

MEUS TRAUMAS FREUD NÃO EXPLICA: A ARTE NEGRA COMO ESCRITA DA HISTÓRIA

Maria Dolores Sosin Rodriguez¹

Mestra e doutoranda em Literatura e Cultura (UFBA)

Professora da Universidade Federal da Bahia

falecomdolores@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho busca, a partir de uma elaboração crítica e teórica, entender e localizar o lugar da arte negra para a escrita da história, fundamentada na produção intelectual de artistas negros com produções múltiplas e contemporâneas dentro do contexto da afrodíaspóra. A partir de um caráter rememorativo, que só a arte negra é capaz de produzir, e salientando o lugar do trauma, mas não só, a arte negra apresenta-se como lugar de inauguração de um tempo que escapa à construção da história engendrada em tempos fixos e definidos a partir de critérios hegemônicos, construindo um discurso histórico que é subterrâneo, se observado em oposição à uma memória oficial e nacional.

Palavras-chave: arte negra; afrodíaspóra; história negra; intelectuais negros; artistas negros.

MIS TRAUMAS FREUD NO EXPLICA: LA ARTE NEGRA COMO ESCRITURA DE LA HISTORIA

Resumen: Este trabajo busca, desde una elaboración crítica y teórica, comprender y ubicar el lugar del arte negro para la escritura de una historia basada en la producción intelectual de artistas negros con producciones múltiples y contemporâneas dentro del contexto de la afrodiaspora. Desde un lugar de recuerdo, que solo la arte negra es capaz de producir, y destacando el lugar del trauma, pero no solo, la arte negra se presenta como un lugar de inauguración de un tiempo que escapa a la construcción de la historia engendrada diseñado en tiempos fijos y definidos desde criterios hegemônicos, construyendo un discurso histórico que es subterrâneo si se observa en oposición a una memoria oficial y nacional.

Palabras-clave: arte negra, afrodiaspora, historia negra; intelectuales negros; artistas negros.

Texto recebido em: 13/07/2019

Texto aprovado em: 26/11/2019

¹ Pesquisa realizada com fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9880910308730510>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5350-1082>.

*“Não sou urubu
pra comer a carniça do ocidente [...]”*,

Cuti, Negroesia: antologia poética, 2010.

A sala escura e as cadeiras arrumadas de modo que uma encruzilhada se formasse no centro do teatro Vila Velha, em Salvador, Bahia. Outubro de 2017. Leno Sacramento entra em cena, o seu corpo estendido no chão parecia deixar presumida uma narrativa que é introduzida a partir do seu fim, a morte da protagonista. Mas, até nisso, o solo, dirigido por Roquildes Junior, redimensiona as nossas expectativas e nos coloca diante de um questionamento que, talvez, enseje um lugar norteador para o espetáculo. En(cruz)ilhada pergunta: como este corpo negro, revestido de memórias, resiste a tantas mortes?²

En(cruz)ilhada afirma: “morremos várias vezes e de diferentes formas”; “o racismo enlouquece”; “esse corpo parece ser infundável, e é”; “racismo é uma palavra pequena para dores tão lancinantes”.

Sem nenhuma fala da única personagem em cena, exceto quando há uma passagem na infância, o corpo de Sacramento é mobilizado a partir das falas e ações de outras pessoas que aparecem apoiadas em recursos audiovisuais. Em situações diversas, em ônibus, bancos e entrevistas de emprego, esse corpo responde à violência racial. O silêncio dessa pessoa, da qual não sabemos sequer o nome, muito menos de onde vem ou a idade, trajando camiseta, tênis e calça jeans, é aparente e subvertido por uma comunicação não-verbal que extrapola em muito a linguagem verbal.

O efeito que isso provoca não vem apenas em decorrência do que sentimos como se, praticamente, adivinhássemos o que ele diz, mas porque o seu corpo diz e diz, inclusive, daquilo que não pode ser elaborado verbalmente e que nos torna cúmplices daquela dor. Por reconhecermos as similitudes em relação as nossas experiências pessoais, pois, embora múltiplo em suas formas, o racismo é repetitivo nos seus pressupostos e as pessoas negras que vivenciam as cenas que vão sendo reconstruídas se conectam com momentos em que são deflagradas experiências traumáticas.

² A peça foi escrita e performada por Leno Sacramento, dirigida por Roquildes Júnior com a trilha sonora de Gabriel Franco.

