

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VIVIAN NICKEL
TRAUMA, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *A MERCY*, DE TONI MORRISON

Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt
Orientadora

PORTO ALEGRE
2012

VIVIAN NICKEL

TRAUMA, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *A MERCY*, DE TONI MORRISON

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção de grau de Mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt
Orientadora

PORTO ALEGRE
2012

Que nada nos limite, que nada nos defina, que nada nos sujeite. Que a liberdade seja a nossa própria substância. Já que viver é ser livre.

Simone de Beauvoir

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde cursei o mestrado.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq, pelo suporte financeiro, sem o qual esta etapa acadêmica não teria sido possível.

À minha orientadora, Rita Terezinha Schmidt, cuja paixão pelo conhecimento tanto me inspira;

Ao meu colega Valter Henrique Fritsch, pela angústia compartilhada nesses dois anos.

À minha mãe, por entender a minha ausência durante os últimos meses e por ter sempre uma palavra de conforto nos momentos mais desesperadores.

À Nina e ao Chico, pela amizade incondicional e pela alegria.

Ao Pedro, pela pizza, pelo chá, pelos chocolates, pelos sorvetes, pelo paracetamol, pela ajuda, mas principalmente pelo amor e pelo companheirismo.

RESUMO

Em pleno século XXI, assistimos ao surgimento do romance *A Mercy* (2008), da norte-americana Toni Morrison, que invoca o passado de povos que estiveram historicamente às margens da cultura nacional norte-americana. *A Mercy* retorna a história da colonização anglo-saxônica do século XVII, para contar, a partir dos viés do trauma, a história de Florens, que ainda menina é oferecida pela mãe, no lugar de seu irmão menor, para pagamento de dívidas do dono da plantação. O romance marca o envolvimento por parte de Toni Morrison em um projeto estético-político que visa resgatar a história das relações raciais nos Estados Unidos pelo viés do trauma. Este estudo aponta como, a partir do redirecionamento do foco para a interioridade da experiência histórica - a história como trauma -, Morrison possibilita um encontro diferenciado com um passado historicamente silenciado, através de estratégias textuais que mobilizam não apenas a razão, a percepção crítica do leitor, mas que transformam o ato da leitura numa experiência *vivida* revelando o potencial da literatura para transformar as relações humanas.

PALAVRAS-CHAVE: trauma, memória, história, raça, narrativa.

ABSTRACT

Toni Morrison's latest novel *A Mercy* (2008), evokes the past of peoples that were historically confined to the margins of the American culture. Morrison goes back to the period of the Anglo-Saxon colonization in the 17th century to tell the story of Florens, who is offered by her mother as the payment of a debt by the plantation owner. Florens' story is narrated from the point of view of trauma, an aspect that highlights Toni Morrison's commitment to a political-aesthetical project to recover the history of racial relations in the United States from an inner perspective. This thesis shows how Morrison's text allows for a different encounter with a historically silenced past, focusing on the interiority of historical experience – i.e., on history as a trauma. Through multiple textual strategies, Morrison's novel mobilize not only the reader's critical perception but transform the act of reading into a *living* experience, one that can reveal the power of literature to change human relations.

KEYWORDS: trauma, memory, history, race, narrative.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
1 DO TRAUMA À HISTÓRIA: OU SOBRE A DIFÍCIL E NECESSÁRIA TAREFA DE TRADUZIR A DOR DO OUTRO	13
1.1 Sobre memórias, esquecimentos e histórias	13
1.2 Trauma: ou daquilo sobre o qual não se pode falar	17
1.3 Trauma, verdade e incomunicabilidade	20
1.4 Trauma: entre o narrar e o ouvir	24
1.5 Trauma cultural e memória	26
1.6 Trauma, história e literatura	29
2 A EXPERIÊNCIA AFRO-AMERICANA	37
2.1 Escravidão: um segredo de família	37
2.2 Narrativas de escravos	42
2.3 Toni Morrison e a poética do indizível	46
3 ESCRITA E LEITURA DO TRAUMA EM A MERCY : OU, UMA LIÇÃO SOBRE COMO CONFRONTAR O PASSADO	52
3.1 A representação de uma história impossível	52
3.2 Múltiplas vozes, múltiplas pontes	60
3.3 O trauma da nação	81
3.3.1 Jacob Vaark e a queda do novo Adão	82
3.3.2 Para além do problema racial: a representação das mulheres em <i>A Mercy</i>	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	104

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com a candidatura e posterior eleição de Barack Obama para presidente dos Estados Unidos em 2008, muitas pessoas acreditaram ter testemunhado o início de uma nova era da sociedade americana, a chamada era pós-racial. Para os entusiastas dessa virada, a eleição do primeiro presidente negro era uma evidência de que os conflitos de raça haviam sido finalmente superados, "uma era em que velhos veteranos dos direitos civis estão comprometidos com a história e os americanos começam a fazer julgamentos livres de conotação racial sobre quem deve governá-los" (Schorr, 2008).¹ O próprio Barack Obama, especialmente em seus discursos de campanha, sempre buscou enfatizar a sua visão da "América" como uma nação sem divisões: "Não existe uma América dos negros e uma América dos brancos e a América dos latinos e a América dos asiáticos: existe os Estados Unidos da América" (2008).² Renomado pesquisador e cineasta afro-americano, Shelby Steele declarou em *A Bound Man*, livro publicado em 2008, que a postura pós-racial de Obama era o que fazia dele o presidente ideal para os americanos:

Ele é interessante porque não se enquadra em antigas convenções raciais. Não apenas contrasta fortemente com uma liderança negra com a qual americanos de todas as raças estão cansados – pessoas como Al Sharpton, Jesse Jackson e Julian Bond –, como materializa algo que nenhum outro candidato presidencial possivelmente conseguirá: o idealismo de que raça é uma diferença humana pouco importante. Aí está o radicalismo, inerente ao seu *pedigree*, que automaticamente o torna o antídoto perfeito para as políticas raciais corrosivas dos Estados Unidos da América (2008: p. 7).³

Na visão de Steele, a atitude de Barack Obama refletia um novo momento vivido pela sociedade norte-americana, no qual a raça havia deixado de ser um fator determinante. Nesse sentido, na medida em que passou-se a admitir que questões de raça não interferiam mais nas políticas e julgamentos éticos e morais, a virada "pós-racial", para muitos analistas,

¹ No original: "an era where civil rights veterans of the past are consigned to history and Americans begin to make race-free judgments on who should lead them." Essa análise está disponível na página eletrônica do *National Public Radio* - NPR, em <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18489466>>.

² No original: "There is not a black America and white America and Latino America and Asian America: there is the United States of America." Parte desse discurso está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9_6aLDQTleU>.

³ No original: "He is interesting for not fitting into old racial conventions. Not only does he stand in stark contrast to a black leadership with which Americans of all races have grown exhausted - the likes of Al Sharpton, Jesse Jackson and Julian Bond - he embodies something that no other presidential candidate possibly can: the idealism that race is but a negligible human difference. Here is the radicalism, innate to his pedigree, that automatically casts him as the perfect antidote to America's corrosive racial politics."

significava também uma era "pós-racista". John McWhorter, por exemplo, professor da Universidade de Cornell, em artigo para a revista *Forbes*, declarou:

nossa preocupação não é saber se o racismo ainda existe, mas se ele se mantém como um problema sério. A eleição de Obama provou, como nenhum outro evento poderia, que não. (...) Eu designo 2009 como o primeiro ano no qual as pessoas (...) que insistem que o racismo é o problema mais urgente da América – ou até mesmo *um* dos problemas mais urgentes dos Estados Unidos negro – não merecem ser levadas a sério. Sim, estou falando sério. Essa é uma era em que podemos deixar o passado ser o passado (2008).⁴

Passados quatro anos, não são poucos os eventos que demonstram que, apesar de toda a euforia causada pela eleição de Obama, as pessoas que continuam denunciando o racismo como um problema grave da sociedade norte-americana ainda têm muitas razões para serem ouvidas. No mais recente dos casos, um adolescente negro, Trayvon Martin, foi morto por um vigilante, George Zimmerman, num subúrbio da Flórida, que suspeitou do comportamento do jovem. Como em tantos outros casos envolvendo o assassinato de negros, o atirador é liberado poucas horas depois pela polícia que, por sua vez, não denuncia Zimmerman. Somente depois da repercussão negativa do caso e quase um mês após o crime, o Departamento de Justiça da Flórida resolve abrir uma investigação.

Se não é possível determinar se Zimmerman agiu por motivações raciais ou em legítima defesa, como ele alega, fato é que o caso de Trayvon Martin se junta a muitas outras histórias de violência contra negros, sistematicamente negligenciadas pela sociedade norte-americana. Todas essas histórias comprovam que a eleição de Obama não foi suficiente para transformar o racismo em coisa do passado na “América”, numa história que não diga mais respeito ao presente.

Justamente em meio à euforia da virada pós-racial provocada pela eleição de Obama, Toni Morrison publicou, em 2008, seu penúltimo romance, *A Mercy*. Sem se deixar contaminar por essa atmosfera extremamente otimista, Morrison oferece aos seus leitores uma história que visa, entre tantas outras coisas, alertar justamente para o perigo do esquecimento e o poder da memória: o problema racial norte-americano não deve se tornar uma questão do

⁴ No original: "our proper concern is not whether racism still exists, but whether it remains a serious problem. The election of Obama proved, as nothing else could have, that it no longer does. (...) I designate 2009 as the first year in which people (...) insisting that racism is black America's most urgent problem - or even *one* of black America's most urgent problem - are no longer worthy of extended engagement. Yes, I mean it. This is a time when we can afford to let the past be the past." Artigo disponível em: http://www.forbes.com/2008/12/30/end-of-racism-oped-cx_jm_1230mcwhorter.html

passado antes de ser compreendido profundamente e em sua especificidade. Antes disso, é preciso lembrar uma vez mais a história, incorporá-la à memória coletiva para que os seus efeitos sejam reconhecidos e combatidos. Essa é a única forma de combater o ciclo de violência a que as minorias, como a comunidade afro-americana, estão sujeitas.

É por intermédio de *A Mercy* que Morrison tenta reconstruir esse "passado em perigo" que a euforia pós-racial ameaça engolir. Unindo pesquisa histórica e imaginação, Morrison retorna ao período da colonização anglo-saxônica da América do Norte para investigar as origens das relações raciais nos Estados Unidos e questionar os mitos fundadores do discurso nacional e o apagamento da violência nos registros históricos. Todo esse esforço imaginativo de Morrison para compreender o passado resultou numa narrativa comovente e complexa, que trata da história a partir de seu núcleo traumático, a partir das marcas traumáticas que ela impôs e ainda impõem sobre os indivíduos, geração após geração.

Minha pesquisa consiste em mostrar como a autora torna visível, através da imaginação, uma história que é em ampla medida indizível por conta da sua qualidade traumática. Busco demonstrar também como, a partir do redirecionamento do foco para a interioridade da história, da experiência histórica – a história como trauma –, Morrison permite um encontro diferenciado com esse passado, através de estratégias textuais que não apenas mobilizam a habilidade interpretativa, a percepção crítica do leitor, mas que transformam o ato da leitura numa experiência *vivida*, num ato existencial, revelando assim o seu potencial para promover uma nova ética de encontro com a dor do outro.

Antes de passar para a análise do romance, desenvolvo no capítulo 1 algumas considerações acerca da relação entre trauma, memória e esquecimento. A partir das elaborações teóricas de psicanalistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan, apresento o desenvolvimento do conceito de trauma dentro da psicanálise, buscando marcar os efeitos que as experiências traumáticas produzem sobre o indivíduo e sua capacidade linguística. Ainda dentro do mesmo capítulo, trato da posterior apropriação do conceito do trauma por teóricos como Cathy Caruth (1995) e pelos estudos pós-coloniais para tratá-lo na perspectiva da cultura, como uma experiência culturalmente compartilhada por uma coletividade. Essa apropriação é importante para a presente pesquisa porque permite tratar a experiência colonial a partir dos seus efeitos, apagados pelo silenciamento do discurso oficial da nação, na constituição identitária dos povos localizados às margens.

Também no capítulo 1, abordo a "crise da verdade" que as narrativas do trauma produzem acerca do conhecimento histórico. Na medida em que toda a história é atravessada por experiências profundamente traumáticas e que essas resistem à integração na linguagem,

teóricos como Dori Laub defendem que, em não havendo espaços alternativos para a narração dessas experiências, a história acontece sem que se possa testemunhá-la.

O "colapso do testemunho" a que se refere Laub não deve, contudo, impedir que as histórias do trauma sejam contadas. Como afirma Judith Butler (2011), o ato de narrar se torna mais imperativo e necessário justamente quando o indivíduo não consegue contar a sua experiência. Mas, para que essa narrativa se transforme num testemunho e realize seu potencial terapêutico, é preciso que haja alguém disposto a ouvir a dor do outro. A relação trauma e escuta é desenvolvida no capítulo 1 a partir das ideias de Shoshana Felman e Dori Laub (1992).

Outro aspecto levantado nesse mesmo capítulo diz respeito à "tradução" da memória do trauma, definida por Charlotte Delbo (1990) como uma memória que é de ordem sensorial e não racional. Assim como Delbo, Jill Bennett (2002) fala da necessidade de se pensar em formas alternativas que explorem a capacidade da arte de sugerir o indizível para tratar da mudez e da irrepresentabilidade da "memória do trauma", formas que explorem o aspecto sensorial da recepção.

Apesar de utilizar as propostas de Bennet para instrumentalizar a minha interpretação do romance – uma proposta que se baseia na concepção do trauma como algo que está fora da linguagem –, agrego a essa proposta a teoria da criptonímia, elaborada pelo casal de psicanalistas húngaros Nicholas Abraham e Maria Torok (1986). Embora concordem com a ideia de que o trauma causa um impacto profundo na capacidade linguística da vítima, Abraham e Torok defendem que é de palavras que o trauma é composto. Para acessá-las, contudo, é preciso decifrá-las através de suas manifestações indiretas pela linguagem. Assim, imiscuido entre as lacunas produzidas no discurso, é possível traduzir esse conteúdo que permanece enterrado no interior do indivíduo, na sua cripta, como um código enterrado vivo, na forma de um segredo.

No capítulo 2, busco resgatar os conceitos e problemas levantados no capítulo anterior para situá-los dentro da história e da cultura norte-americana. Pensando nos estudos sobre a constituição identitária dessa comunidade, mostro que, apesar da forte relação que tem com a memória, há uma parte da história dessa coletividade que não foi devidamente tratada ainda: a escravidão. Morrison faz parte de um grupo de autores que busca corrigir esse "lapso" e, com *A Mercy*, ajuda a iluminar esse triste episódio, tratando-o em suas raízes, antes mesmo de ser associado ao racismo.

No capítulo 3, já tendo introduzido os conceitos necessários à minha análise e situado o texto dentro da cultura em que foi produzido, parto finalmente para o estudo do romance. A

análise está dividida em três sessões: na primeira, enfatizo a composição formal de *A Mercy*, mostrando de que forma Morrison integra à narrativa a indizibilidade do trauma que afeta a protagonista. Na sessão seguinte, volto a minha atenção para as relações que a fala da protagonista estabelece com as demais vozes presentes no romance, buscando identificar as pontes possíveis entre essas histórias diversas que auxiliam na significação e na compreensão da história de Florens. Por fim, na última sessão, proponho uma leitura no nível alegórico, investigando de que maneira as histórias individuais que compõem *A Mercy* intervêm nos mitos fundadores da identidade nacional, mostrando como a ideia de liberdade, um dos ideais mais caros à nação norte-americana, e de quem pode ser livre ajudou a produzir distorções nefastas nas relações raciais e de gênero – distorções estas que antes de serem esquecidas precisam ser corrigidas. E esse é um processo que pode ser realizado com a ajuda da literatura e da imaginação – uma outra lição presente em *A Mercy*.

1 DO TRAUMA À HISTÓRIA: OU SOBRE A DIFÍCIL E NECESSÁRIA TAREFA DE TRADUZIR A DOR DO OUTRO

1.1 Sobre memórias, esquecimentos e histórias

Em seu artigo intitulado “Writing Against Memory and Forgetting” (2006), Gabriele Schwab afirma que contar e escrever histórias são essencialmente duas formas de protelar a morte. Embora seu texto tenha sido originalmente publicado num periódico da área da medicina, a morte à qual Schwab se refere não diz respeito (ou, pelo menos, não exclusivamente) à morte do organismo, do corpo, como se poderia supor. A morte adiada pela história diz respeito (também) à morte simbólica, àquela causada pelo esquecimento.

Assim como Schwab, diversos teóricos têm chamado a atenção para a importância da produção de narrativas no processo de construção da memória. É por meio do ato de narrar que indivíduos transmitem uns aos outros, através de gerações, as suas experiências, seu legado e também sua herança. Como vestígios deixados pelos mortos, essas histórias, a exemplo do que diz Paul Ricoeur em *Tempo e Narativa III*, “informa[m] sobre o passado e amplia[m] a base da memória coletiva” (2010: p. 203), assegurando, assim, um lugar na história para os acontecimentos narrados – e também para os sujeitos envolvidos nessas experiências.

Sendo assim, se o ato de produzir narrativas pode ser compreendido como uma arma contra a morte causada pelo esquecimento, também é igualmente verdadeiro o fato de que estas narrativas são construídas como forma de dar vida e manter vivas memórias pessoais e coletivas. Fora do discurso, não há possibilidade de preservação, nem de transmissão da memória. Narrar é a forma que os seres humanos têm de tornar algo presente, de conferir realidade às suas experiências.

Esta relação entre discurso e memória foi apontada, em certa medida, nas formulações do psicanalista francês Jacques Lacan. Na teoria lacaniana, o processo de construção da subjetividade depende da passagem da ordem do imaginário – fase do eu absoluto, na qual o indivíduo compreende os objetos e o mundo como extensão de si – para a ordem simbólica – uma estrutura externa ao eu (*self*), organizada pelas leis e pela linguagem da sociedade. Nessa perspectiva, a constituição do sujeito está atrelada à sua entrada no universo da linguagem. Ao fazer uma analogia entre as teorias de Freud e Lacan, Terry Eagleton destaca que, embora para ambos os psicanalistas a constituição do sujeito ocorra no momento da descoberta da

diferença sexual, Lacan chama atenção para o fato de que essa primeira descoberta "ocorre aproximadamente na mesma época em que [ele] *descobre sua própria linguagem*" (2003: p. 229). Ou seja, a entrada do sujeito no mundo coincide com sua entrada no discurso, no universo do simbólico. É a partir da relação de diferenciação que a criança estabelece com os demais objetos à sua volta que ela se constitui como sujeito, constrói para si uma identidade, atribui para si algum significado.

O processo de construção da identidade coletiva pode ser pensado de forma análoga, na medida em que esta só existirá a partir da sua integração na linguagem. Em outras palavras, a construção da identidade de um grupo depende da inscrição das experiências dos indivíduos que o constitui no discurso, numa narrativa histórica – ou ainda, em narrativas históricas. A entrada no discurso, na ordem simbólica, é imprescindível para a construção da memória e da história.

Entretanto, se a entrada na ordem do discurso possibilita que os indivíduos narrem e signifiquem suas experiências, este processo, ainda assim, não exclui a "presença" do esquecimento. Ao contrário do que se supôs por algum tempo, o esquecimento tem o poder de se imiscuir em qualquer tentativa de dar conta do passado. Em primeiro lugar porque o ser humano não é psicologicamente dotado da capacidade de lembrar integralmente de todas as experiências pelas quais passa durante sua vida – o que, como afirma Schwab, constitui algo saudável e até mesmo desejável, pois o sistema psíquico do indivíduo entraria em colapso se tivesse que ser constantemente confrontado com uma realidade tão profundamente marcada pela violência como é a realidade humana: “[a]lgumas histórias, coletivas ou pessoais, são tão violentas que não conseguiríamos seguir com nossa rotina se não as silenciássemos, pelo menos temporariamente” (Schwab, 2006: p. 100).⁵

Mas essa questão vai além do nível psicológico. O esquecimento é constitutivo de qualquer narrativa da memória porque o discurso em si não permite ao indivíduo acessar a experiência em sua totalidade. Voltando à teoria lacaniana, a fase do imaginário é descrita como a fase da completude, da totalidade, na qual a criança (significante) em frente ao espelho estabelece uma relação de identificação total com a imagem refletida (significado). Essa identificação é arrasada na passagem para a ordem simbólica, a ordem da linguagem, pois a criança aprende, como afirma Terry Eagleton, que o significado só pode ser construído a partir da relação de diferenciação que os significantes estabelecem entre si: "aprende também que o signo pressupõe a *ausência* do objeto que significa. Nossa linguagem 'substitui'

⁵ No original: “[s]ome histories, collective and personal, are so violent we would not be able to live our daily lives if we did not at least temporarily silenced them.”

os objetos" (p. 229). Portanto, a linguagem é sempre apenas uma representação do objeto, nunca o objeto em si.

Qual a relação dessa afirmação com a presença do esquecimento em qualquer narrativa de memória? Assim como o reflexo no espelho constitui uma representação e não a criança em si, o mesmo se pode dizer em relação ao que se busca contar numa história. Uma narrativa é sempre apenas a representação de eventos pretéritos, nunca a re-efetuação do passado no presente, como lembra Paul Ricoeur (2010).

Se, como afirma Eagleton, "a significação é sempre, de alguma forma, uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo" (p. 233), então, na medida em que constituem representações do passado construídas na linguagem, as histórias – assim como o discurso – estão irremediavelmente atravessadas por lapsos, silenciamentos. Daí que o esquecimento é parte inerente de qualquer tentativa de reconstrução do passado.

Evidentemente, o fato de nunca ser possível combater o esquecimento em sua integralidade não significa que se deva abandonar a tarefa de resgatar a memória de determinadas experiências que, por uma razão ou por outra, permanecem fora da narrativa histórica. Muitos desses esquecimentos, é bem verdade, não são exatamente simples consequências dos hiatos que atravessam o discurso. Uma vasta gama de experiências históricas foi convenientemente esquecida em favor da consolidação de determinados projetos identitários, como é o caso das narrativas fundantes do caráter nacional no século XIX.

Não há nação que não tenha sido erguida à custa de violentas práticas coloniais, que não se limitam a invasões territoriais. Essa violência também foi infligida no campo simbólico a partir de narrativas nacionais que visavam dar às jovens nações um caráter, um sentido. No entanto, na hora de contar a história da nação, boa parte desses eventos violentos foi omitida ou ressignificada pelas narrativas nacionais; assim, invasões passaram a ser descritas como conquistas, e o extermínio de diversos povos e culturas, justificado em nome de uma missão civilizatória.

Desde a década de 80 do século XX, pelo menos, observa-se uma intensificação dos esforços em revirar as histórias nacionais e tornar evidente aquilo que foi suprimido em seus discursos. Esse é o momento em que feministas e pós-colonialistas, entre tantos outros grupos, tomam para si a tarefa de dar visibilidade a vozes que emergem das margens da nação. Boa parte das histórias produzidas nesses espaços fora do centro trazem à tona antigos silenciamentos que evidenciam um grande e necessário volume de esquecimento para a consolidação da identidade nacional. Em outras palavras, através desses outros discursos, é

possível acessar, a partir da perspectiva dos "vencidos", histórias silenciadas pela e/ou perversamente assimiladas à historiografia nacional.

Pensando na capacidade de intervenção dessas outras vozes no discurso nacional, Homi K. Bhabha (2003) denominou-as *contra-narrativas da nação*. Articuladas nas margens, essas contra-narrativas, segundo Bhabha, têm o poder de reintroduzir no corpo da nação a presença da diferença cultural e é justamente isto o que lhes confere um aspecto performativo. Diferentemente do discurso pedagógico nacional hegemônico, a contra-narrativa é capaz de ressignificar e perturbar a totalidade da nação, “transforma[ndo] o cenário da articulação (...) altera[ndo] a posição de enunciação e as relações de interpelação em seu interior; não somente aquilo que é falado, mas de onde é falado; não simplesmente a lógica da articulação, mas o topos da enunciação” (p. 228).

A descoberta, ou ainda, a recuperação dessas outras vozes têm contribuído de forma determinante no processo de revisão histórica acerca da presença e da importância de diferentes grupos minoritários na formação das nações. No que concerne à literatura, o esforço "arqueológico" de pesquisadoras e críticas feministas, por exemplo, revelaram um imenso conjunto de obras produzidas por mulheres que, longe de estabelecer um diálogo de complementariedade com o discurso literário canônico, trazem à baila experiências frequentemente omitidas na literatura e na história nacional.

O que chama atenção, contudo, é que as experiências trazidas à tona por essas outras vozes envolvem, sobretudo, eventos históricos de grande intensidade violenta. No caso norte-americano, por exemplo, o resgate das narrativas de escravos proporcionou aos seus leitores o contato com episódios de muita violência, usualmente omitidos no discurso nacional. Contudo, num segundo momento, depois de diversos estudos, observou-se que se por um lado essas outras histórias preenchem lacunas presentes no discurso nacional, por outro, um certo grau de recalçamento também é imposto sobre elas devido à, entre outros fatores, natureza dos acontecimentos que narram. São, em sua maioria, eventos que resistem à integração no discurso.

O que poderia estar por trás dessa resistência? Por que determinadas experiências são menos passíveis de serem integradas ao discurso? Existe um grupo de experiências do qual nunca se poderá falar, que nunca será possível resgatar do esquecimento? É sobre essas questões que falarei nas próximas seções.

1.2 Trauma: ou daquilo que não se pode falar

Falei na seção anterior sobre como, por um lado, a linguagem, como processo de simbolização de experiências históricas, pode ser usada no combate contra o esquecimento e, por outro, como o esquecimento é em certa medida constitutivo da própria linguagem. Também tratei de três diferentes razões pelas quais o esquecimento se faz presente nas narrativas sobre o passado: (1) o indivíduo não é dotado de um sistema psíquico capaz de reter todas as experiências; (2) na medida em que a memória, para ser preservada, precisa ser estruturada na linguagem, que por sua vez, é "vazia", pois, segundo Eagleton, "é apenas um processo interminável de diferença e de ausência" (p. 230), o esquecimento/a falta se torna constitutivo de qualquer representação do passado; (3) há ainda um tipo de esquecimento convenientemente articulado de forma a priorizar determinados eventos e sujeitos em detrimento de diversos outros, de modo a legitimar e naturalizar determinados processos históricos de constituição identitária. Sobre esse terceiro tipo de esquecimento, comentei como as narrativas que surgem das margens, as contra-narrativas, têm o poder de combatê-lo, resgatando do silenciamento conteúdos recalcados pelas narrativas oficiais. Contudo, apesar da contribuição imensurável dessas narrativas vindas das margens para com a ampliação da memória do passado – para a construção de narrativas históricas mais encludentes –, observou-se posteriormente que também elas, apesar de seu caráter denunciativo, produziam seus próprios silenciamentos.

Obviamente, assim como as versões oficiais que combatiam, essas contra-narrativas, bem como qualquer tentativa de representação do passado, estavam expostas aos limites impostos pela linguagem. Por outro lado, essas "outras vozes" carregavam consigo diversas experiências que eram, em grande parte, muito menos comunicáveis – por vezes, completamente incomunicáveis – do que aquelas que compunham as narrativas oficiais.

Experiências como essas, cuja intensidade produz uma carga de indizibilidade, são popularmente referidas como *traumas*. Embora esses eventos já tivessem despertado o interesse de psiquiatras do século XVIII, Sigmund Freud foi um dos pioneiros na tentativa de tratar dessas experiências de forma mais científica. Seus primeiros estudos foram realizados com base nos relatos de ex-combatentes de guerra. Freud observou que o impacto da experiência no front demorava um determinado período para se manifestar nos ex-combatentes:

[p]ode acontecer que um homem que experimentou algum acidente assustador – colisão ferroviária, por exemplo – deixe a cena desse evento aparentemente incólume. No decorrer das semanas seguintes, contudo, desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais só podem ser remontados a seu choque, à concussão, ou ao que quer que seja. Agora esse homem tem uma “neurose traumática.” (Moisés e o monoteísmo, 1997)

O que Freud observou é que entre a experiência e a manifestação do sintoma havia um período de latência, no qual a lembrança do evento permanecia de alguma maneira esquecida. Contudo, após um determinado espaço de tempo, a lembrança do evento retornava, manifestando-se de formas indiretas. Tal constatação forçou o psicanalista a rever sua própria teoria sobre a interpretação dos sonhos, inicialmente concebidos como manifestação de desejos e fantasias recalçados pelo inconsciente, liberados pela temporária suspensão do super-Eu e pelo temporário comando exercido pelo Id durante o sono. Analisando os relatos de ex-combatentes, Freud percebeu que essa interpretação não era suficiente para explicar os pesadelos que acometiam seus pacientes: "os sonhos que ocorrem nas neuroses traumáticas possuem a característica de repetidamente trazer o paciente de volta à situação de seu acidente, numa situação da qual acorda em outro susto" (Além do princípio do prazer, 1997).

Freud notou que, na base das neuroses traumáticas apresentadas por esses pacientes, havia um evento capaz de causar um profundo impacto sobre a estrutura psíquica do indivíduo. Posteriormente, Freud descreveu esse impacto como um desequilíbrio na economia interna da psique humana. Nessa perspectiva, os eventos com potencial de desencadear neuroses traumáticas têm o poder de provocar uma ruptura no sistema de defesas que todo indivíduo possui contra estímulos externos de grande intensidade, também definido por ele como “escudo protetor”, localizado no interior do Eu. Tal ruptura acontece quando o Eu, cuja orientação natural é dirigida para o prazer – o Eu “recusa dirigir a energia psíquica de tal maneira que daí resulte um desprazer” (Além do princípio do prazer, 1997) –, aciona toda sua estrutura de recalçamento para proteger a estrutura psíquica contra a invasão do estímulo negativo. Por algum tempo, o Eu exerce seu papel satisfatoriamente, e assim o evento se mantém "esquecido" – esse é o período de latência. Contudo, na medida em que se volta totalmente para a tarefa de reprimir esse invasor, o Eu se fragiliza. Como o conteúdo recalçado “não se esforça por outra coisa que não seja irromper através da pressão que sobre ele pesa, e abrir seu caminho à consciência” (idem), o Eu sucumbe à pressão e não consegue evitar o retorno posterior desse conteúdo à consciência.

Embora a "cura" da neurose traumática passe pelo processo de conscientização da

experiência traumática, esse retorno ocasionado pela fragilização interna do Eu não significa a reparação do dano ou a integração do trauma à história de vida do indivíduo. Em verdade, esse conteúdo recalado retorna na forma de uma estrutura inconsciente, e assim se mantém, retornando compulsiva e continuamente à superfície e impedindo que o indivíduo extraia qualquer sentido dessa "lembrança". Mas não é apenas a capacidade de repetição desse conteúdo que impede que o indivíduo possa significá-lo. Segundo Freud, a memória desse evento, em seu retorno, se reapresenta sempre em sua literalidade: daí a sua capacidade de levar o indivíduo de volta para o interior da experiência a cada nova manifestação. O que Freud observou a partir dos relatos de seus pacientes é que os pesadelos recorrentes que acometiam esses indivíduos eram "pura e inexplicavelmente, o retorno literal do evento contra a vontade do indivíduo no qual habita" (Caruth, 1995: p. 5).⁶

Freud revisou diversas vezes sua teoria e, em determinado momento, associou a neurose traumática ao Complexo de Édipo, tomando a experiência traumática, assim, como algo constitutivo do sujeito. O mesmo o faz Jacques Lacan na sua releitura do complexo edipiano. De certa forma, as noções de imaginário, simbólico e real, elaboradas pelo psicanalista francês, também implicam a noção de trauma. A tópica lacaniana é constituída pelo que Lacan estabelece como os "três registros da realidade humana": o simbólico, o imaginário e o real".

Já tratei anteriormente das ordens do imaginário e do simbólico; falta introduzir agora o conceito lacaniano de real. Essa terceira ordem diz respeito àquilo que escapa ao simbólico, o que não pode ser contido na linguagem e que permanece perdido lá na fase do imaginário. O real se refere a um conteúdo que "é impossível imaginar, impossível integrar à ordem simbólica e impossível de atingir" (Evans, 1996: p. 163).⁷ Eagleton oferece uma explicação bastante esclarecedora sobre essa outra ordem: "ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de 'real', aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica" (p. 231).

Embora não tenha colocado a questão em termos linguísticos, Freud, quando aponta a dificuldade do indivíduo traumatizado de interpretar e atribuir um sentido às suas experiências, também está implicitamente se referindo ao trauma como algo que está fora da linguagem. Essa mesma característica está presente no real lacaniano, que se apresenta

⁶ No original: "purely and inexplicably, the literal return of the event against the will of the one it inhabits."

⁷ No original: "it is impossible to imagine, impossible to integrate into the symbolic order, and impossible to attain it in any way."

originalmente na forma do trauma.⁸

1.3 Trauma, verdade e incomunicabilidade

Embora Freud – pelo menos em determinado momento de sua carreira – e Lacan tenham inserido o trauma na base do processo de constituição do sujeito, a partir da segunda metade do século XX, essa noção passará a ser tratada como uma categoria na qual praticamente todos os tipos de experiências violentas serão incorporados, referindo "não apenas a combates e catástrofes naturais mas também ao estupro, ao abuso infantil, e a vários outros eventos" (Caruth, 1995: p. 3).⁹ Por volta da década de 80 do mesmo século, a noção de trauma é apropriada por pós-colonialistas e utilizada na investigação e compreensão de eventos coloniais – racismo, escravidão, genocídios, entre outros - e seu impacto sobre grupos minoritários.

