

Literatura, História e Memória no Contexto Pós-Colonial

Roland Walter, UFPE/CNPq

Resumo:

Este ensaio problematiza a relação entre literatura, história e memória num contexto pós-colonial com base na seguinte pergunta: sobre quais premissas trabalha e funciona o lugar mnemônico chamado literatura? Nesse processo, a análise focaliza a ligação entre a memória, a imaginação e o espaço na (re)construção identitária. Inscrito no presente, o passado hifeniza os signos da historiografia dominante e assim é um dos meios que fornece o terreno para uma articulação da diferença cultural. *A Mercy*, o mais recente romance da escritora norte-americana Toni Morrison, serve como exemplo analítico para este ensaio.

Abstract:

This essay problematizes the link between literature, history, and memory in a postcolonial context. With the objective to demonstrate how the mnemonic site called literature operates, the analysis focuses on the role of memory, imagination and place in the (re)construction of identity. Inscribed in the present, the past hyphenates the signs of the dominant historiography and thus furnishes the terrain for the articulation of cultural difference. *A Mercy*, the most recent novel of North American writer Toni Morrison, serves as analytical example of this essay.

Em nossos tempos de capitalismo neoliberal cada vez mais selvagem, quando, graças à imagem, a ilusão de estar em vários lugares simultaneamente pulveriza o tempo e o espaço de tal forma que sufoca a utopia — a imaginação do passado e a memória do futuro¹ — a língua, nas palavras recentes de Carlos Fuentes (2005, p. 29), é “o fundamento da cultura, a porta da experiência, o teto da imaginação, a caverna da memória [...] a janela aberta para o ar da dúvida que questiona”. Para Fuentes, os grandes romances traçam o desenho humano chamado “*passion, amour, liberté ou justice*” e enfatizam que “a arte restaura à nossa vida o que a história tem desprezado na sua precipitação. A literatura torna real aquilo que a história esqueceu”.

A opinião de Fuentes é oposta àquela de Pierra Nora que proclama o fim da memória e do “verdadeiro romance. “Falamos constantemente sobre memória”, alega o crítico Pierre Nora (1996, p. 1), “porque já não

¹ Constituindo um mundo, segundo Toni Morrison (2003, p. 4), no qual “se sabe tudo e não se compreende nada”.

existe mais”. Para Nora estamos vivendo num momento de transição caracterizado pela experiência da inevitável substituição da memória “incorporada em sociedades vivas” por uma história anônima. Devido à desintegração de comunidades tradicionais enquanto um dos principais efeitos da globalização/mundialização, a nossa época é caracterizada pela “sempre problemática e incompleta reconstrução daquilo que não existe mais” (NORA, 1996, p. 3). Um dos mais importantes resultados deste desenvolvimento é que estamos perdendo os “*milieus de mémoire*” enquanto práticas mnemônicas sociais, e testemunhando um *boom* do que Nora chama de “*lieux de mémoire*”: arquivos, feriados públicos, museus, monumentos, historiografia e, como se fosse uma reflexão posterior, a literatura. Numa época “destituída de verdadeiros romances”, alega Nora (1996, p. 20), a literatura, perante a entrega da memória à história — entrega esta que faz com que o passado torne-se algo à parte, não integrado na continuidade da experiência — não tem outra alternativa senão “lamentar”.²

Neste ensaio, gostaria de problematizar essa relação entre literatura, história e memória. A meu ver, as reverberações entre literatura e memória não são tão simples; ou seja, mesmo em tempos de *lieux de mémoire* a literatura faz mais do que *lamentar*. A literatura não somente desafia ou sustenta dimensões sociais de memória ao preservar ou subverter significações culturais. Ela também, e principalmente, deve ser considerada uma forma específica de memória cultural: um complexo lugar de memória com suas próprias formas e estratégias de observação e escrita baseadas em memórias mais antigas e as diversas representações delas. Cabe-se perguntar, portanto, sobre quais premissas trabalha e funciona este lugar mnemônico chamado literatura?

Uma pergunta-chave a meu ver, especialmente em tempos de crise de memória quando o passado, segundo Jesús Martín-Barbero (2000, p. 142, 143), se converte num ingrediente de “pastiche” sem “âncora temporal” e “coordenadas espaciais e territoriais”. Nesses tempos de fluxos, hibridismo e bricolagem o papel das artes e da literatura parece ser de suma importância. Segundo Aleida Assmann (1999, p. 22),

é aparente [...] que as artes recorrem à memória precisamente no momento quando a sociedade está em perigo de perdê-la ou tenta se livrar dela. [...] Hoje são principalmente as artes que têm descoberto a crise de memória como seu tema particular e tentam propor novas formas nas quais a dinâmica da memória e do esquecimento cultural se manifesta.

