Schurmans, Fabrice – Fabienne Kanor e Toni Morrison, escritoras do Atlântico:
Escrever para transformar a vala comum em cemitério. *Configurações*, vol. 17, 2016, pp. 153-166

Fabienne Kanor e Toni Morrison, escritoras do Atlântico: escrever para transformar a vala comum em cemitério*

FABRICE SCHURMANS**
CES, Universidade de Coimbra

Resumo
Este artigo visa estudar a representação do corpo da mulher escrava assim como da pós-memória do sofrimento decorrente do tráfico negreiro em dois romances, *Beloved* (T. Morrison) e *Humus* (F. Kanor). Numa primeira parte, questiona os modos de representação do corpo escravizado e os limites da abordagem histórica para dar conta do trauma. Na segunda parte, o artigo incide sobre a representação específica do corpo da mulher nos dois romances de maneira a evidenciar o modo como as escritoras articulam o retorno ao passado e a sua encenação. Este trabalho comparatista no espaço metafórico do Atlântico pretende igualmente contribuir para uma redefinição das fronteiras literárias.

Palavras-chave: Fabienne Kanor, Toni Morrison, escravatura, representação, pós-memória.

Abstract
Fabienne Kanor and Toni Morrison, writers of Altlantic: Writing to transform the mass grave into a cemetery
This article studies the representation of the body of the slave girl and the post-memory of the suffering caused by the slave trade in two novels, Beloved (T. Morrison) and Humus (F. Kanor). The first section of the article questions the modes of representing the enslaved body as well as the limits of historical approaches to accounting for trauma. In the second part, the article focuses specifically on the representation of the woman's body in the two novels in order to highlight the way in which the writers

* Este texto resulta parcialmente do trabalho desenvolvido no âmbito do projeto *MEMOIRS – Children of Empires and European Postmemories*, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624).
** Investigador no Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. Email: fschurmans@yahoo.fr.

articulate and stage the return to the past. This comparative essay— conducted within the metaphorical space of the Atlantic and the interdisciplinary field of Atlantic studies—also aims to contribute to a redefinition of the boundaries of literature.

Keywords: Fabienne Kanor, Toni Morrison, slavery, representation, postmemory.

Résumé
Fabienne Kanor et Toni Morrisson, écrivaines de l'Atlantique : écrire pour transformer la fausse commune en cimetière
Cet article vise l'étude de la représentation du corps de la femme esclave et la postmémoire de la souffrance issue de la traite négrière dans les romans *Beloved* (T. Morrison) et *Humus* (F. Kanor). Nous interrogeons, dans une première partie, les modes de représentation du corps de l'esclave et les limites de l'approche historique pour rendre compte du trauma. La seconde partie traite de la représentation spécifique du corps de la femme dans les deux romans pour mettre en évidence la façon dont les écrivaines articulent le retour au passé et sa mise en scène. Ce travail comparatiste dans l'espace métaphorique de l'Atlantique prétend contribuer également à une redéfinition des frontières littéraires.

Mots-clés : Fabienne Kanor, Toni Morrison, esclavage, représentation, postmémoire.

Introdução

A partir dos estudos de Paul Gilroy, o Atlântico tornou-se numa das metáforas mais prolíficas dos estudos pós-coloniais, metáfora do sofrimento associado ao tráfico de seres humanos, metáfora igualmente das práticas culturais geradas por essas deslocações forçadas de populações que circulam entre as duas margens (e.g., Rice, 2012; Wood, 2013). Não é raro vermos o Oceano Atlântico associado a um cemitério onde desapareceram milhões de homens, mulheres e crianças mortas durante a travessia para as Américas[1]. Se a metáfora do Atlântico negro se revelou pertinente em numerosos domínios, a do Atlântico como um cemitério baseia-se num contrassenso. É certo que a metáfora dá conta de um lugar de memória, invocando pedras tumulares, nomes e datas, lugar da lembrança possível; no entanto, o comparado assemelha-se antes a uma vala comum, lugar de apagamento de todos os traços biográficos. Apenas a arte parece ser capaz de transformar a vala comum em cemitério, de fazer do Atlântico um novo e vasto lugar de memória onde, à falta de nomes, circulem

1 Temos atualmente uma ideia bastante precisa da amplitude do tráfico no Atlântico. Foi posto em prática por Estados centralizados, organizados, que criaram arquivos detalhados do comércio de pessoas escravizadas. Segundo Marcel Dorigny, pelo menos doze a treze milhões de seres humanos foram vendidos (dos quais 30% eram mulheres). Conhecemos com precisão a dimensão da mortalidade a bordo dos navios negreiros graça aos registos de bordo: 15% do total entre o século XV e o século XIX, o que corresponde a um total de entre 1,6 e dois milhões de mortos (Dorigny, 2007). Sobre os números do tráfico, ver também Dorigny e Gainot (2006: 16-25).

representações, figuras, sombras. Assim considerada, a arte torna-se o lugar não apenas da memória do trauma, mas igualmente o lugar de reflexão sobre o significado dessa memória para os descendentes das vítimas. Este texto irá analisar, numa perspetiva comparada, dois romances, *Beloved* (1987), de uma escritora norte-americana consagrada, Toni Morrison, e *Humus* (2006), de uma jovem escritora da Martinica, Fabienne Kanor, com o objetivo de identificar os problemas da criação literária num tal contexto. Escrever sobre a escravatura e a sua memória coloca a questão da exposição duma e da outra, do que se escolhe mostrar e, por corolário, silenciar.