Nessa abordagem pós-colonialista, a categoria do trauma se refere, portanto, a uma experiência coletiva, não mais à vivência de um indivíduo. Enquanto os estudos do trauma no campo da psicologia tendem a se concentrar no nível do indivíduo, nos estudos pós-coloniais, “sua especificidade não pode ser reconhecida a menos que o objeto de trauma mude do indivíduo para as entidades sociais maiores, como comunidades e nações” (Craps & Buelens, 2008: p. 4).

Mas antes de aprofundar a discussão sobre a noção de trauma coletivo em si, tratarei de outros aspectos referentes ao choque traumático, como a questão da *verdade*, que foram decisivos para que psicanalistas e estudiosos de outras áreas chegassem à conclusão de que era preciso entender o trauma como uma experiência que produz efeitos não apenas sobre a consciência individual, mas também sobre a consciência coletiva.

Toda vítima de um trauma traz consigo a necessidade de narrar a sua experiência. Implicada diretamente nessa necessidade está a questão da *verdade* da memória acerca da experiência traumática. Esse problema já havia sido colocado de forma clara por Freud em “Moisés e o Monoteísmo” (1997), mencionado aqui anteriormente, em que ele fala sobre a impressão da vítima de sair ileso da situação desencadeadora do trauma. Essa sensação é provocada pela necessidade imediata de reprimir a memória do trauma – necessidade essa produzida pelo próprio choque. É como se, conforme afirma Cathy Caruth (1995), o indivíduo

⁸ Ver "Tiquê e Autômaton", 1964.

⁹ No original: "not only to combat and to natural catastrophes but also to rape, child abuse, and a number of other violent occurrences."

nunca tivesse estado presente no momento em que a ação ocorreu – como se tivesse permanecido inconsciente durante todo o momento em que a ação estava em progresso.

Esse conteúdo recalçado, entretanto, retorna posteriormente com força máxima. Esse retorno pode ocorrer sob a forma de alucinações, sonhos, *flashbacks*, comportamentos e até mesmo ações, como nos casos em que há a reencenação do evento original. Essas manifestações, segundo Freud, tem o poder de levar o indivíduo constantemente de volta para dentro da situação traumática. Como mencionei anteriormente, o retorno da memória do trauma é, na verdade, um indicativo de que ela se mantém como um conteúdo desconhecido e não assimilado – é como se nunca tivesse existido de fato.

A distinção feita pela poeta francesa Charlotte Delbo entre memória externa e memória profunda pode ajudar a compreender como esse conteúdo, embora incorporado à estrutura psíquica, se mantém como um desconhecido para o indivíduo em que habita. Segundo Delbo, a memória externa se refere à memória da história, aquela em que o objeto é “interpretado e situado dentro de uma moldura temporal ou narrativa” (Bennett, 2002: p. 335).¹⁰ É essa integração – processo ao qual Freud se refere como introjeção – do objeto à memória o que permite ao indivíduo acessar e contar a história contida nessa lembrança: “quando converso com vocês sobre Auschwitz, não é a partir da memória profunda que minhas palavras emergem. Elas surgem da memória externa, se posso chamá-la assim, da memória intelectual, da memória conectada a processos racionais” (Delbo, 1990: p. 3).¹¹ A função dessa memória é tornar inteligíveis experiências vividas, inclusive experiências traumáticas, sejam elas individuais ou coletivas. Por isso, diferentemente da memória do trauma, a memória externa possui um caráter biográfico e explicativo.

A memória profunda, por outro lado, corresponde à memória do trauma. Nela, a experiência do trauma é reativada em sua literalidade, e a possibilidade de narrá-la se torna quase inexistente – pelo menos a partir de moldes tradicionais de narrativa. Segundo Delbo, “a memória profunda preserva sensações, marcas físicas. É a memória dos sentidos” (p. 3).¹² Jill Bennet, em sua leitura sobre a tipologia elaborada por Delbo, enfatiza que a memória do trauma não constitui uma memória no sentido lato. Trata-se antes de uma manifestação sensorial que se impõem sobre o indivíduo, uma *memória sensorial*, nos termos de Delbo. Mantendo-se fiel ao evento, essa memória reafirma a experiência do passado em sua

¹⁰ No original: “interpreted and placed within a temporal or narrative framework.”

¹¹ No original: “when I talk to you about Auschwitz, it is not from deep memory my words issue. They come from external memory, if I may put it that way, from intellectual memory, memory connected with thinking processes.”

¹² No original: “[d]eep memory preserves sensations, physical imprints. It is the memory of the senses.”

literalidade, dificultando, ao mesmo tempo, o seu reconhecimento. Ela é aquilo que permanece inarticulado, perdido e reativado em meio a lembranças. Manifesta-se como efeito, sem que possa ser estruturada na linguagem: “esse fracasso em organizar a memória em palavras e símbolos faz com que ela só possa ser organizada num nível somatosensorial ou icônico: como sensações somáticas, reencenações comportamentais, pesadelos, e *flashbacks*” (van der Kolk, 1995: p. 172).¹³

A memória sensorial é, portanto, uma “memória” que só pode ser reconhecida a partir de seus sintomas. Ela ativa os sentidos associados à experiência traumática em sua *presentibilidade* (*presentness*), como uma experiência do presente. É por isso que, de acordo com Bennett, embora seja um conteúdo recalcado, a memória do trauma se mantém como “um problema do presente” que só pode ser “reativado e sentido como experiência em tempo real” (2002: p. 339).¹⁴

É essa insistência da memória do trauma em reativar uma experiência do passado como um evento do tempo real que mantém o indivíduo traumatizado profundamente alienado da temporalidade histórica. O indivíduo que vive sob a posse da memória do trauma rompe os laços com o mundo, vive fora da história e preso ao presente do evento traumático. Porque revivem constantemente a memória profunda por meio de seus efeitos, os sujeitos traumatizados se mantêm incapazes de elaborá-la e estruturá-la no discurso. É nesse sentido que Judith Butler afirma, em conferência proferida em 2011, que “a memória sensorial revive [*relives*] o evento, mas não liberta [*reliefs from*] dele”.¹⁵

Mas qual é, afinal, a relação da *presentibilidade* da memória do trauma com o problema da verdade do evento? A forma fiel com que o trauma se reapresenta ao indivíduo a cada nova repetição impede este último de capturá-lo em sua integralidade, e assim ele se mantém alojado no interior do indivíduo como um estrangeiro – como um estranho familiar, segundo Freud.¹⁶ Exatamente porque se mantém como realidade não apropriada que o trauma gera no indivíduo uma sensação de incerteza em relação ao ocorrido: “o fato de que essa cena ou pensamento não constitui um conhecimento possuído, mas de que, ao invés, é a cena ou o pensamento eles próprios que possuem, voluntariamente, aquele em quem habitam, produz frequentemente uma incerteza profunda em relação à sua própria verdade” (Caruth, 1995: p.

¹³ No original: “this failure to arrange the memory in words and symbols leaves it to be organized on a somatosensory or iconic level: as somatic sensations, behavioral reenactments, nightmares, and flashbacks.”

¹⁴ No original: “concerns to the present”; “retriggered and felt as a 'realtime' experience.”

¹⁵ No original: “sense memory relives the event but does not relief from it”.

¹⁶ Ver o ensaio “O estranho” (Freud, 1997).

6).¹⁷

Essa sensação de incerteza que o traumatizado experimenta em relação ao que se passou não pode, contudo, ser explicada em termos de falta de acesso ao evento; o que coloca a verdade do evento sob suspeita, segundo Caruth, é sua “própria esmagadora imediaticidade” (p. 6).¹⁸ Isto fica claro na fala de Charlotte Delbo quando esta comenta sobre as memórias que tem das experiências traumatizantes vividas em Auschwitz: “É por isso que eu digo hoje em dia que, mesmo sabendo perfeitamente bem que tudo isso corresponde aos fatos, eu já não tenho mais certeza de que seja real” (1990: p. 4).¹⁹

Teóricas como Cathy Caruth e Shoshana Felman afirmam que a memória do trauma traz à tona uma “crise da verdade”, a qual atinge as nossas certezas em relação ao nosso conhecimento histórico, i.e., ao conhecimento da (nossa) história: “uma tal crise da verdade se estende para além da questão da cura individual e interroga como nós podemos, *nessa era*, obter acesso à nossa própria experiência histórica” (Caruth, p. 6, *ênfase minha*).²⁰

Acrescento a ênfase em “nessa era” porque a fala de Caruth me remete à definição benjaminiana da modernidade como a era do choque. De certa forma, essa crise já está anunciada em “Experiência e pobreza”, ensaio de Walter Benjamin, no qual o filósofo alemão decretara o “fim da narração” por conta de estarmos “[m]ais pobres em experiências comunicáveis” (2010: p. 115). Porém, a crise apontada por Caruth e Felman é de outra ordem: não se refere à noção de uma verdade fundamental, absoluta, a qual pode ser acessada pela narrativa. Trata-se, na verdade, de um abalo na confiança cega que se costumava depositar nos modos de acesso ao nosso passado, entre eles a própria narrativa. Trata-se de uma “crise da certeza” acerca do acesso possível a experiências passadas.

Dori Laub, psiquiatra romeno, também tratou do problema da verdade da memória do trauma em seus estudos sobre relatos de sobreviventes do Holocausto. Para Laub, “o que precisamente gerou um Holocausto a partir do evento foi a forma única em que, durante sua ocorrência histórica, o evento não produziu testemunha alguma” (1995: p. 65).²¹ Essa situação, segundo Laub, não foi gerada exclusivamente pela aniquilação física das testemunhas de crimes como o Holocausto: “a estrutura psicológica inerentemente

¹⁷ No original: “the fact that this scene or thought is not a possessed knowledge, but itself possesses, at will, the one it inhabits, often produces a deep uncertainty as to its very truth.”

¹⁸ No original: “[its] very overwhelming immediacy.”

¹⁹ No original: “This is why I say today that while knowing perfectly well that it corresponds to the facts, I no longer know if it is real.”

²⁰ No original: “such a crisis of truth extends beyond the question of individual cure and asks how we *in this era* can have access to our own historical experience.”

²¹ No original: “what precisely made a Holocaust out of the event is the unique way in which, during its historical occurrence, the event produced no witnesses.”

incompreensível e enganosa do evento impediu seu próprio testemunho, inclusive pelas próprias vítimas” (p. 65).²²

Algumas questões poderiam ser levantadas neste momento: qual a relevância de um testemunho sobre algo que talvez nunca tenha de fato ocorrido? Ou que, tendo ocorrido, se refere a uma experiência altamente incomunicável, impronunciável? Há como combater o silenciamento produzido pelo trauma? Mais importante, há alguma razão para isto?

Inegavelmente, muitos dos acontecimentos que compõem a experiência moderna, como a chegada dos Europeus às Américas, o período colonial, a escravidão, entre tantos outros, levaram, como aponta Laub, o testemunho ao colapso, abalaram profundamente aquela que é, segundo Lacan, a habilidade mais básica do indivíduo, a capacidade de comunicar-se. Pensando sobre essa incomunicabilidade inerente ao trauma, Cathy Caruth argumenta que os indivíduos traumatizados “carregam dentro de si uma história impossível” (1995: p. 5).²³

Na medida em que essa história impossível constitui um efeito, ou melhor, o sintoma de uma memória traumática que habita o indivíduo, a superação desse sintoma, seguindo a linha de raciocínio de Laub, depende da transformação dessa “história impossível” numa memória narrável, numa história contada. Nesse sentido, a cura impõe um verdadeiro desafio à vítima: sua libertação da memória do trauma depende da sua capacidade de transformar essa história impossível, ou ainda, indizível, em história: “há, em cada sobrevivente, uma necessidade imperativa de *contar* e, portanto, vir a conhecer sua própria história, desimpedida dos fantasmas do passado contra o qual é necessário se defender. O indivíduo precisa conhecer a verdade que está enterrada dentro de si para que seja capaz de viver sua vida” (Laub, p. 63).²⁴

O fato da memória do trauma se manter como desconhecida no interior do indivíduo e, ao mesmo tempo, de sua imediaticidade esmagadora – manifestada no momento do retorno – produzir uma sensação de incerteza em relação ao acontecido não significa que a história do trauma deva permanecer silenciada. Como já afirmei, é natural e saudável que não lembremos de todas as experiências que vivemos. Contudo, quando o silenciamento é excessivo, especialmente em relação àquelas histórias que excedem a capacidade de compreensão, a memória do trauma pode se transformar numa “memória fantasma,” imiscuindo-se nas

²² No original: “the inherently incomprehensible and deceptive psychological structure of the event precluded its own witnessing, even by its very victims.”

²³ No original: “carry an impossible history within them.”

²⁴ No original: “there is, in each survivor, an imperative need to *tell* and thus to come to know one’s story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know one’s buried truth in order to be able to live one’s life.”

diversas formas de representação e reproduzindo-se geração após geração. A história impossível, assim, não se restringe ao indivíduo que testemunhou ou viveu diretamente a experiência traumática: ela pode habitar o interior dos descendentes da vítima.

1.4 Trauma: entre o narrar e o ouvir

Todas as características da experiência traumática e da memória oriunda dessa experiência levantadas até aqui contribuem decisivamente para tornar a tarefa de contar a história desse acontecimento em algo quase impossível. Contudo, como bem aponta Judith Butler, a dificuldade imposta pela memória do trauma não significa de maneira alguma que estas "histórias impossíveis" devam permanecer não contadas – fora da história. Ao contrário, “precisamente porque não se pode produzir um testemunho, é que se deve prestar um testemunho[...] O testemunho age de uma maneira que a memória não consegue, e as memórias dependem da narrativa para ser transmitida” (Butler, 2011).²⁵ Enquanto permanece não contada, a “história impossível” do trauma impõe um silenciamento danoso à narrativa histórica, abrindo lacunas na história e impedindo que a justiça seja restaurada. É por isso que, para Paul Ricoeur, “[t]alvez haja crimes que não devam ser esquecidos, vítimas cujo sofrimento grite menos por vingança do que por narrativa. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais” (2010: p. 323).

Mas se, de um lado, a experiência traumática produz no indivíduo uma necessidade imediata de narrar, de contar a sua história, por outro, a libertação da memória do trauma, da memória sensorial, não depende apenas da existência de alguém que conte essa história – de alguém que dê um testemunho sobre o que foi viver essa experiência incomunicável. O testemunho para ser um testemunho exige um narrador, mas também um ouvinte solidário e empático, que se disponha a ouvir a história da vítima. Para Laub (1992), o testemunho é um processo que só se completa com a presença de um ouvinte, “o testemunho ao trauma (...) inclui seu ouvinte” (p. 57).²⁶

Portanto, a superação do trauma não é um processo construído pelo sobrevivente sozinho; depende da possibilidade de um ouvinte e da disponibilidade deste para ser simultaneamente “um guia e um explorador, um companheiro” (Laub, 1992: p. 59)²⁷ na sua jornada. Segundo Susan Brison, “narrar memórias para outros indivíduos (que sejam fortes e

²⁵ No original: “precisely because one cannot give an account, one must give an account (...) Testimony acts in ways that memory cannot, and memories depend on story to be transmitted.”

²⁶ No original: “The testimony to the trauma (...) includes its hearer.”

²⁷ No original: “to be a guide and an explorer, a companion.”

empáticos o suficiente para serem capazes de ouvir) empodera os sobreviventes e lhes permite ganhar controle sobre os traços deixados pelo trauma” (1999: p. 40).²⁸

Nesse sentido, a questão da receptividade – e também da recepção – à narrativa da vítima é central para a superação do trauma. Pois, se a narrativa constitui o meio através do qual a memória do trauma se dá a conhecer, esse processo de compreensão não estará completo sem um ouvinte. Entre o sobrevivente e o ouvinte é estabelecido o que Laub define como um “contrato de testemunho”, a partir do qual o ouvinte se dispõe a simultaneamente se colocar na posição da vítima e sofrer a dor do outro, senti-la ativamente:

Como (e até mesmo se) eventos traumáticos são lembrados depende não apenas da forma como são inicialmente vividos mas também de como (se) são percebidos pelos outros, direta ou indiretamente, até que ponto os outros são capazes de ouvir empaticamente o testemunho do sobrevivente. O evento traumático é experienciado como algo inserido culturalmente [...] é modelado e remodelado na memória com o passar do tempo de acordo com, pelo menos em parte, o modo como respondem os outros indivíduos da cultura do sobrevivente. (Brisson, 1999: p. 42)²⁹

A tarefa do ouvir não é menos árdua que a do narrar, na medida em que o ouvinte se expõe, durante a escuta, à possibilidade de se tornar vítima de danos semelhantes àqueles que acometem o narrador, o sobrevivente. Trata-se de uma tarefa que pode ser perigosa e dolorosa, como foi o encontro da vítima com o choque, pois “quando o indivíduo conhece o sobrevivente, ele de fato aprende a conhecer a si próprio; e esta não é uma tarefa simples” (Laub, 1992: p. 72).³⁰

Portanto, na mesma proporção em que este autoconhecimento produzido pela escuta do outro é necessário, ele pode também revelar ao ouvinte uma realidade perturbadora, pois se de um lado pode tornar visível uma isomorfia de posição com a vítima – quando o ouvinte se identifica com a dor e o sofrimento do sobrevivente (Schwab, 2006) –, esse encontro pode, por outro lado, trazer à tona a condição do ouvinte como perpetuador do sofrimento do outro. É claro que essas não são as duas únicas possibilidades de recepção, tão pouco se excluem necessariamente. O que é certo, entretanto, é que a tarefa do ouvinte nunca é uma tarefa livre

²⁸ No original: “narrating memories to others (who are strong enough and empathetic enough to be able to listen) empowers survivors to gain more control over the traces left by trauma.”

²⁹ No original: “how (and even whether) traumatic events are remembered depends on not only how they are initially experienced but also how (whether) they are perceived by others, directly or indirectly, the extent to which others are able to listen empathetically to the survivor's testimony. The traumatic event is experienced as culturally embedded (...) is shaped and reshaped in memory over time according, at least in part, to how others in the survivor's culture respond.”

³⁰ No original: “as one comes to know the survivor, one really comes to know oneself; and that is not a simple task.”

de perturbações.

Ainda assim, apesar do risco da sobrecarga e paralisia frente à escuta da dor do outro, somente a partir desse encontro é possível modificar a situação da vítima. É pela interlocução que se constroi a possibilidade de mobilização para que se corrija certas injustiças. Como afirma Butler, “quando nos identificamos, reconhecemos nossa interconexão (...) só agimos quando somos tocados (...) pelo outro” (2011).³¹

1.5 Trauma cultural e memória

Ao apropriarem-se da noção de trauma para ressitua-la no contexto da cultura e da história, os teóricos pós-coloniais ressignificam o conceito como uma categoria de análise que permite articular experiências históricas bastante diversas. A partir dessa reconfiguração, os estudos pós-coloniais dão visibilidade a narrativas que reivindicam o lugar de fala da alteridade e desvelam a violência inerente às práticas coloniais. A importância desse trabalho está no fato de que, assim como a história pessoal, também a história coletiva dos grupos atingidos pela experiência colonial permanecerá atravessada por esquecimentos enquanto os mesmos não se comprometerem com um trabalho sério de elaboração e compreensão das experiências que compõem o seu passado.

Um dos fatores que mais contribuiu para a apropriação da noção de trauma pelos estudos pós-coloniais foi a constatação de que o trauma, como afirma Laurie Vickroy (2002), quando não cuidado, se reproduz através das gerações. Essa é uma situação que se tornou bastante evidente a partir de estudos com familiares de sobreviventes do Holocausto, realizados na década de 60. Nestes estudos, os pesquisadores perceberam que as gerações posteriores às das vítimas do Holocausto apresentavam sintomas semelhantes àqueles de indivíduos que haviam estado presentes em Auschwitz. Essa descoberta mostrou que a memória do trauma se reproduzira como um “desastre de engavetamento múltiplo que reduz (...) gerações ao espaço do tempo – fora do tempo! – do trauma (...) como se o relógio tivesse ficado parado no momento do traumatismo” (Seligmann-Silva, 2005: p. 70).

É interessante pensar esse "desastre de engavetamento múltiplo" ao lado da ideia da história como uma batalha contra o esquecimento que Paul Ricoeur desenvolve em *Tempo e Narrativa*. Tal batalha só pode ser, mesmo que parcialmente, vencida com o auxílio da memória e da narrativa. Entre a vontade de não esquecer e a integração da memória do trauma

³¹ No original: “when we identify, we acknowledge our interconnection (...) we only act when we are moved (...) by the other.”

numa narrativa histórica, sabe-se, há uma longa distância, e a preservação da memória coletiva depende de uma estruturação da experiência em uma moldura narrativa do passado.

Já falei anteriormente que o trauma constitui um ataque à memória e, por consequência, à própria linguagem também. Seria razoável perguntar então: quanto realizável é essa narrativa pela qual gritam as vítimas do esquecimento? Como tornar visível e audível aquilo que insiste em se esconder e emudecer? Como interromper o ciclo de reprodução do trauma sobre diferentes gerações – um processo que produz também diversas formas de desigualdade?

Algumas dessas respostas podem ser encontradas na teoria formulada pelo casal de psicanalistas húngaro Nicolas Abraham e Maria Torok (1986) para ler/traduzir estes espaços mudos da memória do trauma, identificando os modos de silenciamento na linguagem. Trata-se da chamada *teoria da criptonímia*. Essa é de fato uma teoria da tradução que busca decifrar a história impossível que todo traumatizado carrega dentro de si (Caruth, 1995). É uma teoria, contudo, que vai além do nível pessoal, pois para Abraham e Torok o trauma é compreendido como um fenômeno transgeracional. Mas ambos sabiam, contudo, que era antes necessário compreender esse conteúdo que permanecia escondido, como um segredo, no interior do indivíduo. Somente o acesso a esse conteúdo possibilitaria a interrupção do ciclo reprodutivo do trauma, que não diz respeito unicamente ao trauma do indivíduo que o carrega, mas ao trauma de toda uma geração.

Retomando o estudo da melancolia elaborado por Freud em “Luto e Melancolia”, Abraham e Torok analisam como a perda de um objeto do desejo pode desencadear um processo anormal de luto. Esse luto anormal ocorre porque a perda é vivida como um trauma e, como tal, precisa ser silenciada, reprimida. Esse processo produz, como efeito, uma estrutura no interior do indivíduo definida por Abraham e Torok como “tumba intra-psíquica”, “uma tumba dentro do eu para um objeto amado perdido mas mantido dentro do eu como um morto vivo” (Schwab, 2006: p. 99).³² O espaço onde a realidade da perda é encriptada – a cripta – é definido por Abraham e Torok como um “inconsciente artificial”, em que tal realidade indesejada, de qualidade traumática, deve ser mantida em segredo. Na medida em que “a cripta contém os segredos e silêncios formados no trauma” (Schwab: p. 99),³³ sua manifestação posterior produz um efeito de silenciamento sobre o discurso.

Abraham e Torok concordam em certa medida com a ideia de que a memória do

³² No original: “a burial place inside the self for a love object that is lost but kept inside the self like a living dead.”

³³ No original: “The crypt contains the secrets and silences formed in trauma.”

trauma atinge a capacidade de comunicação do indivíduo. Contudo, apesar de acreditarem que o fenômeno traumático produz um efeito devastador sobre as palavras da vítima, Abraham e Torok se distanciam dessa tendência quando defendem que a memória do trauma, esse segredo enterrado na cripta psíquica, é uma memória formada por palavras, “palavras enterradas vivas” (Derrida, 1986: p. xxxv).

Essas palavras da cripta permanecem, de fato, indizíveis. Entretanto, é por intermédio da própria linguagem que elas se manifestam, na forma de mensagens cifradas. Não como palavra dita, mas como um texto que “acontece em segredo” (p. xiv),³⁴ que surge como mensagem cifrada a partir de formas indiretas de linguagem: “a cripta se torna rastreável, visível ou legível (...) em lacunas ou deformações da linguagem: nas incoerências, descontinuidades, nos deslocamentos e nas desintegrações do sentido ou da gramática ou da semântica ou da coerência retórica” (Schwab: 107).³⁵

Assim, na teoria da criptonímia, o trauma é o sintoma de um segredo *guardado em palavras*, no interior de uma tumba intrapsíquica, também referida por Abraham e Torok como inconsciente artificial. Sua superação está ligada à habilidade de decifrar o código encerrado nesta cripta. Quando a leitura de deciframento – e reparação – não é realizada, esse segredo é transmitido para as gerações futuras, na forma de fantasmas do passado: “enquanto o segredo se mantém no interior da psique ele pode ser compartilhado e ativado coletivamente por um povo ou uma nação” (Schwab: p. 100).³⁶ Esses fantasmas, de acordo com Derrida, não devem ser confundidos com a cripta; em verdade, “a cripta a partir da qual o fantasma retorna pertence a outrem” (Derrida, p. 119).³⁷ Quer dizer, os fantasmas são efeitos da cripta de um outro – “os assuntos inacabados da geração anterior” (Schwab: p. 102) –³⁸ que foi incorporada no interior do indivíduo; essa cripta do outro é responsável pelos efeitos espectrais gerados no indivíduo posteriormente. Derrida se refere a este fenômeno de transmissão da cripta como heterocriptografia. Sem o devido trabalho de deciframento da mensagem codificada da cripta, a transmissão do trauma não será interrompida, bem como “o espectro de uma repetição involuntária de ciclos de violência” (Schwab, 100).³⁹

Para decifrar o código da cripta, Abraham e Torok propõem que a sua leitura seja

³⁴ No original: "takes place secretly."

³⁵ No original: “the crypt becomes traceable, visible or readable [...] in gaps in or deformations of language: in incoherences, discontinuities, disruptions, and disintegrations of meaning or grammar or semantic or rhetorical coherence.”

³⁶ No original: "while the secret is intrapsychic it can be collectively deployed and shared by a people or a nation.”

³⁷ No original: “the crypt from which the ghost comes back belongs to someone else.”

³⁸ No original: “that is, the unfinished business of a previous generation”

³⁹ No original: "the specter of an involuntary repetition of cycles of violence.”

executada a partir de um método anasêmico. O prefixo *ana* remete a um movimento que sempre “*reenvia a*” mas que não avança de forma teleológica – em verdade, ora avança, ora retrocede, ora antecipa, ora retarda – e o sufixo *seme* diz respeito a uma unidade mínima de sentido. Anasemia é, portanto, segundo o desenvolvimento de Abraham e Torok, “um processo de problematização do significado dos signos de uma forma indeterminada” (1986: p. 117).⁴⁰ A técnica anasêmica aponta para a produção de um sentido que ocorre no intervalo entre consciente e inconsciente (O'Connor, 2011) e, assim, oferece uma alternativa para acessar aqueles conteúdos que resistem a modelos tradicionais de interpretação: “nada pode ser conhecido aqui (...) este é o espaço insuportável do trauma (a fonte) que produz o enunciado numa linguagem que só pode ser lida anasemicamente” (p. 116).⁴¹

1.6 Trauma, história e literatura

Enquanto permanece não contada – e, portanto, não ouvida, tampouco lida – a história do traumatizado impõe um silenciamento danoso à narrativa histórica do indivíduo ou mesmo a de um grupo de indivíduos, abrindo lacunas na história e impedindo que a justiça seja restaurada às vítimas do trauma. Isto quer dizer que se, por um lado, a memória do trauma resiste à integração numa narrativa, por outro, essa integração é imperativa para a superação dos fantasmas produzidos por essa memória. Para atender a essa demanda por narrativa, é necessário, como Marcio Seligmann-Silva (2000) afirma, que os modelos mais tradicionais de historiografia sejam repensados – cujas limitações ficam evidentes frente ao silêncio inerente do trauma – e que se promova, ao mesmo tempo, um engajamento numa nova ética narrativa, uma que reconheça, entre outros aspectos, a impossibilidade do ideal de domínio total do passado – tão aspirado pelas historiografias clássica e positivista:

relacionar o passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca. O trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de trabalhar o passado, pois as nossas identidades dependem disso, como também o quanto esse confronto com o passado é difícil. (...) Se é verdade que no campo da memória atua a seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado, cabe ao historiador – assim como individualmente a cada um de nós – não negar ou

⁴⁰ No original: “a process of problematizing the meaning of signs in an undetermined way.”

⁴¹ No original: “Nothing can be known here (...) this is the unbearable site of trauma (the source) that produces the utterance in a language that is saved for reading anasemically.”

denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos. (p. 77)

Aqui é interessante pensar as afirmações de Seligmann-Silva em relação ao modelo historiográfico do século XIX, a partir do qual as narrativas nacionais foram organizadas. Alinhados a noções positivistas como as de progresso e objetividade, historiadores do passado, acreditando na possibilidade de apoderação e domínio mencionadas por Seligmann-Silva, tinham como objetivo a reafirmação do passado, isto é, criam que, através da narrativa histórica, poderiam produzir uma relação de identificação (no sentido de *idem*) total entre o tempo do ter-sido e o tempo da narrativa, de forma a tornar o passado real presente uma vez mais, como afirma Paul Ricoeur (2010), *tal como* ele ocorreu.

As narrativas históricas nacionais do século XIX apresentam, contudo, um paradoxo: ao mesmo tempo em que buscavam pela historiografia positivista reafirmar o passado das origens das nações, os historiadores da época não perceberam o quanto eles próprios estavam *construindo* o “passado” que estavam buscando. De fato, somente no século XX, através de teóricos como Hayden White, o caráter tropológico da historiografia começa a ser problematizado. Nessa perspectiva, o *tal como* positivista é, a despeito de seus pressupostos, resultado de “um tipo especial de uso de linguagem que, como o discurso metafórico, a linguagem simbólica, e representação alegórica, sempre significa algo mais do que realmente diz, diz algo além do que parece dizer, e revela alguma coisa sobre o mundo somente ao custo de esconder outra” (White, 1999: p. 7).⁴² Quer dizer, independentemente do que se pensava no século XIX, o discurso da história está muito mais próximo do discurso literário do que se pressupunha. Na visão de White, essa aproximação ocorre porque a linguagem constitui o elemento básico da historiografia. A história não existe porque há eventos passados para serem narrados; nem tampouco há qualquer aspecto ou característica imanente na preteridade destes eventos que possa por si só torná-los históricos. Estes acontecimentos só se tornam históricos “na medida em que são *representados* como temas de um tipo de escrita especificamente histórico” (1999: p. 2, ênfase minha).⁴³

Embora não seja tão enfático em relação à semelhança do discurso da história com o discurso da ficção, Paul Ricoeur defende que o discurso da história é atravessado por um certo grau de ficcionalidade, uma vez que nele o imaginário se encontra sorrateiramente misturado (2010), já que sua construção pressupõe uma série de procedimentos inventivos à leitura dos

⁴² No original: “a special kind of language use which, like metaphoric speech, symbolic language and allegorical representation, always means more than it literally says, says something other than what it seems to mean, and reveals something about the world only at the cost of concealing something else.”

⁴³ No original: “in the extent to which they are represented as subjects of a specifically historical kind of writing”.

fenômenos do universo. Esses procedimentos inventivos transformam a interpretação de tais fenômenos numa *leitura de signos*, uma leitura de caráter notavelmente metafórica, pois se, como afirma Ricoeur, o passado real não é observável tal como ele foi vivido, é só como um *ver-como* que podemos conhecê-lo: “aprendemos a ver *como* trágico, *como* cômico etc determinado encadeamento de eventos” através de uma “adequação [entre] arte poética e retórica à maneira [da história] de ver o passado” (p. 318). Guardadas as suas particularidades, as teorias de Ricoeur e White evidenciam os limites de um modelo historiográfico como o positivista, pautado pelo ideal de objetividade.

Sabe-se hoje que o processo de constituição das nações modernas foi pautado por um modelo colonialista herdado das metrópoles européias e que sua consolidação não foi possível sem um violento processo de supressão do outro – de qualquer rastro de diferença que pudesse por em risco o projeto da construção de uma identidade nacional, forjada, sobretudo, a partir da metáfora do “povo” (Bhabha, 2003), do sentimento de pertencimento entre seus membros. Em outras palavras, para tornar viável o projeto da nação, foi necessário apagar, “esquecer” os eventos violentos que estão na sua gênese de forma a “forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea” (Bhabha, 2003: p. 60). Para além do processo natural, apontado anteriormente por Seligmann-Silva, de seleção e exclusão inerente a toda narrativa, os eventos selecionados pela narrativa nacional atendiam a uma necessidade do presente: a construção de uma identidade nacional. O objetivo era dar aos membros da nação um espelho a partir do qual todos pudessem se enxergar, unidos por um passado orgulhosamente compartilhado. Nesse sentido, o *ver-como* da historiografia nacional oficial se constituiu predominantemente como um *ver-como épico*, celebratório das origens de um povo (Paul Ricoeur, 2010). Daí que episódios de extrema violência como a escravidão, o extermínio de povos indígenas e invasão e expropriação de suas terras, quando não totalmente silenciados, foram convenientemente assimilados à narrativa nacional como “conquistas” e “descobrimientos”.