Carlos Fuentes (1992), ao reiterar a idéia de Octavio Paz em *Los hijos del barro* de que o tempo da origem é o tempo do presente, argumenta que o romance hispano-americano sempre tem lidado com a crise da memória. Este argumento poderia ampliar-se no sentido de que, em geral, toda a literatura pós-colonial trabalha a (não-)história³ nacional com o objetivo de revelar nela o que Aníbal Quijano chama de “colonialidad del poder” e, neste processo de conscientização desconstrutiva contribuir para a sedimentação da consciência em memória coletiva. Nesse sentido, Fuentes (1992, p. 49) sublinha que o fato de “vivimos rodeados de mundos perdidos, de

² As traduções neste trabalho são de minha autoria.

³ Para uma definição do termo “não-história”, ver Glissant (1992, p. 61-62)

histórias desaparecidas” nos obriga moral e eticamente a “mantener la historia para tener historia”. Ao esquecer estes mundos e histórias perdidas, distorcidas, silenciadas nos condenamos “a nosotros mismos al olvido”.

Nesse sentido, a reescrita da história tem sido um esforço constante dos diversos povos e grupos étnicos que ao emergir da experiência comum de colonialismo e imperialismo encontraram-se perante uma história escrita pelo outro, carregada de ideologias dos poderes coloniais que governaram seus respectivos países por séculos. Em geral, eles não foram senão testemunhas sem qualquer responsabilidade de uma história feita por outros. Nisto reside a raiz da crise identitária compartilhada de diversas maneiras por esses grupos, etnias e comunidades colonizados porque ter uma identidade significa ter uma história inscrita numa terra. Ter uma história imposta contra a vontade, sem poder inscrevê-la na terra enquanto seu dono significa ter uma não-identidade. Daí resulta a importância do espaço/paisagem e da memória enquanto elementos narrativos e locais de cultura para se colocar como sujeito/grupo/tribo/povo/nação. É na literatura enquanto espaço mnemônico que autores pós-coloniais recriam os mitos necessários para se enraizar como sujeitos autóctones. A reapropriação do espaço via memória, portanto, possibilita a colocação do colonizado na sua própria história. A renomeação do seu lugar e da sua história significa reconstruir sua identidade, tomar posse de sua cultura; significa, em última análise, resistir a uma *violência epistêmica* que continua até o presente.

Ao endereçar os horrores do Atlântico Negro, Amada, no romance de mesmo nome da autora afro-americana Toni Morrison, enquanto inconsciente coletivo da diáspora negra afirma que “Tudo é [...] sempre agora [...] nunca vai existir um tempo onde eu não esteja agachada e vendo outros agachados também” (MORRISON, 1994, p. 246). E preenche o vazio do *silêncio pesado* com a seguinte declaração: “quero me unir [...] não estou morta (MORRISON, 1994, p. 249-250). Além de escrever contra o silêncio do esquecimento e da repressão, Morrison dá ao presente um significado circular e aberto: escrever o “agora” sob o signo do “sempre” (simbolizado pelo espírito-inconsciente de Amada) libera o presente enquanto categoria fechada e limitada para uma *duração temporal* em fluxo contínuo. Este gesto de fazer o tempo se acumular e entrelaçar (em vez de passar) rompe com a linearidade do pensamento cronotópico moderno. Aliás, visto em conjunto com a declaração de Morrison (GILROY, 2001, p. 412) que “a vida moderna começa com a escravidão”, o contínuo tempo-espaço que Amada estabelece suplementa a ideologia do progresso civilizatório da história moderna com uma alter-ideologia subalterna de perda e resistência que revela o lado sangrento e bárbaro desta história.

Portanto, se para Walter Benjamin (1969, p. 255, 257), fazer operar e articular a história significa “prender uma memória quando relampeja num momento de perigo”, num “estado de emergência” que não é “a exceção, mas geral”, para muitos artistas e pensadores pós-coloniais esta memória não se manifesta como relâmpago, mas tem uma natureza menos fulminante e mais persistente porque duradoura.