1. Os modos de exposição do tráfico

A nossa época parece propícia para o retorno ao tráfico atlântico, à escravatura, assim como ao seu lugar na história de certos países do Norte. Assim, em França, a partir da Lei Taubira, que em 2001 reconhecia a escravatura como um crime contra a humanidade, têm-se multiplicado as iniciativas em três direções: comemorações, criação de lugares de memória e ensino do tráfico e da escravidão. Como aponta Forsdick, trata-se de um processo complexo, contraditório, às vezes ambíguo, mas que, no *Château des Ducs de Bretagne* em Nantes e no *Musée d'Aquitaine* em Bordéus, tem modificado a maneira como estes antigos portos negreiros se representam a si próprios. Nos seus respetivos museus, assume-se uma relação renovada com esse passado:

> Por um lado, o museu pode ser visto como um espaço de quarentena de controlo representacional, em que as histórias e as memórias da escravatura permanecem condicionadas e limitadas; por outro, o museu é mobilizado para desempenhar um papel pedagógico ativo, cumprindo, em parte, o papel renovado, desde 2009 [do *Comité National pour la Mémoire et l'Histoire de l'Esclavage*], que é desenvolver o lugar da escravatura e do tráfico de escravos na memória coletiva e disseminar o seu conhecimento junto do público em geral. (Forsdick, 2012: 292)[2]

O fim deste trecho aponta para um elemento recorrente nestas iniciativas: fomentar uma relação afetiva com o passado bem como um trabalho pedagógico de divulgação do saber histórico dessa época. Pois o trabalho relativo à memória inclui uma reflexão sobre a natureza da ligação entre passado e presente, sobre a maneira como um/uma habitante de Nantes ou Bordéus se volta a ligar a esse passado. Se hoje em dia se conhece melhor o que foi materialmente a escravatura, bem como as condições do tráfico, continua a faltar efetivamente o que a História, enquanto discurso científico, transmite com grande dificuldade: a ligação afetiva, memorial, contraditória com este passado. É

2 As traduções das obras citadas são da minha responsabilidade.

justamente para o que remete Doudou Diène, jurista senegalês que dirigiu o programa Rota da Escravatura da UNESCO:

> Como expor estas duas coisas, o silêncio e a invisibilidade? Como expor a corrente e a ligação [...]? Como expor a corrente, quer dizer, o facto material da captura, do sofrimento, da desumanização, o ferro? Mas como expor também a ligação? Porque esta corrente, por trás da sua tragédia e da sua violência, é também um encontro. Como expor uma coisa que não é simplesmente da natureza da memória, mas igualmente da consciência e que não é somente um assunto do passado mas que tem uma realidade profunda, presente? (Diène, 2013)

É neste ponto preciso da articulação entre o passado e o presente, da maneira como se opera e processa esta articulação, que talvez resida o principal problema destas políticas públicas de memória: assim, o Estado francês assume o seu papel central no sistema da escravatura bem como no processo de emancipação, mas, como sublinha Forsdick, esta assunção permanece parcial[3], num contexto social marcado por outras memórias, nomeadamente as de ativistas e artistas que não hesitam em estabelecer uma relação direta entre escravatura, colonialismo e permanência de relações desiguais de poder na sociedade francesa[4].

Dito isto, existe nestes textos, bem como no trabalho de certos artistas masculinos, uma aporia mais ou menos assumida, a da vítima do sexo feminino[5]. É neste contexto que Françoise Vergès, feminista e politóloga, lembra que, na exposição do corpo do escravo, se deveria colocar a questão do corpo e da voz da mulher-escravizada:

> Conseguir ouvir a palavra enunciada pela pessoa escravizada ou a acumulação de imagens (corpo torturado, boca amordaçada) impõe desde sempre um filtro que torna a palavra inaudível? E a mulher escravizada, será ela silenciada duas vezes, como escrava e como mulher? A doxa não afirmará que é preciso aceder à liberdade – mas qual é a definição dessa "liberdade" – para ser capaz de

3 «Com efeito, a República Francesa é identificada apenas como a autoridade a condenar o crime, o que significa que a legislação oferece uma resposta simbolicamente reparadora nos domínios da educação, da cultura e da memória, mas, por outro lado, não é abordada a relação enredada da Revolução, do republicanismo, da escravatura e dos seus sucedâneos contemporâneos» (Forsdick, 2015: 423).

4 É o que aponta Laurent Béru na sua análise a um vasto leque de textos de *rap* oriundos dos subúrbios de Paris e de Marselha: «Vários textos rap ligam de facto a escravatura nas Caraíbas à colonização em África. Alguns rappers misturam intencionalmente esses dois factos históricos com o único objetivo de generalizar a submissão histórica dos não-brancos não-europeus aos brancos europeus, cujo resultado atual seria a segregação/despromoção espacial baseada na origem, tanto sociocultural como etnorracial» (Béru, 2011: 68).