A proliferação de vozes periféricas produziu – e continua produzindo – uma rearticulação do conhecimento colonial, inserindo na história da nação experiências outras flexionadas por gênero e raça, entre outros. Contudo, embora esses movimentos a partir das margens apontem para uma virada pós-colonial, parafraseando Seligmann-Silva, o prefixo “pós” não deve ser de forma alguma confundido com “algo próximo ao conceito de superação, ou de 'passado que passou’”, pois habitar o tempo “pós-colonial” significa habitar ainda a própria colonialidade (Seligmann-Silva, 2005: p. 63). Ou seja, apesar do esforço nacional para enterrar no passado, para descartar as experiências traumáticas inerentes à sua

constituição, o esquecimento produzido pelo discurso nacional não evitou que os membros dessa “comunidade imaginada” fossem afetados pelos fantasmas, pelos traços, dessas violências. Como fantasmagorias, essas lembranças se conservaram, retornando compulsivamente à memória coletiva, “sendo repetidamente reencenadas na consciência individual” (Roy Eyerman, 2001: p. 2).⁴⁴

Portanto, a rearticulação do locus de enunciação promovida pela emergência de vozes das margens traz à tona um conteúdo recalcado pela história nacional; porém, o retorno deste conteúdo revela que o trabalho de elaboração desse passado silenciado ainda está por ser feito. Assim como no caso do indivíduo sobrevivente que sofre com o reencontro com essa realidade traumática, revisitar o passado nacional também pode trazer muito sofrimento para as diferentes coletividades que compõem a nação.

Não quero dizer com isso que não haja diferenças na forma de se compreender traumas individuais e traumas coletivos. Pelo contrário, como afirma Ron Eyerman (2001), “há uma diferença no trauma na forma como ele afeta os indivíduos e no trauma como processo cultural. Como processo cultural, o trauma é mediado por várias formas de representação e ligado à reformulação da identidade coletiva e à reelaboração da memória coletiva” (p. 4).⁴⁵ Nesse sentido, apontar a formação da nação como um processo histórico traumático implica uma investigação sobre as formas como a cultura nacional tenta domesticar o conteúdo traumático (Vickroy, 2002).

Ainda assim, apesar das particularidades do trauma individual e do trauma coletivo, em ambos os casos, o reencontro com o passado e a forçosa reelaboração da memória são processos “árduos e ambíguos”, como aponta Seligmann-Silva, pois “envolvem[m] tanto um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pela catástrofe – e, portanto, envolve[m] a resistência e a superação da negação – como também visa a um consolo nunca totalmente alcançável” (2000: p. 52).

Não se deve, contudo, concluir que esse reencontro seja difícil– ou mais difícil – apenas para o grupo de vítimas dos choques causados pelas violentas práticas de colonização. Como afirma Schwab, “ninguém coloniza inocentemente (...) assim como ninguém coloniza impunemente” (p. 101).⁴⁶ Schwab elabora tal reflexão com base no brilhante ensaio de Aime Cesaire, intitulado “Discurso sobre o colonialismo”, no qual o poeta antilhano fala do

⁴⁴ No original: “be(ing) played over again and again in individual consciousness.”

⁴⁵ No original: “there is a difference between trauma the way it affects individuals and as a cultural process. As cultural process, trauma is mediated through various forms of representation and linked to the reformation of collective identity and reworking of collective memory.”

⁴⁶ No original: “No one colonizes innocently (...) and no one colonizes with impunity either.”

nazismo como consequência, como “efeito *boomerang*” da política colonialista aplicada pela Europa para com povos e grupos não-europeus:

O colonizador, que para aliviar sua consciência habitua-se a enxerfar o outro homem como um animal, se acostuma a tratá-lo como um animal, e tende objetivamente a transformar-se ele mesmo num animal. É esse resultado, esse efeito *boomerang* da colonização que eu gostaria de destacar.

(...)

As pessoas se surpreendem, ficam indignadas. Dizem: “Que estranho! Mas não se preocupe – isso é Nazismo, passará!” e esperam, e criam esperanças; e escondem a verdade deles mesmos, de que é barbárie, mas a forma suprema de barbárie, a barbárie triunfante que contém toda a barbárie diária; de que isso é Nazismo, sim, mas que antes de terem se tornado suas vítimas, foram seus cúmplices; de que toleraram esse Nazismo antes deste ser infligido sobre eles, eles o absolveram, fecharam seus olhos para ele, legitimaram-no, porque, até então, ele tinha sido aplicado apenas a povos não-europeus; de que eles cultivaram o Nazismo, de que são responsáveis por ele. (1972: p. 1 – 2)⁴⁷

A partir da noção de “efeito *boomerang*”, Aime Cesaire aponta para os modos como a violência que o colonizador inflige sobre o outro sempre retorna para atingir a ele próprio. Nesse sentido, o reencontro com o passado envolve não apenas lembrar a dor sofrida, mas também a dor infligida – uma tarefa difícil, mas necessária, para a elaboração do trauma colonial, e obrigação ética de todos os envolvidos.

Esse doloroso confronto com o passado se tornou caminho sem volta especialmente a partir da década de 80, com a proliferação de narrativas produzidas às margens do espaço da nação. Contudo, como afirmei anteriormente, a recuperação histórica de determinados acontecimentos ocasionada pela emergência dessas outras narrativas não significou a resolução final dos violentos conflitos sufocados pelo discurso nacional, na medida em que o ressurgimento desses acontecimentos forçou os indivíduos da nação a se confrontarem com as dolorosas memórias de episódios violentos vividos por seus ancestrais – escravidão, genocídio indígena, migrações forçadas, entre outros.

As histórias que emergem das margens não surgem facilmente, e, por sua natureza

⁴⁷ Esta é uma tradução livre a partir da versão traduzida para o inglês. No original: “the colonizer, who in order to ease his conscience gets into the habit of seeing the other man as an animal, accustoms himself to treating him like an animal, and tends objectively to transform himself into an animal. It is this result, this boomerang effect of colonization that I wanted to point out. (...) People are surprised, they become indignant. They say: “How strange! But never mind – it’s Nazism, it will pass!” and they wait, and they hope; and they hide the truth from themselves, that it is barbarism, but the supreme barbarism, the crowning barbarism that sums up all the daily barbarisms; that is Nazism, yes, but that before they were its victims, they were its accomplices; that they tolerated that Nazism before it was inflicted on them, that they absolved it, shut their eyes to it, legitimized it, because, until then, it had been applied only to non-European peoples; that they have cultivated that Nazism, that they are responsible for it.”

traumática, resistem aos padrões narrativos tradicionais da cultura ocidental. Em outras palavras, essa recuperação histórica trouxe consigo uma necessária renovação nos modos de se narrar, pois boa parte delas é composta por um material incomunicável – cuja comunicação, entretanto, é imperativa. Trata-se de um conteúdo que precisa ser de algum modo integrado à memória nacional.

Comecei essa sessão com uma citação de Seligmann-Silva na qual ele afirma que o confronto com um passado marcado pelo trauma demanda da história uma nova ética. Essa nova ética diz menos respeito à renovação das estruturas de um discurso especificamente histórico do que à inclusão de outras formas de conhecimento, como a literatura, na árdua tarefa de reconstruir um passado tão inacessível.

A constatação da inacessibilidade desse passado foi o que levou diversos teóricos e escritores a defenderem a necessidade do registro ficcional para a apresentação do trauma: “apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa o conceito (...) aquilo que transcende a verossimilhança exige uma reformulação artística para a sua transmissão” (p. 384). Não é mera coincidência o fato de que no momento em que se intensificam o resgate e a produção dessas “outras” histórias localizadas nas margens da nação, há um crescente interesse e envolvimento do campo da literatura acerca do problema do trauma. Desde então, de acordo com Laurie Vickroy, “dar testemunho ao passado se tornou uma tarefa urgente para muitos escritores de ficção na tentativa de preservar memórias pessoais e coletivas da assimilação, repressão ou má representação” (2002: p. 1).⁴⁸ Se no século XIX a literatura foi utilizada para ratificar a história oficial da nação no nível simbólico, no século XX sua força passou a ser utilizada para narrar eventos traumáticos que ela mesma ajudara a encobrir.

A literatura passa, assim, a ser vista como um espaço possível para a reelaboração do passado por constituir “uma espécie de 'manifestação' do 'real'”, isto é, “o 'real' que resiste à simbolização” (Seligmann-Silva, 2000: p. 386-387). Esse “real” a que Seligmann-Silva se refere possui, como vimos no início desse capítulo, uma qualidade traumática – por isso, assim como o trauma, sua “*passagem* para o literário” (p. 386) não se dá em termos de uma tradução imediata, imitativa, mas pela capacidade da literatura de sugerir o inacessível e o indizível da experiência traumática. Por isso, a narrativa de ficção desempenha com sucesso uma tarefa impossível para o discurso da história: oferecer uma reencenação do trauma que “evoca o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado” (p. 384).

⁴⁸ No original: “testifying to the past has been an urgent task for many fiction writers as they attempt to preserve personal and collective memories from assimilation, repression or misrepresentation.”

A reconstrução desse “real”, isto é, da realidade traumática do passado nacional, não é um processo que envolve apenas escritores; como afirma Laurie Vickroy, ele “também é dirigido aos leitores, engajando-os numa mediação entre ansiedade individual, responsabilidades coletivas e cura comunitária em relação ao trauma” (p. 3).⁴⁹ Nesse sentido, ao se colocar a serviço da tarefa de elaboração do trauma colonial, a literatura se investe de poder para aproximar e solidarizar seus leitores com a posição da vítima, imergindo-os

nas tentativas das personagens de lembrar, filtrando as experiências dos sobreviventes através das lentes da consciência individual, com níveis variáveis de consciência de tal forma que a memória passa a ser explorada através de associações afetivas e inconscientes e não por meio de memórias ou enredos conscientes (Vickroy, 2002: p. 3).⁵⁰

⁴⁹ No original: “[it] is also directed towards readers, engaging them in a mediation on individual distress, collective responsibilities and communal healing in relation to trauma.”

⁵⁰ No original: “in characters' attempts to remember, filtering survivors' experiences through the lens of individual consciousness, with variable levels of awareness such that memory is explored through affective and unconscious associations rather than through conscious memories or plots.”

2 A EXPERIÊNCIA AFRO-AMERICANA

2.1 Escravidão: um segredo de família

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha afirma que as identidades nacionais são construídas a partir de um processo de afiliação social e textual, através de "estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome do 'povo' ou da nação e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias" (2003: p. 199). De forma semelhante, Benedict Anderson, em seu clássico *Comunidades Imaginadas*, conclui que o sentido de nacionalidade depende fortemente da construção e veiculação de narrativas de identidade que buscam dar a uma comunidade uma história, uma origem compartilhada por todos os seus membros. Esse senso de algo compartilhado, de uma identidade comum, é essencialmente produto da imaginação, segundo Anderson, pois "mesmo os membros da menor nação nunca irão conhecer muitos de seus companheiros, encontrá-los, ou até mesmo ouvi-los, ainda assim, na mente de cada um, permanece viva a imagem de sua comunhão" (1991: p. 6).⁵¹ Essa comunhão, esse sentido de pertencimento, por sua vez, é produto do caráter homogêneo do discurso nacional, baseado na "metáfora progressista da coesão" em que muitos são representados como um (Bhabha, 2003: p. 203).

União, coesão, imaginação: três elementos de que a configuração das identidades nacionais depende fortemente. Não por acaso os discursos nacionais estão cheios de referências à metáfora da família. No caso do contexto norte-americano, por exemplo, fala-se nos "pais fundadores" (*the founding fathers*), as "filhas da revolução americana" (*The Daughters of the American Revolution*), o "Tio Sam" (*Uncle Sam*), entre tantos outros, como o próprio Pai Tomás (*Uncle Tom*). Num de seus discursos mais famosos, "The House Divided", em que visava promover a conciliação entre os estados americanos do norte e os do sul, profundamente rachados pelo impasse da abolição da escravidão, Abraham Lincoln utilizou de maneira bastante hábil a metáfora da casa dividida para falar da necessidade de união entre os membros da "família norte-americana" para a continuidade da nação: "Uma casa dividida contra si mesma não se mantém em pé" (1991 [1858]: p. 25).⁵²

⁵¹ No original: "the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion."

⁵² No original: "A house divided against itself cannot stand."

Jogando com essa idéia da nação como uma grande família – ou mesmo, como uma extensão da família –, Rushdy Ashraf, em *Remembering Generations*, se refere à escravidão como um grande "segredo de família" dos Estados Unidos: "um segredo no sentido de que ela assombra as periferias do imaginário social" (2001: p. 2).⁵³

Ashraf não quer dizer com isso que a escravidão seja um segredo no sentido de algo "inacessível ou objeto de conhecimento de alguns poucos" (*Idem*).⁵⁴ Nem poderia, pois poucos países possuem um acervo tão volumoso sobre esse vergonhoso capítulo de suas histórias como os Estados Unidos – o próprio Ashraf reconhece isto em seu texto. Contudo, o fato da memória da escravidão assombrar o imaginário nacional ainda hoje indica que esse passado, embora permaneça vivo, não foi inteiramente compreendido – é exatamente isso o que faz dele um segredo, um fantasma de uma "memória nacional assombrada" (a *haunted national memory*).

Essa é uma questão que pode levantar certas dúvidas na medida em que, como afirma Ron Eyerman em *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*, sabe-se que foi a partir da memória da escravidão que a comunidade afro-americana construiu a sua identidade coletiva. Segundo Eyerman, a escravidão "formou a raiz de uma identidade coletiva emergente através de uma memória coletiva igualmente emergente" (2001: p. 1).⁵⁵ Foi esse evento que deu à comunidade afro-americana um senso de pertencimento, uma conexão entre a geração que testemunhou e viveu os horrores da "instituição peculiar" e todas as gerações posteriores.

Se a escravidão é de fato central para a memória coletiva afro-americana, como pode ao mesmo tempo ser também um "segredo"? O sentido do termo "segredo" aqui remete à noção de trauma cultural presente em Eyerman. Pensar a escravidão como um trauma não significa pensá-la exclusivamente como uma experiência pontual, mas também como um "processo cultural", no qual o "trauma é mediado através de diversas formas de representação" (2001: p. 1).⁵⁶ De forma semelhante ao que acontece com o trauma pessoal, o trauma cultural resulta em distorções no processo de formação identitária de um grupo.

Não é novidade o fato de que, na cultura norte-americana, a representação dos negros serviu – e, em muitos casos, ainda serve – para reforçar diversos estereótipos de raça e de gênero. Além disso, como revelou Toni Morrison em *Playing in the Dark*, a presença afro-

⁵³ No original: "a secret in the sense that it haunts the peripheries of the national imagery."

⁵⁴ No original: "inaccessible or the object of knowledge of a confidential few."

⁵⁵ No original: "formed the root of an emergent collective identity through an equally emergent collective memory."

⁵⁶ No original: "trauma is mediated through various forms of representation."

americana no imaginário nacional só se deu de maneira bastante marginal. A partir da leitura de diversas obras do cânone literário nacional, Toni Morrison analisou a representação dos negros e descreveu a forma como esses indivíduos foram incorporados ao imaginário nacional. Morrison identificou aquilo que definiu como uma “presença africanista”, isto é, uma representação caricatural da experiência afro-americana em relação à qual a identidade norte-americana marcava sua especificidade e ressaltava sua pretensa superioridade:

essas preocupações – autonomia, autoridade, novidade e diferença, poder absoluto – não apenas se tornaram grandes temas e suposições da literatura americana, mas cada uma é possibilitada, moldada, e ativada pela consciência e pelo emprego igualmente complexo de um africanismo constituído. Foi esse africanismo, representado como inexperiência e selvageria, que forneceu o palco de encenação e a arena para a elaboração da identidade americana quintessencial. (Morrison, 1992: p. 44)

À sua maneira, a figura dos negros na literatura canônica ratificava, assim, um discurso de naturalização da inferioridade dos afro-descendentes e escravos, amplamente utilizado como justificativa para a escravização desses indivíduos. Foi, em certa medida, como resposta a essas representações estereotípicas que as primeiras manifestações literárias afro-americanas surgiram.

Falei anteriormente sobre como a identidade afro-americana foi articulada em torno da memória da escravidão. Como aponta Eyerman, "foi a memória da escravidão e sua representação através do discurso e da arte que deu a base para a identidade afro-americana" (2001: p. 2).⁵⁷ O que é interessante observar, contudo, é o fato de que apesar de central para a identidade afro-americana, a relação com a memória da escravidão sempre foi, de certa maneira, ambivalente. Ao longo da história cultural afro-americana, a escravidão, à semelhança de um trauma, foi incorporada como um "segredo" enterrado vivo. Embora central para o projeto da construção de uma memória coletiva encabeçado por intelectuais negros do século XIX, a escravidão foi apropriada como uma experiência do passado e não do presente (Eyerman, 2001). Na literatura, por exemplo, embora funcionasse como um evento fundante da memória coletiva afro-americana, havia o desejo de desvincular essa nova identidade emergente dos estereótipos que vinculavam os negros à submissão, selvageria, entre tantos outros "significantes" carregados de negatividade.

Durante o período da Reconstrução – fase posterior à abolição nos Estados Unidos –,

⁵⁷ No original: "it was the memory of slavery and its representation through speech and art works that grounded the African American identity."

houve um esforço massivo no sentido de promover a "edificação da raça" e apagar os efeitos de "anos de pobreza, ignorância e escravidão" (Harper, 1892).⁵⁸ Esse anseio por elevar a cultura trouxe problemas para os escritores do período, na medida em que a referência cultural disponível era a da cultura branca norte-americana e que ela "continha caricaturas estilizadas do negro que deprivava-o de qualquer dignidade humana" (Bone, 1958: p. 29).⁵⁹ Nesse sentido, os primeiros romancistas negros, segundo o crítico Robert Bone, se viram confrontados com

problemas especiais de aculturação e, ao se depararem com estes, se viram empalados nos chifres de um dilema familiar. Assim como na vida real o negro é forçado a assumir uma atitude ambivalente em relação à cultura dominante, também no mundo das letras o artista negro pode adotar uma atitude ambivalente em relação à tradição literária dominante. (p. 28)⁶⁰

Nesse sentido, os primeiros esforços para construir uma identidade especificamente afro-americana apresentavam uma certa tendência à esquizofrenia. Para pelo menos parte dos primeiros romancistas afro-americanos, a forma de combater os estereótipos impostos aos negros era eliminar "todos os traços da negritude, na esperança de que a uniformidade cultural os tornaria mais aceitáveis aos brancos" (p. 19).⁶¹

Intelectuais da fase posterior à Reconstrução acusaram seus predecessores de promover a cultura de assimilação aos valores e padrões brancos. No início do século XX, influenciados pelo texto de Alain Locke, "The New Negro", artistas, escritores e intelectuais se dedicaram ao resgate dos elementos da cultura negra, trazendo para dentro de suas obras a tradição *folk* renegada pela geração anterior. Contudo, há nessa fase um deslocamento da origem da história dessa comunidade, transformando a experiência dos negros na América num capítulo da história da África. A escravidão, assim, embora ainda exerça um importante efeito aglutinador, deixa de ser o evento fundador da identidade afro-americana – o que, ao final das contas, não deixa de ser uma estratégia de desvinculação de um passado para o qual é difícil olhar.

Em ambos os momentos, os escritores parecem viver um conflito identitário: primeiro, a necessidade de apagar as formas de expressão da cultura popular negra de maneira a

⁵⁸ No original: "uplifting of the race"; "ages of poverty, ignorance and slavery."

⁵⁹ No original: "contained stylized caricatures of the Negro which deprived him of all human dignity."

⁶⁰ No original: "special problems of acculturation, and in meeting them [they] becom[e] impaled on the horns of a familiar dilemma. Just as in real life the Negro is forced to assume an ambivalent attitude toward the dominant culture, so in the world of letters the Negro writer may adopt and ambivalent attitude toward the dominant literary tradition."

⁶¹ No original: "all traces of "Negro-ness", in the hope that cultural uniformity would make them more acceptable to the whites."

"alcançar o alto nível" da cultura branca. Franz Fanon, em *Black Skins, White Masks*, descreve situações como essa em termos de um colapso do ego, a partir do qual o objetivo do comportamento negro "será o Outro (à semelhança do branco), pois somente o outro pode lhe valorizar" (2008: p. 119).⁶² Esse mesmo diagnóstico está presente na ideia elaborada por W. E. DuBois da "consciência dupla" característica do negro americano, entendida como sintoma produzido pela imposição de uma subjetividade pretensamente negra construída por brancos, que o impede de refletir e compreender sua própria experiência:

uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu, e dotado de uma segunda visão neste mundo americano, - um mundo que não lhe possibilita uma auto-consciência verdadeira, apenas deixa que ele se veja através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, essa consciência dupla, essa sensação de sempre olhar para si através dos olhos dos outros (...) Sente-se sempre essa duplicidade, - um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos; dois esforços irreconciliáveis; dois ideais conflitantes num só corpo escuro. (1994: p. 2)⁶³

O processo de construção identitária afro-americano espelha essa duplicidade: de um lado, um esforço no sentido de construir uma subjetividade especificamente afro-americana; de outro, um necessário combate contra a interpelação de outras representações que, parafraseando Bhabha (2003), visavam tornar indivíduos negros sujeitos imanentes de um discurso marcadamente branco e racista. Esse processo duplo atrapalhou os indivíduos afro-americanos no processo de realização de uma reflexão crítica sobre o seu passado, levando-os mesmo a abrir mão de parte de sua história, como a experiência da escravidão, antes mesmo de compreendê-la.

Parte desse conteúdo "esquecido" se refere exatamente à memória da escravidão que, como afirmou Ashraf, por ter sido prematuramente desconsiderada, se manteve como um passado vivo, porém nunca reconhecido (2001: p. 2) – por isso, transformado em "segredo". Na medida em que uma parte importante da história de um grupo é mantida fora da sua narrativa de identidade, o processo de constituição identitária, marcado por esta ausência, resultará numa subjetividade distorcida – numa "consciência dupla", como denominou Du Bois. Conseqüentemente, o reparo a essa distorção só pode ser feito através do confronto – e

⁶² No original: "will be the Other (in the guise of the white man), for the other alone can give him worth."

⁶³ No original: "a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with a second-sight in this American world, - a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others (...) One ever feels his two-ness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body."

por que não reencontro? – com o passado e seus segredos.

2.2 Narrativas de escravos

A partir de meados da década de 60 do século XX, o resgate de uma série de narrativas desperta o interesse da crítica e de escritores afro-americanos: são as chamadas narrativas de escravos. Escritas por escravos durante os dois séculos e meio de escravidão nos Estados Unidos, essas narrativas constituem um registro único na perspectiva de escravos e ex-escravos sobre os horrores e a violência da "instituição peculiar", numa época em que negros não eram considerados sujeitos. Embora fossem narrativas de caráter autobiográfico, contando sobre a captura, a vida trágica nas plantações e as tentativas de fuga vivenciadas por seus autores, essas histórias pessoais estavam profundamente ligadas à experiência da comunidade, do coletivo a que pertenciam esses autores. As narrativas de escravos são um registro não apenas das experiências de indivíduos, mas também da saga de um povo, de toda uma comunidade. Atualmente esse gênero é apontado como a forma inaugural da tradição literária afro-americana.

O resgate dessas narrativas foi imprescindível para a revisão sobre a presença de negros e negras na história dos Estados Unidos, um processo intensificado especialmente a partir das décadas de 70 e 80 do século XX e liderado por críticos como Henry Louis Gates Jr. e outros tantos críticos e escritores feministas e pós-colonialistas. Essas narrativas, único espaço que fora possível articular a experiência afro-americana, possibilitaram o acesso a outras perspectivas sobre a história da escravidão nos Estados Unidos.

O resgate dessas narrativas é parte fundamental para compreender o passado histórico afro-americano. Isso porque os registros históricos oficiais sobre a escravidão são atravessados por uma "voz branca" que, de forma insistente, atenua os horrores contidos na "peculiar institution".

Contudo, apesar de ser o centro dessas narrativas, a interpretação da experiência traumática da escravidão também foi um desafio para seus autores. Para muitos críticos contemporâneos, apesar de serem um registro de indignação da mais alta importância, “elas não foram bem sucedidas no confronto com o núcleo terrível da experiência da escravidão” (Schreiber, 2010: p. 15).⁶⁴ A causa desse “fracasso” é com frequência atribuída a uma série de restrições com as quais os escritores negros tinham que lidar como, por exemplo, uma

⁶⁴ No original: "they failed to confront the horrific core of the slave experience."

recepção hostil capaz de exercer uma força altamente coercitiva sobre o relato desses escritores.

De acordo com Toni Morrison, o que movia esses autores de narrativas de escravos era a vontade de ser uma voz representativa da sua coletividade e de persuadir sua audiência da necessidade do fim da escravidão:

Quaisquer que fossem o estilo e as circunstâncias, [esses textos] eram escritos para dizer duas coisas. Primeiro: 'Esta é minha vida histórica – meu exemplo único, especial que é pessoal, mas também representa a raça.' Segundo: 'Escrevo este texto para persuadir outras pessoas – você, leitor, que provavelmente não é negro – de que nós somos seres humanos merecedores da graça de Deus e do abandono imediato da escravidão.' (1992: p. 299)⁶⁵

A escrita era vista por esses escravos como um poderoso instrumento para solidarizar e convencer uma recepção majoritariamente branca. Contudo, os autores das narrativas de escravos se confrontavam com dois problemas relacionados à *verdade* de suas histórias: de um lado, para solidarizar a audiência precisavam convencê-la de que os eventos que narravam eram reais; de outro, tinham consciência de que uma representação muito realista sobre a violência da escravidão poderia afastar seus leitores.

A procura por uma voz narrativa que se adequasse às necessidades da história e exigências dos leitores, aliados em potencial, se tornou uma questão central da literatura desse período:

os narradores ex-escravos e seus patrocinadores haviam aprendido que certos tipos de fatos organizados em certos tipos de estruturas de histórias faziam os leitores brancos se convencerem de e apoiarem a causa abolicionista. Não surpreendentemente, abolicionistas brancos incentivavam narradores ex-escravos a seguirem àquelas convenções que se mostravam bem sucedidas (Williams, 1990: p. 23-24).⁶⁶

A autenticidade necessária à voz narrativa desses textos só poderia ser alcançada, de acordo com esses editores, através de convenções realistas, tendo como foco a objetividade e simplicidade na narração dos eventos. Williams cita como exemplo o caso de Frederick

⁶⁵ No original: “They were written to say two things: Whatever the style and circumstances. One: 'This is my historical life – my singular, special example that is personal, but also represents the race.' Two: 'I write this text to persuade other people – you, the reader, who is probably not black – that we are human beings worthy of God's grace and the immediate abandonment of slavery.’”

⁶⁶ No original: “The ex-slave narrators and their sponsors had learned that certain kinds of facts plotted in certain kinds of story structures moved white readers to conviction and to support of the antislavery cause. Not surprisingly, white abolitionists encouraged ex-slave narrators to conform to the conventions that had proved successful.”

Douglas – autor da narrativa mais conhecida do gênero, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave* (1845) –, cujos associados, “mesmo aqueles bem intencionados”, exigiam dele uma narrativa de estilo simples (1990: p. 23). Quando Douglas passou a buscar uma voz mais experimental, seus críticos acusaram-no de estar mais preocupado com o estilo do que com a finalidade de seus textos (Peabody, 1869, *apud* Williams, 1990: p. 75).

Contudo, se por um lado, a narrativa, de caráter realista, era vista como um poderoso meio – ou o único – de atingir a audiência majoritariamente branca e comovê-la, por outro, os ex-escravos se viam compelidos a modalizar seu discurso e atenuar o horror inerente à experiência da escravidão. Isto porque, levando a exigência por realismo à última instância, nenhum leitor seria capaz de acompanhar essa narrativa até o fim: “as imagens eram 'reais demais' para serem verdadeiras” (Seligmann-Silva, 2000: p. 57). Era preciso pensar também que essa audiência branca não estava preparada para assumir-se como partícipe dessa *peculiar institution*. Tudo isso, contribuiu, segundo os críticos, para um considerável silenciamento nas narrativas de escravos: “sempre que houvesse algum incidente extraordinariamente violento, ou escatológico, ou algo 'excessivo', vê-se o escritor buscar refúgio nas convenções literárias da época” (Morrison, 1992: p. 192).⁶⁷

Harriet Jacobs, autora de *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) – uma das narrativas autobiográficas mais lidas no século XIX – ilustra esse paradoxo. Resgatada por Henry Louis Gates Jr e reeditada em 1987, a narrativa de Jacobs representa uma das mais significativas contribuições do gênero literário para o esforço de compreender a experiência afro-americana, na medida em que seus relatos introduziram no debate racial um problema de gênero ao escrever sobre o assédio sexual a que esteve submetida durante os anos em que trabalhou como escrava na fazenda de Flint. Com sua narrativa, Jacobs foi pioneira na reivindicação da inclusão da questão do abuso sexual de escravas nas discussões abolicionistas.

Apesar de seu pioneirismo, Jacobs não ficou ileso às restrições impostas aos autores escravos. Ao decidir escrever sobre sua experiência,⁶⁸ Jacobs adotou o pseudônimo Linda

⁶⁷ No original: “Whenever there was an unusually violent incident, or a scatological one, or something “excessive”, one finds the writer taking refuge in the literary conventions of the day.”

⁶⁸ Segundo a crítica Karen Sánchez-Eppler (1997), Jacobs, em suas cartas à Lydia Maria Child, revela ter oferecido sua história para que Harriet Beecher Stowe, autora do já então clássico *Uncle Tom*, a escrevesse. Stowe recusou a oferta e manifestou o desejo de incluir a história de Jacobs apenas em seu *Key to Uncle Tom*. Jacobs não permitiu a simples citação de sua história no texto de Stowe e a relação entre ambas foi rompida. A respeito desses eventos, talvez seja possível afirmar especulativamente que Jacobs tinha ciência desse problema da “verdade” e, por isso, escolheu Stowe, notoriamente conhecida por seus romances sentimentalistas.

Brent e atribuiu nomes fictícios aos demais envolvidos na sua história, segundo ela própria, “por boas razões” (2000: p. 747).⁶⁹ Com essa estratégia, Jacobs ficcionaliza a sua narrativa pessoal e a si própria - uma atitude nada arbitrária num contexto em que se acreditava numa fronteira intransponível entre realidade e ficção. O jogo entre ficção e realidade atravessa toda a narrativa. Ao mesmo tempo em que adverte na primeira linha de seu prefácio (este mesmo já assinado por Linda Brent): “Leitor, tenha certeza de que essa narrativa não é ficção” (2000: p. 745),⁷⁰ ressalta mais adiante: “minhas descrições estão longe de serem fiéis aos fatos”.⁷¹ Nos momentos mais dramáticos de suas descrições, Jacobs interrompe a narrativa e desvia a atenção do leitor com frases como: “Mas vamos por um véu sobre essas ocorrências terríveis demais para serem relatadas” (2000: 760).⁷²

Essa intercalação entre fato e imaginação presente em *Incidents in the Life of a Slave Girl* ilustra o paradoxo enfrentado por todos os autores das narrativas de escravos: de um lado, a necessidade de ressaltar a factualidade dos eventos narrados de forma a despertar sua audiência para os horrores inerentes à vida de um escravo; de outro lado, como aponta o crítico William L. Andrews, essa exigência de autenticidade demanda do autor a adoção de uma máscara, construída “em e por meio de uma voz cuidadosamente desenvolvida” (1990: p. 24).⁷³

Todas essas restrições produziram um efeito de silenciamento sobre as vozes dos autores das narrativas de escravo, apesar de seu caráter altamente denunciatório. Uma outra coerção a essas vozes, e talvez ainda mais significativa, diz respeito à tradição oral da cultura afro-americana. Visando uma audiência branca e letrada, esses autores precisaram adaptar suas vozes tão habituadas ao vernáculo negro do sul dos Estados Unidos à língua inglesa escrita. Em outras palavras, essas narrativas surgiram de uma difícil negociação entre "oralidade e textualidade, entre a palavra falada que dá vida e a escrita que captura e cativa" (Rushdy, 2004: p. 99).⁷⁴ Essas coerções impactaram profundamente sobre a forma e o conteúdo desses textos. Conforme afirma Evelyn Jaffe Schreiber, “ao romantizar narrativas

⁶⁹ No original: “for good reasons”.

⁷⁰ No original: “Reader, be assured this narrative is no fiction.” (p.745)

⁷¹ No original: “my descriptions fall short of the facts” (p. 745)

⁷² No original: "But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate." Em *The Site of Memory*, Morrison lista ainda alguns outros exemplos dos efeitos das coerções impostas aos textos dos escravos: “I was left in a state of distraction not to be described' (Equiano). 'But let us now leave the rough usage of the field... and turn our attention to less repulsive slave life as it existed in the house of my childhood' (Douglas). 'I am not about to harrow the feelings of my readers by a terrific representation of the untold horrors of that fearful system of oppression... It is not my purpose to descend deeply into the dark and noisome caverns of the hell of slavery' (Henry Box Brown).” (p. 301)

⁷³ No original: “to feign in and through a carefully cultivated voice.” (p. 24)

⁷⁴ No original: "orality and textuality, between the spoken word that enlives and the written one that captivates."

personais ou aceitar a cultura branca, a narrativa escrava forjou uma convenção literária que negava os aspectos traumáticos da escravidão 'minimiza[ndo] sua realidade e seus efeitos'" (McDowell & Rampersad, Introduction xiii)" (2010: p. 5).⁷⁵

Foi em função desses silenciamentos que, logo após o resgate dessas narrativas, surgiu um novo gênero na literatura afro-americana, as *neo-slave narratives*, em português, *novas narrativas de escravos*. Preocupados em "encontrar uma maneira respeitosa de dar voz aos sujeitos da escravidão historicamente emudecidos" (Rushdy, 2004: p. 97),⁷⁶ os escritores afro-americanos se dedicaram em buscar formas adequadas para reconstruir essas vozes silenciadas, em toda sua especificidade, de forma a preencher, através da imaginação, as lacunas deixadas em aberto. É a essa tradição que o projeto estético da escritora Toni Morrison se filia, conforme demonstrarei na seção seguinte.