Dessas idéias introdutórias gostaria de enfatizar que o passado não passa, mas acumula. Fato que demonstra a atualidade do pensamento de Henri Bergson (1904) sobre o ‘tempo real’: em vez de pensar o tempo em categorias separadas deveríamos seguir o nosso inconsciente e pensar o tempo em termos fluidos composto por

categorias que se entrelaçam, sobrepõem e justapõem, ou seja, que dialogam.⁴ Bakhtin, com a sua teoria de heteroglossia dialógica e *double-voicedness* do signo demonstrou que o significado nunca é estável, fixo, mas em permanente processo de transformação, ou em termos derridianos, de suplementação por outros significados e vozes ideológicas.⁵ Neste sentido, pode se pensar a literatura como lugar de *designs* ativos de memória que dialogam de maneira crítica com outras memórias textuais. A memória de um texto, portanto, se manifesta enquanto resultado complexo de transformações, apropriações e reconstruções de outros textos. Desta perspectiva, a memória de textos literários pode ser encontrada em estratégias dialógicas de representação; estratégias estas que podem ser identificadas e problematizadas pelos leitores.

A metáfora do palimpsesto explica melhor esta idéia. Um escritor utiliza (literal ou metaforicamente) outra representação textual sobre a qual inscreve um novo texto. Neste processo, ele deixa traços de referência que permitem ao leitor contribuir com a construção do significado pragmático. Talvez o resultado complexo possa ser melhor explicado pela palavra alemã *Aufhebung*. O verbo *aufheben* tem três diferentes significados aplicáveis ao palimpsesto literário: a) deletar, ou seja, o significado/material original, sendo apropriado no contexto de um todo semântico, desaparece no novo texto; b) salvar/permanecer, isto é, o significado/material original é assimilado de maneira parcial/distorcida de forma que sua identidade seja parcialmente mantida/memorizada; c) levantar que implica neste processo de apropriação o levantamento do significado/material original para um outro nível semântico. O significado, portanto, resulta de um diálogo, uma negociação entre diversos materiais cujo resultado igual ao processo de transculturação, é algo novo.

Ao situar a memória literária em estratégias textuais de referência, deve-se considerar o fato que a comunicação textual sempre ocorre dentro do contexto mais amplo da comunicação cultural — o que gostaria de chamar o aspecto funcional do dialogismo. Neste contexto, surgem duas perguntas fundamentais: a) como é que acontecimentos vividos e experimentados pelos nossos sentidos entram no sistema semiótico de um texto? b) em que medida e com que objetivos e resultados os textos afetam memórias socioculturais? A premissa que a cultura é a memória de uma coletividade que se manifesta principalmente mediante mecanismos trans-individuais de salvar e transformar dados culturais, implica que esta coletividade compartilhe textos, códigos e uma certa regularidade na transmissão da informação cultural para garantir a estabilidade do significado cultural e também para assegurar a transformação de padrões de significação mais antigas de acordo com o potencial generativo da memória cultural. Textos literários, gostaria de argumentar, funcionam como lugares impessoais de memória porque acumulam e geram significados da episteme cultural de um grupo, etnia, sociedade, nação. Esta memória acumulada e gerada mediante imagens mnemônicas não é mimética no sentido de traduzir o material memorizado de forma como atualmente aconteceu porque o ato de representação não é natural, mas sempre manipulado por processos subjetivos de seleção e transformação. Em outras palavras, a memória é inevitavelmente discursiva e sujeita à disposição psicológica da pessoa que memoriza. Ao ser situado dentro da

⁴ No continente americano, William Faulkner, declarada fonte inspiradora de muitos escritores, traduz este diálogo temporal para a estrutura, o estilo e a temática da sua obra.

⁵ Os principais ensaios de Bakhtin sobre o dialogismo encontram-se em Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (2000).

rede de relações de poder que caracterizam a vivência social, os atos de memória são determinados por uma infinita série de reestruturações já que as idéias, objetivos e interesses que os alimentam sofrem variações. Assim, a memória deve ser considerada uma representação que segundo Paul Ricoeur (1998, p. 15), “articula a mistura opaca entre a recordação e a ficção na construção do passado”. Em seguida, enfocarei essa *mistura* no contexto pós-colonial da reconstrução identitária.