Esse corpo que sofre também está em uma situação de desamparo, fragilizando-o diante do Estado e do olhar perscrutador de uma sociedade sonhada por esse Estado. A metáfora do Sonho Americano subvertida por Ta-Nehisi Coates em *Entre o Mundo e Eu* (2015) avulta o também sonhado desejo de impetrar *O Genocídio do Negro Brasileiro* (NASCIMENTO, 2017).

Coates elabora, nesse livro escrito para o seu filho, a sua narrativa pessoal sobre como é ser negro nos Estados Unidos. Talvez, o esforço dele nisso seja incomparável e único em sua vida, dada as circunstâncias e a forma como ele constrói a sua articulação para tratar desse assunto sem perder a ternura jamais, fazendo com que ele lance mão de moduladores teóricos que sejam capazes de tornar legível, para um jovem rapaz, um país marcado por uma violência tão abissal. No entanto, ele também não poupa o fervor de uma sinceridade cortante para alertar a sua cria sobre o que está à sua espreita:

Os destruidores são apenas homens que fazem cumprir os caprichos de nosso país, interpretando corretamente sua herança e seu legado. É difícil encarar isso. Mas toda a nossa fraseologia – relações raciais, abismo inter-racial, justiça racial, perfilação racial, privilégios dos brancos, até mesmo supremacia dos brancos – serve para obscurecer o fato de que o racismo é uma experiência visceral, que desaloja cérebros, bloqueia linhas aéreas, esgarça músculos, extrai órgão, fratura ossos, quebra dentes. Você não pode deixar de olhar para isso, jamais. Deve sempre se lembrar que a sociologia, a história, a economia, os gráficos, as tabelas, as regressões, tudo isso acabará atingindo, com grande violência, o corpo (COATES, 2015, p. 21).

É dramática e enternecedora a forma como ele traduz a sua experiência para o seu filho. Afastando todas as alegorias que flertem com uma experiência de dor apenas no seu sentido metafísico, ele traz corporalidade, corporifica a violência racial e não a desloca das produções de áreas do saber que, por sua vez, não são citadas a esmo, mas alocadas nos desdobramentos do racismo, com efeito no corpo.

Assim, Grada Kilomba, lembrando Frantz Fanon, também salienta a linguagem do trauma. Ela diz que as experiências do racismo indicam “um doloroso impacto corporal e a perda característica de um colapso traumático” (KILOMBA, 2019, p. 39). Desse modo, ela conclui:

Parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbárie do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o “Outra/o”, com diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha (o) e incomum (KILOMBA, 2019, p. 40).

E, sobre o Sonho, mais do que uma subversão do que ele representa, Coates faz uma elaboração dele a partir de um deslocamento que traz o protagonismo para o olhar negro sobre o que seria o *American Dream*:

O Sonho tem aroma de hortelã, mas gosto de torta de morango. E durante muito tempo eu quis escapar para dentro do Sonho, estender meu país sobre a cabeça como se fosse um cobertor. Mas isso nunca foi uma opção, porque o Sonho repousa sobre nossas costas, a cama feita de nossos corpos (COATES, 2015, p.22).

Ainda que agindo de forma desesperançosa diante de algumas percepções de sua própria vida e partilhando isso de forma muito honesta, o autor investiga e desloca a arquitetura de um mundo concebido para o aniquilamento do corpo negro. É nesse sentido que o desamparo, também evidenciado no espetáculo *En(cruz)ilhada*, por meio do corpo do ator Leno Sacramento, ressoa como resultado de um aviltamento do Estado e da sociedade contra esse corpo, porque, como já disse, eles sonham o mesmo sonho e esse sonho produz o nosso trauma.

Saindo do teatro, precisamos ainda de alguns minutos de silêncio.

Chegando em casa, me dei conta do quanto essa obra estava ligada de um modo muito particular ao curta-metragem *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul. Além das relações mais óbvias que aparecem por congruências estéticas e de formatos, o corpo assume a centralidade das narrativas apresentadas. No filme, dedicado a John Coltrane, o ator aparece sozinho e não possui falas.

Na verdade, assim como Sacramento, ele dialoga com uma presença virtual que se apresenta, nesse caso, através de uma música: um jazz desconcertante. Esses elementos, com imagens em preto e branco, escrevem a história da diáspora negra africana a partir dos movimentos de um corpo e alguns poucos acessórios de figurino.