2.3 Toni Morrison e a poética do indizível

Há em Morrison, desde seu primeiro romance *The Bluest Eye* (1970), o desejo de ir fundo na história da presença dos negros nos Estados Unidos e compreender o desenvolvimento das relações raciais na nação norte-americana, o modo como estas afetaram e ainda afetam a construção da subjetividade da comunidade afro-americana. Em entrevista concedida a *National Visionary Leadership Association* em 2004, perguntada sobre sua motivação inicial para escrever, Morrison declarou:

Senti a necessidade de escrever naquela época (...) era 1960, metade da década de 60. A maior parte do que estava sendo publicado por escritores negros homens era uma ficção ou não-ficção muito poderosa, agressiva e revolucionária. E também eles tinham uma retórica de edificação da raça muito positiva (...) Tudo isso era estimulante, mas parte dela, eu, como uma pessoa mais velha, pensei: "espere um pouco!" Uma parte dessa retórica era "Você é minha rainha negra!", "Negro é lindo!". E eu pensei: "sim, mas por que com tanta ênfase?" (...) Eles vão acabar pulando alguma coisa e ninguém vai lembrar que nem sempre foi bonito. Ninguém vai lembrar o quão doloroso é um certo tipo de racismo interno à comunidade. Então antes que todos nós decidamos que somos todos lindos e que sempre fomos lindos, deixe-me falar por um momento, para aqueles entre nós que não entenderam isso tudo tão rapidamente.⁷⁷

⁷⁵ No original: "By romanticizing personal narratives for acceptance by white culture, the slave narrative forged a literary convention that denied the traumatic aspects of slavery by 'downplay[ing] its reality and its effects' (McDowell and Rampersad, Introduction xiii)."

⁷⁶ No original: "to find a respectful way to give voice to the historically muted subjects of slavery."

⁷⁷ No original: "I felt compelled at that time... this is 1960, mid 60's, most of what was being published by black men were very powerful, aggressive, revolutionary fiction or non-fiction, and also they had a very positive racial uplifting rhetoric (...) All of which was stimulating, but some of which, I, as an older person thought,

É interessante perceber como, apesar da sua evidente preocupação em trazer à tona um lado da história dos negros nos Estados Unidos relegado ao esquecimento pelo discurso oficial da nação, Morrison sempre buscou explorar um silenciamento imposto também pela própria comunidade afro-americana. Morrison toma para si a tarefa de revirar o passado e ir atrás dessa “feiura” que brancos e negros, de diferentes formas e por razões distintas, evitaram, como certa vez afirmou James Baldwin (1995: p. xii).⁷⁸

Essa feiura que Morrison busca é parte do conteúdo, a que me referi na seção anterior, recalçado pelas diversas narrativas produzidas por afro-americanos sobre sua experiência no continente americano. Em seu artigo “The Site of Memory” (1992), Morrison comenta o paradoxo que o “segredo de família” impõe à literatura afro-americana: se por um lado “nenhuma outra sociedade escrava na história do mundo escreveu tanto – ou de forma tão pensada – sobre sua própria escravidão”, por outro, “e mais importante ainda” (p. 193),⁷⁹ não há em lugar algum qualquer menção ao lado interior das vidas desses indivíduos:

Para mim – uma escritora do último quarto do século XX, pouco mais de cem anos após a emancipação, uma escritora que é negra e mulher – o exercício é muito diferente. Meu trabalho se transforma em uma forma de retirar aquele véu posto sobre “acontecimentos terríveis demais para relatar”. O exercício também é muito complexo para qualquer pessoa que seja negra, ou que pertença a uma categoria marginalizada, pois, historicamente, raras foram as vezes em que fomos convidados a participar do discurso mesmo quando éramos o seu tópico. (Idem)⁸⁰

O projeto estético de Toni Morrison visa, portanto, algo mais do que apenas confrontar o discurso nacional canônico norte-americano com a perspectiva de um outro discurso produzido nas margens. Morrison mergulha fundo no passado para reencenar a história da presença afro-americana nos Estados Unidos, tendo como ponto central a escravidão, trazendo para dentro de seus textos memórias que não são facilmente confrontáveis.

wait a minute, one of which was you are my black queen, black is beautiful. And I thought yeah, but why so loud? (...) They're gonna skip over something and no one is gonna remember that it wasn't always beautiful. No one is gonna remember how hurtful a certain kind of internecine racism... so before we all decide that we are all beautiful and have always been beautiful, let me speak for just a moment here, for some of us who didn't get that right away”. Vídeo disponível em: <<http://www.visionaryproject.org/morrisontoni/#2>>

⁷⁸ No original: “neither whites *nor* blacks (...) desire to look back.”

⁷⁹ No original: “no slave society in the history of the world wrote more – or more thoughtfully – about its own enslavement”; “most importantly.”

⁸⁰ No original: “For me – a writer in the last quarter of the twentieth century, not much more than a hundred years after emancipation, a writer who is Black and a woman – the exercise is very different. My job becomes how to rip that veil drawn over ‘proceedings to terrible to relate’. The exercise is also critical for any person who is black, or who belongs to any marginalized category, for historically, we were seldom invited to participate in the discourse even when we were its topic.”

Isso não quer dizer que Morrison desconsidere toda a produção afro-americana anterior à sua sobre a escravidão e sobre os eventos subsequentes que constituem a história dos negros nos Estados Unidos. Pelo contrário, a própria Morrison reconhece o quanto seu trabalho depende de todas essas narrativas anteriores – “Eu dependo das lembranças dos outros” (1992: p. 188).⁸¹ O projeto estético-político de Morrison busca, contudo, preencher os espaços vazios deixados por essa produção, que mesmo baseada em memórias, sempre focou apenas a exterioridade da experiência histórica. O fato é que as memórias de que Morrison dispõe para realizar seu projeto de resgate e reapropriação da experiência afro-americana não tratam dessa subjetividade a qual a escritora persegue. É justamente aí que reside, para Morrison, a contribuição que a literatura pode dar: “memórias e lembranças não me darão acesso total à vida interior não-escrita dessas pessoas. Somente o ato da imaginação pode me ajudar” (1992: p. 188).⁸²

Essa fala de Toni Morrison é altamente relevante para a presente pesquisa porque, de alguma maneira, ressalta um aspecto que apontei no primeiro capítulo dessa dissertação: o poder da literatura para tratar do inacessível, daquilo que somente pode ser sugerido. O poder da literatura para preencher as lacunas de que o discurso mais tradicional não consegue dar conta. Não importa o número abundante de narrativas sobre a escravidão disponível, essa vida interior que Morrison tanto busca representar em seus textos só pode ser imaginada, na medida em que não há registros dela – o que de forma alguma constitui um demérito para sua empreitada. Pelo contrário.

Quando Morrison fala do seu desejo de representar o interior da vida dessas pessoas que viveram a escravidão, ela não está preocupada apenas com a representação psicológica das suas personagens. Morrison sabe que colocar em cena a dimensão psíquica da experiência afro-americana é reativar a memória de um trauma. Como apontou a crítica Susan Willis em seu livro *Specifying*, “para Morrison, o psicológico, assim como o sensual e o sexual, também é histórico” (1987: p. 102).⁸³ Resgatar a interioridade dessa experiência é também uma forma de resgatar uma parte da história afro-americana que permaneceu sem ser contada; é uma forma de recuperar um conteúdo que só a imaginação pode tornar cognoscível: a memória do trauma.

Beloved, publicado em 1987, é a mais conhecida tentativa de Morrison nesse sentido. Nesse romance, apontado pela crítica como uma *nova narrativa de escravos*, Morrison

⁸¹ No original: “First of all, I must trust my own work. I must also depend on recollections of others.”

⁸² No original: “memories and recollections won’t give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the act of imagination can help me.”

⁸³ No original: “For Morrison, the psychological, like the sensual and sexual, is also historical.”

reescreve a história de uma escrava do século XIX, Margareth Garner, que foi condenada por tentar matar seus filhos – e a si própria – para impedir que seu patrão (*master*) os levasse de volta à plantação de onde haviam fugido. Morrison reescreve a saga de Garner através da personagem Sethe, uma ex-escrava que mata sua filha, ainda bebê, no dia em que seu patrão (*master*), Schoolteacher, aparece para reconduzi-la à sua plantação, ironicamente nomeada "Sweet Home". Rebecca Ferguson, em sua leitura sobre o romance, afirma que “por trás da escrita do romance está a convicção de Morrison que (...) a experiência da escravidão nunca havia sido adequadamente descrita no nível imaginário” (1991: p. 111).⁸⁴ De fato, a própria Morrison define seu trabalho ficcional em *Beloved* "como um tipo de arqueologia literária: com base em algumas informações e um pouco de adivinhação, você viaja até um lugar para ver o que sobrou e para reconstruir o mundo implicado nesses restos" (1995: p. 182).⁸⁵ Essa é uma estratégia que, em verdade, perpassa toda a obra de Morrison, e a publicação de *A Mercy* em 2008 confirma isto.

O que distingue esse último romance em relação aos outros da escritora é a escolha do momento histórico: em *A Mercy*, Toni Morrison mergulha fundo na história e volta para o século XVII para recontar a *pré-história* da nação norte-americana, muito antes mesmo desta se tornar uma ideia. O que motiva esse retorno tão profundo no tempo é o desejo da escritora de investigar as origens das problemáticas relações raciais nos Estados Unidos, ir atrás do momento em que a raça se tornou determinante para definir quem era escravo ou não – para Morrison, o ponto que distingue a escravidão moderna de todas as outras:

É notável que nunca houve uma civilização que não tenha se baseado em alguma forma de escravidão (...) Chamam-lhe de diferentes nomes (...) Mas apropriar-se do trabalho das pessoas foi uma constante no mundo. Portanto, essa não foi a coisa incomum. O incomum foi combiná-la com o racismo, o qual veio muito, muito depois. Então, para mim, esse era o local exato para ver como tudo isso começou. (2009)⁸⁶

Esse local exato Morrison encontra na Amércia do final do século XVII, uma América

⁸⁴ No original: “Behind the writing of the novel lay Morrison’s conviction that (despite the published slave narratives) the records on that subject are still only an outline, and that the experience of slavery had never been adequately described on the imaginative level.”

⁸⁵ No original: "a kind of literary archeology: on the basis of some information and a little bit of guesswork you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply."

⁸⁶ No original: one realizes that there was no civilization that did not rest on some form of enslavement, whether it was Athens or Moscow, whether it was England or France. They call it in different names [...] But owning the labor of people was a Constant in the world. So that was not the unusual thing. The unusual thing was coupling it with racism, which came much, much later. So for me it was the ideal place to see how all of this began.” Entrevista disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=7IZvMhQ2LIU>>, acessada em 23 de junho de 2012.

simultaneamente pré-racista e pré-nacional – e não há aí qualquer coincidência, conforme demonstrarei mais adiante. Nesse espaço, convivem indivíduos de origens diversas, que tentam encontrar uma forma de se organizarem socialmente. O romance retrata uma realidade que em nada lembra a homogeneidade celebrada no discurso nacional, representada, como afirma Cathy Covell Waegner, pelo “grande mito de um pacto feito com Deus por um povo escolhido para fundar uma Cidade exemplar sobre uma Montanha” (2009: p. 91).⁸⁷ *A Mercy* desestabiliza as hierarquias e binarismos do discurso nacional, “reinsere[ndo] as complexidades de raça, gênero e classe perdidas na criação de uma narrativa canônica que buscou privilegiar poucos em detrimento de muitos” (Cantiello, 2011: p. 147).⁸⁸

Essa complexidade representada em *A Mercy* está presente na diversidade das personagens que o compõem: Jacob Vaark, imigrante holandês que recebe de herança de um tio distante uma pequena propriedade no norte da colônia, possivelmente onde hoje é Nova Iorque, e embarca para o Novo Mundo com a ambição de fazer fortuna; Lina, indígena adotada ainda na infância por presbiterianos e posteriormente vendida para Vaark, para ajudá-lo com o trabalho na fazenda; Rebekka, filha mais nova de uma família irlandesa e “encomendada” por Jacob, é embarcada para a América para casar-se com o imigrante holandês; Sorrow, órfã, de cabelos vermelhos, encontrada e adotada por um serralheiro e sua família, e posteriormente vendida a Jacob; Willard e Scully, dois empregados brancos,⁸⁹ que prestam serviço a Jacob por conta de uma dívida que seu patrão tem com o holandês; por fim, não menos importante, a protagonista do romance, Florens, uma escrava negra adquirida por Jacob, também ainda enquanto criança, numa negociação de quitação de dívidas com um imigrante e fazendeiro católico e português de Maryland, Sr. D'Ortega.

Mas não é só a diversidade das personagens que dita a complexidade do romance. Como mencionei anteriormente, *A Mercy* não é uma narrativa que tem como propósito exclusivo confrontar o imaginário nacional com uma outra perspectiva mais heterogênea. Em *A Mercy*, um romance que faz parte de um projeto estético que busca revisitar a história a partir de seu interior, há claramente um esforço no sentido de tratar de um “conteúdo histórico”, historicamente esquecido, de uma perspectiva interna. O que permite a Morrison a representação dessa “interioridade” é a sua forma de abordar a história, em diferentes níveis,

⁸⁷ No original: “the grand myth of chosen people's compact with God to establish an exemplary City upon a Hill”.

⁸⁸ No original: “[*A Mercy*] is an American origins narrative that re-places the racial, gender, and class complexities lost in the creation of a canonical narrative that sought to privilege the few over the many.”

⁸⁹ No original, Willard e Scully são descritos como “indentured servants”, expressão para a qual não há uma tradução correspondente em português e que designa empregados contratados por faendeiros para prestar serviços em troca de comida, roupas e passagens.

como trauma.

Na seção seguinte, analisarei de que maneira Morrison constrói textualmente esse passado de uma perspectiva interna à experiência, apontando a forma como a autora incorpora ao texto literário um conteúdo altamente incomunicável e que resiste à integração no discurso, e quais são as histórias novas quando se aborda a história como trauma. Num primeiro momento, tratarei essas questões em relação à história da protagonista do romance, mas ao final proporei uma leitura no nível alegórico, mostrando como a história dessas personagens interfere nos mitos fundadores do discurso nacional.

3 ESCRITA E LEITURA DO TRAUMA EM *A MERCY* : OU, UMA LIÇÃO SOBRE COMO CONFRONTAR O PASSADO

3.1 A representação de uma história impossível

Em seu ensaio "The Site of Memory", publicado originalmente em 1987, Toni Morrison, falando sobre seu processo criativo, afirmou que sua obra é construída a partir das memórias que restaram sobre a experiência e a participação dos negros na história da nação norte-americana, registradas especialmente nas narrativas de escravos. Nesse mesmo texto, Morrison explica como transforma essas memórias em ficção: "o que faz a ficção é a natureza do ato imaginativo: minha confiança na imagem – no que restou – somada à recordação para obter um tipo de verdade" (p. 190-191).⁹⁰ Embora Morrison destaque a importância da imagem para o seu texto, esta não se confunde com o símbolo, com a representação de algo que veio antes. Contrastando seu processo criativo com o de escritores como James Baldwin, que "parte do evento para a imagem que ele deixa", Morrison declara que seu "caminho é o oposto: a imagem vem antes e me diz sobre o que é a memória" (p. 191).⁹¹

É de fato a partir de uma imagem que a história de Florens é construída: a cena do momento em que Florens é oferecida por sua mãe, no lugar de seu irmão, a Jacob Vaark, comerciante e proprietário de uma pequena fazenda em Maryland. Embora central para a história da personagem, esse evento, a partir de sua imagem, é contado apenas de forma indireta pela protagonista. Sua representação não é o que mais interessa para compreender o romance *A Mercy*. Não é o significado da imagem o que realmente importa, mas os seus efeitos, "o que faz", o seu impacto sobre a constituição identitária de Florens. Para compreender o efeito dessa imagem, entretanto, é preciso entender antes a natureza do evento que representa.

A imagem central em *A Mercy* se refere à representação da memória de uma experiência traumática vivida pela protagonista Florens durante a sua infância. Esse episódio traumático ocorre no dia em que Jacob Vaark – imigrante holandês radicado em Massachussets – vai à fazenda de D'Ortega – imigrante português católico dono de uma plantação de tabaco na Virgínia – para cobrar-lhe uma dívida e é surpreendido com uma

⁹⁰ No original: "what makes it fiction is the nature of the imaginative act: my reliance on the image - on the remains - in addition to recollection, to yield up a kind of truth."

⁹¹ No original: "moves from the event to the image that it left"; "route is the reverse: the image comes first and tells me what the memory is about"

proposta de pagamento inesperada. Dizendo-se prejudicado pela má safra daquele ano e sem dinheiro, D'Ortega oferece a Vaark seus escravos como forma de quitar sua dívida. Contrariado – “flesh was not his commodity” (p. 22) –,⁹² Vaark pensa numa estratégia para forçar o pagamento em dinheiro: decide escolher a escrava que servira o almoço e de quem acredita que D'Ortega não abrirá mão – “[Jacob] suspected there was more than cooking D'Ortega stood to lose” (p. 24)⁹³. Em meio à negociação, ambos são surpreendidos por esta escrava, que se joga aos pés de Vaark e implora para que ele escolha Florens, a menina, sua filha, ao invés de seu outro filho, ainda bebê. O acerto é feito e Florens é levada da casa dos D'Ortega, em Maryland, para a fazenda de Jacob, no norte.

Os detalhes desse evento, contudo, não são obtidos pelo leitor através da protagonista. Embora se refira a essa imagem constantemente, Florens nunca entra em detalhes sobre o ocorrido. Em verdade, a exemplo da criptonímia de Abraham e Torok, essa imagem, ou mesmo, a memória a que ela se refere, representa algo que habita o interior de Florens e que permanece lá como um conteúdo desconhecido, não elaborado. Todavia, embora se apresente como um "segredo" guardado dentro da "tumba intrapsíquica" da personagem, essa memória exerce uma força muito poderosa sobre o discurso de Florens. Se não é possível ter uma compreensão clara sobre o evento original através da voz da protagonista, por outro lado, os efeitos que a memória deste provoca em Florens são bastante evidentes.

Essa memória surge sempre de forma involuntária, imiscuida entre várias lembranças, e provoca alterações marcantes no estado da protagonista. Não representa, apenas age sobre a personagem e seu discurso. A imagem do evento traumático aparece na fala de Florens na página inicial do romance: “that night I see a minha mãe standing hand in hand with her little boy my shoes jamming the pocket of her apron” (p. 3)⁹⁴. Ela é repetida inúmeras outras vezes ao longo do romance.

A força da memória do trauma vivido por Florens deixa marcas importantes em seu discurso. Sua linguagem se transforma a tal ponto que, seguindo o fluxo do romance, fica quase impossível compreender sobre o que ela está falando exatamente. Nesse sentido, essa imagem se torna tão inacessível para o leitor quanto para Florens, pois ela carrega consigo uma mensagem cifrada, o "segredo" de Florens. Esse é o momento exato da manifestação do

⁹² Nota de tradução: neste capítulo de análise da obra literária, todas as citações do romance serão mantidas no original e a tradução feita em notas de rodapé. Essa decisão ocorre em função das diversas modificações e de inúmeros problemas encontrados na tradução para o português. No original: "Carne não era sua mercadoria." (p. 25)

⁹³ "suspeitou que fosse mais que a cozinha que D'Ortega perderia." (p. 27)

⁹⁴ "essa noite eu vejo a minha mãe parada de mãos dadas com o filhinho dela, meus sapatos enchendo o bolso do avental dela." (p. 7)

inconsciente da personagem e do segredo que ele encripta.

A fala de Florens forma aquilo que Morrison define como re-memória, "*rememory*" em inglês. A re-memória se refere a um reencontro do sujeito com as lembranças, as memórias de um passado que luta para esquecer. Trata-se de um influxo constante do passado no presente; assinala aquilo que a crítica literária denomina "*the presentness of the past*" na obra de Morrison – a presentibilidade do passado. Embora a fala da protagonista abarque tempos e espaços distintos – a infância ao lado da mãe na fazenda dos D'Ortega, a vida na fazenda de Jacobs após a separação da mãe, a jornada em busca do ferreiro –, todas essas temporalidades e espacialidades se sobrepõem umas às outras, na medida em que a protagonista se refere a todos os eventos no tempo presente. A utilização massiva desse tempo verbal marca a diluição de fronteiras entre tempos e espaços distintos, de forma que, considerando exclusivamente a voz da protagonista, o leitor tem dificuldades em reconhecer o que na história é passado e o que pertence ao presente.

Essa é a condição do sujeito que vive sob a posse de uma memória traumática, a de estar fora da história. Florens habita uma realidade atemporal, na qual a memória não trabalhada de um passado marcado pelo choque a impede de construir um futuro diferente para si. O passado é o presente – o presente, apenas extensão do trauma.

A partir de estratégias como essa, o colapso psíquico de Florens vai sendo construído textualmente – o indizível se torna, aos poucos, aparente. Isso não quer dizer, contudo, que a voz de Florens tenha uma estrutura explicativa – pelo menos não no sentido de ser uma narrativa histórica. As memórias que compõem a narração da protagonista são de uma outra ordem; elas remetem ao que a poeta Charlotte Delbo chama de memória sensorial. Parafraseando Jill Bennett (2002), as memórias que compõem a narração de Florens são construídas na forma de *imagens-experiências*: se reapresentam constante e repetidamente como experiência vivida em tempo real (tal como ocorreu no momento original).

Especificamente, no caso daquela que é a imagem central no romance, é possível notar que toda vez que ressurge, é como se o evento a que se referisse fosse uma vez mais encenado. Essa "dramatização" da memória marca a relação da personagem com a experiência do abandono como algo do presente. A cada nova reencenação, a protagonista é uma vez mais abandonada e toda dor da experiência uma vez mais reativada. Essa memória sensorial, que "registra a marca física do evento [...] sempre sentido em [seu] presente" (Bennett, 2002: 338),⁹⁵ possibilita ao leitor ocupar (mesmo que nunca totalmente) o lugar do

⁹⁵ No original: "register the physical imprint of the event [...] always felt in [its] present."

sujeito do trauma, experienciar a sensação de estar sob o domínio dos efeitos de uma experiência traumática. Ela permite que o leitor desenvolva uma “percepção da experiência interior do trauma e de sua ininteligibilidade fundamental” (Bennett, 2002: p. 340).⁹⁶

Embora a memória sensorial, isto é a memória do trauma, seja constituída por um conteúdo altamente incomunicável, que resiste à apreensão pela linguagem, a *a-representabilidade* dessa memória é construída textualmente em *A Mercy*. Como afirmei anteriormente, é possível perceber algumas alterações no discurso de Florens nos momentos em que a memória do abandono traumático irrompe na sua re-memória. A citação abaixo é bastante ilustrativa desse processo:

Lina says Sir has a clever way of getting without giving. I know it is true because I see it forever and ever. Me watching, my mother listening, her baby boy on her hip. Senhor is not paying the whole amount he owes to Sir. Sir saying he will take instead the woman and the girl, not the baby boy and the debt is gone. A minha mãe begs no. Her baby boy is still at her breast. Take the girl, she says, my daughter, she says. Me. Me. Sir agrees and changes the balance due. (p. 7)⁹⁷

Enquanto a sua fala é predominantemente construída no presente do indicativo, no momento em que a imagem do abandono ressurgue, o tempo verbal alterna para o modo contínuo. É como se o evento original ocorresse uma vez mais, e todos os afetos envolvidos na experiência fossem reativados: "Me watching, my mother listening (...) Sir is not paying the whole amount (...) Sir saying he will take instead the woman" (p. 7)⁹⁸. As palavras de Florens – que já eram fragmentadas – são atingidas em cheio. O ritmo é modificado por frases que se tornam mais curtas e literais – não há qualquer traço de metaforicidade em seu discurso.

É possível notar também uma modificação pronominal extremamente significativa na fala de Florens, que, ao entrar na memória da cena primária, abandona o pronome pessoal “I” e passa a utilizar no lugar o pronome oblíquo “me”. Essa é uma marca textual significativa da relação que a Florens do presente da narração estabelece com a Florens da cena do trauma: a substituição pronominal, assim creio, indica que a personagem não se reconhece na cena. A

⁹⁶ No original: “... of the interior experience of trauma and of its fundamental unintelligibility.”

⁹⁷ Na tradução: “Lina diz que o Patrão tem um jeito esperto de receber sem dar. Sei que é verdade porque vejo isso para todo o sempre. Ele [sic] olhando, minha mãe escutando, o bebê dela no quadril. O *Senhor* não vai pagar a quantia toda que deve para o patrão. O Patrão dizendo então que aceita então a mulher e a menina, não o bebê menino, e a dívida acaba. A minha mãe implora que não. O bebê ainda é de peito. Leve a menina, ela diz, minha filha, ela diz. Eu. Eu. O Patrão aceita e muda quanto é devido”. (p. 11)

⁹⁸ "Ele [sic] olhando, minha mãe escutando, (...) O *Senhor* não vai pagar a quantia toda (...) O Patrão dizendo então que aceita então a mulher" (p. 11)

Florens que está olhando – “me” – não é a Florens que está narrando. A Florens dessa cena está perdida lá no passado, está ilhada em algum lugar dentro da Florens autora de seu testemunho, como um objeto perdido, enterrado vivo dentro da personagem. O pronome “me”, manifestação da cripta, da tumba intrapsíquica de Florens, esconde um “I” mantido sobre segredo. A repetição e a fixação da personagem nesse “Me” dão conta da incapacidade de Florens de entender o acontecido e da dor que emerge com a lembrança.

Um ponto mais importante ainda é o fato de que essa alteração pronominal marca na linguagem, de forma indireta, a fratura, o colapso do eu (*self*). A memória que assombra Florens prejudica a construção da subjetividade da personagem – um processo que nunca é completamente linear e livre de incoerências, mas que neste caso se torna ainda mais complexo e incompleto. O processo de memória empreendido por Florens auxilia-a a amenizar esse colapso. E é somente no final dessa jornada – isto é, somente depois de completar o processo de confronto com seu passado – que Florens se reconhecerá como sujeito de sua história: "I am become wilderness but I am also Florens. In full. (...) Hear me? Slave. Free. I last" (p. 161).⁹⁹

Para chegar até esse estágio, de se apropriar dessa experiência e extrair algum sentido dessas memórias que, inicialmente, parecem não ter relações umas com as outras, Florens cruzará um longo percurso. O fio condutor da narrativa da protagonista é a busca pelo ferreiro, o único capaz de curar Rebekka, viúva de Vaark e vítima de varíola. A descrição dessa jornada em busca do ferreiro narrada pela personagem espelha o processo de memória no qual a própria Florens mergulha.

Entre a fazenda onde vive e a casa onde o ferreiro habita, há um mundo selvagem e desconhecido, com vales, árvores imensas, ursos e muita escuridão. A travessia por esse mundo desconhecido causa medo em Florens, medo de se perder na escuridão da mata, de não saber como voltar. O processo de memória empreendido por Florens também demanda uma travessia por um universo igualmente desconhecido: exige que ela atravesse a escuridão que a habita. Ambas as jornadas são empreendidas em busca de uma cura: a que leva ao ferreiro, pode salvar Rebekka; a que leva para o interior da personagem, pode salvar Florens.

Esse processo de memória compõe as seis sessões reservadas no romance para a protagonista contar sua história, em primeira pessoa. No início dessa jornada, o leitor encontra Florens oito anos após o episódio da separação da mãe, ainda às voltas com o fantasma do abandono, sem conseguir elaborar psicologicamente o acontecido. Florens está trancada em um

⁹⁹ "Eu virei fúria mas também sou Florens. Completa. (...) Ouviu? Escrava. Livre. Enfim (sic)" (p. 151)

casarão, entalhando sua história nas paredes a prego e martelo. Todo esse contexto de produção, com um aspecto altamente bruto, dá a dimensão da dificuldade com que essa história brota na personagem: "Sometimes the tip of the nail skates away and the forming of words is disorderly" (p. 158).¹⁰⁰

Apesar da determinação da narradora em prosseguir com seu registro, as memórias não lhe vêm facilmente. É uma narração que surge em pequenos fragmentos que vão irrompendo e acumulando-se uns sobre os outros, criando uma cadeia associativa pouco coerente e de difícil compreensão. Enquanto entalha sua história nas paredes, Florens precisa escavar dentro de si mesma para desenterrar histórias que se esconderam como segredos.

Florens sabe que o sucesso da jornada depende da sua capacidade de ler o desconhecido, de interpretar esse mundo estranho que se apresenta a ela: "I am asking myself which way? Who will tell me? Who lives in the wilderness between this farm and you will they help me or harm me?" (p. 5).¹⁰¹ Saber interpretar os sinais é essencial, pois qualquer engano pode levar à morte, como acontece com aqueles que não conseguem compreender os gestos de um urso:

What about the boneless bears in the valley? Remember? How when they move their pelts sway as though there is nothing underneath? Their smell belying their beauty, their eyes, knowing us from when we are beasts also. You telling me that is why it is fatal to look them in the eye. They will approach, run to us, to love and play which we misread and give back fear and anger. (p. 5)¹⁰²

A dificuldade em interpretar os sinais dessa dupla jornada, contudo, não é sentida apenas pela personagem. A leitura dessa "história impossível" impõe para o leitor obstáculos muito semelhantes aos da personagem.

Nas seis sessões narradas por Florens, não há qualquer integração ou interpretação daquilo que está sendo contado. O material da narração é tão bruto para aquela que está contando sua história, quanto para aquele que a lê. Florens e o leitor dividem o mesmo poder de antecipação: nenhum. Nessas seis partes da narrativa, as memórias sensoriais e afetivas surgem aleatoriamente, sem conexões pré-estabelecidas. Entrar na história de Florens é como

¹⁰⁰ "Às vezes a ponta do prego escorrega e as palavras são tortas" (p. 148)

¹⁰¹ "(...) mas me pergunto por onde? Quem vai me dizer? Quem vive no sertão entre esta fazenda e você e quem vai me ajudar ou me fazer mal?" (p. 8-9)

¹⁰² "E os ursos sem ossos do vale? Lembra? Como eles faziam o pelame se mexer como se não tivesse nada embaixo? O cheiro deles contrastando com a beleza, os olhos deles reconhecendo a gente de quando a gente era fera também. Você dizendo para mim por isso é que é fatal olhar nos olhos deles. Eles vão chegar perto, correr para nós para amar e brincar o que nós vamos entender errado e devolver medo e raiva." (p. 9)

andar por um terreno lodoso, movediço – que não se deixa capturar em nenhum instante, e ao mesmo tempo draga leitor e personagem cada vez mais para o interior da experiência.

Posicionados lado a lado, narradora e leitor partem em busca de uma “história impossível”. Todavia, o *antídoto* para essa aparente falta de sentido da fala de Florens é oferecido no primeiro parágrafo do romance:

Stranger things happen all the time everywhere. You know. I know you know. One question is who is responsible? Another is *can you read?* If a pea hen refuses to brood I read it quickly and sure enough that night I see a minha mãe standing hand in hand with her little boy, my shoes jamming the pocket of her apron. Other signs need more time to understand. Often there are too many signs, or a bright omen clouds up too fast. I sort them and try to recall, yet I know I am missing much, like not reading the garden snake crawling up to the door saddle to die. Let me start with what I know for certain. (p. 3, ênfase acrescentada)¹⁰³

O trecho possui o *status* de um prelúdio, uma espécie de exercício preliminar que instiga e aponta uma maneira para ler essa história cuja compreensão se coloca como um desafio. A compreensão deste parágrafo é importante porque nele está contida a própria estrutura do romance, o que o move e também sua finalidade. Acontecimentos estranhos são aqueles para os quais não se consegue estabelecer um sentido, e que, assim como o trauma, desafiam a capacidade de resposta do indivíduo. A memória do abandono ainda é nesse momento a lembrança de um "acontecimento estranho", na medida em que permanece enterrado no interior da personagem. O processo de memória é, para a personagem, uma chance de *reler os sinais*, buscar nas suas outras experiências elementos que a ajude a compreender quem é e, principalmente, de que maneira ela se tornou o que é.

Outro ponto importante nesse parágrafo diz respeito à pergunta de Florens: “who is responsible?”.¹⁰⁴ Esse questionamento pode ser lido para além da questão da responsabilidade dos atos e pensado em termos de uma *response-ability*, conforme sugerida por Adam Z. Newton (1995), a habilidade de responder adequadamente ao texto: "você é capaz de decifrá-lo?", ou "você, leitor, é capaz de responder a ele?", "você pode compreendê-lo?". Essa habilidade de ler, colocada na forma de um desafio, não se refere apenas ao ato de acompanhar a escritura do texto, mas de atribuir sentido aos signos que compõem o mundo

¹⁰³ Tradução: “Uma pergunta é quem é responsável? Outra é você sabe ler? Se a fêmea do pavão se recusa a chocar, eu leio isso depressa e, claro, essa noite vejo a minha mãe parada de mãos dadas com o filhinho dela, meus sapatos enchendo o bolso dela. Outros sinais precisam de mais tempo para entender. Sempre tem sinais demais, ou um presságio brilhante se turva depressa demais. Eu analiso e tento me lembrar, mas sei que estou perdendo muita coisa, como não ler a cobra de jardim se esgueirando até a soleira da porta para morrer. Deixe eu começar pelo que sei de certo.” (p. 7-8)

¹⁰⁴ "quem é responsável?" (p. 7)

dessa história, de fazer as associações necessárias para desvendar seus segredos. É uma história que exige um esforço interpretativo constante.