Mover-se da alienação e fragmentação para uma afirmação da diferença recriada — o estabelecimento de identidade — implica na articulação e representação na mesma linguagem que constitui e perpetua a subalternização física e epistêmica dos sujeitos pós-coloniais. Neste processo, o agenciamento subalterno é articulado mediante a subjetividade formada dentro de experiências que revelam as interseções de diferentes culturas. Essa subjetividade transcultural torna-se o motor de uma forma de expressão cultural que oscila entre o desarraigamento e o enraizamento — uma condição intervalar tanto no sentido de desenvolvimento histórico quanto de força motriz da narrativa. A retórica desse agenciamento problematiza os pressupostos racionais e históricos inerentes à metafísica ocidental e os sistemas e práticas de significação nos quais a raça, a cor, a classe, o gênero e a orientação sexual, entre outras localizações identitárias, têm sido valorizados como ausência natural ou realidade distorcida. Em outras palavras, ao evocar os traços do passado no presente mediante um processo de “interrogação liminar” (BHABHA, 1995, p. 59), o discurso de muitos escritores pós-coloniais revela e problematiza os limites ideológicos do saber e da linguagem hegemônicos enquanto “violência epistêmica” (SPIVAK, 1988, p. 171). A função desmistificadora desta dialética traduz a História para múltiplas experiências subjetivas e transmite, assim, o processo da formação identitária, a formação de um ego social autônomo, como um complexo processo intercultural no hífen que separa e liga utopias imaginadas e distopias vividas. Em seguida, depois de introduzir o conceito do *limen* enquanto base teórica examinarei a experiência liminar da colonização/escavidão no romance *A Mercy* (2008) da autora afro-americana Toni Morrison.

Em *Les rites de passage* (1909, p. 14), Arnold van Gennep introduz a noção de *limen* como um estágio intermediário no processo da iniciação ritual constituída por três fases: a separação, a margem ou *limen* e a reagregação. Para van Gennep, a experiência do *limen* é um momento transitório entre estados, posições sociais ou faixas de idade. Elaborando o conceito de van Gennep, Victor Turner argumentou que o *limen* não é somente uma fase entre estados, mas um estado per se, “um movimento entre pontos fixos”, o que explica a sua natureza “ambígua, instável e perturbadora”. O estado do *limen* “refere-se a qualquer condição nas e além das periferias da vida cotidiana” e, como “ação ou pensamento [...], implica solidão [...], a retirada voluntária ou involuntária do indivíduo de uma matriz sócio-estrutural”, como também “a alienação da existência social” (TURNER, 1974, p. 274, 47, 52).

Em *A Mercy*, o *limen* dos personagens é causado por diversos tipos de deslocamento forçado: a escravização do negro, o genocídio do indígena e a servidão inglesa. Em 1680, a colonização, que era a fase da constituição dos Estados Unidos enquanto império, os conflitos de raça, etnia, religião e classe constituíram o solo fértil no qual tanto a discriminação, a opressão e o ódio contra o outro, quanto o processo de transculturação foram plantados e criaram raízes. A narrativa reflete e refrata diversos aspectos deste processo de constituição nacional

por meio das vozes de sete personagens que se encontram numa fazenda do comerciante e aventureiro anglo-holandês Jacob Vaark. Embora ele não aprove o comércio de escravos africanos, aceita receber uma menina, Florens, como parte do pagamento de uma dívida de um português, senhor de escravos. Florens, atormentada por esta separação da sua mãe e irmão busca carinho e amor, primeiro de Lina, uma indígena norte-americana que trabalha como empregada na fazenda e depois de um ferreiro negro, um africano livre, não escravizado, que chega à fazenda por encomenda de trabalho. Além destes três, vive na fazenda a esposa de Jacob, Rebekka, a mesma uma vítima da intolerância religiosa na Inglaterra; Sorrow, que foi criado num barco e que todos acham que tem problemas mentais; e dois trabalhadores, Willard e Scully. O último capítulo do romance pertence à voz da mãe de Florens, explicando porque ela solicita a Jacob levar sua filha e não seu filho. Desta forma, o último capítulo fornece a resposta à pergunta que Florens articula logo no início, a saber: “... quem é responsável?” (MORRISON, 2008, p. 3), fechando o círculo narrativo aberto no início da trama.