5 Se pensarmos em obras tão importantes como *La bouche du roi*, instalação apresentada pela primeira vez em Cotonou em 1999, de Romuald Hazoumé (1962, Benim), *Labyrinth Process* e *Road to exile*, instalações de Barthélemy Toguo (1967, Camarões), ou ainda a emblemática *L'Océan noir* de William Adjété-Wilson (nascido em 1952 de mãe francesa branca e pai togolês), constatamos que a escravatura, quando representada, não costuma ser sexuada, não abordando a questão da violência sexual contra as mulheres.

> enunciar? O direito ao silêncio, à recusa de falar, pois falar seria adotar o vocabulário do outro antes mesmo de conseguir inventar uma tradução, não será um direito imprescindível e que é preciso respeitar? (Vergès, 2013)

Percebe-se que o ponto de vista da mulher-escravizada aparece intimamente ligado à questão do que a escravização faz à língua. Se é preciso expor e descrever o tráfico atlântico e a escravatura, impõe-se uma reflexão sobre a língua como reflexo do poder do antigo dono. O descendente do oprimido conseguirá evitar as palavras das quais precisa de se emancipar quando o descendente do opressor tem naturalmente recurso a elas?

2. Representar o corpo e a voz da mulher-escravizada

A questão da conotação de certas palavras, com o corolário da escolha sempre possível do silêncio, ou a questão da ética na representação do sofrimento do corpo feminino parece estar no centro das preocupações das artistas-mulheres em geral e das escritoras em particular. É o que se verifica em *Beloved* e *Humus*, dois romances complexos, em que as questões da representação do corpo feminino sofredor, da memória e da língua, fazem parte da própria estrutura do texto.

No prefácio, Kanor aborda a importância deste retorno à escravatura e as suas consequências bem como a maneira de aí retornar. Aproximamo-nos aqui das questões colocadas por Vergès relativamente à representação da escravatura e do tráfico. Não se trata de repetir o que já foi dito, mas de retornar de outra forma ao que foi, em grande parte, produzido como não-existente: no caso do texto de Kanor, é a decisão de catorze mulheres cativas de escapar ao navio negreiro saltando para o mar. Retornar a este acontecimento equivale a nos acercarmos da vala comum, correndo o risco de não conseguirmos descrever o que a narradora aí observa:

> Esta história não é uma história. Mas um poema. Esta história não é uma história, mas uma tentativa de deslizar para onde não há mais testemunhas para dizer, lá onde o homem, mergulhado na obscuridade dos mares, nesse negro-azul que não acaba, enfrenta a pior prova possível: a morte da palavra, a aporia. Como essas sombras antes acorrentadas, o leitor é a partir de agora condenado a não se mover mais. Somente escutar, sem qualquer distração, este coro de mulheres. Ouvir ainda, até ao fim, correndo o risco de ficar aturdido, esses corações pulsando. (Kanor, 2006: 14)

Este projeto de dizer de outra maneira o acontecimento traumatizante é acompanhado por um vaivém entre esse passado e um presente assombrado pelas mortas, pelo sofrimento da experiência vislumbrada. Coloca-se então, de maneira consciente e controlada, uma pós-memória, isto é, um retorno muito

particular ao acontecimento, da ordem do afetivo, não por parte da vítima, mas do/a descendente da vítima. Como é sabido, o conceito foi forjado no âmbito dos estudos da Shoah para descrever a natureza da relação memorial de descendentes de vítimas com a experiência traumática dos pais. Embora estejamos perante contextos diferentes, a maneira como as gerações seguintes lidam com a herança dos antepassados possui traços comuns.

Como Hirsch tem apontado na sua abordagem ao conceito, quem experimentou a pós-memória da Shoah fê-lo muitas vezes a partir de um outro lugar, num contexto diaspórico. Os lugares de origem estão definitivamente perdidos ou inacessíveis, o que gera um sentimento de falta ou de incompletude. Ou seja, se o trabalho de pós-memória é sempre mediado por discursos e/ou representações, como veremos mais à frente, aparece igualmente numa distância física e simbólica que gera, ou pode gerir, esta sensação de perda.

> Nenhum de nós conhecerá alguma vez o mundo dos nossos pais. Podemos dizer que o motor da imaginação ficcional é alimentado, em grande parte, pelo desejo de conhecer o mundo como era antes do nosso nascimento. Para os filhos de sobreviventes do Holocausto, exilados de um mundo que deixou de existir, que foi violentamente apagado, esta curiosidade é muito mais ambivalente. O seu desejo é diferente, simultaneamente mais poderoso e mais conflituoso: a necessidade não só de sentir e conhecer, mas também de re-lembrar, re-construir, re-encarnar, repor e reparar. (Hirsch, 1996: 661)

Os filhos da segunda e da terceira geração vivem de facto num espaço e num contexto diferentes do dos pais ou dos avós, mas algo deste passado traumático perpassa as gerações. A especificidade do retorno ao passado, o que Hirsch chama de pós-memória, reside no que se realiza através não da lembrança mas da imaginação e da representação: «Pós-memória caracteriza a experiência daqueles que crescem dominados por narrativas que precederam o seu nascimento, cujas histórias recentes são deslocadas pelas histórias da geração anterior, moldadas por eventos traumáticos que não podem ser nem totalmente compreendidos, nem recriados» (Hirsch, 1996: 662).