A questão da *response-ability* é de fato um elemento importante no texto de Toni Morrison. Assim como suas outras obras, toda a narrativa de Florens é construída de forma a “fornecer os lugares e espaços para que o leitor possa participar” (Morrison, 1984: p. 338).¹⁰⁵ A participação do leitor está pressuposta na própria estrutura do romance, portanto, sem *response-ability* não há história. A compreensão e integração de todos esses “signos estranhos” dependem da leitura da Florens, mas também da leitura feita por aquele que lê a história de Florens. Esses espaços criados para a participação do leitor inserem-no de forma definitiva dentro da narrativa de Florens, tornando-o um participante da *jornada interior* da personagem. Ambos terão que ler juntos os signos do mundo do texto, “sort[ing] them out and try[ing] to recall”, sempre sabendo, porém, que ambos “[are] missing much” (p. 5).¹⁰⁶

O leitor, contudo, possui uma vantagem em relação à Florens, que é o acesso à consciência das demais personagens do romance nas outras seis sessões que se intercalam com a voz de Florens. Cinco dessas outras seis histórias são narradas em terceira pessoa e todas constituem, em graus diferentes, processos de memória, pois assim como a narração de Florens, também essas outras histórias estão cheias de memórias de experiências profundamente traumáticas.

É bem verdade, contudo, que em nenhuma dessas outras falas os efeitos da memória do trauma se manifestam da mesma maneira como ocorre no discurso de Florens. Em grande medida isso acontece justamente pelo distanciamento da narração em terceira pessoa. Narradas em discurso direto livre, essas outras histórias estariam sujeitas à mesma força fragmentadora que atinge a narração de Florens. Mais, elas não poderiam desempenhar a função que tem dentro do romance, a de auxiliar o leitor no processo de construção de sentidos. Sem essas outras falas, um número muito grande de lacunas ficaria sem ser preenchido, tornando o processo da leitura verdadeiramente impossível.

Ao lado das seis sessões narradas na voz da protagonista, essas outras formam uma estrutura que se assemelha à definição de Jennifer Freyd (1996) de narrativas do trauma como uma composição na qual os escritores criam uma “interpretação e integração episódica de memórias afetivas e sensoriais anteriormente desconexas” (p. 170). Essa é uma conceituação válida para *A Mercy* quando este é pensado em sua totalidade: através de sessões que não se seguem como capítulos, mas como episódios que indiretamente se complementam, alternando

¹⁰⁵ No original: "to provide the places and spaces so that the reader can participate."

¹⁰⁶ "analis[ando] e tent[ando] me lembrar", "[estão] perdendo muita coisa". (p. 7-8)

entre o discurso fragmentado em primeira pessoa da protagonista e o discurso indireto livre focalizado nas demais personagens, a experiência traumática de Florens, parafraseando Mieke Bal (2007), adquire uma história e se torna minimamente capturável e compreensível. É sobre a relação que essas falas estabelecem com a narração da protagonista e sobre como preenchem as lacunas deixadas pelo discurso fragmentado de Florens que falarei na sessão seguinte.

3. 2 Múltiplas vozes, múltiplas pontes

Embora Florens mergulhe na memória do seu passado, a sua história só está completa quando lida ao lado das outras histórias contadas pelas demais personagens. A história por trás da imagem expressa na memória do trauma da protagonista, por exemplo, só começa a ser desvendada a partir da segunda sessão do romance, focalizada na personagem de Jacob Vaark.

Essa sessão narra a viagem de Vaark à fazenda de D'Ortega para buscar o pagamento de uma dívida que o português tem com ele. Nela, o leitor tem acesso a elementos importantes para elucidar o “segredo” de Florens. Essa é a parte do romance que dá aos eventos narrados por Florens um lugar, um tempo. Através de Jacob, o leitor descobre que a história de Florens está dividida entre o período que passou com a mãe na Virginia, na fazenda de D'Ortega, e a sua vida no norte, na propriedade de Vaark, ao lado de Lina.

É nessa sessão também que o leitor é informado de que Florens e a mãe eram escravas na fazenda de um imigrante português. Essa informação é relevante porque ajuda a explicar o fato de Florens, já falando inglês com fluência, continuar a se referir à sua mãe usando a língua portuguesa, "a minha mãe". O mesmo ocorre com "Senhor" (D'Ortega) e "Sir" (Vaark), "Senhora" e "Mistress" (Rebekka). A língua é, portanto, um elemento chave para a situação do leitor na narrativa – ela sinaliza a fronteira entre dois espaços, duas temporalidades e duas experiências distintas. Ao mesmo tempo, especialmente no que concerne à nomeação da mãe, o fato de Florens não conseguir incorporar "a minha mãe" à sua nova língua – que é também um novo mundo – é indicativo do quanto a memória desta se mantém como algo não assimilado pela personagem.

Outro aspecto dessa sessão que contribui para o entendimento da história de Florens é a caracterização de Vaark, pois é a partir dessa informação que a decisão de "a minha mãe" começa a ser explicada. Vaark é caracterizado em oposição a D'Ortega, retratado como um homem ganancioso e sem escrúpulos. A repulsa que Vaark sente quando D'Ortega oferece-lhe

seus escravos revela um distanciamento moral entre as duas personagens. O contraste fica evidente quando D'Ortega o leva para conhecer seus escravos:

Still, at his host's insistence, he trailed him to the little sheds where D'Ortega interrupted their half day's rest and ordered some two dozen or more to assemble in a straight line, including the boy who had watered Regina. The two men walked the row, inspecting. D'Ortega identifying talents, weaknesses and possibilities, but silent about the scars, the wounds like misplaced veins tracing their skin. One even had the facial brand required by local law when a slave assaulted a white man a second time. The women's eyes looked shockproof, gazing beyond place and time as though they were not there. The men looked at the ground. Except every now and then, when possible, when they thought they were not being evaluated, Jacob could see their quick glances, sideways, wary but, most of all, judging the men who judged them.

Suddenly Jacob felt his stomach seize. (...) Whatever it was he couldn't stay there surrounded by a passel of slaves whose silence made him imagine an avalanche seen from a great distance. (p. 22)¹⁰⁷

Jacob olha com horror para a situação degradante em que vivem os escravos à sua frente. A contrariedade de Vaark em relação a esse espaço é reveladora no sentido de que sugere que o espaço para onde Florens será levada não opera com regras semelhantes às de D'Ortega, que são em última análise representativas do *modus operandi* das colônias inglesas do sul.

Um pouco mais adiante, a cena do abandono de Florens será contada pelo narrador, sem distorções como as que envolvem o discurso de Florens. Em meio à negociação com D'Ortega

Jacob neared the cookhouse and saw a woman standing in the doorway with two children. One on her hip; one hiding behind her skirts. (...) "Her. That one. I'll take her."

D'Ortega stopped short, a startled look on his face. "Ah, no. Impossible. My wife won't allow. She can't live without her. She is our main cook, the best one.

Jacob drew closer and, recognizing the clove-laced sweat, suspected there was more than cooking D'Ortega stood to lose.

"You said 'any.' I could choose any. If your word is worthless, there is only the law."

(...)

¹⁰⁷ Tradução: "D'Ortega interrompeu o descanso do meio dia deles e ordenou que duas dúzias ou mais se reunissem em linha reta, inclusive o menino que tinha dado água à Regina. Os dois homens passaram diante da fila, inspecionando. D'Ortega identificava talentos, fraquezas e possibilidades, mas silenciava sobre cicatrizes, as feridas como veias deslocadas riscando a pele deles. Um tinha até mesmo a marca no rosto exigida pela lei local quando um escravo atacava um homem branco pela segunda vez. (...) De repente, Jacob sentiu um aperto no estômago. (...) Fosse o que fosse, ele não podia ficar ali cercado por um bando de escravos cujo silêncio o fazia imaginar uma avalanche vista a grande distância." (p. 25)

"Well, yes," said d'Ortega, "but there are other women here. More. You see them. Also this one is nursing."

(...)

"You don't seem to comprehend my offer. I not forfeiting my debt. I honoring it. The value of a seasoned slave is beyond adequate."

"Not if I can't use her."

"Use her? Sell her!"

(...)

Just then the little girl stepped from behind the mother. On her feet was a pair of way-too-big woman's shoes. Perhaps it was that feeling of license, a newly recovered recklessness along with the sight of those little legs rising like two bramble sticks from the bashed and broken shoes, that made him laugh. A loud, chest-heaving laugh at the comedy, the hopeless irritation, of the visit. His laughter had not subsided when the woman cradling the small boy on her hip came forward. Her voice was barely above a whisper but there was no mistaking in its urgency.

"Please, Senhor. Not me. Take her. Take my daughter."

Jacob looked up at her, away from child's feet, his mouth still open with laughter, and was struck by the terror in her eyes (...) thinking, God help me if this is not the most wretched business. (p. 23-26)¹⁰⁸

Essa mesma cena será narrada uma vez mais ainda na última sessão do romance, desta vez na perspectiva da mãe de Florens, em primeira pessoa:

After the tall man dined and joined Senhor on a walk through the quarters, I was singing at the pump. A song about the green bird fighting then dying when the monkey steals her eggs. I heard their voices and gathered you and your brother to stand in their eyes.

One chance, I thought. There is no protection but there is difference. You stood there in those shoes and the tall man laughed and said he would take me to close the debt. I knew Senhor would not allow it. I said you. Take you, my daughter. Because I saw the tall man see you as a human child, not pieces of eight. I knelt before him. Hoping for a miracle. He said yes.

It was not a miracle. Bestowed by God. It was a mercy. Offered by a human. (p. 166-167)¹⁰⁹

Colocando essas duas descrições uma ao lado da outra, é possível notar uma relação de complementariedade entre ambas, ainda que sejam produzidas a partir de perspectivas

¹⁰⁸ Tradução: "Bem nesse momento a menininha saiu de trás da mãe. Nos pés tinha um sapato de mulher muito grandes para ela. Talvez tenha sido essa sensação de liberdade, de um recém-recuperado atrevimento junto com a visão daquelas perninhas subindo como duas varetas dos sapatos surrados e estragados que o fez rir. Uma risada alta, de sacudir o peito diante da comédia, da desanimadora irritação daquela visita." (p. 28)

¹⁰⁹ "Depois que o homem alto jantou e foi com o *Senhor* dar um passeio pelo alojamento, eu fiquei cantando na bomba d'água. Uma música de um passarinho verde lutando depois morrendo quando o macaco rouba os ovos dele. Ouvi a voz deles, peguei você e seu irmão para parar à vista deles.

Uma chance, eu pensei. Não existe proteção mas tem uma diferença. Você ficou lá com aquele sapato, o homem alto riu e disse que levava eu para pagar a dívida. Eu sabia que o *Senhor* não ia deixar. Eu disse você. Levasse você, minha filha. Porque eu vi que o homem alto via você como uma criança humana, não como moeda. Ajoelhei na frente dele. À espera de um milagre. Ele disse sim.

Não foi um milagre. Bendito seja Deus. Foi uma compaixão. Oferecida por um homem." (p. 156)

diferentes. Elas fornecem ao leitor uma visão mais ampla do evento central do romance, o abandono de Florens. Através da perspectiva da mãe, o leitor descobre que o objetivo da personagem era fazer com que Jacob ficasse com seus dois filhos; é tão somente por isso que ela tenta colocar as duas crianças no campo de visão dos dois homens. O que leva "a minha mãe" a oferecer seus dois filhos é o fato de que ela percebe, durante o almoço oferecido por D'Ortega, o contraste entre o caráter de Vaark e o do seu patrão português:

When the tall man with yellow hair came to dine, I saw he hated the food and I saw things in his eyes that said he did not trust Senhor, Senhora or their sons. His way, I thought, is another way. His country far from here. There was no animal in his heart. He never looked at me the way Senhor does. He did not want. (p. 163)¹¹⁰

"A minha mãe" percebe que, com Jacob Vaark, a história de Florens poderia ser diferente da sua. A ausência de malícia no olhar de Vaark leva "a minha mãe" a concluir que, mesmo sem qualquer garantia de proteção, a probabilidade de Florens ser vítima dos mesmos abusos a que ela estava exposta nas mãos de D'Ortega, um patrão que *queria*, era menor. A gargalhada de Jacobs ao ver a menina andando desengonçadamente nos sapatos velhos de uma mulher adulta reforça a impressão da mãe, que acompanha tudo de longe sem ser percebida pelos dois homens.

Ao ouvir Jacob Vaark escolhê-la como pagamento do débito, "a minha mãe", mesmo ciente de que D'Ortega não aceitaria a proposta, se joga aos pés de Vaark e oferece a sua filha em seu lugar. Aquilo que Vaark vê nos olhos da escrava de joelhos à sua frente e interpreta como horror é traduzido na fala d' "a minha mãe" como um misto de desespero e esperança. Essa é, na perspectiva da mãe, a única possibilidade de mudar o destino de Florens, de livrá-la de um lugar onde ser mulher "is to be an open wound that cannot heal" (p. 163).¹¹¹

Assim como as falas de Vaark e d' "a minha mãe" informam sobre a história por trás da memória que atormenta a protagonista, as demais sessões auxiliam o leitor compreender um pouco melhor um outro episódio que também, de certa forma, se relaciona à experiência traumática do abandono vivida por Florens, e a partir do qual Florens inicia seu processo de memória. Algum tempo depois de se mudar para a fazenda de Vaark – mais precisamente oito anos –, Florens se apaixona pelo ferreiro contratado para fazer o portão do novo casarão

¹¹⁰ "Quando o homem alto de cabelo amarelo veio jantar, eu vi que ele detestou a comida e vi coisas nos olhos dele que diziam que ele não confiava no *Senhor*, na *Senhora* nem nos filhos deles. O jeito dele, eu achei, era outro jeito. A terra dele longe daqui. Não tinha animal no coração dele. Ele nunca olhou para mim do jeito que o *Senhor* olha. Ele não queria." (p. 153)

¹¹¹ "é ser uma ferida que nunca fecha" (p. 153)

que Jacob acabara de erguer. É para essa personagem que Florens se dirige em sua narrativa. Desde o momento em que põe os olhos no ferreiro, a protagonista desenvolve uma espécie de obsessão pelo ferreiro, como se pode notar na passagem abaixo em que ela fala sobre a primeira vez em que vê as costas desse homem:

you probably don't know anything at all about what your back looks like whatever the sky holds: sunlight, moonrise. I rest there. My hand, my eyes, my mouth. The first time I see it you are shaping fires with bellows. The shine of water runs down your spine and I have shock at myself for wanting to lick there. I run away into the cowshed to stop this thing from happening inside me. Nothing stops it. *There is only you. Nothing outside of you.* My eyes not my stomach are the hungry parts of me. There will never be enough time to look how you move. Your arm goes up to strike iron. You drop to one knee. You bend. You stop to pour water first on the iron then down your throat. Before you know I am in the world I am already kill by you. My mouth is open, my legs go softly and the heart is stretching to break. (p. 38).¹¹²

Essa passagem revela uma Florens obcecada com essa outra personagem, completamente possuída por esse outro. Todo seu desejo, toda sua libido é investida num único objeto, o homem a quem observa. O mundo de Florens passa a ser o ferreiro. É interessante notar que nas diversas vezes em que se refere a ele, Florens associa a presença dessa personagem com a de alguém capaz de lhe trazer à vida. Isso é ilustrado, por exemplo, quando ela compara as razões de Rebekka com as suas para querer o ferreiro de volta na fazenda: “She [Rebekka] wants you here as much as I do. For her it is to save her life. For me it is *to have one*” (p. 37).¹¹³ Um pouco mais adiante, ela acrescenta: “when at last our eyes hit I am not dead. For the first time *I am live*” (p. 38).¹¹⁴

A chave para entender essa relação obsessiva que Florens estabelece com o ferreiro está, especialmente, na sessão focalizada na personagem Lina, indígena que também vive na fazenda de Vaark. A última frase de Florens, antes ser interrompida pela entrada da sessão focalizada em Lina, é indicativa da relação que tem com Lina: “I need Lina to say how to

¹¹² "Você não deve nem desconfiar como ficam suas costas esteja o céu como estiver: sol, luar. Eu descanso nelas. Minha mão, meus olhos, minha boca. A primeira vez que eu vejo isso você está atijando o fogo com o fole. O brilho de água corre nas suas costas e eu sinto um choque em mim mesma querendo lambar ali. Corro para o estábulo para fazer essa coisa parar de acontecer dentro de mim. Nada segura essa coisa. Só existe você. Nada além de você. Meus olhos não meu estômago são a parte de mim que sente fome. Nunca é demais olhar você se mexendo. Seu braço que sobe para bater o ferro. Você apoia num joelho. Se curva. Para e põe água primeiro no ferro depois garganta abaixo. Antes de você saber que eu estou no mundo já morro por sua causa. Minha boca aberta, minhas pernas tão moles e o coração se esticando até quebrar." (p. 39)

¹¹³ "Ela quer você aqui tanto quanto eu. Para ela é para salvar a vida dela. Para mim é para ter uma." (p. 39)

¹¹⁴ "quando afinal nossos olhos se tocam eu não estou morta. Pela primeira vez eu estou viva." (p. 40)

shelter in the wilderness” (p. 42).¹¹⁵ Em Lina, personagem que a acolhe e assume o espaço deixado pela mãe da protagonista, Florens encontra conforto após o episódio do abandono.

Desde o momento em que a protagonista chega na fazenda de Vaark, Lina se comove com a menina e faz dela a sua protegida. O sentimento é correspondido por Florens, como se vê na passagem em que ela relata o encontro com a indígena: “I am certain the fire is coming. Then Lina smiles when she looks at me and wraps me for warmth” (p. 8).¹¹⁶ Em Lina, Florens encontra consolo para a imensa perda que acabara de sofrer. Paralelamente, Lina também parece encontrar em Florens algo há muito perdido. Na perspectiva da indígena, o narrador informa como

Lina had fallen in love with her right away, as soon as she saw her shivering in the snow. (...) Some how, some way, the child assuaged the tiny yet eternal yearning for the home Lina once knew where everyone had anything and no one had everything. Perhaps her own bareness sharpened her devotion. In any case, she wanted to protect her (p. 60).¹¹⁷

Assim como a protagonista, Lina também se tornara órfã ainda muito criança e sofrera por muito tempo com a falta do lar e dos familiares que um dia teve. Embora não seja apresentada com a mesma estrutura da narração de Florens, emulando um discurso atingido pela experiência de um trauma, a narrativa de Lina é composta por memórias referentes a diversas experiências traumáticas. Não por acaso, essa seção também é narrada em terceira pessoa. Se Lina fosse responsável pela narração de sua história, sua narrativa certamente não poderia ser mais compreensível que a de Florens. Contudo, uma vez que essa história, assim como as das demais personagens, tem no romance a função de ajudar a explicar e preencher as lacunas da narrativa da protagonista, a solução é passar essa responsabilidade de contar para um outro, um narrador onisciente, que, mesmo não sendo imune, não é afetado pelo choque como Lina e, por isso, é capaz de fazer a síntese dos eventos que a personagem relembra.

O histórico de abandonos lembrados por Lina tem origem no evento que levou à destruição da tribo indígena a que pertencia. Lina lembra com clareza do momento em que sua tribo é dizimada pela varíola e posteriormente incendiada por soldados franceses, a quem se refere simplesmente como "Europes". A cena é desoladora:

¹¹⁵ "Preciso de Lina para dizer como se abrigar no sertão." (p. 43)

¹¹⁶ "tenho certeza que o fogo vem. Então Lina sorri quando olha pra mim e me abraça para esquentar." (p. 11)

¹¹⁷ "Lina tinha se apaixonado por ela imediatamente, assim que a viu tremendo na neve. (...) De alguma forma, de algum jeito, a criança aplacou a minúscula porém eterna ânsia de lar que Lina um dia conhecera, onde todo mundo tinha qualquer coisa e ninguém tinha tudo. Talvez sua própria esterilidade atilasse essa devoção. De qualquer modo, queria protegê-la" (p. 59-60).

Once, long ago, had Lina been older or tutored in healing, she might have eased the pain of her family and all others dying around her: on mats of rush, lapping at the lake's shore, curled in paths within the village and in the forest beyond, but most tearing at blankets they could neither abide nor abandon. Infants fell silent first, and even as their mothers heaped earth over their bones, they too were pouring sweat and limp as maize hair. At first they fought off the crows, she and two young boys, but they were no match for the birds or the smell, and when the wolves arrived, all three scrambled as high into a beech tree as they could. They stayed there all night (...) At dawn none of them dared to apply a name to the pieces hauled away from a body or left to insect life. By noon, just as they had decided to make a run for one of the canoes moored in the lake, men in blue uniforms came, their faces wrapped in rags. News of the deaths that had swept her village had reached out. Lina's joy at being rescued collapsed when the soldiers, having taken one look at the crows and vultures feeding on the corpses strewn about, shot the wolves then circled the whole village with fire. As the carrion flew off she did not know whether to stay hidden or risk being shot as well. (p. 46-47)¹¹⁸

Nessa passagem, fica evidente o peso que a memória tem sobre a personagem e a dor que sente por não ter sido capaz de evitar a tragédia. Outro aspecto significativo é o fato de que, para Lina, o que lhe impediu de salvar os membros de sua tribo foi o fato de tudo ter ocorrido num momento em que ela era ainda muito jovem para ser iniciada nas técnicas medicinais de sua cultura. A sobrevivência da tribo dependia de um conhecimento que Lina ainda não dominava. Com a dizimação da tribo, extingui-se também qualquer possibilidade de Lina vir a adquirir esse conhecimento – não há mais condições para a transmissão da cultura. E esse parece ser um prenúncio do trágico destino reservado aos milhões de indígenas do Novo Mundo. Mas essa é uma questão que explorarei em maior detalhe mais à frente. Por hora, o que interessa é o fato de que Lina, com o fim de sua tribo, encontrava-se, assim como Florens, completamente desprovida de um lar, de qualquer proteção.

O pouco conhecimento que consegue acumular no curto espaço de tempo em que convive com seus pares indígenas é renunciado posteriormente pela personagem como uma tentativa desesperada de evitar um novo abandono, dessa vez por parte dos presbiterianos que

¹¹⁸ "Uma vez, muito tempo atrás, se Lina fosse mais velha ou iniciada na cura, podia ter minorado a dor de sua família e de todos que morriam em torno dela: em esteiras de junco, enrolados na beira do lago, encolhidos em trilhas dentro da aldeia e na floresta adiante, mas a maioria rasgando as cobertas que não conseguiam nem usar nem abandonar. Os bebês silenciavam primeiro, e mesmo ao amontoarem terra sobre seus ossos, suas mães também estavam vertendo suor e moles como cabelo de milho. De início eles espantaram os corvos, ela e dois menininhos, mas não eram páreo para os pássaros nem para o cheiro, e quando os lobos chegaram os três escalaram uma faia o mais alto que puderam. Ficaram lá a noite inteira (...) Ao amanhecer nenhum deles ousou dar um nome aos pedaços arrastados para longe de um corpo ou abandonado aos insetos. Ao meio-dia, bem quando resolveram dar uma corrida até uma das canoas atracadas no lago, chegaram homens de fardas azuis, os rostos embrulhados em trapos. A notícia das mortes que varrera sua aldeia tinha se espalhado. A alegria de Lina pelo resgate desmoronou quando os soldados, depois de ver os corvos e abutres se alimentando dos corpos espalhados, mataram os lobos a tiros e depois circundaram de fogo a aldeia. Enquanto a carniça queimava ela hesitava entre ficar escondida e arriscar levar um tiro também." (p. 47)

a resgatam após o incidente com a tribo:

Afraid of once more losing shelter, terrified of being alone in the world without family, Lina acknowledged her status as heathen and let herself be purified by these worthies. She learned that bathing naked in the river was a sin; that plucking cherries from a tree burdened with them was theft; that to eat corn mush with one's fingers was perverse. That God hated idleness most of all, so staring off into space to weep for a mother or a playmate was to court damnation. (p. 47)¹¹⁹

O código sócio-cultural imposto pelos presbiterianos é completamente distinto daquele que Lina conhecia. Mesmo assim, a personagem se dispõe a assimilá-lo em troca da proteção oferecida por essa outra comunidade. O processo de assimilação ao qual Lina se sujeita pode ser lido mesmo como uma mutilação: Lina enterra vivo dentro de si o seu passado, a sua própria identidade. Mas seus esforços são em vão, e ela experimenta uma nova experiência de desamparo total quando, aos 14 anos, é colocada à venda, sem maiores explicações, e abandonada pelas mesmas pessoas que outrora prometeram cuidá-la.

Outro momento em que é possível identificar a dor que essas experiências causam na personagem é na passagem em que relembra sua chegada à propriedade de Jacob, descrita como uma mata fechada e selvagem com todo trabalho a ser feito. É interessante pensar como a caracterização do espaço serve de espelho da subjetividade da personagem, que precisará desbravar a si própria para de alguma maneira se construir. É justamente neste espaço que Lina passa a “elaborar” suas experiências traumáticas através de um forçoso esquecimento e de uma necessária reinvenção:

It was some time afterward while branch-sweeping Sir's dirt floor, being careful to avoid the hen nesting in the corner, lonely, angry and hurting, that she decided to fortify herself by piecing together scraps of what her mother had taught her before dying in agony. Relying on memory and her own resources, she cobbled together neglected rites, merged Europe medicine with native, scripture with lore, and recalled or invented the hidden meaning of things. Found, in other words, a way to be in the world. There was no comfort or place for her in the village, Sir was there and not there. Solitude would have crushed her had she not fallen into hermit skills and become one more thing that moved in the natural world. (p. 48)¹²⁰

¹¹⁹ "Temendo mais uma vez perder o abrigo, aterrorizada de ficar sozinha no mundo sem família, Lina admitiu seu status de pagã e deixou-se purificar por esses justos. Aprendeu que tomar banho nua no rio era pecado; que apanhar cerejas de uma árvore carregada era roubo; que comer papa de milho com os dedos era perverso. Que Deus odiava a preguiça acima de tudo, de forma que ficar olhando o vazio a chorar por uma mãe ou um companheiro era namorar a danação." (p. 48)

¹²⁰ "Foi algum tempo depois, enquanto varria com uma vassoura de ramos o chão de terra batida do Patrão, com cuidado para evitar a galinha aninhada no canto, sozinha, zangada e ameaçadora, que ela resolveu fortificar-se costurando retalhos do que sua mãe havia lhe ensinado antes de morrer em agonia. Contando com a

Lina forja um mundo para si a partir das lembranças remotas do seu passado entre os indígenas e as lições que toma com os presbiterianos. As pontas irreconciliáveis entre esses dois mundos, Lina amarra-as cuidadosamente com sua imaginação. É dessa forma que a personagem funda uma identidade para si e confere algum sentido para a sua trajetória. Mas essa *forma de existir no mundo* que Lina inventa para si não é exatamente fruto de um processo de elaboração das suas memórias traumáticas. Esse outro mundo surge a partir do esforço de esquecer as lembranças dos abandonos e assim aplacar a dor que essas memórias causam na personagem.

É por conta dessa trajetória que Lina se identifica tão rapidamente com Florens. Lina vê a si própria na menina órfã que está ali diante de seus olhos: "Florens had been a quiet, timid version of herself at the time of her own displacement. Before destruction. Before sin. Before men." (p. 61)¹²¹ Daí a vontade de Lina de proteger Florens, de ensinar-lhe como se abrigar (*shelter*) da dor e sensação de desamparo que a experiência do abandono causa na vítima. Se em outro momento a falta de conhecimento a impediu de salvar seus pares indígenas, agora, a situação é outra. Lina não apenas é capaz de identificar o sofrimento que Florens carrega consigo – "Mother hunger – to be one or have one – both of them were reeling from that longing which, Lina knew, remained alive, traveling the bone" (p. 63)¹²² –, como também conhece o remédio, o antídoto para aliviar a dor da órfã que, Lina sabia, nunca desapareceria.

Por conta da semelhança entre as experiências das duas personagens – ambas possuem uma trajetória marcada por abandonos –, a história de Lina ilumina a narração de Florens. Em verdade, a história de Lina pode ser lida como um espelho da narrativa da protagonista. Através dela, o leitor compreende de forma mais ampla o processo pelo qual a protagonista está atravessando.

Além disso, é a "mother hunger" de que Lina fala o ponto chave para compreender a fixação de Florens no ferreiro. A separação da mãe faz a personagem experimentar uma sensação de completo desamparo. Mesmo antes de chegar à fazenda de Jacob, Florens tem

memória e seus próprios recursos, ela emendou ritos esquecidos, misturou medicina europa com nativa, escritura com lendas, e lembrou ou inventou o significado oculto de coisas. Encontrou, em outras palavras, um jeito de estar no mundo. Não havia consolo nem lugar para ela na aldeia; o Patrão estava e não estava. A solidão a teria esmagado se ela não tivesse contado com habilidades de ermitão e se transformado em uma coisa a mais a se mover no mundo natural." (p. 49)

¹²¹ "Florens tinha sido uma versão calada, tímida, da própria Lina no momento de seu próprio deslocamento. Antes da destruição. Antes do pecado. Antes dos homens." (p. 61).

¹²² "Fome de mãe - ser uma ou ter uma -, ambas tremiam com esse desejo que, Lina sabia, permanecia vivo, viajava nos ossos." (p. 62)

seus sapatos roubados por uma estranha enquanto aguarda sozinha o padre que a conduzirá a seu novo domicílio: "Reverend Father excuses himself to go elsewhere on the boat and tells me to stay exact where I am. A woman comes to me and says stand up. I do and she takes my cloak from my shoulders. Then my wooden shoes. She walks away." (p. 7).¹²³ Lina conforta Florens, aquece-a contra o frio deixado pelo abandono. Mas a indígena sabe que a fome de mãe que a protagonista traz consigo é voraz e difícil de conter. Na sessão de Rebekka, essa "fome" é mencionada como uma necessidade desesperada de Florens por aprovação:

Rebekka (...) was even amused by Florens' eagerness for approval. 'Well done.' 'It's fine.' However slight, any kindness shown to her she munched like a rabbit. Jacob said the mother had no use for her which, Rebekka decided, explained her need to please. Explained also her attachment to the blacksmith, trotting up to him for any reason, panicked to get his food to him on time. (p. 96-97)¹²⁴

A relação feita por Rebekka entre a experiência do abandono e a fixação de Florens pelo ferreiro é bastante pertinente. Em *Race, Trauma and Home in the Novels of Toni Morrison*, Evelyn Jaffe Schreiber analisa uma outra personagem de Morrison, Sula - que dá título ao romance, publicado em 1973 -, a qual também passa pela experiência de ser abandonada pela mãe e sofre com esse trauma. Na leitura que faz do romance, Schreiber afirma que após esse evento,

for Sula sex becomes an expression of grief, a "verbalization" of the trauma of her mother's abandonment. After her sexual encounters, Sula withdraws into a "privateness in which she met herself, welcomed herself, and joined herself in matchless harmony" (123). Carolyn Jones describes Sula's sexuality as a "place where she recovers the self that her mother took away, the self on which she can depend" (p. 622). (...) Through her sexual liaisons, Sula bodily creates a sense of being that did not exist before and temporarily fills her emptiness. (2010: p. 89)¹²⁵

¹²³ "O reverendo padre pede licença para ir não sei onde no barco e fala para eu ficar bem onde estou. Vem uma mulher e me manda levantar. Eu levanto e ela tira o manto do meu ombro. Depois meus tamancos. Ela vai embora." (p. 11)

¹²⁴ "Rebekka (...) se diverte com a necessidade de aprovação que tinha Florens. 'Muito bem.' 'Está ótimo.' Por leve que fosse, qualquer gentileza que lhe fosse oferecida ela mascava como um coelho. Jacob disse que a mãe não tinha uso para ela, o que, Rebekka concluiu, explicava sua necessidade de agradecer. Explicava também sua afeição pelo ferreiro, trotando atrás dele por qualquer razão, em pânico para levar a comida dele na hora." (p. 93)

¹²⁵ "para Sula o sexo se torna uma expressão de sofrimento, uma 'verbalização' do trauma pelo abandono de sua mãe. Após todos os seus encontros sexuais, Sula se recolhe em 'uma privacidade em que ela se encontra, se recebe e se junta a si em uma harmonia sem par' (123) Carolyn Jones descreve a sexualidade de Sula como 'um lugar onde ela recupera o eu que sua mãe levou embora, o eu em que ela pode contar' (p. 622) (...) Através de seus relacionamentos sexuais, Sula cria corporeamente um senso de ser que não existia antes e preenche temporariamente seu vazio."

Como em *Sula*, em *A Mercy*, a relação sexual também se torna uma forma da protagonista "verbalizar" seu trauma. É na relação sexual com o ferreiro que Florens sente, pela primeira vez, o rombo deixado pelo abandono. Florens se reencontra consigo mesma, se reúne harmoniosamente ao eu que perdeu no momento em que foi separada da mãe. Tudo isso fica evidente no momento em que Florens chega ao final da jornada e reencontra o ferreiro. O plano de Florens, ainda secreto, é revelado:

We talk of many things and I don't say what I am thinking. That I will stay. That when you return from healing Mistress whether she is live or no I am here with you always. Never never without you. Here I am not the one to throw out. No one steals my warmth and shoes because I am small. No one handles my backside. (...) No one watches my body for how it is unseemly. With you my body is pleasure is safe is belonging. *I can never not have you have me.* (p. 137)¹²⁶

Embora a própria protagonista se refira à fazenda de Vaark como o único lar que conhece, a segurança e a proteção que Florens encontra no prazer – um prazer que só o ferreiro pode lhe dar – a fazem abandonar o lugar e as pessoas que lá vivem. Florens não tolera a ideia de voltar à realidade do fragmento. Para possuir a si mesma, Florens precisa que o ferreiro a possua: "*having you having me*" é também "*having me*". A obsessão da protagonista pelo ferreiro é, enfim, efeito do trauma do abandono.