Típico da estruturação dos romances de Morrison, logo no início o leitor é bombardeado com fragmentos temáticos cuja conexão e explicação segue no desenvolvimento da trama. Chegando ao fim do romance, o leitor consegue dar uma resposta à pergunta que lhe persegue desde a primeira página: *quem é responsável* e pelo que? Sabemos que a mãe de Florens é responsável pelo deslocamento dela; que a errância de Lina é causada tanto pela colonização dos ingleses — ela vê sua tribo dizimada pela varíola — quanto pela violência masculina; que Rebekka é oferta (vendida, na opinião da sua mãe) pelos seus pais para um comerciante que tinha comprado terra nas novas colônias; que Sorrow chega órfã às colônias depois do naufrágio do barco comandado por seu pai; que Willard e Scully são presos a contratos: o primeiro trabalhando na fazenda em troca do pagamento de sua passagem para as colônias; o segundo, filho de uma mãe inglesa condenada a trabalhar nas colônias por causa do seu comportamento lascivo e desobediente, cumprindo a sentença da mãe depois de sua morte.

Porém, estas respostas levam em consideração somente o primeiro (mais superficial) nível de significação. Enquanto que sempre existem indivíduos responsáveis por certas ações, Morrison revela por que as pessoas fazem certas coisas e não outras. De forma resumida, e desta maneira simplificando, poderia se dizer que os temas desenvolvidos ao longo da trama — o amor, a paixão, o desejo, a liberdade, a responsabilidade, o racismo, o sexismo, a morte — conotam a seguinte resposta (existencialista) à pergunta inicial *quem é responsável* pelos deslocamentos dos personagens: o processo da colonização e dominação leva à fragmentação e alienação das pessoas. Nas palavras do narrador “o interior” das pessoas murcha e as escraviza, abrindo “a porta para aquilo que é selvagem” (MORRISON, 2008, p. 160).

Morrison, em *A Mercy* como nos oito romances anteriores, trabalha os efeitos tanto da escravização quanto das diversas formas de discriminação pós-abolição na psique dos africanos, afro-descendentes e brancos. Neste processo, ela não justifica ou absolve as atitudes e comportamentos de suas personagens, mas humaniza-os, mostrando que o que é bom para um pode ser mau para outro; ou seja, tudo é relativo e implica diversas verdades. Assim, o que para Jacob Vaark é uma atitude perversa, para a mãe de Florens é uma necessidade. Ao solicitá-lo para que leve sua filha e não seu filho, a mãe de Florens não a *descarta*, como pensa Jakob, mas salva-a dos avanços libidinosos dos homens da fazenda. Com as mudanças físicas próprias da adolescência, Florens

começa a ser cobiçada tanto pelos trabalhadores quanto pelo seu dono. Esta é a razão da mãe de Florens temer que a sua filha passe pelo mesmo ritual que ela ao chegar à fazenda depois de sair do inferno do navio negreiro: o estupro pelos trabalhadores. Ela descreve a situação da mulher negra na fazenda da seguinte forma: “Ser mulher neste lugar significa ser uma ferida aberta que não pode sarar” (MORRISON, 2008, p. 163). Em outras palavras, vendo nos olhos de Jacob Vaark que ele é um homem diferente, que ele considera sua filha uma “criança humana” (MORRISON, 2008, p. 166) em vez de um objeto a ser comprado e vendido, ela oferece-lhe sua filha para protegê-la de um destino, comum nas plantações das Américas, de criadora que aumenta o estoque de escravos do senhor.

O trágico é que Florens nunca mais verá sua mãe. Não pode tornar realidade o que ela mais deseja: falar com ela para entender o porquê desta separação. Em vez disso, cresce sem centro em torno do qual criar uma personalidade estável e auto-suficiente: estando à deriva não sabe quem é; somente sente o desejo do seu corpo. O resultado deste ego fragmentado e alienado é desastroso: quando encontra o ferreiro se perde completamente, buscando construir seu ego na libido: “Contigo o meu corpo, é prazer, é seguro, é pertencer. Nunca agüentarei viver sem que você me possua” (MORRISON, 2008, p. 137). Quando o ferreiro a rejeita, acusando-a de ser escrava do seu corpo — “A tua cabeça é vazia e o teu corpo é selvagem” —, dá-lhe o seguinte conselho: “Seja a tua própria dona” (MORRISON, 2008, p. 141). Parece-me que este aviso do ferreiro conota um dos principais temas dos romances de Morrison: a liberdade. A liberdade, como articula tão bem Baby Suggs nos seus sermões em *Amada*, não é dada com a abolição. Aliás, ela nunca é dada. A liberdade tem que ser conquistada, trabalhada, imaginada, e é iniciada, num contexto de alto domínio como era a escravização, com a reconstituição da própria identidade fragmentada: para poder receber e dar amor, para poder entender e dialogar com o outro, deve-se reconstruir o amor do próprio *self*. Nesse sentido, o mais trágico de toda esta situação é que Florens não escuta a voz da sua mãe, ouvindo suas palavras aconselhadoras: “... ter recebido o domínio sobre alguém é uma coisa dura; conseguir o domínio sobre alguém é uma coisa errada; dar o domínio sobre si a um outro é uma coisa perversa” (MORRISON, 2008, p. 167).

