomaticamente, não é falada – é apenas lembrada de forma confusa por Milo, como algo indistinto vindo da infância – e, assim, o texto denota a assimilação forçada das populações indígenas. A justaposição das línguas pode resultar desconcertante para o leitor, mesmo que ele receba a ajuda, pelo menos para os trechos longos, de notas de rodapé com a tradução em francês. Mas, com os títulos dos capítulos em português e com esse vaivém constante entre o inglês e o francês, a obra se constrói na heteroglossia, correspondendo à representação de um universo global, assim como à construção de um enredo multicultural e multifacetado. Como o avança a pesquisadora Jane Elisabeth Wilhelm (2009), é nítido que essa prática linguística da autora se confunde com a temática central, para Huston, da identidade e da alteridade. Em *Danse noire*, a escrita translíngue seria uma forma de gingar, de criar um texto-capoeira em constante movimento.

Conclusão

Le pavillon des miroirs, de Sérgio Kokis, e *Danse noire*, de Nancy Huston, aparentemente muito diferentes em suas estéticas e enredos, nos convidam a considerar o olhar sobre a alteridade brasileira na literatura canadense e, em alguma medida, se relacionam com o interesse dos canadenses francófonos, desde o fim do século XX, pela americanidade. Por um lado, reproduzem alguns motivos exóticos que suscitam uma certa fascinação no hemisfério norte e que podem corresponder com um imaginário estereotipado sobre a América latina, sua suposta sensualidade, um não-sei-o-quê de místico e irracional, uma exuberância ou um barroco que aparece até na representação da violência urbana. Por outro lado, as narrativas se constroem de forma a evidenciar uma multipolaridade e uma desconstrução das centralidades coloniais. Nesse sentido, nossas

leituras nos permitiram tecer um fio subjetivo entre esses romances e todo um discurso articulado por intelectuais da América latina a fim de pensar ou repensar um polo do *contra* – contra as hegemonias do Norte – e do *outro* – uma outra identidade, que acolhe a diversidade. As línguas de Kokis e Huston traduzem esse desejo de uma latinidade diversa e pulsante, de um francês que inclui nele outras línguas. Kokis forja uma escrita nômade, num francês atravessado pelo português e suas ressonâncias afetivas; em suma, um “dialeto bastardo” (KOKIS, 1999, p. 253)⁴¹. Huston elabora um texto em que a alternância de línguas é constante, um discurso narrativo que mimetiza um plurilinguismo cada vez mais comum em nossas sociedades globais. Nesse sentido, enxergamos um diálogo estimulante entre esses romances canadenses e as literaturas de língua francesa na Guiana ou na região caribenha: seus imaginários alimentam uma “crioulização”, a qual, na formulação do pensador, ficcionista e poeta Édouard Glissant (1997, p. 25), “mistura a matéria do mundo, junta e muda as culturas das humanidades de hoje”; e suas linguagens se fundamentam na ideia de que uma língua deve “correr os acasos do mundo”, retomando ainda os termos de Glissant (1997, p. 228).

Referências Bibliográficas

- ARMONY, Victor. “Des Latins du Nord ? L’identité culturelle québécoise dans le contexte panaméricain”, *Recherches sociographiques*, Laval : Université de Laval, vol. 43, n° 1, 2002, p. 19–48.
- BERND, Zilá. “Américanité: les transferts du concept”, *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre: Abecan, vol. 2, n° 1, 2002, p. 9-26.
- BETHELL, Leslie. “O Brasil e a ideia de ‘América Latina’ em perspectiva histórica”, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: FGV, vol. 22, n. 44, 2009, p. 289-321.
- BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal: Boréal, 2000.
- BOXUS, Dominique. « Le réel et la fiction chez Sergio Kokis : une étude de *Le pavillon des miroirs* », *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre: Abecan, n°4, 2004, p. 57-79.
- CÉSAIRE, Aimé. *Une tempête*, Paris : Le Seuil, 1969.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.
- DUHAN, Alice. « Danse noire de Nancy Huston et le narcissisme du texte translingue », *Intefrancophonies*, n° 9, 2018, p. 13-25.
- DUPUIS, Gilles. « Redessiner la cartographie des écritures migrantes », *Globe : revue internationale d’études québécoises*, vol. 10, n° 1, 2007, p. 137-146.
- FAEDRICH MARTINS, Anna. “Memória e autoficção em *A Casa dos Espelhos*, de Sergio Kokis”, *Letrônica*, Porto Alegre: PUCRS, v. 2, n° 1, 2009, p. 245-257.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