Desde o momento em que percebe a obsessão de Florens pelo ferreiro, Lina se mostra bastante contrariada: "*she was determined to be the wall between Florens and the blacksmith*" (p. 60).¹²⁷ Lina percebe, na chegada do ferreiro, a fixação de Florens nele. Lina vê surgir em Florens uma outra fome: "*Since his coming, there was an appetite in the girl that Lina recognized as once her own. A bleating desire beyond sense, without conscience. The young body speaking in its only language its sole reason for life on earth*" (p. 60).¹²⁸

Lina reconhece o trauma falando através do corpo de Florens. Ela tenta alertar a menina: "*Listen to me, she is saying. I am your age when flesh is my only hunger*" (p. 105),¹²⁹ mas Florens não consegue perceber o perigo para o qual Lina está tentando alertá-la. Ela

¹²⁶ "A gente conversa de muitas coisas e eu não digo o que estou pensando. Que eu vou ficar. Que quando você voltar depois de curar a Patroa se ela viver ou não eu estou aqui com você sempre. Nunca nunca sem você. Aqui eu não sou a que se joga fora. Ninguém rouba meu agasalho e meus sapatos porque eu sou pequena. Ninguém passa a mão no meu traseiro. (...) Com você meu corpo é prazer é segurança é pertencido. Não posso nunca ficar sem você ficar comigo. (p. 128)

¹²⁷ "estava decidida a ser uma muralha entre Florens e o ferreiro." (p. 60)

¹²⁸ "Desde que ele viera, havia na menina um apetite que Lina reconhecia como o que tivera um dia. Um desejo choroso além do sentido, sem consciência. O corpo jovem falando em sua única linguagem de sua exclusiva razão para viver na terra." (p. 60)

¹²⁹ "Me escute, ela está dizendo. Eu tenho a sua idade quando a carne é minha única fome." (p. 100).

mesma vítima dessa outra fome, Lina sabe que a busca por conforto na carne só causará dor na menina, porque o resultado é sempre mais abandono. Sem conseguir convencer Florens do perigo, Lina lamenta não ter conseguido evitar a obsessão de Florens pelo ferreiro - não fosse isso, Lina finalmente teria tido a chance de usar seu conhecimento para "curar" alguém: "As Florens grew, she learned quickly, was eager to know more and would have been the perfect one to find the blacksmith if only she had not been crippled with worship of him" (p. 63).¹³⁰

Nesse sentido, é interessante pensar também nas últimas frases do romance, na qual "a minha mãe" fala de uma esperança sua:

I stayed on my knees. In the dust where my heart will remain each night and every day until you understand what I know and long to tell you: to be given dominion over another is a hard thing; to wrest dominion over another is a wrong thing; to give dominion of yourself to another is a wicked thing. Oh, Florens. My love. Hear a tua mãe. (p. 167)¹³¹

O que "a minha mãe" deseja passar à sua filha é uma lição de liberdade extremamente importante para um contexto no qual raça – e também gênero – começa a ser associada à escravidão. De todas as formas de dominação, a pior delas, segundo "a minha mãe" é aquela em que o sujeito se deixa dominar pelo outro. É justamente essa dominação a que Florens se entrega quando se envolve com o ferreiro. O que faz Florens ter a impressão de que o ferreiro lhe dá vida é justamente o fato de ela entregar a única que tem nas mãos dessa outra personagem.

Como Lina prevê, o desfecho dessa história é traumático. Ao chegar à casa do ferreiro, Florens começa a perceber que talvez o seu conto de fadas não se realize. É interessante notar que o "despertar" de Florens envolve a reencenação do trauma original. O primeiro choque que ela sofre quando reencontra o ferreiro é produzido pela presença do menino Malaik. A visão do garoto reativa em Florens a memória do trauma original em toda sua força:

You will ride to Mistress but alone. I am to wait here you say. I cannot join you because it is faster without me. And there is another reason, you say. You turn your head. My eyes follow where you look. This happens twice before. The first time it is me peering around my mother's dress hoping for her hand that is only for her little boy. The second time it is a pointing screaming little girl hiding behind her mother and

¹³⁰ "Florens crescia e aprendia depressa, queria saber mais e teria sido a pessoa perfeita para encontrar o ferreiro se ao menos não estivesse aleijada de adoração por ele." (p. 62)

¹³¹ "Eu fiquei de joelhos. No pó onde meu coração vai continuar toda noite e todo dia até você entender o que eu sei e quero dizer para você: ganhar o domínio sobre outra pessoa é uma coisa dura; impor domínio sobre outra pessoa é errado; dar o domínio de si mesma para outro é uma coisa má. Ah, Florens. Meu amor. Escute a sua mãe." (p. 156)

clinging to her skirts. Both times are full of danger and I am expelled. Now I am seeing a little boy come in holding a corn-husk doll. He is younger than everybody I know. You reach your forefinger toward him and he takes hold of it. You say this is why I cannot travel with you. The child you call Malaik is not to be left alone. (...) My mouth goes dry as I wonder if you want him to be yours.

I worry as the boy steps closer to you. How you offer and he owns your forefinger. As if he is your future. Not me. (p. 135-136)¹³²

Florens cola a imagem da memória do trauma sobre a imagem do ferreiro com Malaik, projeta todo o medo e raiva que a memória do abandono invoca sobre a cena à sua frente: o ferreiro é posicionado no lugar da mãe e Malaik no do irmão de Florens, a quem ela se refere quase que exclusivamente como "o menininho da mãe" ("*her little boy*") e não como seu irmão. Florens menciona outra experiência ainda na qual também revive a mesma sensação de abandono. Esse episódio ocorre durante a sua jornada em busca do ferreiro. Florens encontra abrigo numa casa habitada por uma mulher, a "Viúva" ("*The Widow*"), e suas filhas Daughter Jane e outra muito doente que permanece todo o tempo inerte no berço de palha. No dia seguinte à chegada de Florens, um grupo de religiosos vai à casa da Viúva para investigar um suposto caso de bruxaria envolvendo Daughter Jane. A menina mencionada por Florens acima está entre os religiosos e assusta-se quando a protagonista entra na sala: "I step into the room. Standing there are a man, three women and a little girl who reminds me of myself when my mother sends me away. I am thinking how sweet she seems when she screams and hides behind the skirts of the women" (p. 110-111).¹³³ Apesar de Florens se reconhecer na menina inicialmente, a reação desta logo evoca em Florens a imagem de seu irmão, segurando a mão d' "a *minha* mãe" e a memória do momento em que é abandonada pela mãe. Após o episódio com a menina, os religiosos concluem que, pela cor de Florens, ela tem de ser serva do demônio, "*The Black Man*": "She is Afric. Afric and much more" (p. 111).¹³⁴ Florens mostra a carta assinada por Rebekka, que atesta que ela é propriedade da viúva de Vaark, mas os

¹³² "Você vai imediatamente até a Patroa, mas sozinho. Eu tenho de esperar aqui você diz. Não posso ir com você porque é mais rápido sem mim. E tem outra razão, você diz. Você vira a cabeça. Meus olhos seguem na direção do seu olhar.

Isso acontece duas vezes antes. A primeira vez é eu espiando de trás do vestido da minha mãe à espera da mão que é só para o menininho dela. A segunda vez é uma menininha que aponta gritando por trás da mãe e se agarra nas saias dela. As duas vezes são cheias de perigo e eu sou expulsa. Agora estou vendo um menininho entrar com uma boneca de sabugo de milho. Ele é mais novo que todo mundo que eu conheço. Você diz é por causa disto que eu não posso viajar com você. A criança que você chama de Malaik não pode ficar sozinho. (...) Minha boca fica seca quando penso que você quer que ele seja seu.

Me preocupa quando o menino chega perto de você. Você oferece e ele fica dono do seu dedo. Como se ele é seu futuro. Não eu." (p. 127-128)

¹³³ "Eu entro na sala. Parados lá estão um homem, três mulheres e uma menininha que me lembra de mim quando minha mãe me manda embora. Estou pensando como ela é linda quando ela grita e se esconde atrás da saia de uma das mulheres." (p. 105)

¹³⁴ "Ela é África. África e muito mais" (p. 106)

religiosos não se convencem e resolvem "examiná-la" de perto:

They point me to a door that opens onto a storeroom and there, standing among carriage boxes and a spinning wheel, they tell me to take off my clothes. Without touching, they tell me what to do. To show them my teeth, my tongue. They frown at the candle burn on my palm, the one you kissed to cool. They look under my arms, between my legs. They circle me, lean down to inspect my feet. Naked under their examination I watch for what is in their eyes. (...) The little girl is back, not sobbing now but saying it scares me it scares me. (p. 113)¹³⁵

Esse episódio é ilustrativo do momento em que fundamentalismo religioso e racismo começam a se misturar. A forma como os homens examinam Florens lembra o exame em um animal; mais, aponta para o fato de que não a reconhecem como um semelhante, como membro da raça humana. O uso do pronome "it" na frase da menina – "it scares me" – é outra evidência de como, no olhar dos indivíduos deste grupo, Florens é compreendida como uma coisa estranha – e perigosamente desconhecida. Com medo do veredito dos religiosos, Daughter Jane tira Florens da casa e liberta-a para que ela possa prosseguir com sua jornada em busca do ferreiro. Embora pareça não compreender inteiramente o ocorrido, Florens vê no episódio a repetição do seu trauma original: mais uma vez, ela, ao lado de uma criança, mais uma vez, ela não sendo a escolhida.

Um detalhe importante em relação a esse episódio diz respeito à carta que Florens usa para provar que é propriedade de Rebekka e que é retida pelos religiosos. A protagonista sabe que o documento garante a ela alguma, em verdade a única, proteção em meio a esse território selvagem:

With the letter I belong and am lawful. Without it I am a weak calf abandon by the herd, a turtle without a shell, a minion with no telltale signs but a darkness I am born with, outside, yes, but inside as well and the inside dark is small, feathered and toothy. Is that what my mother knows? Why she choses me to live without? (...) Is the clawing feathery thing the only life in me? (p. 115)¹³⁶

¹³⁵ "Me apontam uma porta que dá para um depósito e lá, parada no meio das caixas de carroça e uma roca de fiar, me dizem para tirar a roupa. Sem me tocar eles dizem o que fazer. Mostrar meus dentes, minha língua. Franzem a testa para a queimadura de vela na minha mão, aquela que você beijou para esfriar. Olham debaixo dos meus braços, entre as minhas pernas. Andam em volta de mim, se abaixam para inspecionar meus pés. Nua para o exame deles procuro o que tem nos olhos deles. (...) A menininha voltou, não chorando agora mas dizendo me dá medo me dá medo." (p. 107)

¹³⁶ "Com a carta eu tenho um lugar e estou dentro da lei. Sem ela sou uma novilha fraca abandonada pelo rebanho, uma tartaruga sem casca, uma serva sem nenhum sinal revelador além de uma escuridão com que eu nasci, por fora, sim, mas por dentro também e a de dentro é pequena, tem penas e dentes. É isso que minha mãe sabe? Por que ela me escolhe para viver sem? Essa tinta é minha só. A coisa com penas e garras é a única vida em mim?" (p. 109)

A carta é a comprovação do vínculo de Florens com a pequena comunidade que habita a fazenda de Vaark. Com a carta, Florens pertence; sem ela, Florens perde a última proteção que tem contra essa "clawing feathery thing" que a habita. Sem a carta, Florens perde a força que necessita para não sucumbir à escuridão que vive no seu interior.

O fato é que Florens está sem a carta e, com isso, muito mais imersa na memória de seu trauma que em qualquer outro momento de sua jornada. A cada passo, mais próxima Florens fica do encontro com o ferreiro; mais próxima também do eu encriptado, perdido dentro da protagonista, que se torna evidente com a falta de proteção causada pela ausência da carta: "I am not the same. I am losing something with every step. I can feel the drain. Something precious is leaving me. I am a thing apart" (p. 115).¹³⁷

É nesse estado que Florens chega à casa do ferreiro, com a "clawing feathery thing" que vive dentro dela se movimentando para fora, armando seus dentes. A presença de Malaik, como demonstrado anteriormente, aumenta a angústia de Florens. Fragilizada, ela é cada vez mais possuída pela memória do trauma. Florens entra numa espécie de surto: "I take off Sir's boots and lie on your cot trying to catch the fire smell of you. Slices of starlight cut through the shutters. A minha mãe leans at the door holding her little boy's hand, my shoes in her pocket. As always she is trying to tell me something. I tell her to go" (p. 137).¹³⁸ A angústia de Florens segue dando vazão à manifestação da memória do trauma, que agora retorna na forma de um poderoso sonho:

I dream a dream that dreams back at me. I am on my knees in soft grass with white clover breaking through. There is a sweet smell and I lean close to get it. But the perfume goes away. I notice I am at the edge of a lake. The blue of it is more than sky, more than any blue I know. More than Lina's beads or the heads of chicory. I am loving it so, I can't stop. I want to put my face deep there. What is making me hesitate, making me not get the beautiful blue I want? I make me go nearer, lean over, clutching the glass for balance. Glass that is glossy, long and wet. Right away I take fright when I see my face is not there. Where my face should be is nothing. I put a finger in and watch the water circle. I put my mouth close enough to drink and kiss but I am not even a shadow there. Where is it hiding? Why is it? (...) Where I ask, where is my face? (p. 137-138)¹³⁹

¹³⁷ "não sou a mesma. Estou perdendo alguma coisa a cada passo. Dá para sentir esvaziando. Alguma coisa preciosa está saindo de mim. Sou uma coisa à parte." (p. 109)

¹³⁸ "Tiro as botas do Patrão e deito na sua cama tentando encontrar o seu cheiro de fogo. Fatias de luz das estrelas passam pelas persianas. A *minha mãe* se apoia na porta segurando a mão do menininho dela, meus sapatos no bolso dela. Como sempre ela está tentando me dizer alguma coisa. Eu digo para ela ir." (p. 129)

¹³⁹ Tradução: "Eu sonho um sonho que me sonha de volta. Estou de joelhos na grama macia com trevo branco brotando. Tem um cheiro doce e eu me abaixo para cheirar de perto. Mas o perfume desaparece. Eu percebo que estou na beira de um lago. O azul dele é mais que o do céu, mais que qualquer azul que eu conheço. Mais

A sensação de conforto, de tranquilidade, o prazer que a grama macia, o perfume das flores brancas dos trevos e o azul do céu invocam as mesmas sensações que surgem em Florens quando ela está com o ferreiro. Em ambas as situações, parece surgir uma temporária harmonia. Embora não verbalize em momento algum, o sonho é a manifestação do temor de Florens de ser expulsa da vida do ferreiro: "I feel the clutch inside. This expel can never happen again" (p. 137).¹⁴⁰ A protagonista pressente a separação quando o homem não se despede, não a beija antes de partir para tratar de Rebekka. Assim como no reflexo do lago, onde Florens cria "se encontrar" não há nada, nem mesmo sua sombra. Florens está cada vez mais próxima, mais dentro do seu trauma. No momento em que ela desperta, é possível notar como a memória do trauma, isto é, o passado da protagonista, encharca o seu presente – a fronteira entre os dois tempos se desfaz e seus elementos e personagens se imiscuem na projeção – o que torna a realidade algo cada vez menos suportável para Florens: "a minha mãe is standing by your cot and this time her baby boy is Malaik. He is holding her hand. She is moving her lips at me but she is holding Malaik's hand in her own. I hide my head in your blanket" (p. 138).¹⁴¹

Tudo está pronto para que a "coisa selvagem" que mora em Florens saia para o mundo e arrase tudo. Isso acontece quando Florens perde seu último "escudo", as botas emprestadas do Patrão que Lina e Rebekka cuidadosamente estofam antes de Florens partir para que ela tenha uma jornada tranquila e mais rápida possível. Na seção que abre o romance, quando Florens dá início ao processo de memória, ela coloca o seu desejo por sapatos na origem de tudo: "The beginning begins with the shoes. When a child I am never able to abide being barefoot and always beg for shoes, anybody's shoes, even on the hottest days" (p. 4).¹⁴² Embora Florens quase não fale sobre sua vida entre os D'Ortega, pela perspectiva de Jacobs, percebe-se que esse era um espaço nada seguro, tampouco tranquilo para os escravos que lá trabalhavam. Mesmo que "a minha mãe" não trabalhasse na plantação – onde os excessos

que as contas de Lina ou as cabeças de chicória. Eu gosto tanto daquilo, não posso parar. Quero enfiar minha cara naquilo. Quero. O que me faz hesitar, me faz não conseguir o lindo azul que eu quero? Eu me forço a ir mais perto, a abaixar, agarro o mato para me equilibrar. O mato é brilhante, comprido e molhado. Na mesma hora eu assusto quando vejo que minha cara não está ali. Onde minha cara devia estar não tem nada. Ponho o dedo dentro e vejo a água formar o círculo. Ponho a boca bem perto para beber ou beijar mas não sou nem uma sombra ali. Onde ela está escondida? Por que isso? (...) Onde? eu pergunto, onde está a minha cara?" (p. 129-130)

¹⁴⁰ "Sinto o aperto dentro. Essa expulsão não pode acontecer nunca de novo." (p. 129)

¹⁴¹ "a minha mãe está parada do lado da sua cama e dessa vez o bebê menino dela é Malaik. Ela está segurando a mão dele. Ela está mexendo os lábios mas está segurando a mão de Malaik na dela. Escondo a cabeça na sua coberta." (p. 130)

¹⁴² "O começo começa com os sapatos. Quando criança eu não consigo nunca ficar descalça e sempre imploro por sapatos, mesmo nos dias mais quentes." (p. 8)

eram ainda maiores –, é possível que Florens tenha, em algum momento, testemunhado alguma violência sofrida pela mãe, ou mesmo pelos demais escravos da fazenda. Nesse sentido, o incontrolável desejo de Florens por sapatos pode ser lido como um sinal de que, antes mesmo de ser abandonada pela mãe, a protagonista já vivenciara ou testemunhara alguma experiência traumática – a sensibilidade nos pés pode ser lida como a manifestação da memória de um trauma que, assim como a do abandono materno, desencadeia na personagem uma fome por proteção. Afinal, o corpo é, em *A Mercy*, o local por excelência de materialização da memória do trauma – ou, como fala Delbo, da memória sensorial.

Momentos depois da alucinação que tem com "a minha mãe" e Malaik juntos, Florens dá a falta de suas botas. Acreditando que o menino as escondeu, Florens trava uma batalha com ele e coloca a boneca que ele segura – "that must be where his power is" (p. 139)¹⁴³ – num lugar em que ele não alcança. A criança começa a chorar e gritar, e Florens se retira para a rua para evitar os sons. Quando retorna para dentro da casa, com o menino agora em silêncio, Florens encontra a boneca no chão: "The doll is not on the shelf. It is abandon in a corner like a precious child no person wants. Or no. Maybe the doll is sitting there hiding. Hiding from me. Afraid. Which? Which is the true reading?" (p. 139).¹⁴⁴ Inicialmente Florens parece se identificar com a boneca, mas logo depois a mesma imagem remete-a à memória da menina entre os religiosos. Florens precisa decidir rapidamente qual das leituras está correta, pois precisa agir para evitar a terceira expulsão. Os gritos de Malaik parecem não deixar dúvidas à personagem sobre o destino que se aproxima – mas desta vez ela age: "Seeing me the boy returns to screaming and that is when I clutch him. I am trying to stop him not hurt him. That is why I pull his arm. To make him stop. To make *it* stop" (p. 139).¹⁴⁵ Não é contra Malaik que Florens luta, mas contra tudo que ele representa. É a lembrança e a ameaça que Malaik lhe impõem que Florens tenta parar. Essa coisa, *it*, que surge de forma cada vez mais intensa e a suga cada vez com mais força para dentro de sua escuridão, para dentro de seu segredo.

O ferreiro entra na casa no momento em que Florens atinge Malaik. A protagonista reconhece imediatamente "quem" o homem escolhe:

Seing [Malaik] (...) your face breaks down. You knock me away shouting

¹⁴³ "Acho que aí que está a força dele." (p. 131).

¹⁴⁴ "A boneca não está na prateleira. Está abandonada num canto como uma criança preciosa que ninguém quer. Ou não. Talvez a boneca esteja ali se escondendo. Escondida de mim. Com medo. O quê? Qual é a interpretação certa?" (p. 131).

¹⁴⁵ "Quando me vê o menino volta a gritar e é então que eu agarro ele. Estou tentando fazer ele parar e não machucar. Por isso puxo o braço dele. Para fazer ele parar. Pare." (p. 131)

what are you doing? shouting where is your ruth? With such tenderness you lift him, the boy. (...) You choose the boy. You call his name first. You take him to lie down and return to me your broken face.

(...)

Your Mistress recovers you say. You say you will hire someone to take me to her. Away from you. Each word that follows cut. (p. 140)¹⁴⁶

Florens não suporta mais esse abandono e a sua "coisa selvagem" se torna cada vez mais aparente. Ela ainda tenta reverter a situação, mas o ferreiro é inclemente e a expulsa de sua casa:

I want you to go.
 Let me explain.
 No. Now.
 Why? why?
 Because you are a *slave*.
 What?
 You heard me.
 Sir makes me that.
 I don't mean him.
 Then who?
 You.
 What's your meaning? I am a slave because Sir trades for me.
 No. You *have become one*.
 How?
 Your head is empty and your body is wild.
 I am adoring you.
 And a slave to that too.
 You alone own me.
Own yourself, woman, and leave us be. (p. 141)¹⁴⁷

¹⁴⁶ "Ao ver [Malaik] (...) sua cara fica arrasada. Você me empurra e grita o que você está fazendo? grita não sente pena? Com tanta ternura você carrega ele, o menino. (...) Você escolhe o menino. Chama o nome dele primeiro. Leva ele para deitar com a boneca e volta para mim com a cara arrasada (...) Sua Patroa sara você diz. Você diz que vai contratar alguém para me levar para ela. Para longe de você. Cada palavra que vem depois machuca." (p. 132)

¹⁴⁷ "Quero que você vá embora.
 Me deixe explicar.
 Não. Agora.
 Por quê? Por quê?
 Porque você é uma escrava.
 O quê?
 Você ouviu.
 O Patrão me fez escrava.
 Não estou falando dele.
 Quem então?
 Você.
 Como assim? Eu sou escrava porque o Patrão me comprou.
 Não. Você virou escrava.
 Como?
 Sua cabeça é vazia e seu corpo é furioso.
 Estou adorando você.
 E escrava disso também.
 Só você é meu dono.

As palavras do ferreiro ecoam as d' "a minha mãe". É por ele que Florens ouve a lição que sua mãe tanto lamenta não conseguir ensinar a ela. Florens aprende o conceito de liberdade da pior forma possível – da forma que Lina tanto se esforçou para evitar. É interessante notar que o "tingimento exterior" de Florens, sua cor, em nenhum momento é associado à sua condição escrava – nem mesmo por ela. A escravidão à que o ferreiro se refere é a terceira forma de domínio mencionada pela mãe, e a pior também: quando o próprio indivíduo se deixar dominar por outro; quando o próprio indivíduo abre mão de sua liberdade. Essa é a escravidão mais degradante a que alguém pode se sujeitar. O que aflige tanto Lina e "a minha mãe" é o fato de que ambas aprenderam que resistir a esse terceiro tipo de escravidão é também a única forma de resistir à escravidão imposta por um terceiro. Nenhuma das duas consegue transmitir esse conhecimento a Florens, um conhecimento que poderia ter preservado-a de mais esse abandono.

Por outro lado, a atitude do ferreiro após o ataque de Florens demonstra que ele também não compreende o que acontece com a protagonista. Embora o seu diagnóstico seja preciso, ele não entende o que leva Florens até esse estágio de loucura. Em verdade, em nenhum momento ele demonstra querer saber, apesar da insistência de Florens. O julgamento dele é imediato e a sentença clara: Florens deve ir embora.

O leitor, contudo, que acompanha a narração de Florens já há algum tempo, mesmo vendo a gravidade do ataque de Florens a Malaik, sabe que o ato da protagonista é altamente complexo e não pode ser julgado como bom ou mal tão rapidamente. Por tudo que ouviu da protagonista e aprendeu com as demais personagens, o leitor entende que, por trás da obsessão de Florens pelo ferreiro, existe uma memória insuportável, um conteúdo recalcado, que retorna em toda sua potência no momento em que a personagem sente que passará novamente pela mesma experiência dolorosa. Toda a ação de Florens é fortemente influenciada pela força que a memória insuportável do trauma exerce sobre ela. Para o ferreiro, Florens é mais uma aventura, uma distração; para Florens, o ferreiro é a possibilidade de reunir-se consigo mesma novamente; a rejeição não apenas arrasa com essa possibilidade, como leva Florens de volta a um passado, muito anterior à chegada do ferreiro. É esse passado poderoso que invade Florens no momento em que se dá conta que o ferreiro escolhe Malaik e não ela. A força com que ele retorna em Florens leva-a ao colapso. A personagem não dá conta de controlar essa *coisa selvagem com penas, garras e dentes* que ganha cada vez

mais vida dentro da escuridão que a habita: "Now I am living the dying inside. No. Not again. Not ever. Feathers lifting. I unfold. The claws scratch and scratch until the hammer is in my hand" (p. 142).¹⁴⁸

É interessante notar que, antes de partir em busca do ferreiro, Lina recomenda a Florens que tome cuidado durante o percurso: "Giant birds also are nesting there bigger than cows" (p. 5).¹⁴⁹ Curiosamente, é de dentro da selva que habita Florens que parece sair a maior e mais perigosa ave - como que numa metamorfose, Florens se transforma num animal de asas, garras, com os dentes à mostra. De certa forma, essa imagem lembra um pouco os ursos a que Florens se refere numa fala ainda no início de sua narração, a qual cito uma vez mais:

What about the boneless bears? Remember? How when they move their pelts belying their beauty, their eyes knowing us from when we are beasts also. You telling me that is why it is fatal to look them in the eye. They will approach, run to us to love and play which we misread and give back fear and anger.¹⁵⁰

Ironicamente, é o ferreiro quem fala a Florens sobre como os ursos costumam ser mal interpretados. Mas é justamente ele que não consegue ver o quanto a menina que está a sua frente implora a ele amor, mas principalmente, proteção. É bem verdade que o amor de Florens é mesmo um sentimento obsessivo, mas o ferreiro perde a chance de responder de uma forma mais compreensiva e menos raivosa ao "urso" que tem à sua frente. A mesma piedade que o ferreiro cobra de Florens parece não existir nele em relação à protagonista.

Assim, como o falcão-fêmea – daquela que, segundo Lina, era a história favorita de Florens quando criança –, que parte para cima do viajante que ameaça seus filhos, mas acaba sendo ferida na asa pelo homem que, sob ataque, atinge-a com uma vara, Florens, ferida pelo tapa mas ainda mais pela rejeição do ferreiro, sucumbe: "Screaming she falls and falls. Over the turquoise lake, beyond the eternal hemlocks, down through the clouds cut by rainbow. Screaming, screaming she is carried by wind instead of wing" (p. 62).¹⁵¹

Por intermédio de Scully e Willard, dois outros empregados de Vaark, o leitor é informado sobre o estado de Florens no momento em que ela retorna à fazenda de Jacobs. Os dois se surpreendem com a mudança profunda que notam no caráter da protagonista – que não é a única personagem a sofrer alteração, mas cujo caso parece ser o mais extremo:

¹⁴⁸ "Agora estou vivendo a morte por dentro. Não. Não de novo. Nunca. As penas se arrepiam, eu me desdubro. As garras arranham e arranham até que o martelo está na minha mão." (p. 133)

¹⁴⁹ "Aves gigantes também estão aninhando lá fora maiores que vacas."

¹⁵⁰

¹⁵¹ "Gritando, ela cai e cai. Em cima do lago turquesa, além da cicuta eterna, através das nuvens cortadas pelo arco-íris. Gritando, gritando ela é levada pelo ar em vez de pela asa." (p. 62)

Strangest was Florens. The docile creature they knew had turned feral. When they saw her stomping down the road two days after the smithy had visited Mistress sickbed and gone, they were slow to recognize her as a living person. (p. 146)

The instant [Willard] saw her marching down the road - whether ghost or soldier - he knew she had become untouchable. (...) her change from "have me always" to "don't touch me ever" seemed to him as predictable as it was marked. (p. 152)¹⁵²

Pelas informações acima, o leitor percebe que a "coisa selvagem" que vivia no interior de Florens transbordou. A experiência de ser abandonada pelo ferreiro é devastadora e leva a protagonista ao colapso. Diferentemente do ferreiro, Willard sabe fazer a leitura dessa "sea change" por que passa Florens.

É com o auxílio de Scully e Willard também que o leitor consegue, finalmente, a apenas três sessões do final do romance, situar no espaço a Florens do presente da narração. Os dois empregados percebem a presença de alguém no interior do casarão construído por Vaark, morto por varíola antes mesmo de habitar a nova moradia. Ambos concluem que o vulto que vêem é o fantasma de Vaark:

When they first noticed the shadow, Scully, not sure it was truly Vaark, thought they should creep closer. Willard, on the other hand, knowledgeable about spirits, warned him of the consequences of disturbing the risen dead. Night after night, they watched until they convinced themselves that no one other than Jacob Vaark would spend haunting time there. (p. 143)¹⁵³

Mas cruzando as vozes de Willard e Scully com a fala de Florens na sessão seguinte, é possível perceber que o vulto que Scully e Willard pensam ser do fantasma de Vaark pertence, na verdade, a Florens. Quase concluindo sua "confissão", a protagonista revela: "It is three months since I run from you (...) At night when daybright gives way to stars jewelning the cold black sky, I leave Lina sleeping and come to this room" (p. 158).¹⁵⁴

¹⁵² "Mais estranho foi Florens. A criatura dócil que conheciam tinha virado fera. Quando a viram marchando pela estrada dois dias depois que o ferreiro visitou o leito de doente da Patroa e foi embora, eles demoraram para reconhecê-la como o mesmo ser vivente." (p. 137)

"No instante em que a viu marchando pela estrada - fosse fantasma ou soldado - ele sabia que ela havia se tornado intocável (...) a mudança dela de 'Me pegue sempre' para 'Não me toque nunca' parecia-lhe previsível como estava determinado." (p. 142-143)

¹⁵³ "Quando notaram a sombra pela primeira vez, Scully, sem ter certeza se era mesmo Vaark, pensou que podiam chegar mais perto. Willard, por outro lado, conhecedor de espíritos, alertou-o sobre as consequências de perturbar os mortos-vivos. Noite após noite eles vigiaram, até se convencerem de que ninguém além de Jacob Vaark iria passar tempo assombrando ali." (p. 134)

¹⁵⁴ "Faz três meses que eu fujo de você (...) De noite quando a luz do dia dá lugar para as estrelas joias no céu

É nas paredes dessa sala, e por todas as outras da casa, que Florens está entalhando a sua história. É nesse espaço que Florens empreende a dolorosa tarefa de contar a sua história, de se confrontar com o seu passado. Essa informação, que dá um contexto à produção do discurso da protagonista, é antecipada no início da narração da protagonista, poderia ajudar a tornar essa "confissão" um pouco menos obscura. Contudo, a omissão desse detalhe aproxima a experiência da leitura à experiência de produção dessa história. Não é apenas o leitor que tem a sensação de compreender melhor a história que tem a sua frente com a proximidade do fim do romance. Florens também está mais consciente da sua experiência, consegue ver as conexões entre os signos cuja leitura, inicialmente, constituía um verdadeiro desafio para a protagonista. A experiência com o ferreiro estilha o interior de Florens, mas o ato de narrar a sua experiência permite a ela recompor, juntar os pedaços que restaram e extrair um sentido de tudo. Mais importante, Florens parece finalmente encontrar a si própria no final dessa jornada:

See? You are correct. A minha mãe too. I am become wilderness but I am also Florens. In full. Unforgiven. Unforgiving. No ruth, my love. None. Hear me? Slave. Free. I last.

I will keep one sadness. That all this time I cannot know what my mother is telling me. Nor can she know what I am wanting to tell her. Mãe, you can have pleasure now, because the soles of my feet are hard as cypress. (p. 161)¹⁵⁵

3.3 O trauma da nação

Nas duas sessões anteriores, falei sobre as estratégias que Morrison lança mão para contar uma história altamente incomunicável como é a de Florens. Apontei como o efeito dessa memória – que é mais "sentida" (vívda) que "conhecida" (significada) – é marcado textualmente no discurso da protagonista. Também demonstrei, num segundo momento, a importância das demais histórias presentes no romance para o preenchimento das lacunas deixadas por um discurso tão profundamente impactado pela mudez do trauma quanto o de Florens. Defendi que as informações que o leitor obtém das demais personagens – ainda que

preto, vejo Lina dormindo e vindo para este quarto [sic]." (p.148)

¹⁵⁵ "Está vendo? Você está certo. A *minha mãe* também. Eu virei fúria mas também sou Florens. Completa. Imperdoada. Imperdoável. Sem piedade, meu amor. Nenhuma. Ouviu? Escrava. Livre. Enfim. Vou guardar uma tristeza. Que esse tempo inteiro eu não posso saber o que minha mãe está me dizendo. Nem ela pode saber o que estou querendo dizer para ela, *Mãe*, você pode ter prazer agora porque as solas dos meus pés estão duras feito madeira de cipreste." (p. 151).

intermediadas por um narrador em terceira pessoa (e, ao mesmo tempo, tão somente por se apresentarem em discurso indireto) – possibilitam situar as memórias de Florens no espaço e no tempo e integrá-las numa história.