Hirsch acrescenta a seguir dois elementos que abrem a possibilidade de utilizar a noção noutros contextos, nomeadamente o da pós-memória do tráfico negreiro e da escravatura. O primeiro tem a ver com os limites espaciais e simbólicos da pós-memória: elaborada a partir da transmissão dos relatos e das narrativas das vítimas da Shoah, a noção adapta-se contudo à memória de outros acontecimentos e experiências traumatizantes (Hirsch, 1996: 662). O segundo tem a ver com a distância da diáspora relativamente ao «espaço da identidade»; uma distância irredutível, sem esperança de retorno, uma espécie de diáspora de cinza, como descreve a partir do trabalho de Nadine Fresco (Hirsch, 1996: 663). Resta todavia uma diferença insuperável entre os modos como se exerce a pós-memória em ambos os contextos. Hirsch descreve um

processo memorial pós-Shoah que funciona de maneira mediada: objetos, fotografias, narrativas da primeira geração provocam bem como suportam as narrativas da segunda e da terceira geração. Os suportes materiais revelam-se centrais na sua abordagem pois servem como «pontos de memória», ou seja, servem como pontos de intercessão entre passado e presente, memória e pós-memória, lembrança pessoal e lembrança coletiva: «O termo ponto é tanto espacial – como um ponto num mapa – como temporal – um momento no tempo; e destaca, assim, a intersecção da espacialidade e da temporalidade no funcionamento da memória pessoal e cultural» (Hirsch e Spitzer, 2006: 358). No caso da pós-memória da escravatura, e por razões óbvias, tais suportes são a exceção e reduzem-se, muitas vezes, a objetos anónimos, achados e vestígios arqueológicos. Se em ambos os contextos está presente a necessidade imperiosa de voltar ao passado, no caso da pós-memória do tráfico e da escravatura existe a consciência de um passado assombrado pela ausência e pelo silêncio. Se a arte desempenha um papel de primeiro plano nos textos de Hirsch, é porque consegue traduzir e transmitir algo desta ausência e deste silêncio.

É o que acontece justamente no romance de Toni Morrison. Desde o incipit, o recetor é confrontado com o fantasma da filha de Sethe a assombrar a casa da família. A casa assombrada deve ser lida certamente como metáfora da escravatura, dos seus sofrimentos e dos seus crimes, que continuam a perseguir os libertados e os seus descendentes. Então porque não abandonar a casa assombrada? A mãe de Sethe dá a seguinte resposta: «Para quê? perguntou Baby Suggs. Não existe uma casa no país que não esteja cheia até ao teto com a dor de um negro morto. A nossa sorte é o fantasma ser um bebé.» (Morrison, 2009: 12). Tudo neste romance é pretexto para uma reflexão sobre a memória, a vontade de erradicar certas recordações e a impossibilidade de o fazer. Assim se verifica com Sethe, que se recorda apenas vagamente dos seus filhos, tentando fechar-se ao passado: «Quanto ao resto e por uma questão de segurança, esforçava-se por se recordar o mínimo possível. Infelizmente o seu cérebro era tortuoso.» (Morrison, 2009: 12-13)[6]. Este esforço de Sethe tem de ser entendido num contexto diegético onde as marcas da violência do sistema de escravatura continuam vivas. Como aponta Paul Connerton, tentar esquecer assemelha-se a uma estratégia de gestão do trauma pelos sobreviventes, tentativa que se traduz não pelo esquecimento efetivo, mas antes pelo silêncio, um silêncio que designa como «*forgetting as humiliated silence*» [esquecimento enquanto silêncio humilhado] para descrever o que acontece às vezes com sobreviventes de um evento traumático.

6 Na sua análise ao romance, Davis aponta também uma espécie de tensão dialética na relação de Sethe com o passado: «*Beloved* é um romance sobre os traumas e poderes curativos da memória, ou "rememória", como Sethe lhe chama, acrescentando uma conotação de recorrência cíclica» (Davis, 1998: 250). Morrison teria percebido, acrescenta Davis, que ambas as operações, esquecimento e rememoração, são necessárias: «Assim, embora Morrison promova uma pesquisa no passado histórico, percebe que o passado deve ser processado e, às vezes, esquecido para que possamos funcionar no presente e "passar" para o futuro» (*Ibid*.).

> Não podemos, é claro, inferir o facto de esquecer a partir do facto do silêncio. No entanto, alguns atos de silêncio podem ser uma tentativa de enterrar coisas fora do alcance da expressão e da memória; todavia, tais silenciamentos, ao serem um tipo de repressão, podem ser ao mesmo tempo uma forma de sobrevivência, e o desejo de esquecer pode ser um ingrediente essencial no processo de sobrevivência. (Connerton, 2008: 68)