Portanto, Morrison problematiza de maneira criativa além dos personagens e suas ações, o contexto social e a episteme cultural que os determinam. Salvo o dono da fazenda, o Jacob Vaark, todos são de uma ou outra forma dominados: não são sujeitos livres que escolheram seu destino. O fato de não terem escolhidos livremente seus caminhos faz com que todos, depois dos primeiros momentos de solidariedade quando parecem constituir uma família que todos juntos lutam pela sobrevivência, se sentem órfãos. Órfãos exilados e presos em contratos, traumatizados por deslocamentos involuntários e diversos tipos de violência, decepcionados com a não-realização dos seus sonhos ou a fatalidade da vida. A resultante frustração faz o *interior* das pessoas murchar e o lado selvagem surgir, tornando-as escravos das suas próprias alienações: “desprendidos da alma da terra, eles insistiram na compra do solo dela, e, como órfãos, eram insaciáveis. Seu destino era devorar o mundo e cuspir um terror que destruiria todos os povos primários” (MORRISON, 2008, p. 54). É neste ambiente de dominação e alienação, no qual a cultura européia exerce seu barbarismo civilizatório sobre outras culturas e a natureza, que a violência (re)nasce e se prolifera enquanto motor da transculturação norte-americana. É importante frisar,

portanto, que Morrison, no processo de revelar e denunciar a rede da *colonialidade de poder*, destaca a inter-relação entre o que o poeta e pensador caribenho Wilson Harris (2005, p. 263) memoravelmente denominou a “brutalização do lugar e das pessoas pelo legado da conquista”.

Na fazenda, europeus, indígenas e africanos têm, no início, a chance de criar algo novo, humanamente justo. Igual ao mito nacional norte-americano, *the American Dream*, esta chance torna-se um pesadelo vivido pela não-liberdade de alguns dos envolvidos. Uma não-liberdade de uns que garante a liberdade de posse de outros, resumido por Lina da seguinte forma: “Nós nunca moldamos o mundo... o mundo nos molda” (MORRISON, 2008, p. 71). Um mundo colonial regido pela posse de terra e, como declara o narrador sem nome, pela “promessa e ameaça dos homens” (MORRISON, 2008, p. 98). O comentário da mãe de Florens, lembrando a violência dos homens africanos na captura dela, registra este domínio masculino enquanto fenômeno universal: “Acho que os homens se realizam articulando insultos sobre o gado, as mulheres, a água e as safras” (MORRISON, 2008, p. 163). Morrison, ao relacionar a propriedade enquanto bem material com a colonização enquanto meio de tomar posse desta propriedade e com o sistema patriarcal como meio de consolidá-la, problematiza a rede da *colonialidade do poder* e desmistifica as raízes do sistema mercantilista-capitalista no sistema de escravidão. Cabe perguntar como ela evoca a episteme cultural do passado na textura narrativa e discursiva do romance. Devido ao fato de que todas as vozes narrativas dos personagens bebem na fonte da memória para contar suas experiências e externalizar suas idéias e pensamentos, gostaria de focalizar em seguida alguns aspectos deste uso da memória no romance em questão.

Traduzir o invisível para o visível mediante imagens poéticas para interromper o reino da amnésia e articular o não-dito indescritível, envolve, segundo Morrison (1987, p. 111), “as minhas próprias recordações [...] as recordações de outros” e as “memórias de dentro” enquanto “subsolo”. Ela acrescenta que “[...] memórias e recordações não me darão acesso total à vida interior não-escrita dessas pessoas. Somente o ato de imaginação pode me ajudar”. Essa correlação entre a imaginação e a memória compondo o ato criativo é ainda mais enriquecida pelo que Morrison (1987, p. 119) chama de “memória emocional”, ou seja, “recordar-se onde estávamos, através de que vale corríamos, como eram as margens, a luz que havia lá e o caminho de volta ao nosso lugar original”. Isto é, o processo da rememoração é impregnado de atitudes emotivas e ideológicas (in)conscientes. Enquanto signos e textos, a memória é uma expressão performática de um contínuo *re-telling* caracterizado não por uma *double-voicedness* no sentido bakhtiniano, mas por uma multivocalização, cujas diversas dimensões individuais e coletivas referem-se a complexos e entrelaçados mecanismos cerebrais e socioculturais. A narração, portanto, acumula, gera e assim abre um espaço mnemônico constituído por diversos lugares e vozes. Enquanto tal espaço, ela tenta estruturar os contextos e conteúdos da experiência em termos de sua seqüência no tempo e no espaço.