Contudo, o que não mencionei até o momento é que, embora o eixo central do romance gire em torno do trauma individual da protagonista, imiscuidas nessas seções/episódios que compõem *A Mercy*, diversas outras histórias irrompem e trazem à tona outro conteúdo historicamente recalcado pela narrativa nacional.

Em *A Mercy*, portanto, o processo de rememória ocorre em dois níveis: primeiro, no nível da narrativa, tendo como foco o trauma da personagem Florens; segundo, num nível alegórico, surgem memórias que dizem respeito a uma experiência que é de ordem coletiva, a saber, ao traumático empreendimento colonial. É desse segundo nível de leitura que me ocuparei nessa sessão.

3.3.1 Jacob Vaark e a queda do novo Adão

Toda nação depende de um "conjunto articulado de origens ou mitos fundadores" para forjar a sua memória coletiva, cujo "princípio diretor" pode ser "sintetizado na imagem da raiz" (Achugar, 2006: p. 175). Pela construção dessa memória coletiva, dessa memória-raiz, o discurso nacional ressignifica o passado de todos os seus membros – inclusive, daqueles indivíduos cujo pertencimento é, sobretudo, uma imposição – desvinculando-o do tempo histórico, para ressitua-lo, como afirma Homi K. Bhabha, na "temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico" (2003: p. 207), isto é, daquilo que busca mobilizar a consciência histórica de determinado grupo no sentido de convencê-lo de sua especificidade compartilhada, de sua homogeneidade.

Analisando a história intelectual dos Estados Unidos do século XIX, R. W. B. Lewis identificou no imaginário nacional norte-americano a imagem que, segundo ele, reunia as ideias contemporâneas mais recorrentes da época, "o Americano Autêntico como uma figura de inocência heróica e potencialidades vastas, colocado no princípio de uma nova história" (1955: p. 1).¹⁵⁶ A essa figura que materializava os ideais do discurso nacional Lewis chamou de "o novo Adão" (em inglês, *The New Adam*).

Essa figura do novo Adão operava como o arquétipo de uma nova raça – a norte-americana. Emancipado de suas origens e de seus ancestrais, tinha no Novo Mundo a chance

¹⁵⁶ No original: "the Authentic American as a figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start of a new history"

de recomeçar do zero uma nova história, um novo povo. O surgimento do novo Adão possibilitou transformar a história desse lugar numa narrativa carregada de elementos míticos: assim, a história da chegada dos ingleses no continente americano foi explicada em termos de uma oportunidade, uma segunda chance concedida por Deus, a um pequeno grupo de escolhidos, *the chosen ones*.

Esse novo herói, obviamente, traz consigo um conjunto de novos atributos, como a autossuficiência e a capacidade e vontade de superar qualquer adversidade. Lewis resume-o de maneira bastante sintética:

A matéria de Adão: as provações ritualísticas do jovem inocente, liberado da família e da história social ou deixado sem elas; esperançosamente caminhando rumo a um mundo complexo que desconhece; radicalmente afetando esse mundo e sendo radicalmente afetado por ele; derrotado, talvez até mesmo destruído (...) mas deixando sua marca no mundo, e um sinal no qual a conquista poderá mais tarde vir para os sobreviventes (p. 127 – 128).¹⁵⁷

Todos esses atributos remetem à caracterização da personagem de Jacob Vaark. A vida do imigrante holandês no continente europeu é descrita como uma experiência difícil: com o suposto falecimento da mãe durante o parto – "a girl of no consequence" (p. 32)¹⁵⁸ – e o posterior abandono pelo pai, que não lhe deixa outra coisa senão o "name easily punned and a cause of deep suspicion" (p. 33),¹⁵⁹ Vaark tem uma infância paupérrima e sem qualquer amparo. "Misborn and disowned", Jacob sente sua sorte começar a mudar quando recebe uma inesperada herança: "an uncle he had never met from the side of his family that had abandoned him died and left him one hundred and twenty acres of dormant patroonship in a climate he much preferred" (p. 14).¹⁶⁰ Vaark se inscreve na Companhia para o cargo de mensageiro e, assim, deixa para trás a vida no Velho Mundo.

As adversidades que encontra nessa nova terra não são vistas por Jacob como um fator desmotivador. Pelo contrário, o aspecto "bruto" desse espaço – que ainda precisa ser desbravado e dominado – lhe parece um desafio. Esse novo contexto o encoraja a trabalhar de forma árdua. Vaark se sente profundamente atraído pelo ambiente hostil e ao mesmo tempo

¹⁵⁷ No original: "The matter of Adam: the ritualistic trials of the young innocent, liberated from family and social history or bereft of them; advancing hopefully into a complex world he knows not of; radically affecting that world and radically affected by it; defeated, perhaps even destroyed (...) but leaving his mark upon the world, and a sign in which conquest may later become possible for the survivors."

¹⁵⁸ "uma jovem sem importância" (p. 34)

¹⁵⁹ "um nome fácil para trocadilhos e razões para uma profunda desconfiança" (p. 35)

¹⁶⁰ "Um tio que ele nunca tinha visto do lado da família que o abandonara morreu e deixou-lhe uns cinquenta hectares de uma propriedade inativa em um clima que ele preferia bastante." (p. 15)

tão puro e intocado. Tudo aqui faz valer a viagem dura para o novo continente:

Despite the long sail in three vessels down three different bodies of water, and now the ride over the Lenape trail, he took delight in the journey. Breathing the air of a world so new, almost alarming in rawness and temptation, never failed to invigorate him. Once beyond the warm gold of the bay, he saw forests untouched since Noah, shorelines beautiful enough to bring tears, wild food for the taking. The lies of the Company about the easy profit awaiting all corners did not surprise or discourage him. His whole life had been a mix of confrontation, risk and placating. Now here he was, a ratty orphan become landowner, making a place out of no place, a temperate living from raw life. He relished never knowing what lay in his path, who might approach with what intention. (p.12)¹⁶¹

Vaark se instala em sua propriedade no norte e, como um novo Adão, livre do seu passado sofrido, segue esperançosamente em busca da prosperidade. A complexidade desse mundo desconhecido que se apresenta à sua frente motiva-o fortemente em sua caminhada.

O caráter de Jacob Vaark é, em larga medida, construído em oposição a D'Ortega, fazendeiro português de Maryland. Enquanto para Jacob Vaark a vida no Novo Mundo é uma oportunidade de se livrar do passado e iniciar uma nova vida, baseada em novos valores, D'Ortega representa o sistema semi-feudal das colônias do sul, que tem como referente a aristocracia europeia, cuja riqueza assenta, sobretudo, na mão-de-obra escrava.

É interessante observar o escárnio com que Jacob Vaark olha para a tentativa de D'Ortega e sua família de reproduzir um ambiente aristocrata no meio do nada:

[Mr. And Mrs. D'Ortega] seemed well suited to each other: vain, voluptuous, prouder of their pewter and porcelain than of their sons. It was abundantly clear why D'Ortega was in serious debt. Turning profit into useless baubles, unembarrassed by sumptuary, silk stockings and an overdressed wife, wasting candles in midday (...) the did not smile, they sneered; did not laugh, giggled. (p. 20)¹⁶²

¹⁶¹ “Apesar da longa viagem em três veleiros por três diferentes cursos d’água, e agora a dura cavalgada pela trilha de Lenape, ele teve prazer com a viagem. Respirar o ar de um mundo tão novo, quase alarmante em sua crueza e tentação, sempre o revigorava. Uma vez superado o quente ouro da baía, ele viu florestas intocadas desde Noé, litorais belos de chorar, comida silvestre à disposição. As mentiras da Companhia sobre o lucro fácil à espera de todos não o surpreendiam nem desanimavam. Na verdade, era a dureza, a aventura que o atraía. Toda a sua vida havia sido uma mistura de confronto, risco e apaziguamento. Agora ali estava ele, um pobre órfão transformado em dono de terras, inventando um lugar de lugar nenhum, uma vida moderada de uma vida crua. Ele gostava de nunca saber o que havia em seu caminho, quem poderia se aproximar com qual intenção.” (p. 15-16)

¹⁶² “[O senhor e senhora D'Ortega] pareciam bem adequados um ao outro: vaidosos, voluptuosos, mais orgulhosos do estanho e da porcelana que dos filhos. Era abundantemente claro o porquê de D'Ortega estar com sérias dívidas. Transformando o lucro em ninharias inúteis, sem vergonha da suntuosidade, das meias de seda e da mulher espalhafatosa, desperdiçando velas ao meio-dia (...) Eles não sorriam, tinham um esgar; não riam, davam risadinhas.” (p. 22-23)

A repulsa de Jacob Vaark em relação aos valores da família D'Ortega permite associá-lo aos ideais das colônias do norte, alinhadas a valores protestantes. Embora não se confesse um homem religioso, Jacob Vaark associa a corrupção e a hipocrisia nas relações dos sulistas com o catolicismo. Embora se abale com toda a riqueza de D'Ortega, Jacob demonstra orgulho por saber que o pouco que conquistara até então era fruto de seu trabalho - contrariamente a D'Ortega. Essa posição alinha-o à filosofia meritocrática protestante, segundo a qual a recompensa real, *Providence*, é resultado direto de muito trabalho. É verdade que Vaark não é descrito como um homem profundamente religioso e não se refira à fortuna que pretende alcançar como recompensa divina. De qualquer maneira, a personagem demonstra possuir uma ética semelhante a do código protestante - na qual prosperidade é obtida por meio de muito trabalho, especialmente o físico - por parte do próprio indivíduo que busca prosperar, diametralmente oposta à ética representada na personagem de D'Ortega. É essa ética que provoca a indignação de Jacob quando percebe que toda a riqueza que D'Ortega insistentemente ostenta é fruto do trabalho alheio, e pior, do trabalho de escravos. Jacob Vaark deixa a fazenda do português decidido a provar que pode conquistar sua fortuna por meio de seu próprio suor: "he was determined to prove that his own industry could amass the fortune, the station D'Ortega claimed without trading his conscience for coin" (p. 28).¹⁶³ O desejo de prosperar é inversamente proporcional à sua disposição para sujar as mãos com a escravidão, com o *comércio de carnes*:

Access to a fleet of free labor made D'Ortega's leisurely life possible. Without a shipload of enslaved Angolans, he would not be merely in debt; he would be eating from his palm instead of porcelain and sleeping in the bush of Africa rather than a four-post bed. Jacob sneered at wealth dependent on a captured workforce that required more force to maintain. (p. 28)¹⁶⁴

Nesse contraste com D'Ortega, é possível identificar um certo nível de inocência, um desejo de se manter "puro" - outro atributo do novo Adão. Esses traços também são visíveis na forma idealizada e romântica como Vaark olha para o Novo Mundo: ar puro, costas litorâneas que trazem lágrimas aos olhos, terra intocada.

Isso também fica aparente quando D'Ortega lhe oferece seus escravos para quitar a dívida que tem com o imigrante holandês. Jacob recusa a oferta prontamente: "flesh was not

¹⁶³ "Ele estava decidido a provar que o seu negócio podia juntar a fortuna e a posição que D'Ortega pleiteava sem vender sua consciência." (p. 30)

¹⁶⁴ "Acesso a uma frota de trabalho livre possibilitava a vida cômoda de D'Ortega. Sem uma carga de escravos angolanos ele não estaria apenas em débito: estaria comendo na palma da mão em vez de na louça e dormindo nas matas da África em vez de em sua cama de quatro postes. Jacob desdenhava a riqueza dependente de uma força de trabalho capturado que exigia mais força para manter." (p. 30)

his commodity” (p.22).¹⁶⁵ A cena da negociação descrita na perspectiva de Jacob deixa evidente o misto de horror e repulsa que a personagem sente em relação à escravidão e o quanto reprova a conduta do fazendeiro português:

D'Ortega interrupted their half day's rest and ordered some two dozen or more to assemble in a straight line, including the boy who had watered Regina. The two men walked the row, inspecting. D'Ortega identifying talents, weaknesses and possibilities, but silent about the scars, the wounds like misplaced veins tracing their skin. One even had the facial brand required by local law when a slave assaulted a white man a second time. (...) Suddenly Jacob felt his stomach seize. (...) Whatever it was he couldn't stay there surrounded by a passel of slaves whose silence made him imagine an avalanche seen from a great distance. (p. 22)¹⁶⁶

Jacob não verbaliza sua reprovação para D'Ortega, é verdade. Os motivos que alega para não aceitar a proposta envolvem a dificuldade de fazer o “transferência” da “nova propriedade”, a falta de espaço em sua fazenda para receber mais gente e o fato de não ter com o que ocupá-los. Mas o leitor, tendo acesso à sua consciência, sabe sobre o real incômodo de Jacob: a degradação moral que a escravidão impõe àquele que se vende a ela.

Um segundo momento em que o mesmo traço se manifesta na personagem é quando encontra Florens. Quando vê surgir a menina com sapatos usados e maiores que os pés dela, Jacob interpreta a cena como “comédia”, não há malícia em seu olhar, diferentemente de D'Ortega, conforme “a minha mãe” relata a Florens na última sessão: “you wanted the shoes of a loose woman, and a cloth around your chest did no good. You caught Senhor's eye” (p. 167).¹⁶⁷ Os sapatos grandes em pés tão pequenos lhe comovem como algo risível, não como algo desejável. O olhar de Jacob é um olhar sem malícia para uma cena que ele julga inocente.

Todavia, Jacob carrega consigo outros atributos que colocarão à prova a sua condição de Novo Adão. Um detalhe importante diz respeito ainda à questão da escravidão. Embora Jacob rechasse a conduta de D'Ortega, a sua própria pequena fazenda é mantida com o auxílio de escravos. O que impede Jacob de reconhecer o seu envolvimento com o *comércio de carnes* é o fato de que, como ele próprio argumenta, essas pessoas não são compradas, mas

¹⁶⁵ “Carne não era sua mercadoria.” (p. 25)

¹⁶⁶ “D'Ortega interrompeu o descanso do meio dia deles e ordenou que duas dúzias ou mais se reunissem em linha reta, inclusive o menino que tinha dado água à Regina. Os dois homens passaram diante da fila, inspecionando. D'Ortega identificava talentos, fraquezas e possibilidades, mas silenciava sobre cicatrizes, as feridas como veias deslocadas riscando a pele deles. Um tinha até mesmo a marca no rosto exigida pela lei local quando um escravo atacava um homem branco pela segunda vez. (...) De repente, Jacob sentiu um aperto no estômago. (...) Fosse o que fosse, ele não podia ficar ali cercado por um bando de escravos cujo silêncio o fazia imaginar uma avalanche vista a grande distância.” (p. 25)

¹⁶⁷ “você queria sapatos de mulher perdida, e um pano em volta do seu peito não adiantou nada. Você chamou a atenção do *Senhor*.” (p. 156)

trocadas por serviços ou dívidas. Jacob chega mesmo a se referir à "aquisição" de Sorrow e Florens como "resgates":

Once before he found it hard to refuse when called on to rescued an unmoored, unwanted child [*Sorrow*].

(...)

In the right environment, women were naturally reliable. He believed it now with this ill-shod child that the mother was throwing away, just as he believed it a decade earlier with the curly-haired goose girl, the one called Sorrow. And the acquisition of both could be seen as rescue. (p. 33-34)¹⁶⁸

Apesar de Jacob descrever seu gesto como um ato altruísta, ambas as aquisições o tornam um pouco menos distante de D'Ortega. Sua observação acerca da "natureza feminina" ajuda a explicar a sua preferência por mulheres ao mesmo tempo em que evidencia a sua visão sobre elas: "His preference for steady female labor over dodgy males was based on his own experience as a youth. A frequently absent master was invitation and temptation - to escape, rape or rob" (p. 34).¹⁶⁹ Escravas mulheres eram garantia de não apenas trabalho em dia, como também de manutenção de ordem. É, por isso que, na única vez em que de fato "compra" um empregado - a única exceção -, Vaark escolhe uma mulher entre as várias pessoas oferecidas no classificado. A personagem não parece ter qualquer preocupação moral em relação à compra de uma escrava – e não de um escravo: "[Lina] was a woman, not a child" (p. 34).¹⁷⁰

Outros dois atributos de Vaark que se contrapõem à descrição do novo Adão, e inicialmente não parecem tão elevados, dizem respeito à sua ambição e ao seu orgulho. Conforme a história avança, Jacob parece se tornar cada vez mais suscetível a um sentimento de inveja: a fortuna acumulada pelo português e o poder que esse capital lhe proporciona enchem os olhos de Vaark, mesmo que ele condene os meios de D'Ortega. Ele deixa a propriedade dos D'Ortega decidido a construir uma fortuna ainda maior que a do português:

So mighten it be nice to have such a fence to enclose the headstones in his own meadow? And one day, not too far away, to build a house that size on

¹⁶⁸ "Uma vez achara difícil recusar quando chamado a resgatar uma criança perdida indesejada.

(...)

No ambiente certo, as mulheres eram naturalmente confiáveis. Ele acreditava nisso agora com essa criança mal calçada que a mãe estava jogando fora, como acreditara uma década antes com a menina dos gansos de cabelo encaracolado, que chamavam de *Sorrow*, Tristeza. E a aquisição de ambas poderia ser vista como um resgate." (p. 35-36)

¹⁶⁹ "Sua preferência por trabalho feminino fixo em lugar de homens ladinos tinha por base sua própria experiência de juventude. Um senhor sempre ausente era convite e tentação - a escapar, estuprar ou roubar." (p. 36)

¹⁷⁰ "era uma mulher, não uma criança." (p. 36)

his own property? On that rise in back, with a better prospect of the hills and the valley between them? Not as ornated as D'Ortega's. None of that pagan excess, of course, but fair. And pure, noble even, because it would not be compromised as Jublio was. (p. 27)¹⁷¹

Embora condene a ostentação de D'Ortega, Jacob se abala ao ver a propriedade do português: "He had heard how grand it was, but could not have been prepared for what lay before him" (p. 14).¹⁷² Um encontro com Downes, homem que vende rum, num bar no caminho de volta para a casa é definitivo para a trajetória do adâmico Jacob: mesmo não querendo se envolver com a venda de escravos, Jacob acaba sucumbindo à promessa de lucro fácil com a venda da bebida. Esse é o momento da primeira queda do novo Adão que, embora não se envolva diretamente com a compra e venda de escravos, opta por um negócio que ao mesmo tempo se alimenta e fomenta o regime da escravidão. Jacob toma sua decisão a despeito de tudo que ouve sobre a realidade das plantações de cana em Barbados no diálogo com Downes, comerciante de rum:

"[w]hat is [Barbados] like?"

"Like a whore. Lush and deadly," said Downes.

"Meaning?"

Downes wiped his lips with his sleeve. "Meaning all is plentiful and ripe, except life. That is scarce and short. Six months, eighteen and—" He waved goodbye fingers.

"Then how do they manage? It must be constant turmoil."

(...)

"Not at all," Downes smiled. "They ship in more. Like firewood, what burns to ash is refueled. And don't forget, there are births. The place is a stew of mulattoes, creoles, zambos, mestizos, lobos, chinos, coyotes." He touched his fingers with his thumb as he listed the types being produced in Barbados.

"Still the risk is high," countered Jacob. "I've heard of whole estates cut down by disease. What will happen when labor dwindles and there is less and less to transport?"

"Why would it dwindle?" Downes spread his hands as if carrying the hull of a ship. "Africans are as interested in selling slaves to the Dutch as an English planter is in buying them. Rum rules, no matter who does the trading. Laws? What laws? Look," he went on "Massachusetts has already tried laws against rum selling and failed to stop one dram. The sale of molasses to northern colonies is briskier than ever. (...) Think of it this way. Fur you need to hunt it, kill it, skin it, carry it and probably fight some natives for the rights. Tobacco needs nurture, harvest, drying, packing, toting, but mostly time and ever-fresh soil. Sugar? Rum? Cane grows. You can't stop it; its soil never dies out. You just cut it, cook it, ship it." Downes slapped his palms together.

"That simple, eh?"

¹⁷¹ "Então não seria ótimo ter uma cerca daquelas? Para separar os marcos de seu próprio campo? E um dia, não muito distante, construir uma casa daquele tamanho em sua propriedade? Naquela subida atrás, com uma vista melhor dos montes e do vale entre eles. Não tão enfeitada como a de D'Ortega. Não com aquele excesso pagão, claro, mas justa. E pura, nobre até porque não seria comprometida como era a Jublio." (p. 30)

¹⁷² "Tinha ouvido dizer que era imponente, mas não podia estar preparado para o que havia diante dele." (p. 18)

“More or less. But the point is this. No loss of investment. (...) Crop plentiful, eternal. Slave workers, same. (...) Think of it. Each and every month five times the investment. For certain.” (p. 30-31)¹⁷³

A descrição de Barbados feita por Downes é de um ambiente completamente degradado e degradante, onde tudo cresce em abundância menos a vida. A possibilidade de um retorno imediato e quintuplicado do investimento inicial vai aos poucos anestesiando a consciência de Jacob e cegando-o para o número absurdo de escravos mortos nas plantações, bem como para os prováveis estupros cometidos contra as escravas (“Don't forget, there are births.”). Todos esses aspectos são completamente eliminados da descrição final feita por Downes sobre o processo: “You just cut it, cook it, ship it.” Repito essa frase porque considero-a emblemática da forma como Jacob justifica sua entrada no negócio:

Now he fondled the idea of an even more satisfying enterprise. And the plan was as sweet as the sugar on which it was based. And there was a profound difference between the intimacy of slave bodies at Jublio and a remote labor force in Barbado. Right? Right, he thought, looking at a sky with vulgar stars. (p. 35)¹⁷⁴

Jacob basicamente se isenta de qualquer responsabilidade com a desgraça vivida pelos escravos em Barbados pelo fato de que não terá contato com eles; seu envolvimento e

¹⁷³ "como é lá? [Barbados]'

'Como uma puta. Gostosa e mortal.', disse Downes.

'Como assim?'

Downes limpou os lábios com a manga. 'Significa que tudo é farto e suculento, menos a vida. Ela é escassa e curta. Seis meses, dezoito e...' Ele acenou dedos de adeus.

'Então como eles fazem? Deve ser um torvelinho constante.'

'Nada disso', Downes sorriu. 'Eles importam mais. Como lenha, o que queima até virar cinzas é repostado. E, não esqueça, nasce gente. O lugar é um caldo de mulatos, crioulos, zâmbios, mestiços, negros mexicanos, chineses, contrabandistas de gente.' Ele tocava os dedos com o polegar enquanto listava os tipos produzidos em Barbados.

'Mas os riscos são altos', protestou Jacob. 'Ouvi falar de propriedades inteiras varridas pela doença. O que vai acontecer quando o trabalho minguar e houver menos e menos transporte?'

'Por que haveria de minguar?' Downes abriu as mãos como se carregasse o casco de um navio. 'Os africanos estão interessados em vender escravos aos holandeses, uma vez que um fazendeiro inglês está comprando. Regras do rum, não importa quem faça o comércio. Leis? Que leis? Olhe', prosseguiu, 'Massachussetts já tentou leis contra a venda de rum e não conseguiu impedir nem uma grama. A venda de melão para as colônias do Norte está mais forte do que nunca. (...) Pense assim. Pele precisa caçar, matar, esfolar, transportar e provavelmente lutar com uns nativos pelos direitos. Tabaco precisa de adubo, colheita, secagem, empacotamento, distribuição, mas principalmente tempo e solo sempre novo. Açúcar? Rum? A cana cresce. Não dá para impedir; o solo para ela não morre nunca. É só cortar, cozinhar, despachar.' Downes bateu palmas.

'Simples assim, é?'

'Mais ou menos. Mas a questão é a seguinte. Sem perda de investimento. (...) Pense um pouco. Por mês, todo mês cinco vezes o investimento. Garantido.'" (p. 32-33)

¹⁷⁴ "Agora, brincava com a ideia de um empreendimento ainda mais satisfatório. E o plano era doce como o açúcar que tinha por base. E havia uma profunda diferença entre a intimidade de corpos escravos na Jublio e a força de trabalho distante em Barbados. Certo? Certo, pensou, olhando um céu vulgar de tantas estrelas." (p. 37)

interesse serão apenas com o produto final, o rum. A cadeia de produção da bebida é um problema para os senhores do engenho se encarregarem. Esse é o plano de Jacob para evitar sentir a humilhação que sentira na casa de D'Ortega novamente ao ser forçado a aceitar uma escrava, agora órfã, como pagamento de dívida. Assim, o novo Adão se contamina uma vez mais pelos vícios do mundo à sua volta e, sem perceber, dá início à sua própria queda.

A sessão de Jacobs se encerra no momento em que ele parte de volta para sua pequena fazenda. Porém, através das outras personagens, o leitor é informado da trajetória posterior de Vaark. Embora não saibam da mudança de ramo de negócios de Vaark, Lina e Rebekka percebem não apenas o enriquecimento do patrão e marido, respectivamente, como as alterações no comportamento que acompanham essa nova realidade financeira. Lina nota a mudança durante a construção da "terceira e presumivelmente última casa" de Jacob:

And Sir - she had never seen him in better spirits. Not with the birth of his doomed sons, nor with his pleasure in his daughter, not even with an especially successful business arrangement he bragged about. It was not a sudden change, yet it was a deep one. The last few years he seemed moody, less gentle, but when he decided to kill the trees and replace them with a profane monument to himself, he was cheerful every waking moment. (p. 45)¹⁷⁵

Da mesma forma, Rebekka em seu processo de memória, relembra como as histórias que Jacob trazia consigo na volta de suas viagens foram aos poucos sendo substituídas por presentes caros e inúteis: "she noticed how the tales were fewer and the gifts increasing, gifts that were becoming less practical, even whimsical. (...) Rebekka swallowed her questions and smiled. When finally she did ask him where this money was coming from, he said, 'New arrangements'" (p. 89).¹⁷⁶ Quando Jacob lhe comunica que construirá um novo casarão, Rebekka questiona-o sobre a necessidade. A justificativa do comerciante revela uma postura completamente outra em relação ao Jacob do início do romance:

"We don't need another house," she told him. "Certainly not one of such size." She was shaving him and spoke as she finished.
"Need is not the reason, wife".

¹⁷⁵ "E o Patrão - ela nunca o tinha visto de melhor humor. Nem com o nascimento dos seus filhos condenados, nem com o prazer de sua filha, nem mesmo com um arranjo de negócios especialmente bem-sucedido de que ele se gabava. Não foi uma mudança súbita, mas foi profunda. Os últimos anos ele parecia enfarruscado, menos gentil, mas quando resolveu matar as árvores e no lugar delas fazer um monumento profano a si mesmo, ele se pôs contente cada momento do dia." (p. 45)

¹⁷⁶ "até ela perceber que as histórias rareavam e os presentes aumentavam, presentes que iam ficando menos práticos, até extravagantes. (...) Rebekka engolia as perguntas e sorria. Quando ela finalmente perguntou para ele de onde vinha o dinheiro, ele disse: 'Novos arranjos'" (p. 85)

"What is, pray?" Rebekka cleared off the last dollop of lather from the blade.
 "What a man leaves behind is what a man is."
 "Jacob, a man is only his reputation."
 "Understand me." He took the cloth from her hands and wiped his chin. "I
 will have it." (p. 88-89) ¹⁷⁷

A postura de Jacob contrasta radicalmente com a sua caracterização no início do romance: sua auto-confiança (*self-reliance*) é substituída pela ganância. O valor do indivíduo é deslocado do trabalho para a propriedade: o homem é o que tem. O novo Adão está morto.

Ironicamente, no momento em que a tão sonhada terceira casa fica pronta, Jacob Vaark contrai varíola e rapidamente vai a óbito. Ainda assim, em seus últimos momentos de vida, conforme as memórias de Florens, Lina e Rebekka, Jacob exigirá ser carregado para dentro da mansão. Apesar do esforço das mulheres que o carregam até lá, o comerciante falece a caminho daquela que teria sido sua nova morada.

O desfecho da história de Jacobs possui uma dimensão metafórica muito importante. Mencionei em outro lugar sobre como a metáfora da "casa" costumava - e ainda costuma - ser usada para referir à nação. A história em *A Mercy* se passa num período anterior à constituição da nação norte-americana - antes mesmo da ideia de um novo Adão se transformar no poderoso mito fundacional. Contudo, o que fica evidente através da história de Jacob Vaark é que, muito antes da constituição desse novo estado moderno, a possibilidade de um novo Adão, ou de um segundo Paraíso, já havia deixado de existir. Nessa "nova casa" que surge no século XVIII, após a revolução, o novo Adão já está morto - e junto com ele, todos os valores que encarnava. O novo Adão já chega morto à sua nova casa.

3.3.2 Para além do problema racial: a representação das mulheres em *A Mercy*

Uma constelação de histórias carregadas de trauma: esta seria uma maneira possível de definir *A Mercy*. Todas as personagens trazem consigo memórias referentes a abandonos e separações traumáticas. Contudo, um grupo de personagens do romance parece particularmente vulnerável a essas experiências. Estou falando das personagens femininas que compõem essa espécie de comunidade formada por todos os que habitam a fazenda de Vaark.

¹⁷⁷ "'Nós não precisamos de outra casa', ela dissera. 'Decerto não uma desse tamanho.' Ela o estava barbeando e ele respondeu, quando ela terminou.
 'Precisar não é razão, mulher.'
 'O que é, por favor?' Rebekka limpou um último resto de espuma da navalha.
 'O que um homem deixa é o que um homem é.'
 'Jacob, um homem é só a sua reputação.'
 'Me entanda.' Ele pegou o pano das mãos dela e limpou o queixo. 'Eu vou ter isso.'" (p. 86)

As experiências traumáticas de cada uma dessas personagens é determinante no tipo de relação que estabelecem umas com as outras. Lina é a primeira delas a chegar a fazenda de Vaark. Falei anteriormente sobre as experiências traumáticas que a indígena passa durante sua vida até ser comprada por Jacob: a dizimação de sua família e todos seus pares por conta da varíola, o incêndio da aldeia, o abandono pelos presbiterianos. Falei também sobre como Lina, enquanto ajuda Vaark "to bring nature under his control" (p. 49)¹⁷⁸, tenta também encontrar, construir algum controle sobre si própria: "relying on her memories and her own resources",¹⁷⁹ Lina forja uma história, inventa um mundo para si, uma forma de se reunir com seu passado. Mesmo com a constante ausência de Vaark, Lina encontra nesse espaço um abrigo, uma forma de proteger-se contra os perigos do mundo exterior.