No entanto, Sethe é praticamente impotente perante as reminiscências, perante esse retorno incontrolável de imagens e sensações. Por vezes, a imagem traumatizante desaparece sob uma outra, uma tentativa de evitar a imagem em questão a fim de se proteger no presente. Da sua chegada à fazenda-plantação do *Bom Abrigo*, a memória de Sethe apenas guardou uma imagem apaziguadora que contradiz a realidade que a personagem aí viveu: «Envergonhava-se por isso, recordar-se das belas árvores sussurrantes mais do que se recordava dos filhos. Por mais arduamente que tentasse, os sicómoros venciam sempre as crianças e não podia perdoar a sua memória por isso» (2009: 13). Esta questão da relação com o passado coloca-se aqui de maneira dupla: a manipulação mais ou menos inconsciente da ausência de lembranças, a memória construída, e a presença de um traço, recorrente, inscrito no corpo, o da violência do sistema. Sethe resume esta tensão numa discussão com Paul D: «Trago às costas uma árvore e tenho um fantasma em casa, e nada para além disso a não ser a filha que seguro nos braços» (Morrison, 2009: 25). Talvez seja neste ponto que surge com mais pertinência a articulação com a noção de pós-memória delineada por Hirsch. Pois se a personagem de Sethe não possui nenhum suporte para o exercício da memória, o próprio romance de Morrison, como o de Kanor, ocupa esta função, torna-se para o seu recetor um possível «ponto de memória». A escritora, enquanto herdeira de narrativas relativas à escravatura, parece deste modo corresponder à descrição que Hirsch fez noutro contributo:

> A pós-memória descreve a relação que a geração depois daqueles que testemunharam traumas culturais ou coletivos mantém com as experiências daqueles que vieram antes, experiências que «lembram» apenas por meio das histórias, das imagens e dos comportamentos entre os quais cresceram. Mas estas experiências foram-lhes transmitidas tão profunda e afetivamente ao ponto de parecerem constituir memórias em seu próprio direito. Portanto, a ligação da pós-memória com o passado não é realmente mediada pela lembrança mas pelo investimento, pela projeção e pela criação imaginativas. [...] Esses eventos aconteceram no passado, mas os seus efeitos continuam no presente. (Hirsch, 1997: 106-107)

Encontra-se na narrativa de Kanor algo desta articulação entre passado e presente pela mediação de um suporte simbólico. Aqui também a diegese alude ao que sobra, aos poucos traços da experiência, à dificuldade em transmitir algo da mesma experiência. Sabemos que, ao entrarem nos navios, os homens,

as mulheres e as crianças eram despojados de tudo, agrilhoados nus, passando assim ao estado de mercadoria pura. Kanor descreve, neste contexto, uma relação particular entre o corpo e o seu ambiente imediato (o porão) marcada por traços ténues. A única coisa que resta quando o ser é reduzido a quase nada, quando já não se tem palavras para dizer a tragédia, são esses signos gravados na madeira do porão, um por cada dia de viagem («vinte e sete cicatrizes»). O navio torna-se assim portador das marcas da infâmia, vindo a confundir-se quase com o corpo transportado. O que *La muette* exprime nestas páginas é simultaneamente o corpo brutalizado da mulher e a dificuldade de dizer a experiência desta brutalidade. É revelador que Kanor e Morrison retornem, logo desde o início dos respetivos romances, à violação bem como à dificuldade de falar dela. Neste contexto, o verbo apanhar [*prendre*] ganha significado pelo que é e por algo mais, numa ambiguidade assumida: «Ignorava tudo do mundo até eles me apanharem» (Kanor, 2006: 19). É nesta experiência aterradora vivida em criança que a personagem vê a origem do esquecimento da língua materna:

> Sem boca para as nomear, as palavras caíram. Alegria, sorrir, infância, gafanhotos, baobás... Eles afundaram as palavras sem dizer nada. Só muito depois é que soube. Quando não restava mais nada, abri a boca. O vazio. O silêncio» (Kanor, 2006: 19).
>
> Neste momento, a personagem regressa laconicamente à lembrança da violação: «Uma noite, comeram-me o ventre. O homem estava sozinho mas era como se fossem cem». (Kanor, 2006: 19)

Esta associação entre a violação e o desaparecimento da língua materna também é representada em Morrison numa particularidade do romance: Sethe apenas consegue retornar ao trauma através da interseção da metáfora. Conta a Paul D que foi chicoteada pelos homens que a apanharam: «[...] Apareceram aqueles rapazes e tiraram-me o leite. Foi por esse motivo que entraram. Prenderam-me ao chão e tiraram-no» (Morrison, 2009: 27). Note-se que esta estrutura – «Tiraram-me o leite» –, retomada três vezes no mesmo passo, refere simultaneamente a violação e a morte do futuro bebé. Esta recorrência da violação nos dois textos remete, como se sabe, para o fenómeno massivo de violência sexual contra raparigas e mulheres que acompanhou a totalidade das etapas do tráfico. Não surpreende portanto que a representação desta experiência atravesse os textos de Kanor e de Morrison, bem como o trabalho de outras escritoras e artistas.