Nos dois casos, a falta de identificação das personagens não é um erro. É uma constatação sobre a condição da pessoa negra no mundo. Ao passo que vivenciamos uma luta pelo direito à memória que acompanha todo o processo insidioso de apagamento da nossa história, essa ausência de identificação é estratégica porque fala a partir de uma experiência compartilhada, a experiência negra.

Figura 1: Obra “Id”, de Lorna Simpson



Fonte: The Institute Of Contemporary Art³

Na obra “Id”, de Lorna Simpson, por sua vez, observamos que a disputa pela narrativa e pela identidade está esfrangalhada na potência de um devir que se transforma em aprisionamento e estereótipo. O corpo negro nessa obra aparece de forma enigmática. Uma cabeça e uma mulher de costas - as duas imagens com o dizer *identify*, isto é, o verbo identificar. Essa obra parece remeter às fotografias que integram o registro feito de pessoas, em condição de privação de liberdade.

Lorna Simpson propõe mais do que uma mera representação, mais do que uma mera identificação com o belo, afastando-se de elementos que qualificam e tecem as tramas de uma arte relacionada com uma dada tradição da história da arte e dos modos recorrentes com que a fotografia, quando e se reconhecida como arte, pode vir a ser expressa e apreciada. O que é capturado não é apenas um momento único, particular e individual, mais que isso: é um retrato histórico e cultural que reflete as imposições violentas que circunscrevem enquadramentos sociais e invadem as formas de captação e leitura social sobre o corpo das mulheres negras. Meio foto-performance, meio instalação.

Ainda que esteja difusa, a identificação é marcada pela imposição da palavra que baliza o lugar desse corpo como facilmente identificado e caracterizado, trazendo consigo as marcações estereotipadas: o corpo é o texto, antes de ser qualquer coisa, antes mesmo de se mostrar totalmente e de forma concreta, esse corpo se apresenta como um corpo de uma mulher negra e isso implica em dizer que, em muitos contextos, somos culpadas, criminosas,

³ Disponível em <https://www.icaboston.org/art/lorna-simpson/id>. Acesso em 20/09/2017.

hipersexualizadas, suspeitas, condenadas, desprovidas de capacidade intelectual, permanentemente disponíveis para o sexo e igualmente vulneráveis à violência sexual.

A subversão do jogo criminoso que nos objetifica é uma ferramenta para a afirmação de nossa humanidade e identidade. Patricia Hill Collins, ao tratar sobre a importância da dimensão cultural para as mulheres negras, diz: “Outra dimensão da cultura das mulheres negras que tem gerado interesse considerável entre as feministas negras é o papel da expressão criativa em moldar e sustentar as autodefnições e autoavaliações de mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 112). Assim, ela afirma que poder se autodefinir e se autoavaliar são formas de produção que nos são caras e elas podem se dar por meio da fotografia.

O entalhe dos corpos de mulheres negras nas salas de estar da História é uma deformação, é a configuração do desejo de permanência do poder que constrói e mantém hegemonias e que sustentam as formas estéticas que blindam a supremacia branca, fomentam o sucesso do capitalismo transnacional, amparam o status quo, enaltecem o poder masculinista que edifica o patriarcalismo, a heteronormatividade e a transfobia. A isso, Collins acrescenta:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefnição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O *status* de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste em imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (COLLINS, 2016, p 105).

Por isso, ao assumir o lugar de poder auto definir-se, a mulher negra também rompe com a ficção do eu que existe *versus* um outro, mecanismo que nos transforma em apêndice da cultura branca. Na fotografia, assim como na literatura e em outras artes, a mulher negra, ao assumir o lugar da criação, também assume o lugar central de sujeito, ela define quem ela é a partir do olhar que tem de si mesma e do que a cerca.

Angela Davis, por sua vez, no capítulo “Subexposto: a Fotografia e a História Afro-americana” do livro *Mulheres, Cultura e Política* (2017), faz uma série de interrogações sobre a importância e a relação de fotógrafas negras e fotógrafos negros para a construção da história

dos afro-americanos ou, melhor dizendo, dos afro-estadunidenses. Apesar de dizer que existiam pessoas negras em atividade desde os primeiros momentos da história da fotografia, ela também chama a atenção para o fato de que a população negra não era considerada um tema adequado, até mesmo para fotógrafxs negrxs.