Assim como Lina, Rebekka também encontra na vinda para a propriedade de Jacob uma oportunidade de se reinventar. Ao ouvir em uma de suas viagens sobre um comerciante do novo continente em busca de uma esposa, o pai de Rebekka não hesita em oferecer a filha, "the stubborn one, the one with too many questions and a rebellious mouth" (p. 74).¹⁸⁰ Embora a mãe chame o acerto de "venda", por conta da promessa de Jacob de cobrir todos os custos e prover sustento à futura esposa, Rebekka é simplesmente despachada pelo pai ao homem supostamente em busca de uma noiva; não há relatos sobre qualquer contato direto entre ele e Vaark. A única objeção que a mãe faz à transação é por conta da sua crença de que Jacob, vivendo em meio aos selvagens, era possivelmente pagão. Não há nada nas memórias de Rebekka que indique uma relação de afeto entre ela e seus pais, tampouco com seus irmãos: "Her parents treated each other and their children with glazed indifference and saved their fire for religious matters" (p. 74).¹⁸¹

Apesar do fervor religioso de seus pais, Rebekka se define como uma "shallow believer", que não consegue compreender Deus de outra forma senão como "a larger kind of king" (p. 74).¹⁸² Embora classifique-a como uma "compreensão tênue", a imagem que Rebekka faz de Deus é simbólica do autoritarismo religioso que testemunhou durante sua infância. Ainda que não confirme, Rebekka deixa implícita a relação de sua família - mesmo que apenas na condição de simpatizantes - com um grupo político-religioso da Inglaterra do século XVII que se intitulava a "Quinta Monarquia", a última antes do retorno de Cristo, e exercia uma violenta perseguição religiosa, conforme a citação abaixo ilustra:

¹⁷⁸ "pôr a natureza sob seu controle." (p. 49)

¹⁷⁹ "Contando com a memória e seus próprios recursos" (p. 49)

¹⁸⁰ "A teimosa, aquela de muitas perguntas e boca rebelde." (p. 72)

¹⁸¹ "Seus pais tratavam um ao outro e aos filhos com uma total indiferença e guardavam seu fogo para as questões religiosas." (p. 72)

¹⁸² "um tipo mais vasto de rei" (p. 72)

The first hangings she saw in the square amid a happy crowd attending. She was probably two years old, and the death faces would have frightened her if the crowd had not mocked and enjoyed them so. With the rest of her family and most of their neighbors, she was present at a drawing and a quartering and, although she was too young to remember the details, her nightmares were made permanently vivid by years of retelling and redescribing by her parents. She did not know what a Fifth Monarchist was, then or now, but it was clear in her household that execution was a festivity as exciting as a king's parade. (p. 75)¹⁸³

É interessante notar que as memórias desse tempo em que viveu na Europa surgem contra a vontade de Rebekka enquanto aguarda, febril, a chegada do ferreiro que vai curá-la da varíola que contraíra de Vaark. É assim, "somewhere between fever and memory", que essas memórias vencem o esquecimento imposto por ela própria - seu estado torna-a "prey to scenes of past disorder" (p. 75).¹⁸⁴

É por conta dessas desordens do passado que a ideia do casamento arrajando com um homem que nunca viu em sua vida e a viagem para um local tão distante soam-lhe como uma promessa de um futuro melhor do que qualquer outro que poderia ter em "casa". Assim, sem oferecer resistência, Rebekka é embarcada num navio que leva seis semanas para chegar à América. Na viagem, divide um pequeno compartimento junto com outras sete mulheres; a maioria delas viajando para cumprir pena no novo continente:

One, Anne, had been sent away in disgrace by her family. Two, Judith and Lydia, were prostitutes ordered to choose between prison or exile. Lydia was accompanied by her daughter, Patty, a ten-year-old thief. Elizabeth was the daughter, or so she said, of an important Company agent. Another, Abigail, was quickly transferred to the captain's cabin and one other, Dorothea, was a cutpurse whose sentence was the same as the prostitute's. (p. 82)¹⁸⁵

As histórias dessas mulheres, assim como a da própria Rebekka, tornam evidente a

¹⁸³ "Os primeiros enforcamentos que viu na praça em meio a uma alegre multidão de espectadores. Tinha provavelmente dois anos, e os rostos da morte a teriam assustado se a multidão não caçoasse e se divertisse tanto com elas. Com o resto da família e a maioria dos vizinhos, ela esteve presente a um arrastamento e esquartejamento e, embora fosse nova demais para se lembrar dos detalhes, seus pesadelos passaram a ser permanentemente vívidos pelos anos de narrativas e descrições de seus pais. Ela não sabia o que era um Quinto Monarquista, nem na época nem agora, mas era claro em sua casa que a execução era uma festividade tão excitante quanto um desfile do rei." (p. 73)

¹⁸⁴ "presa de cenas de desordens passadas." (p. 73)

¹⁸⁵ "Uma, Anne, tinha sido expulsa em desgraça por sua família. Duas, Judith e Lydia, eram prostitutas que tiveram de escolher entre a prisão ou o exílio. Lydia estava acompanhada por sua filha, Patty, uma ladra de dez anos. Elizabeth era filha, ou pelo menos dizia que era, de um importante agente da Companhia. Uma, Abigail, foi depressa transferida para a cabine do capitão e outra, Dorothea, era uma ladra de bolsas com sentença igual à das prostitutas." (p. 79)

violenta objetificação a que eram sujeitas na Europa. Como aponta a crítica Valerie Baab, em seu artigo "E Pluribus Unum? The American Origin Narrative in Toni Morrison's *A Mercy*", "a viagem para a América do Norte era o menor dos males para mulheres cujas opções de vida consistiam em ser criada, prostituta, esposa, muitas vezes com uma distinção pouco significativa entre as três" (2011: p. 156).¹⁸⁶ Tal objetificação tornava as mulheres europeias suscetíveis às mais variadas formas de exploração e violência, várias delas ilustradas nos diálogos relatados por Rebekka durante a viagem. Não havia proteção.

Todavia, embora o novo Mundo surgisse como possibilidade de um destino melhor para as mulheres, fato é que as relações de gênero da Europa foram importadas para a América. Embora Jacob Vaark se orgulhe de não comercializar carnes, todas as mulheres que moram na sua fazenda "chegam através de transação: Lina é comprada por Vaark; Rebekka se torna sua esposa por ele financiar um casamento arranjado; Florens é adquirida na liquidação de uma dívida; e Sorrow é dada a Vaark de graça para retirá-la dos filhos de um madeireiro local" (p. 157).¹⁸⁷

Em larga medida, a sensação de desamparo provocada por suas experiências passadas só é preenchida a partir das relações que essas mulheres estabelecem entre si. Lina e Rebekka, por exemplo, apesar de uma inicial hostilidade, encontram conforto na companhia uma da outra. Pela voz de Rebekka, é possível perceber a identificação que sente em relação à Lina, mesmo que as duas sejam de origens tão diversas: "it took a while for trust between them. Perhaps because both were alone without family, or because both had to please one man (...) they became what was for each a companion. A pair, anyway, the result of the mute alliance that comes of sharing tasks" (p. 75).¹⁸⁸ O mesmo sentimento fica evidente na fala de Lina: "they were company for each other and by and by discovered something much more interesting than status. (...) They became friends. (...) Mostly because neither knew precisely what they were doing or how. Together, by trial and error they learned" (p. 53).¹⁸⁹

Lina e Florens estabelecem uma relação ainda mais forte que a amizade entre a indígena e Rebekka. Contudo, é também em certa medida o desamparo que cada uma

¹⁸⁶ No original: "the journey to North America is the lesser of the evils for women whose life options consist of being servant, prostitute, wife, often with little meaningful distinction between the three"

¹⁸⁷ No original: "arrive via transaction: Lina is bought by Vaark; Rebekka becomes his wife through his funding an arranged marriage; Florens is acquired in the settlement of a debt; and Sorrow is given to Vaark free of charge to remove her from the sons of a local sawyer"

¹⁸⁸ "levou um tempo para haver confiança entre elas. Talvez porque as duas estivessem sozinhas sem família, ou porque precisassem agradar ao mesmo homem (...) elas se tornaram o que era companhia uma para a outra. Uma dupla, de qualquer forma, o resultado da aliança mútua que vem de repartir tarefas." (p. 72)

¹⁸⁹ "elas eram companhia uma para a outra e aos poucos descobriram uma coisa muito mais interessante do que status. (...) Ficaram amigas. (...) Principalmente porque nenhuma das duas sabia exatamente o que estava fazendo ou como. Juntas, por tentativa e erro elas aprenderam" (p. 53)

experiencia, cada qual em seu momento, que as une. A necessidade de dar proteção e de ser protegida fortalece o elo entre as duas personagens. Ambas aplacam a fome que habita dentro de cada uma. Rebekka não demonstra uma identificação com Florens tão intensa quanto Lina, mas se solidariza com a condição de órfã da menina que Vaark traz para a fazenda: "she felt a lot of affection for [Florens], although it took some time to develop. (...) She barely glanced at her when she came and had no need later because Lina took the child so completely under her wing. In time, Rebekka thawed, relaxed, was even amused by Florens' eagerness for approval" (p. 96).¹⁹⁰

Juntas, essas mulheres formam uma comunidade. É bem verdade que Sorrow, a terceira personagem feminina a ser trazida à fazenda - alguns anos antes de Florens -, não se integra completamente a esse grupo - ou ainda, não é integrada. Desde o momento em que chega com Vaark, Sorrow é excluída por Lina e Rebekka. É interessante observar que, assim como outras personagens femininas do romance, Sorrow é órfã. Sua origem é desconhecida; a história que narra sobre seu passado é confusa e inverossímil. A família que a resgata do navio à deriva em que é encontrada doa-a mais tarde para Jacob Vaark, quando a mãe percebe o envolvimento de seus filhos com Sorrow. A órfã é vítima da mesma objetificação que Lina e Rebekka - e também Florens - vivenciam. Todavia, mesmo com um histórico semelhante aos seus, Lina e Rebekka não se identificam nem se solidarizam com essa outra órfã.

Cruzando as falas das personagens é possível apontar algumas razões para essa hostilidade. Quando Florens chega à fazenda, Sorrow está grávida, mas o pai de seu filho é um mistério. Embora Sorrow não revele o nome do homem, Lina afirma a Florens que acredita que o pai da criança seja Vaark: "Lina believes it is Sir's. Says she has her reasons for thinking so" (p. 8).¹⁹¹ Mais adiante, a indígena deixa clara sua desconfiança com a decisão de Vaark de colocar Sorrow a dormir junto à lareira "to stop her roaming": "A comfort Lina was suspicious of but did not envy even in bad weather" (p. 55).¹⁹² De acordo com Rebekka, quando Jacob é diagnosticado com varíola, os batistas proíbem o contato com qualquer morador da fazenda, "especially Sorrow". Todos esses elementos indicam que Vaark abusa da órfã e que este é um fato conhecido mas mantido em segredo pelas demais personagens.

Embora essas informações indiquem que Rebekka tenha Sorrow como uma ameaça,

¹⁹⁰ "sentia muita afeição por ela, embora isso tivesse levado um tempo para se desenvolver. (...) Então mal olhou a menina quando ela chegou e nem precisou olhar depois porque Lina tomou a menina inteiramente sob suas asas. Com o tempo, Rebekka amoleceu, relaxou, até se divertir com a necessidade de aprovação que tinha Florens." (p. 93)

¹⁹¹ "Lina acha que é o Patrão. Diz que tem sua razão para achar isso." (p. 12)

¹⁹² "Para deter a perambulação dela" "Um conforto de que Lina desconfiava mas que não invejava nem no tempo ruim." (p. 54)

elas não são suficientes para explicar a aversão de Lina nem os motivos dela para impedir o contato entre Florens e Sorrow. A reação de Lina, embora oposta a que demonstra quando vê Florens, pode ser explicada em termos de uma identificação. Enquanto a indígena vê em Florens a possibilidade de "curá-la" de uma dor que é também da própria Lina, em Sorrow, essa possibilidade não existe. Como com Florens, Lina reconhece a "fome" que Sorrow carrega, e esta não é uma fome por amor materno.

Mesmo assim, apesar das diferenças, essas mulheres formam uma espécie de comunidade. Cada uma é responsável por uma parte dos trabalhos da fazenda e juntas, mantém a propriedade de Jacob. Contudo, com a morte de Vaark, esse elo se revela extremamente frágil para assegurar a continuidade dessa comunidade. Em meio ao processo de memória que sua febre lhe impõem, Rebekka percebe o significado da ausência de Jacob. Preocupação semelhante é demonstrada por Lina:

Don't die Miss. Don't. Herself, Sorrow, a newborn and maybe Florens - three unmastered women and an infant out there, alone, belonging to no one, became wild game for anyone. None of them could inherit; none was attached to a church or recorded in its books. Female and illegal, they would become interlopers, squatters, if they stayed on after Mistress died, subject to purchase, hire, assault, abduction, exile. (p. 59)¹⁹³

O que Lina parece não perceber é que, independentemente da fortuna de Rebekka, essa já é uma ameaça real. A viúva, por sua vez, em meio ao processo de memória que a febre lhe impõe, se dá conta da mudança na sua condição com a morte de Vaark: "Without the status or shoulder of a man, without the support of family or well wishers, a widow was in practice illegal" (p. 99).¹⁹⁴ Essa constatação impacta profundamente Rebekka: a partir dessa "revelação", a viúva altera radicalmente a sua posição em relação ao mundo e às pessoas que a cercam. Pensando nas mulheres batistas que, no passado, vinham à fazenda para visitá-la e conversar sobre seu Deus, Rebekka parece encontrar no discurso religioso a saída para a situação de desamparo que a ameaça: "The Anabaptists were not confused (...) Adam (like Jacob) was a good man but (unlike Jacob) he had been goaded and undermined by his mate" (p. 98).¹⁹⁵ Rebekka decide, assim, ser uma "nova Eva" para o novo Adão: porém,

¹⁹³ "Não morra, Moça. Não. Ela própria, Sorrow, um recém-nascido e talvez Florens - três mulheres sem senhor e um bebê ali sozinhas, sem pertencer a ninguém, tornavam-se presas fáceis para qualquer um. Nenhuma delas podia herdar; nenhuma estava ligada a uma igreja ou registrada em seus livros. Mulheres e ilegais, elas seriam intrusas, invasoras, se ali ficassem quando morresse a Patroa, sujeitas a compra, aluguel, violação, sequestro, exílio." (p. 58)

¹⁹⁴ "Sem o status ou o ombro de um homem, sem o apoio da família ou de quem queira bem, uma viúva era, na prática, ilegal." (p. 95)

¹⁹⁵ "Os anabatistas não se confundiam (...). Adão (como Jacob) era um bom homem, mas (ao contrário de

diferentemente da original, essa nova Eva não se desviará do caminho iniciado pelo companheiro. Rebekka esquece a reprovação que as mudanças de Vaark outrora lhe causaram e decide que "the satisfaction of having more and more was not greed, was not in the things themselves, but in the pleasure of the process" (p. 97).¹⁹⁶

A aceitação do desejo de Vaark e a aquiescência ao discurso das religiosas são a forma que Rebekka encontra de manter a presença do marido viva. Essa é uma necessidade afetiva, mas também responde a uma demanda prática: o elo com a comunidade religiosa é a única esperança de proteção possível para a viúva, "she had only to stop thinking and believe" (p. 99).¹⁹⁷ Assim, Rebekka assume a fé batista e seus valores, o que atinge em cheio a organização social da fazenda: "[The Anabaptists] understood (...) there were levels of sin, in other words, and lesser people. Natives and Africans, for instance, had access to grace but not to heaven. (...) Now, she thought, there is no one except servants."¹⁹⁸

A decisão de Rebekka impõem uma nova realidade hierárquica às relações entre as mulheres, o que se revela definitivo para o fim daquilo que, segundo Scully, todos pensaram ser

a kind of family, because together they had carved companionship out of isolation. But the family they imagined they had become was false. Whatever each one loved, sought or escaped, their futures were separate and anyone's guess. One thing was certain, courage alone would not be enough. (p. 155)¹⁹⁹

Seria errado assumir que Rebekka sozinha é responsável pelo desfecho dessa comunidade. Todas as personagens enfrentam algum tipo de experiência que as transforma, o que de alguma forma contribui para alterar a organização desse "clã". O que me parece evidente, entretanto, é que Morrison, através da história de suas personagens femininas, coloca a questão das relações de gênero no centro da formação da nação, não apenas a questão étnica ou racial. No Novo Mundo, também não há proteção: "To be female in this place is to be an open wound that cannot heal" (p. 163).²⁰⁰

Jacob) tinha sido levado e solapado por sua parceira." (p. 95)

¹⁹⁶ "a satisfação de ter mais e mais não era ganância, não estava nas coisas em si, mas no prazer do processo." (p. 93)

¹⁹⁷ "Ela só precisava parar de pensar e acreditar." (p. 96)

¹⁹⁸ "[Os anabatistas] entendiam também que havia (...) [n]íveis de pecado, em outras palavras, e pessoas inferiores. Nativos e africanos, por exemplo, tinham acesso à graça, e não ao céu (...) Agora, pensou ela, não há ninguém além dos criados." (p. 95-96)

¹⁹⁹ "uma espécie de família, porque juntos tinham esculpido o isolamento em companheirismo. Mas a família que imaginaram ser era falsa. Fosse o que fosse que cada um amasse, buscasse ou evitasse, seus futuros estavam separados e ninguém sabia qual era. Uma coisa era certa: só coragem não seria o suficiente." (p. 145)

²⁰⁰ "Ser mulher nesse lugar é ser uma ferida que nunca fecha." (p. 153)

O trauma da própria protagonista é também uma experiência reveladora acerca da condição vil a que as mulheres estavam submetidas na colônia. A história de Florens não começa com os sapatos, como ela mesmo imagina. Essa é uma história que começa muito antes, conforme evidencia a fala d' "a minha mãe", na sessão que fecha o romance:

I was burning sweat in cane only a short time when they took me away to sit in a platform in the sun. It was there [in *Barbados*] I learned how I was not a person from my, nor from my families. I was *negrita*. Everything. Language, dress, gods, dance, habits, decoration, song - all of it cooked together in the color of my skin. So it was as a black that I was purchased by Senhor, taken out of the cane and shipped north to his tobacco plants. (p. 165)²⁰¹

Assim como "a minha mãe" aprende na América que tem uma cor, e que esta é determinante para privá-la de qualquer humanidade, ela ainda aprenderá mais tarde que a associação entre sua cor e seu sexo é ainda mais fatal. Ser negra e mulher nesse contexto são fatores que desapropriam-na de seu próprio corpo:

first the mating, the taking of me and Bess and one other to the curing shed. Afterwards, the men who were told to break in apologized. Later an overseer gave each of us an orange. And it would have been all right. It would have been good both times, because the results were you and your brother. But then there was Senhor and his wife. (p. 165-166)²⁰²

Através do relato da personagem, Morrison aprofunda a problematização da produção da riqueza da nação, desde as suas origens, assentada na mão-de-obra escrava, mas também na exploração sexual de negras, cujos filhos "multiplicavam" as posses de seus patrões. A *Mercy*, por meio das histórias de suas personagens femininas, é um romance que trata dos efeitos traumáticos que a cultura de comodificação da mulher, importada dos europeus, impôs sobre as mulheres que participaram dos primórdios da história norte-americana. Mas revela também as consequências ainda mais trágicas para uma parcela dessa população no momento em que sexo e raça passaram a ser associados um ao outro.

²⁰¹ “Eu fiquei queimando de suar no canavial só um pouco quando me levaram embora para sentar num tablado no sol. Foi lá que eu fiquei sabendo que não era uma pessoa do meu país, nem das minhas famílias. Eu era *negrita*. Tudo. Língua, roupa, deuses, dança, costumes, decoração, música – tudo misturado na cor da minha pele. Então foi como negra que eu fui comprada pelo *Senhor*, levada para o canavial e despachada para as plantações de tabaco dele no norte.” (p. 155)

²⁰² “primeiro acasalar, levaram eu e Bess e uma outra para o barracão de defumação. Depois, os homens que tinham mandado quebrar a gente se desculparam. Depois um capataz deu uma laranja para cada uma. E podia ter ficado tudo bem. Eu fui boa das duas vezes, porque os resultados foram você e seu irmão. Mas aí tinha o *Senhor* e a mulher dele.” (p. 155)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história central de *A Mercy* é feita de uma matéria altamente incomunicável: a memória do trauma. O efeito que a força dessa memória exerce sobre a protagonista, como procurei demonstrar na análise, atinge em cheio o seu discurso e a possibilidade de narrar a si própria. A opção autoral por compor essa narrativa em primeira pessoa, na voz de uma personagem cuja capacidade linguística é profundamente debilitada pelo trauma, revela um esforço que vai além de contar uma história. Toda a estrutura do romance e caracterização da personagem estão a serviço da tarefa de tornar visível e sensível aquilo sobre o qual é impossível falar.

É assim que o indizível é transposto para dentro do texto literário de Morrison: como matéria muda, incomunicável. A experiência traumática de Florens é para ser ouvida e vivida, junto com a personagem. Morrison conta o "incontável" através de uma linguagem textual que produz sentidos, sim, mas produz também sensações. É essa *fisicalidade* do texto o que torna possível conhecer a história impossível de Florens por dentro - uma história que embora não se deixe narrar, precisa ser dividida, precisa ser conhecida.

Do lado da personagem, o processo de "reviver" essas memórias traumáticas - memórias sensoriais - é condição *sine qua non* para sua sobrevivência. Ainda que não se possa classificar o final da história de Florens como um final feliz no sentido tradicional, ao final de seu processo de rememória, Florens parece reencontrar, reunir-se novamente com aquele eu ("me") outrora encriptado dentro dela. Ao final de sua narração, da leitura que a personagem empreende dos "signos" que compõem a sua própria história, a protagonista *floresce*. É assim, num ritmo nada linear, que a subjetividade da personagem vai sendo contruída, entre os fragmentos que compõem a sua rememória. Significativamente, no final de sua confissão, ela conclui: "I am also Florens. In full. (...) I last" (p. 161).²⁰³

Ao colocar no centro de *A Mercy* uma história que produz uma "imediacidade de contato não de significado" (Newton, 1997: p. 23),²⁰⁴ Morrison *representa* a forma como a experiência traumática que "resiste a narrativização, cronologização e moralização" (Vickroy, 2002: p. 12).²⁰⁵ O efeito de imediacidade conferido pela estrutura do romance desacelera o processo de interpretação e transforma a leitura em *experiência*, deslocando o foco do

²⁰³ "também sou Florens. Completa. (...) Enfim. (*sic*)" (p. 151)

²⁰⁴ "an immediacy of contact not of meaning."

²⁰⁵ "resists narrativizing, chronologizing and moralizing."

significado para o *como* da ação: para entender o trauma de Florens, é preciso ocupar a posição da personagem, sentir a dor do outro. Morrison consegue esse efeito colocando a produção de afeto, de sensações na frente da percepção, da racionalização.

Através dessa estratégia narrativa de suspender temporariamente a percepção Morrison "cria um ritmo de suspense que pode funcionar pedagogicamente para desacelerar a velocidade do julgamento - não para escapar dele, mas para examinar o valor do próprio valor" (Abel, 2007: p. 218).²⁰⁶ É nessa pausa momentânea provocada pela estrutura do romance que, segundo Marina Almeida (2011), está o poder transformativo da obra de Morrison que, ao possibilitar um encontro prolongado com a posição de incerteza da protagonista, permite que o leitor seja afetado pelo texto e produz novas formas de sentir e pensar.

De alguma maneira, essa estratégia não afeta apenas a história da protagonista, nem se localiza apenas na construção da sua fala. A desaceleração da interpretação também é dada pela forma como uma história se conecta intimamente com a outra. Nenhuma delas está completa sem a leitura da outra. Apesar da caracterização explicativa das falas das demais personagens, também não é possível compreender a experiência desses outros indivíduos isoladamente. Tudo está conectado. Todas as histórias precisam ser lidas em conjunto, e isto permite um acesso muito mais amplo à complexidade de cada personagem.

Todas as falas agregam algo ao conteúdo e à forma do romance. Na intercalação de vozes do romance, o leitor alterna entre a imediaticidade do contato e a imediaticidade do significado. Contudo, a cada nova incursão na narração da protagonista, mais ampla é a visão do leitor sobre essa história. Consequentemente, o ato da leitura em *A Mercy*, para usar as palavras de Newton, "assume a forma de um estar cada vez mais próximo" (1997: p. 20).²⁰⁷

Iniciei esta dissertação me referindo a uma afirmação de Gabriele Schwab que diz: "contamos histórias com o fim de adiar a morte".²⁰⁸ A história de Florens, como tantas outras histórias, se encaixa na afirmação de Schwab porque é através dela que a protagonista sai da espécie de transe contínuo que o trauma lhe impõem e adquire uma vida, constroi uma identidade. Todavia, na medida em que a narrativa de Florens é representativa da história de uma coletividade - a comunidade afro-americana -, por intermédio dessa história, Morrison resgata do esquecimento um passado silenciado, que excede a capacidade do discurso racionalista da historiografia, e reivindica um espaço para essa experiência dentro da

²⁰⁶ No original: "creates a suspenseful rhythm that might pedagogically function to slow down the rapid speed of judgment – not in order to escape judgment, but in order to examine the value of value itself."

²⁰⁷ No original: "takes the form of a constant drawing-nearer."

²⁰⁸ No original: "we tell stories to defer death."

"História" da nação.

Nesse sentido, *A Mercy* contribui de forma prática para alterar as problemáticas relações de raça e gênero dentro da sociedade norte-americana. Digo isto pensando numa declaração feita por Judith Butler (2011) sobre a institucionalização da violência, que aqui parafraseio para contextualizá-la a partir da experiência afro-americana: quando os registros históricos negam espaço aos negros e silenciam sobre o trauma desta comunidade, eles institucionalizam a violência. O que motiva toda a obra de Toni Morrison é justamente essa luta para cavar espaços dentro da história e da cultura norte-americana para romper com os seus silenciamentos, mas também com o ciclo de violência que estes produzem e que atingem negros e negras.

Mas a tarefa de reconstruir esse passado esquecido não acaba com a escrita da história de Florens - com a estruturação das suas memórias traumáticas na linguagem. Esse não é um processo de uma mão só. Como afirmei no primeiro capítulo, todo trauma produz uma necessidade imediata de "narrar", mas para essa narrativa cumprir o seu papel de oferecer um testemunho, é preciso que haja do outro lado alguém para ouvir a história do outro. Portanto, a narrativa de Florens só cumpre a sua função de prestar testemunho a partir do momento em que encontra o leitor.

Não é por acaso que o romance inicia na voz da protagonista, no momento inicial do processo de memória que ela começa a empreender. Escrita e leitura estão profundamente implicados aqui: é como se as palavras de Florens surgissem no exato momento em que o olho do leitor as encontra. Todos os significados estão por ser construídos; nada está pronto, tudo é provisório, tudo é precário. Morrison constroi o romance de tal forma que o angustiante processo de escrita de Florens - definido por ela mesma como uma leitura de signos - seja sentido em toda sua imediaticidade pelo leitor.

É bem verdade que o leitor conta, em sua jornada, com a presença de outras vozes que o auxiliam no processo de atribuir sentidos à história que tem em mãos. Contudo, embora essas outras vozes possibilitem ao leitor um contato menos imediato com as experiências desses outros narradores, elas contribuem de maneira determinante para tornar o leitor ainda mais próximo da história de Florens. O deciframento da narrativa de Florens só é possível a partir do momento em que é lido em relação a essas outras histórias.

Nesse sentido, a composição estética de *A Mercy* pode ser também lida como uma tentativa de tradução anasêmica do trauma. Através da aparente falta de lógica entre as partes do romance, que não avançam teleologicamente – pelo contrário, interrompem o já problemático fluxo narrativo da fala de Florens para lançar o leitor ora mais à frente ora para

trás –, Morrison constrói uma narrativa de caráter anasêmico, simultaneamente escondendo e revelando os segredos que cada personagem traz consigo e que, ao final, são fundamentais para a compreensão da história da protagonista, como procurei demonstrar na análise.

Mas é papel do leitor fazer a ponte entre as vozes que compõem o romance. Ninguém, a não ser ele, tem acesso aos "segredos" guardados pelas personagens: Florens se dirige ao ferreiro, mas este, até onde se sabe, não toma contato com sua história; "a minha mãe" se dirige a Florens, mas esta também não tem acesso à mensagem da mãe. Todas as demais histórias permanecem igualmente isoladas. Quem estabelece o diálogo entre essas vozes é o próprio leitor. Cabe ao leitor conectá-las. Cabe ao leitor posicionar-se junto a cada uma dessas personagens e ouvir os seus segredos.

Se o testemunho só está completo com a presença de um ouvinte ou leitor, é porque a elaboração do trauma é afinal um processo altamente dialógico, um processo que pressupõe uma troca. E é extremamente interessante pensar essa "troca" em relação ao desfecho da história. Quando Florens está prestes a terminar a sua narrativa, ela diz: "If you never read this, no one will. These careful words, closed up and wide open, will talk to themselves. Round and round, side to side, bottom to top, top to bottom all accross the room" (p. 161).²⁰⁹ A narrativa de Florens aguarda o leitor, pois enquanto este não encontrar essa história, as palavras que a compõem permanecerão encerradas dentro dela mesma, sem a possibilidade da necessária "troca".

É verdade que através dessa história, Florens elabora a sua experiência traumática e consegue estabelecer uma ponte com o mundo a sua volta - processo necessário para a construção da subjetividade da personagem. Mas esse processo de elaboração não termina na composição dessa história. Na medida em que a experiência de Florens representa a experiência histórica de toda uma comunidade, ela precisa ser integrada à narrativa cultural desse grupo para que essa história faça parte da memória coletiva. Sem esse processo de integração, não apenas a história da protagonista, mas também a da coletividade a que ela pertence estará fadada ao esquecimento. A integração da história na narrativa cultural depende do leitor ir lá e resgatá-la do monologismo em que se encontra; depende de alguém que a liberte da casa onde está encriptada há três séculos.

Por fim, é preciso observar ainda que, embora as histórias em *A Mercy* não dialoguem umas com as outras, de alguma forma a história de Florens contém dentro dela todas essas outras. Afinal, como afirmei no capítulo da análise, sua história não começa com os sapatos,

²⁰⁹ "Se você nunca ler isto, ninguém vai ler. Estas palavras cuidadosas, fechadas e escancaradas vão falar por si. Indo e indo, de lado a lado, de baixo para cima, de cima para baixo pela sala toda." (p. 150)

como ela pressunha. Então, nesse sentido, enquanto a confissão de Florens permanecer encerrada dentro da casa inabitada do falecido Jacob Vaark, as histórias das minorias nas quais essas narrativas se inserem também serão mantidas como segredos, esquecidas e enterradas vivas na tumba psíquica da nação.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema and Critique after Representation*. Nebraska: Nebraska University Press, 2007.
- ABRAHAM, Nicholas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.
- ALMEIDA, Marina B. de. *Imagining Pain: The Representation of Violence in Beloved, Push and the Dew Breaker*. Florianópolis: UFSC, 2011
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London/New York: Verso, 1991.
- ANDREWS, William L. The Novelization of Voice in Early African American Narrative. *PMLA*, v. 105, n 1, Special Topic: African and African American Literature, p. 23-34, January 1990.
- BAAB, Valerie. *E Pluribus Unum? The American Origins Narrative in Toni Morrison's A Mercy*. *Mellus*, v. 36, n 2, p. 147-164, Summer 2011.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- BALDWIN, James. *Notes of a Native Son*. London: Pulto Press, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, I). São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENNETT, Jill. Art, Affect, and the “Bad Death”: Strategies for Communicating the Sense Memory of Loss. *Signs*, v. 28, n. 1, p. 333-351, Autumn 2002.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- BONE, Robert. *The Negro Novel in America*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- BRISON, Susan. Trauma narratives and the remaking of the self. In: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan V.; SPITZER, Leo (Eds.). *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover: University Press of New England, 1999. p. 39-54.
- BUELENS, Gert; CRAPS, Stef. Introduction to Postcolonial Trauma Novels. *Studies in the Novel*, v. 40, n 1-2, pp. 1-12, Spring & Summer 2008.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Obligations of Proximity*. Vídeo disponível em

<http://www.youtube.com/watch?v=KJT69AQtdtg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

CANTIELLO, Jessica Wells. From Pre-Racial to Post-Racial? Reading and Reviewing *A Mercy* in the Age of Obama. *Mellus*, v. 36, n. 2, p. 165-183, Summer 2011.

CARUTH, Cathy (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press, 1972.

DELBO, Charlotte. *Days and Memories*. Marlboro, Vt: Marlboro Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. Foreword: The English words of Abraham Nicholas and Maria Torok. In: ABRAHAM, Nicholas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.

DUBOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. New York: Dover, 1994

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

EYERMAN, Ron. Cultural Trauma and Collective Memory. In: _____. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001. p. 1-22.

FANON, Frantz. *Black Skins, White Masks*. London: Pluto Press, 2008

FREYD, Jennifer. *Betrayal Trauma: The Logic of Forgetting Childhood Abuse*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 1997. CD ROM. (Sem paginação)

JACOBS, Harriet. *Incidents in the Life of a Slave Girl*.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o Real. *Veredas*, n. 4, dez. 1994. Disponível em <http://www.traco-freudiano.org/publicacoes/revista-veredas/81-revista-veredas/121-revista-veredas-n-4-dezembro-1994.html>. Acesso em 25 de maio de 2012.

LAUB, Dori. An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In: FELMAN, e LAUB, Dori (Eds.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992. p. 57-74.

LEWIS, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.

LINCOLN, Abraham. *Great Speeches*. New York: Dover, 1991.

MCWHORTER, John. Racism in America is Over. *Forbes*, 30 de dezembro de 2008. Disponível em http://www.forbes.com/2008/12/30/end-of-racism-oped-cx_jm_1230mcwhorter.html. Acesso em 24 de junho de 2012.

MORRISON, Toni. *A Mercy: a novel*. New York: Random House, 2008.

MORRISON, Toni. *Compaixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness in the Literary Imagination*. New York: Dover, 1992.

MORRISON, Toni. Toni Morrison discusses *A Mercy*. Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7IZvMhQ2LIU>. Acesso em 25 de maio de 2012.

NEWTON, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

OBAMA, Barack. Obama's Response to Wright: Time for a Post-Racial America. Discurso proferido em 2008. Vídeo disponível em http://www.youtube.com/watch?v=9_6aLDQTleUR. Acesso em 24 de junho de 2012.

O'CONNOR, Maria. Canopy of the Upturned Eye: Writing on Derrida's Crypt. *Mosaic*, v. 44, nº 4, p. 109-123, December, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RUSHDY, Ashraf H. A. Daughters Signifying History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. *American Literatura*, Vol. 64, Nº 3, September 1992, p. 567-597.

RUSHDY, Ashraf H. A. The Neo-Slave Narrative. In: GRAHAM, Maryemma. *The African American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 87-105.

SÁNCHEZ-EPPLER, Karen. *Touching Liberty: Abolition, Feminism, and the Politics of the Body*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

SCHORR, Daniel. A New, "Post-Racial" Political Era in America. *National Public Radio*, 2008. Arquivo de áudio e transcrição disponíveis em <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18489466>. Acesso em 24 de junho de 2012.

SCHREIBER, Evelyn Jaffe. *Race, Trauma and Home in the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.

SCHWAB, Gabrielle. Writing against Memory and Forgetting. *Literature and Medicine*, v. 25, n. 1, p. 95-121, Spring 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

_____. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

STEELE, Shelby. *A Bound Man: Why We Are Excited About Obama and Why He Can't Win*. New York: Simon & Schuster, 2008.

VAN DER KOLK, Bessel, VAN DER HART, Onno. The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: CARUTH, Cathy (Ed.). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

VICKROY, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Virginia: The University of Virginia Press, 2002.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

WILLIS, Susan. *Specifying: Black Women Writing the American Experience*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1987.