⁴¹ Dialecte bêtard

- FIGUEIREDO, Eurídice. “Canadá-Québec: identidades problemáticas”, *Ilha do Desterro*, Florianópolis: UFSC, v. 31, 1994, p. 57-71.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “Sérgio Kokis: um exilado brasileiro no Québec”, *Miscelânea: Revista de literatura e vida social*, São Paulo: Unesp, n°3, 1998, p. 239–246.
- GAUVIN, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », in Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin [dir.], *Littératures mineures en langue majeure*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, Peter Lang, 2003, p. 19-40.
- GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997.
- HANCIAU, Núbia. “HUSTON, Nancy. *Danse noire* [Resenha]”, *Interfaces Brasil/Canadá*. Florianópolis/Pelotas/São Paulo: Abecam, v. 16, n. 3, 2016, p. 210-215.
- HUSTON, Nancy. *Danse noire*. Arles / Montréal: Acte Sud / Leméac, 2013.
- KOKIS, Sérgio. *Le pavillon des miroirs*. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999 (1994).
- LAFERRIÈRE, Dany. « Je suis en Amérique », *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, Leipzig, n° 10, 2000, p. 13-22
- LESTRINGANT, Frank. « Gonzalo's books : La république des Cannibales, de Montaigne à Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* n° 21, 2004, p. 175-193.
- MARTÍ, José. *Nossa América*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- MEUCCI, Isabella. “De Ariel a Caliban: identidade latino-americana em José Enrique Rodó e Roberto Fernández Retamar”, *Leviathan: Cadernos de pesquisa política*, São Paulo: USP, n°16, 2018, p. 1-25.
- MIGNOLO, Walter. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell, 2005.
- MORISSET, Jean. « ‘On nous a privés du Brésil...’ Lettre ouverte depuis une Amérique inédite inconnue appelée Canada », *Interfaces Brasil/Canadá*. Florianópolis/Pelotas/São Paulo: Abecam, v. 11, n. 2, 2011, p. 9-21.
- MORISSET, Jean. *Sur la piste du Canada errant*. Montréal: Les Éditions du Boréal, 2018.
- PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal: Nota Bene, 2004.
- PRADO, Maria Lígia C. “O Brasil e a distante América do Sul”, *Revista de Historia*, São Paulo: USP, n° 145, 2001, p. 127-149.
- RICUPERO, Bernardo. “*A Tempestade e a América*”. *Lua Nova*, São Paulo, n.93, 2014, p.11-31.
- RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Campinas: UNICAMP, 1991.

SOUZA, Renato Venâncio Henriques de. *A 'escrita migrante' de Sérgio Kokis em Le pavillon des miroirs, Negão et Doralice et Errances*, tese de Doutorado, Niterói : UFF, 2007.

SOUZA, Renato Venâncio Henriques de. "Escrita migrante e tradução: as línguas de Sergio Kokis", *Interfaces Brasil/Canadá*, Porto Alegre: Abecam, n°8, 2008, p. 91-115.

VERAS, "Terrestres!: Nancy Huston e Guy Oberson entre a imagem e a escrita", *Estação Literária*, Londrina: UEL, v. 15, 2015, p. 240-244.

VILAIN, Philippe. « L'autofiction selon Doubrovsky » (Entretiens avec Serge Doubrovsky), *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset, 2005.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

WILHELM, Jane Elizabeth. « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n°22, 2009.

Submetido em 04/03/2024

Aceito em 02/05/2024