Ao desenvolver-se na e nutrir-se da passagem do tempo, a memória é ao mesmo tempo situada num quadro espacial: o ato de memorização se materializa sempre num determinado espaço físico constituído por relações socioculturais; isto é, a memória precisa sempre de um objeto exterior, ou melhor, da imagem deste objeto que funciona como marcador mnemônico capaz de conferir ordem e sentido às lembranças e histórias do passado.

No romance, estas são várias e diversas: o porão do barco de passagem e do navio negreiro, a fazenda, a aldeia indígena, uma árvore, um arbusto para mencionar somente alguns — todas funcionando como as mais importantes (porque duradouras) imagens espaciais que provocam as lembranças dos personagens. Assim, a reprodução imaginária do espaço e de seus objetos é fundamental para a manutenção ou reprodução da identidade individual e coletiva, já que é mediante a recriação imaginária que o espaço é transformado em lugares. Segundo Ashcroft (2001, p. 156):

O lugar nunca é simplesmente um local, nem é estático; uma memória cultural enterrada pela colonização. Pois, como a cultura, o lugar está num contínuo e dinâmico estado de formação, um processo intimamente ligado com a cultura e identidade de seus habitantes. Sobretudo, o lugar é um resultado de habitação, uma consequência dos modos como pessoas vivem num espaço.

Por outro lado, a maneira como pessoas habitam um lugar — seu imaginário, episteme cultural, língua, gestos, maneira de falar e vestir, etc. — é determinada por este lugar: o que é verdade/realidade num lugar necessariamente não o é em outro. Isso significa que o pertencimento a um lugar é determinado menos pelo que se possui em termos de propriedade (terreno, casa, etc.), do que pela relação entre a memória fragmentada e seletiva e a experiência vivida.

Existe, portanto, uma estreita relação entre a memória, a imaginação, a emoção e o lugar. No romance, o mais importante lugar, a meu ver, é a própria natureza. Para o crítico afro-americano Henry Louis Gates (1987, p. 90), “o escravo tem que deduzir da terra o saber das suas circunstâncias”, ou seja, para os escravos, a terra funciona como lugar alternativo de memória pela falta de um tempo e de uma história significativos. Nesse sentido, a memória de Florens é determinada pela natureza:

Depois estou indo em direção ao norte acho, mas talvez seja o oeste. Não, ao norte até chego aonde a mata não me deixa passar sem me agarrar e segurar. Amoras-pretas se espalham sem limite entre árvores novas; são de vasta ramificação e chegam até a minha cintura. Forço meu caminho entre elas o que é bom por que de repente na minha frente há um prado aberto banhado de sol e de cheiro de fogo. Isto é um lugar que lembra o seu próprio incêndio. Grama nova é sob os pés, profunda, espessa, macia como a lã do cordeiro. Agacho-me e toco-a lembrando como Lina adora desemaranhar o meu cabelo (MORRISON, 2008, p. 101-102).

A natureza provoca uma série de lembranças particulares, como também recordações mais universais que nos refere aos tempos pré-coloniais, como demonstra o trecho seguinte no qual Florens se lembra das palavras de Lina:

E os ursos sem ossos no vale? Lembra? [...] O cheiro deles desmentindo sua beleza, os olhos deles nos conhecendo de quando fomos bichos também. Você me dizendo que é porque é fatal olhar nos olhos deles. Eles vão se aproximar, correndo em nossa direção para amar e brincar, o que compreendemos mal e retribuímos medo e raiva (MORRISON, 2008, p. 5).