Nestes dois romances, o passado emerge apenas através do modo do relato esburacado, incompleto, marcado por uma violência física que apenas a metáfora consegue (quase) traduzir. O contexto sociopolítico de referência não aparece, como se as personagens não conseguissem inscrever-se ativamente nessa estrutura. Nisso recordam as palavras de Du Bois a propósito dos libertados, quando os descreve entregues a si mesmos num ambiente dominado pelo Véu

que separa as comunidades. Se os brancos possuem, mesmo que de maneira rudimentar, um conhecimento das estruturas sociais e políticas dos Estados Unidos, os negros que o intelectual observou na Geórgia no final do século XIX parecem reduzidos ao estado de antigos escravos a viverem à sombra da Casa grande: «São ignorantes em relação ao mundo à sua volta, à organização económica moderna, às funções do governo, ao valor e às possibilidades de cada um – quase todas essas coisas que a escravidão, como autodefesa, precisou de impedir que eles conhecessem» (Du Bois, 1999: 196-197). A violência do sistema e os efeitos desestabilizadores da Guerra Civil e de uma libertação mal organizada explicam, por um lado, o desconhecimento do contexto no qual os libertos se deveriam inserir e, por outro lado, esse retorno a um eu reduzido a cicatrizes e feridas mal saradas. É precisamente isso que Paul D irá afirmar a propósito de Beloved, a mulher negra desconhecida surgida das águas, que não se consegue lembrar de nada: «Durante, antes e depois da Guerra, vira negros tão atordoados, ou famintos, ou cansados ou perdidos que era de admirar que se lembrassem ou dissessem o que quer que fosse» (Morrison, 2009: 93)[7].

À semelhança do que se verifica frequentemente com os sobreviventes de experiências traumatizantes, estas dominam o sujeito em causa, obcecam-no a ponto de não se conseguir desligar dela, de não conseguir dotar-se de um significado numa estrutura social em transição. Sethe bem pode desejar um outro futuro, mas a presença, sob a forma de cicatrizes, do passado constitui um obstáculo intransponível. A personagem desejava que o seu cérebro (tido aqui como uma entidade concreta) a deixasse em paz, lhe permitisse ocupar-se do presente: «Mas o seu cérebro não parecia interessado no futuro. Carregado com o passado e faminto por mais, não lhe deixava espaço para imaginar, quanto mais para planear o dia que se seguiria» (Morrison, 2009: 99).

As mulheres representadas por Kanor mantêm uma relação semelhante com o passado. A primeira, *La muette*, retorna incessantemente ao trauma para constatar a impossibilidade de aí retornar realmente. Faltam as palavras, mas mesmo na posse delas permanece por resolver a questão essencial: como dizer o indescritível? O paratexto em que Kanor aborda o projeto veiculado pelo texto fala de aporia a este propósito, isto é, do vazio, da ausência não da história do tráfico, mas de uma outra maneira de dizer, uma vez que a forma – como foi tantas vezes salientado no contexto dos relatos da Shoah – é portadora de uma ética. É assim que é preciso compreender Kanor quando afirma: «Como dizer, como voltar a dizer, essa história lá dos homens? Sem ruídos nem maquilhagem. Doutra maneira» (Kanor, 2006: 13). A aporia é, na realidade, não tanto a falta de palavras, mas o que se diz apesar de tudo, ou antes, a maneira como se diz. Primo Levi e Robert Anthelme perceberam que

7 No último capítulo do seu livro principal, Du Bois analisa os cânticos de dor para aí encontrar igualmente uma relação particular com o passado, feita de buracos, de ausência, o que remete ainda para uma relação desestruturada com o social (Du Bois, 1999: 306).

não se retorna de forma inocente à Shoah, com o autor sobrevivente a recusar proporcionar um prazer estético ao leitor a partir da descrição da experiência do trauma. Ter-se-á notado que esta questão afeta tanto o/a sobrevivente (Levi, Anthelme) como o/a descendente do/a sobrevivente (Kanor, Morrison), pois todos/as a consideram como sendo inerente ao respetivo projeto. Além disso, Kanor irá representar-se perante este dilema não apenas através do paratexto já aqui referido, mas também através da última personagem, *L'héritière*, a clara representante da autora dentro do próprio texto. Tal como *La muette*, ela assume a tensão entre a ausência de palavras e a presença, apesar de tudo, de um discurso que se alinhava nos meandros da memória, impondo-se apesar da resistência inicial:

> Comecei a fazer mas não tinha as palavras. Não tinha língua para dizer o invisível. Não tinha coração para contar a ausência. [...] Como colocar a sua dor na morgue? Deixar de a ver e de a tocar? Esquecê-la porque o corpo do sofrimento muda? Que veio um tempo em que ela já não se pode identificar? (Kanor, 2006: 246)

Esta presença do relato/discurso remete também para a presença da escritora nos lugares do crime. Em todo o caso, estar na praia, face ao oceano, é experimentar de alguma maneira a relação física com a memória do trauma. Algumas gerações após os acontecimentos, *L'héritière* parece tão obcecada pelo passado como as vozes sobreviventes do romance. Pôr-se à prova num lugar portador da memória do trauma é, como sabemos, uma das características da pós-memória – basta pensarmos na experiência dos descendentes dos deportados nos lugares das experiências vividas pelos progenitores. O lugar anula, de certa maneira, a distância temporal, já que o sujeito vive fisicamente o sofrimento do/a escravo/a, vê-se no suplício perante o que sabe ser a vala comum. Note-se ainda que, tal como o próprio sobrevivente, o descendente não se aceita como tal, em todo o caso não compreende ou compreende mal como é que sobreviveu. Neste ponto preciso pouco importa se se trata da escritora ou da sua personagem, já que Kanor assume plenamente essa relação com o passado. Eis o que a autora, numa entrevista, respondeu a uma questão sobre essa recriação do trauma:

> Cansada de discursos históricos, objetivos, "coletivos", tentei reconstruir as histórias da história. Fui ao local. Como essas mulheres cuja narrativa levo a cabo, caminhei numa parte do que batizaram de rota dos escravos. De noite, estive em Badagry. De manhã, bem cedo, atravessei a lagoa de canoa. A praia, como antes, estava ali. De uma areia tão vermelha, de um silêncio tão brutal, que me desfiz em lágrimas. Eu, "neta de", não aguentei. Eu, que abomino o pathos, chorei, amaldiçoei todos os que diziam que a escravatura já estava para trás, que nós somos, hoje mais do que nunca, cidadãos do mundo. Cheia de compaixão, sentei-me na praia, percebi que não era a História que eu interrogava, mas uma história, a

> minha. Quem é que eu era realmente? Quem é que eu fui antes? Por que milagre é que sobrevivi? [...] Não acredito numa literatura sem fantasmas. Acredito que o escritor escreve apenas por estar assombrado. (Mensah, 2006)

E é precisamente disso que se trata nos dois romances: de espectros, de vozes de além-túmulo encarregadas de retornar ao trauma para tentar dizê-lo de uma maneira nova. Não é portanto de espantar a identidade fragmentada da maior parte das personagens dos dois romances, fragmentação inscrita na própria estrutura dos textos, com a biografia das personagens principais a aparecer por pedaços, bocados, capítulos desestruturados. Cabe assim ao leitor *coser* tudo isto (Kanor utilizará aliás a metáfora da costura no seu último capítulo) a fim de evidenciar o significado. Em *Beloved*, o método é ainda mais complexo com as numerosas analepses, entre os capítulos, mas também no interior dos próprios capítulos: ainda mais do que se verifica em Kanor, cabe ao recetor ordenar a desordem aparente. Assim é no quarto capítulo da segunda parte: Beloved toma a palavra num texto cravejado de espaços em branco, interrompidos apenas por dois sinais de pontuação nas primeiras linhas. Beloved morta, falando da sua morte e da dos que a rodeiam, lembra-nos o empilhar de negros no navio negreiro, com os mortos da família a se acumularem como os escravos no porão. A escrita faz-se poética, de acesso mais difícil, com os espaços em branco (da História, da diegese, das lembranças de Sethe e de Beloved) a significarem tanto quanto as palavras pronunciadas. O texto testemunha aqui algo do vazio e do silêncio referidos há pouco como sendo centrais nos processos de rememorações, mas, ao mesmo tempo, pela representação, até espacial, dos mesmos buracos, o mesmo texto estabelece uma espécie de ligação com o passado esburacado[8]. Encontramos aqui outro ponto de articulação com as narrativas que encenam a pós-memória da Shoah: «Cheia ou vazia, a pós-memória procura conexão. Cria onde não pode recuperar. Imagina onde não pode recordar» (Hirsch, 1996: 664).

Conclusão

A comparação entre os dois romances permitiu confirmar que o retorno à experiência traumatizante implica inevitavelmente uma reflexão sobre a forma desse regresso, com a ética e a estética indubitavelmente interligadas. Esta reflexão perpassa aliás numerosos textos sobre o tráfico, a escravatura e as suas

8 Davis vê nestes buracos uma alusão direta aos múltiplos buracos na História dos Afroamericanos. Morrison assume os tais buracos na materialidade do texto, transformando-os em marca da sua estética romanesca. Cabe então ao recetor participar na reconstrução dos sentidos possíveis: «O romance de Morrison não pretende preencher todas as lacunas do passado histórico; o resultado da sua arqueologia literária não é um esqueleto completo, mas um parcial, com peças deliberadamente ausentes ou omitidas. Porque a reconstrução não é total, o leitor é envolvido no processo de imaginar a história» (Davis, 1998: 252).

consequências. Para além disso, a partir da aproximação entre os textos de Kanor e Morrison é possível redesenhar a geografia literária, isto é, questionar as fronteiras nacionais do literário. É precisamente o que Ato Quayson constatou ao comparar um romance de Morrison com uma peça de Kobina Sekyi escrita no Gana em 1915: a experiência comum da violência e da relegação dos dois lados do Atlântico permite não apenas aproximar os dois textos como também lê-los fora das «suas grelhas normais de interpretação» (Quayson, 2005: 107). O próprio Atlântico, como metáfora de diversos movimentos e deslocações, questiona noções como as de fronteira, identidade nacional e autoriza novas conexões sem, contudo, perder de vista o Atlântico como fonte de perigos e sofrimentos[9]. O conceito de pós-memória facilita igualmente o comparatismo, pois não se esgota na relação com a Shoah por parte da segunda e da terceira gerações. Num mundo no qual a globalização também questiona os limites dos processos memoriais, o comparatismo torna-se ainda mais pertinente, como defendem Baer e Sznaider:

> História, fronteiras e pertença étnica e nacional já não são as únicas formas de integração social e simbólica. Isto também é válido para o estudo da memória, um campo que muitas vezes é permeado por uma compreensão espacialmente fixa da cultura que é tida como dado adquirido. A globalização desafia as noções tradicionais da política como delimitada pela origem e pelo território. (Baer, Sznaider, 2015: 329)

A noção de pós-memória favorece pois o trabalho comparatista e evidencia a possibilidade de inclusão e de abertura a outras experiências/rememorações através da arte, de artefactos, da literatura. Recordemos que, na sua análise ao Museu do Holocausto em Washington, Hirsch inclui qualquer visitante na geração da pós-memória (Hirsch, 1996: 667). É certo que o diz *en passant*, mas a afirmação é reveladora da tendência da autora para abrir cada vez mais o que chama, no mesmo lugar, de círculo da pós-memória. Neste campo, como sublinha Ribeiro, o limite da teoria não está na historiografia, pois, no que tem a ver com a Shoah, o saber histórico está consolidado, mas «numa relação com o passado estruturada a partir do envolvimento presente de sujeitos concretos» (Ribeiro, 2010: 14), o que parece ser igualmente o caso no campo do tráfico negreiro e da escravatura. A responsabilidade da memória, bem como da maneira como se volta ao passado, já não pertence de facto às vítimas, mas aos sujeitos que aceitam hoje esta responsabilidade.

9 «Perigos ocultos abundam porque, como espaços históricos e culturais, os mares não possuem limites visíveis, marcos não inscritos, nem proprietários de direito; tais perigos podem, no entanto, proporcionar novas oportunidades. [Os mares] permitem-nos suspender por um momento as nossas dicotomias rígidas e dogmáticas entre nações, civilizações, Nós e Eles, Europa e África, o Ocidente e o Resto» (Naro, Sansi-Roca, Treece, 2007: 1).

Bilbiografia

BAER, Alejandro; SZNAIDER, Natan (2015), «Ghosts of the Holocaust in Franco's mass graves: Cosmopolitan memories and the politics of 'never again'». *Memory Studies*, 8 (3): 328-344.

BERU, Laurent (2011), «Mémoire et musique rap. L'indissociabilité de l'esclavage et de la colonisation». *Mouvements*, HS, 1: 67-76.

CONNERTON, Paul (2008), «Seven types of forgetting». *Memory Studies*, 1 (1): 59-71.

DAVIS, Kimberly Chabot (1998), « Toni Morrison's *Beloved* and the End of History». *Twentieth Century Literature*, 44 (2): 242-260.

DIÈNE, Doudou (2013), «Exposer la résistance culturelle de l'esclave», *Africultures*, «Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques», 91, mars, disponível em :http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11523 [consultado em: 19.09.2013]

DORIGNY, Marcel; GAINOT, Bernard (2006), *Atlas des esclavages. Traites, sociétés coloniales, abolitions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Autrement.

DORIGNY, Marcel (2007), «Une approche globale du commerce triangulaire», *Le Monde diplomatique*, novembre, II-III.

DU BOIS, W.E.B (1999), *As almas da gente negra*, Trad., introdução e notas de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda.

FORSDICK, Charles (2012), «The Panthéon's empty plinth: commemorating slavery in contemporary France». *Atlantic Studies*, 9 (3): 279-297.

FORSDICK, Charles (2015), « Compensating for the past: Debating reparations for slavery in contemporary France», *Contemporary French and Francophone Studies*, 19 (4): 420-429.

HIRSCH, Marianne (1996), «Past lives: Postmemory in Exile». *Poetics Today*, 17 (4): 659-686.

HIRSCH, Marianne (1997), *Family Frames: photograph, narrative and postnarrative*, Harvard, Harvard University Press.

HIRSCH, Marianne; SPITZER, Leo (2006), «Testimonial Objects: Memory, Gender and Transmission». *Poetics Today*, 27 (2): 353-383.

KANOR, Fabienne (2006), *Humus*. Paris: Gallimard.

MENSAH, Ayoko (2006), «Entretien avec Fabienne Kanor », *Africultures*, «Esclavage : enjeux d'hier et d'aujourd'hui», 67, disponível em : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&no=1899 [consultado em: 20.09.2013]

MORRISON, Toni ([1987], 2009), *Beloved*, Trad. Maria João Freire de Andrade. Lisboa: Dom Quixote.

NARO, Nancy Priscilla; SANSI-ROCA, Roger; TREECE, David H. (org.) (2007), *Cultures of the Lusophone Black Atlantic*. New York: Palgrave Macmillan.

QUAYSON, Ato (2005), «Postcolonialism and Postmodernism», in Henry Schwarz and Sangeeta Ray (org.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 87-109.

RIBEIRO, António Sousa (2010), «Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88: 9-21.

RICE, Alan (2012), *Creating Memorials, Building Identity: The Politics of Memory in the Black Atlantic*. Liverpool: Liverpool University Press.

VERGÈS, Françoise (2013), «Exposer l'esclavage», *Africultures*, «Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques», 91, disponível em http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=11522 [consultado em: 19.09.2013]

WOOD, Marcus (2013), *Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*. Oxford: Oxford University Press.

Submetido: 30-01-2016
Aceite: 20-05-2016