Ao pinçar um de seus questionamentos, sinalizo para o que move também este texto: “Quais fotógrafos afro-americanos buscaram criar verdadeiras imagens negras, fotos cujo poder criativo expusesse e condenasse a evolução da mitologia visual do racismo?” (DAVIS, 2017, p. 188).

A experiência compartilhada da dor negra é uma das questões que atravessam todas as obras que foram abordadas até aqui.

Quando pensamos em trauma, no entanto, a experiência branca aparece como sendo a formatadora desse lugar de entendimento. Em muitas obras, brasileiras, inclusive, vemos um desejo e um esforço muito maior de apreciação, compreensão e solidariedade com às narrativas traumáticas dos judeus do que com as narrativas de pessoas que foram escravizadas e/ou descendentes dessas pessoas e/ou narrativas negras que falem sobre o grande trauma, de respaldo colonial, brasileiro: a escravidão. O holocausto negro (MOORE, 2010).

Em *Discurso Sobre o Colonialismo*, Aimé Césaire localiza:

Sim, valeria a pena estudar clinicamente, no pormenor, os itinerários de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista, muito cristão do século XX que traz em si um Hitler que se ignora, que Hitler vive nele, que Hitler é seu demônio, que se o vitupera é por falta de lógica, que, no fundo, o que não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco, a humilhação do homem branco e o ter aplicado à Europa processos colonialistas a que até aqui só os árabes da Argélia, os ‘coolies’ da Índia e os negros da África estavam subordinados. E aí está a grande censura que dirijo ao pseudo-humanismo: o ter, por tempo excessivo, apoucado os direitos do homem, o ter tido e ainda ter deles uma concepção estreita e parcelar, parcial, facciosa e, bem feitas as contas, sordidamente racista. (CESAIRE, p. 18, 1974)

Assim, ao localizarmos a importância de uma política da memória, ou de uma memória política, talvez, no tocante a uma urgência sobre a **memória** negra e suas variadas formas de inscrição, precisamos identificar e assentar os **lugares** que organizam os nossos pressupostos. A artista e teórica branca argentina Maria Angélica Melendi diz, na introdução da sua obra *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes* (2017), reorientando o entendimento acerca do marco temporal utilizado por ela no título, afastando-se da cronologia instituída por Eric

Hobsbawn que vê como sendo o período de 1914 até 1945, fim da Segunda Guerra Mundial, a sua era das catástrofes:

A Shoah, Hiroshima, Vietnã; às catástrofes citadas pela maioria dos intelectuais – de Adorno a Hobsbawn, de Shoshana Felman a Andreas Huyssen – é urgente agregar as que aconteceram no âmbito latino-americano, começando pelo extermínio dos americanos nativos e a escravidão dos africanos – e a exclusão que persegue até hoje os descendentes de ambos --, e passando pela Guerra da Tríplice Aliança, a ingerência norte-americana nos países do continente que os levou a invadir a República Dominicana em 1965 e Granada em 1983, e o apoio, ainda norte-americano, a ditaduras brutais, como a de Pinochet, no Chile, e as dos generais argentinos, uruguaios e brasileiros na segunda metade do século XX (MELENDI, 2017, p. 16).

Pode-se entender que ela abre espaço para um novo marco civilizatório, como exige o Movimento de Mulheres Negras. Embora eu discorde com o uso indistinto da palavra “civilizatório”, posto que é esse um instrumento ocidental moderno de morte, engendrado a partir de uma edificação, uma imposição ficcional do conceito de civilização (civilidade, civilizar, civil) como algo elevado, moralmente engrandecedor e que pode trazer benefícios, quando o que acontece é o contrário.

Isso não traz impedimentos, todavia, para à luta antirracista e antipatriarcal das mulheres negras que constroem o poder do falo, o poder supremacista branco, o poder do capital e o poder das normatividades sexuais, reivindicando a humanidade de mulheres negras em sua radicalidade, a partir de uma luta histórica por direitos e cidadania plena. As mulheres negras estão, nesse sentido, requisitando um novo direito à memória para as pessoas negras. Uma nova política da memória que seja capaz de realocar a história, posicionando o mundo em um lugar onde as protagonistas escondidas de todas as coisas possam aparecer e ocupar aquilo que é seu de direito, o seu lugar na História. Como salienta Angela Figueiredo:

[...] para as mulheres negras não há uma possibilidade de agenda separada, autônoma, apartada das questões de sobrevivência coletiva, trabalho, moradia, educação, saúde, segurança, entre tantas outras coisas. O pertencimento à comunidade é parte integrante e indissociável da construção de qualquer agenda política (FIGUEIREDO, 2018, p. 216).