Neste tipo de memória coletiva, que revela um inconsciente biótico no qual o mundo humano é estreitamente ligado com o mundo não-humano, o passado não passa, mas acumula no presente. Desta forma, Morrison utiliza uma memória transcultural (onde a episteme africana encontra a episteme ocidental) como artifício contra-hegemônico de retificação histórica, de “insurreição dos saberes subjugados” (FOUCAULT, 1972, p. 81) que revela aqueles elementos que foram esquecidos ou falsificados pela historiografia oficial. Em *A Mercy*, que junto com *Amada* e *Paraíso* forma uma trilogia narrando diversos aspectos da história nacional, Morrison enfatiza uma das razões porque para muitos a nação não se tornou um lar. Colocados no espaço fronteiro do *limen*, os personagens indígenas e negros em *A Mercy* movem-se suspensos entre lares e mares sem abrigo: uma viagem em busca de um *home*. Para eles, o lar é o lugar intervalar entre o “libertar-se” e o “tomar posse do corpo liberto” (MORRISON, 1994, p. 114). O que impede essa tomada de posse é precisamente a violência desencadeada pelo domínio sobre pessoas e a natureza no sistema escravocrata e a resultante fragmentação e alienação no tempo colonial dos Estados Unidos. O romance, portanto, pode ser concebido como uma parábola da origem nacional da sociedade norte-americana; sociedade esta que até hoje é incapaz de traduzir os seus princípios e ideais éticos e políticos para sua realidade social vivida.

A hifenização dos signos culturais dominantes via a memória negra — a reinscrição do passado no presente a partir da perspectiva afro-descendente — acrescenta algo novo. Em tal processo, ela cria simultaneamente o próprio espaço que fornece o terreno para uma articulação da diferença cultural.

Nesse sentido, *A Mercy*, como toda a obra de Morrison, contribui para o que Gayl Jones, no romance *Corregidora* (1986, p. 59), chama de “*new world song*”: uma canção novo-mundista que ao mesmo tempo é uma nova canção do mundo numa linguagem capaz de articular a experiência dos afro-descendentes no Ocidente. Esta canção, como a grande maioria das canções-narrações pós-coloniais, enfatiza que a história não é uma vítima pós-moderna. Uma das mais impressionantes características da literatura pós-colonial é precisamente a evocação do passado pela memória. Isto é, na literatura pós-colonial a memória não se entrega a história, mas reconstrói a história mediante o futuro esquecido que segundo Walter Benjamin (1969), existe no passado e pode/deve ser recuperado.

Bibliografia:

- ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge, 2001.
ASSMANN, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 1999.

- BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. (Org. Michael Holquist). Austin: University of Texas Press, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. In: *Illuminations*. (Org. Hannah Arendt). New York: Schocken Books, 1969, p. 253-264.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will*. Trad. F. L. Pogson. London: Swan Sonnenschein, 1910.
- BHABHA, Homi. Postcolonial Authority and Postmodern Guilt. In: GROSSBERG, Lawrence; NELSON, Cary; TREICHLER, Paula. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1995, p. 55-66.
- FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge*. New York: Pantheon, 1972
- FUENTES, Carlos. A la louange du roman. *Le Monde Diplomatique*, v. 52, n. 621, décembre 2005, p. 28-29.
- FUENTES, Carlos. *Valiente Mundo Nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- GATES, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs and the 'Racial' Self*. New York: Oxford UP, 1987.
- GENNEP, Arnold van. *Les rites de passage*. Paris: Emile Noutry, 1909.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- HARRIS, Wilson. Epilogue: Theatre of the Arts. In: DELOUGHREY, Elizabeth M.; GOSSON, Renée K.; HANDLEY, George B. (Org.). *Caribbean Literature and the Environment: Between Nature and Culture*. Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2005, p. 261-268.
- JONES, Gayl. *Corregidora*. Boston: Beacon Press, 1986.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 139-169.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- MORRISON, Toni. *A Mercy*. New York: Alfred A. Knopf, 2008.
- MORRISON, Toni. *Love*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.
- MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: ZINSSER, William. (Org). *Inventing the Truth. The Art and Craft of Memoir*. Boston: Houghton Mifflin, 1987, p. 103-24.
- NORA, Pierre. *The Realms of Memory: Rethinking the French Past.*, vol. 1: *Conflicts and Divisions*. Lawrence D. Kritzmann (org). Trad. Arthur Goldhammer. New York: Columbia UP, 1996, p. 1-20.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, v. 9, n. 9, p. 113-120, 1997.
- RICOEUR, Paul. La marque du passé. *Revue du Métaphysique e de Morale* n. 1, p. 7-31, 1998.
- SPIVAK, Gayatri Ch. A Literary Representation of the Subaltern: A Woman's Text From the Third World. In: --. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988, p. 241-268.
- TURNER, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell UP, 1974.