Nesse sentido também, as artes negras são fundamentais para que esse reposicionamento aconteça. Elas aparecem como “um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência” (MELENDI, 2017, p. 16). Figurando como um modo particular

de narrar a história, de realoca-la, contrapondo-se a ela, dedicando-se, muitas vezes, àquilo que foi recalçado.

No texto “Arte Afro-Brasileira Para Quê?”, publicado na revista O Menelick 2º Ato, ano III, edição zero XII, Alexandre Araújo Bispo e Renata Felinto chegam as seguintes considerações finais:

Como efeito direto dessa atuação artística emerge a demanda por visibilidade do passado, e no presente. Já foi o tempo em que artistas negros eram recolhidos em hospícios e lá morriam como os irmãos Timóteo, ou se matavam como Emanuel Zamor. Outros tempos, velhos conflitos, novas condições sociais para lidar com os racismos que a todo tempo afloram e se atualizam, potentes sim, mas também há outras armas para atacar o império. (BISPO e FELINTO, 2017, p. 66)

Assim, a arte negra tem sido condutora de uma força que corre por fora das zonas formais modeladoras dos saberes e sítios oficiais institucionalizados. Ressalto, no entanto, que outras formas de apreensão do mundo e de construção da história, das identidades e subjetividades negras também são destacadas aqui.

Por entender, inclusive, que a minha própria inscrição no mundo, que também se dá por meio deste exercício de pesquisa, opera desde a arte e com arte, fazendo dela um dos espaços possíveis de minha construção, também considero outros espaços, outros exercícios e outros produtos como formas produtoras importantes.

Em “Narrar o Trauma – a Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas”, Márcio Seligmann-Silva também faz uso desse mesmo léxico que, como vimos, anuncia um lugar circunscrito e delimitado. Apenas por sua enunciação, nós já podemos supor o quê que esse crítico, teórico e escritor entende por “testemunho”, “trauma” e “catástrofe histórica”. Quando começamos a lê-lo, podemos desconfiar que o trauma seja elaborado a partir de uma perspectiva freudiana; o testemunho, possivelmente, tem relação com um registro escrito ou falado desse trauma; a catástrofe histórica remete-se ao período trazido por Hobsbwan e já rasurado por Maria Angélica Melendi em outro momento desse texto, ou seja, o período de catástrofes europeias e de dramas civilizatórios de uma parcela do mundo que exclui, *a priori*, pessoas não-brancas.

Assim, Seligman-Silva faz a discussão do que ele chama de uma política da memória. O que se comprova com a leitura do texto é que ele se esquece, por descuido ou inclinações de outra ordem, de mencionar outras tragédias, mesmo que a título de exemplificação ou por

respeito ao contexto em que ele se insere, o brasileiro. Sobre o testemunho, diz que ele se constitui em uma necessidade absoluta, uma condição de sobrevivência, uma atividade elementar: “[...] no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do Lager (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Essa outra situação radical de violência não é desdobrada no texto a partir de contextos que não sejam os contextos brancos, europeus e ocidentais. Para o autor, o estatuto de uma outridade só se estabelece no interstício entre aqueles que estiveram em situações adversas das catástrofes históricas, colocadas dentro dos limites que já foram mencionados, sendo que os chamados “outros” são apenas aqueles que presenciaram e vivenciaram a catástrofe de perto. O outro é, então, aquele que esteve nos campos de concentração ou nas guerras e de lá voltou como sobrevivente. E, logo, possui uma urgência em narrar o que vivenciou.

Essa urgência, no entanto, é tangenciada por uma impossibilidade. Sendo o trauma “uma memória de um passado que não passa” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69), ele só é narrado a partir de uma inverossimilhança: “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para a sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70).

Assim, a argumentação de Marcio é plausível, não obstante tenha como protagonismo a História no que ela tangencia em incompletude.

Na obra “A Ciência é a Luz da Verdade?” (2016), impressão sobre tecido e costura de Rosana Paulino, a artista, professora e pesquisadora utiliza-se de uma foto de Louis Agassiz, que aparece sombreada, por detrás de dois crânios semelhantes aos ilustrados em manuais científicos.

A pergunta aparece repetidamente: a ciência é a luz da verdade? O discurso produzido por Paulino através da sutura dessas sobreposições de imagens e palavras é provocador, já que propõe o questionamento se utilizando de duas ferramentas que sustentaram, por seu turno, o discurso do racismo científico. Um viajante suíço do século XIX e um manual científico que propunha a análise do crânio como uma alternativa da ciência para a sustentação de má índole ou de degedo da raça negra.

Figura 2: A Ciência é a Luz da Verdade?



Fonte: Rosana Paulino: a costura da memória. Pinacoteca de São Paulo, 2018.

Seligmann-Silva diz que “o trabalho de (tentativa) introjeção da cena traumática praticamente se confunde com a história da arte e da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 70). Nesse sentido, a obra de Rosana Paulino é uma das formas de elaboração do trauma, a partir da criação de um modo testemunhal, também pode-se dizer, de alguém que está vivendo uma catástrofe. Entretanto, produções como a dela escapem ao olhar e à análise do autor.

Ser uma artista e, logo, uma intelectual negra tem sido também estar em uma localidade de observação de redes de colonialidades, operadas desde lugares promovidos por racismo e misoginia, que sustentam muito da crítica e da teoria produzida em níveis nacionais e internacionais. Perceber como os jogos de poder se estruturam a partir de omissões e de elaborações que não levam em conta a produção negra, nem artística, nem teórica, me faz perceber e atuar em discussões como a estabelecida por Márcio Seligmann-Silva de modo que a nossa produção, além de ser revisora de coisas que são produzidas de um lugar de supremacia e dominação branca e masculina, também apareça como a fabricação de um *locus* de enunciação inaugural, combinado e ordenado a partir da historicidade dos movimentos negros, dos movimentos de mulheres negras e das e dos intelectuais e artistas negras e negros da afrodíaspóra.

Levando-se em consideração esse ponto de vista, é ainda a violência uma agenciadora destas produções. Se acaso desejarem chamar essa mirada de decolonial, é importante mirar para as contribuições de Frantz Fanon quando diz que “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (FANON, 1968, p. 25) e “o mundo colonizado é um mundo cindido em dois” (FANON, 1968, p. 28). O espaço da crítica e da teoria é ainda um espaço colonizado. As opções

de dizer e silenciar de Seligmann-Silva apontam para o seu envolvimento com as especificidades de um desses mundos. Ele também diz: “Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 75).

Assim, aqui, nós também falamos de um lugar testemunhal, deixando emergir vozes que tentam silenciar.

Edimilson de Almeida Pereira, em *Entre Orfe(x)u e Exunouveau* (2017), questiona “como é possível narrar desde o núcleo do horror?” (PEREIRA, 2017, p. 39). Essa pergunta não vem a esmo, ela é introduzida por uma extensa análise do autor acerca das condições das pessoas negras no Brasil, operacionalizando a sua argumentação a partir dos crimes da colonização e da escravização de onde iniciamos a nossa experiência aqui nesse país. Seria esse, então, o lugar do trauma negro, instaurada a partir do movimento desterritorializante da diáspora africana.

A partir de um viés chamado por ele de crítico-maneirista que, ele diz, não coloca respostas imediatas para os problemas de representação das diversidades sociais e culturais do país, mas “expõe a necessidade de se realizar uma reflexão profunda sobre o modo como a Literatura Brasileira tem apreendido as suas diversidades de gênero, etnia, classe social, etc.” (2017, p. 39), Pereira realiza uma segunda questão: “[...] que aspectos derivados do olhar dos sobreviventes do “torpor letal”, confinados nos navios negreiros do passado e nas periferias do Brasil contemporâneo, podem ser interpretados como estimuladores de uma experiência literária divergente da lógica *contraste/síntese*?” (2017, p. 39).

Não é exagero entender que, conseqüentemente, esse lugar pode ser entendido como o lugar do trauma – entramos na modernidade a partir da experiência da escravização (GILROY, 2012).

O autor também diz que “[...] a experiência da diáspora africana nos chama a atenção para um cenário dinâmico, no qual a reorganização social do sujeito afrodescendente, incluindo-se aqui as suas práticas literárias, é tensionada por diferentes modulações de tempo, espaço, gênero e classe social”, e que teóricos e teóricas “têm mapeado o dilema da “dupla consciência” do afrodescendente. Ou seja, um dilema que o desafia a construir a sua realidade de sujeito numa sociedade que o reificou e a pensar em sua identificação com uma outra cultura, muitas vezes hostil à sua cultura de origem” (PEREIRA, 2017, p. 21).

Se quisermos amplificar as palavras do teórico, crítico e escritor negro de prosa e poesia mineiro, e é a isso ao que o seu estudo se destina, chegaremos a conclusões parecidas sobre o lugar da intelectual negra e do intelectual negro. Por isso acredito ser importante dizer que os limites entre teoria, crítica e fazer artístico-literário estão ligeiramente borrados no nosso entendimento.

Ele diz:

O sacrifício de um número elevado de pessoas, durante a diáspora negra, evidencia a fragilidade da linguagem corrente para descrever e analisar, de maneira humana e profunda, as cenas de horror engendradas pelo tráfico. Dito de outra maneira, a linguagem herdada dos articuladores da violência não é capaz de despir-se de seus atributos para falar criticamente da realidade de injustiça que ela própria ajudou a consolidar. Todavia, o horror existiu existe; para os agentes da literatura, em particular, torna-se cada dia mais urgente colocar em cena a linguagem ou as linguagens que darão conta de corrobô-lo, caso desejemos, como sujeitos sociais, estabelecer novos e mais justos modos de convivência (PEREIRA, 2017, p. 39).

Como sugeriu uma professora branca em outro momento, esta pesquisa não é feita para o meu deleite ou para emular o meu divã particular. Esta pesquisa é feita dessa forma como produto de desdobramentos de leituras, experiências e produções negras que colocam o meu lugar não como particular, ainda que intransferível, mas como uma crítica e como uma produção “que funcione como um detonador de novas experiências discursivas capazes de subverter os processos de recepção da escrita relacionada aos contextos de afrodescendência” (PEREIRA, 2017, p. 41).

E mais:

O fim do regime escravista, em 1888, não significou o fim da degradação social das comunidades da diáspora africana. São sinais dessa realidade os mais baixos índices de desenvolvimento humano entre as populações negras; os mais altos índices de criminalidade entre a mesma população; a projeção de imagens estereotipadas de negros e negras nas grandes redes de mídia do país; a manutenção, no senso comum, de que os atos desviantes e ameaçadores da ordem se associam, mais cedo ou mais tarde, a algum indivíduo negro, etc. Diante disso, é pertinente levar-se em conta a condição do escritor ou escritora que escreve sitiado em um país como o Brasil à primeira vista autônomo, mas apoiado sobre uma frágil democracia (PEREIRA, 2017, p. 42- 43).

No texto “O Mundo é Meu Trauma”, Jota Mombaça, artista, ensaísta e pesquisadorx, escreve:

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. (MOMBAÇA, p. 21, 2017)

Esse texto, registro de experiências suas como um corpo - preto, não binário, gordo, brasileiro, nordestino, em oscilações pela Europa - que sofre com as violências raciais, sexuais e de gênero, coloca o mundo como o seu trauma. Sigmund Freud, ao descrever o seu conceito sobre trauma, não podia prever o mal-estar não da civilização, mas dos seres que vêm sendo há séculos tratados como não-civilizados, abjetos, ameaçadores e bárbaros.

A loucura, a raiva, a violência e a transgressão parecem ser um direito.

Neste trabalho, também incorporamos, para o exercício teórico, as ferramentas utilizadas por escritoras negras e escritores negros. É por isso que me articulo com Edimilson de Almeida Pereira em mais este ponto:

O caminho aberto para essas temáticas [...] demonstra que o enfrentamento do horror é uma condição necessária para que escritores e escritoras abordem o inenarrável representado pela violência do tráfico de escravos e pela situação de ameaça que paira diariamente sobre as populações afrodescendentes. Narrado, sob o ponto de vista das vítimas ou de outros sujeitos que saibam, através da literatura, compreender a dor do outro como sua própria dor, o horror deixa de pertencer ao domínio da não-linguagem e do esquecimento para integrar-se à vida social sob forma de uma linguagem a ser escavada a fim de tornar-se recurso ético e estético capaz de enfrentá-lo na expectativa de impedir a sua repetição” (PEREIRA, 2017, p. 53).

Também entramos nas questões concernentes ao que Walter Benjamin traz sobre o lugar do narrador e da impossibilidade de narração. Ou, como nomeia Jeanne Marie Gagnebin, as questões concernentes sobre o fim da narração tradicional. Ela diz: “Esta discussão também sustenta as narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer - narrativas e literaturas de testemunho que se tornaram um gênero tristemente recorrente do século XX, em particular (mas não só) no contexto da Shoah” (GAGNEBIN, 2009, p. 49). Ainda fazendo menção à tragédia europeia, ela pontua elegante e discretamente que não diz respeito apenas ao contexto da Shoah.

Nesse capítulo de *Lembrar escrever esquecer* (2009), Jeanne Marie comenta dois ensaios de Walter Benjamin, “O Narrador” e “Experiência e pobreza” que, ela pontua, aparentam ter conclusões opostas. Neles, a questão da experiência é desenvolvida de forma semelhante e a noção acerca do trauma é elaborada em cotejamento com o que Freud propõe quanto à dificuldade de desenvolvimento do simbólico e a sua conseqüente falta de conexão com a linguagem.

Nessa contraposição, me interessa pensar a partir, inicialmente, estas duas citações acerca dos ensaios de Benjamin:

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin insiste justamente nas mutações que a pobreza de experiência acarreta para as artes contemporâneas. Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória [...] a experiência – *Erfahrung* – não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra e que, por conseguinte, os ensaios de recomposição da harmonia perdida são logros individualistas e privados” (GAGNEBIN, 2009, p. 52).

Já “O Narrador” “[...] formula uma outra exigência; constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”. Ela completa: “O narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2009, p. 53)

Assim, em um primeiro momento, o que ressaltado acerca dos textos benjaminianos, e da análise que é feita sobre eles, é a condição de importância da narração do trauma. Narrar, nesse sentido, é desimportante e, por isso mesmo, fundamental. Em um segundo momento, também é interessante a esta análise a importância que é atribuída, então, à própria pessoa responsável pela narração. A sobrevivente.

Dito isto, a teórica acrescenta: “[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido” (GAGNEBIN, 2009, p. 54).

O inenarrável, como nomeia Edimilson de Almeida Pereira, assim se apresenta tanto pelo seu teor de impossibilidade de narração advinda do trauma, quanto pela falta de exegese histórica que envolve o apagamento organizado e meticuloso da biografia do povo negro em toda a Afrodiáspora.

Jeanne Marie, contrapondo rememoração e comemoração diz:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (GAGNEBIN, 2009, p. 55)

Desse modo, o trabalho exposto aqui é uma afirmação sobre o caráter de rememoração que só a arte negra é capaz de produzir. Salientando o lugar do trauma, mas não só, a arte negra apresenta-se como lugar de escrita da história. Inaugurando um tempo que escapa à construção da história engendrada em tempos fixos e definidos. A arte negra constrói um discurso histórico que é subterrâneo, se o observamos em oposição à uma memória oficial e nacional.

A arte negra pode criar e tecer espaços, imaginários e narrativas contra-hegemônicas. A arte negra pode, então, a partir de um lugar de produção de intelectualidades disformes para o entendimento dos campos disciplinares oficiais, dizer muito mais sobre uma história que eles tentam, sem sucesso, silenciar, mas que opera ferramentas inolvidáveis e criativas de inscrição.

“Eu que vinha de outras terras/ Tratando das minhas feridas/ Trazidas de uma vida aflita/ Meus traumas Freud não explica/ Eu encontrei a rosa/ E me tornei roseiro” (ALELUIA, Mateus, 2017).

Referências bibliográficas

ALELUIA, Mateus, CD *Fogueira Doce*, 2017.

BENJAMIN, Walter. *O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BULBUL, Zózimo. Filme *Alma no Olho*, 1973.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. 1ª edição. Tradução de Noémia de Sousa: Sá da Costa Editora, 1978.

COATES, Ta-Nehisi. *Entre o Mundo e Eu*. Tradução Paulo Geiger. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COLLINS, Patricia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*. Tradução Heci Regina Candiani. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FELINTO, Renata; BISPO, Alexandre Araújo. *Arte Afro-Brasileira Para Quê?*. Revista O Menelick 2º Ato, ano III, edição zero XII, 2017.

FIGUEIREDO, Angela. *A Marcha das Mulheres Negras conclama por um novo pacto civilizatório: descolonização das mentes, dos corpos e dos espaços frente às novas faces da colonialidade do poder*. In: *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Organizadores Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

- MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- MOMBAÇA, Jota. *O mundo é meu trauma*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, página 20 - 25, 2017.
- MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. 2ª edição (Revista e ampliada). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAULINO, Rosana. *Rosana Paulino: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma* - São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, p.65 – 82, 2008.