

O DESENCANTAMENTO ENTRE A PERDA E O VISLUMBRE: IMAGENS E FABULAÇÕES CRÍTICAS EM “PERDER A MÃE”, DE SAIDIYA HARTMAN

DISENCHANTMENT BETWEEN LOSS AND GLIMPSE: IMAGES AND CRITICAL FABULATION IN SAIDIYA HARTMAN’S “LOSE YOUR MOTHER”

Paulo Marcelo Fehlauer*

* p002310@dac.unicamp.br
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Unicamp (Campinas – SP).

RESUMO: O artigo discute certas estratégias construtivas utilizadas pela escritora estadunidense Saidiya Hartman no livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. A obra narra a experiência da autora em Gana na busca por vestígios do comércio transatlântico de escravizados, pesquisa que se entrelaça com uma jornada pessoal em torno de lacunas presentes na própria genealogia. Para tanto, o artigo explora as noções de “desencantamento” e de “fabulações críticas”, propostas pela própria autora, especialmente a partir das relações estabelecidas entre o discurso textual e as fotografias entremeadas à narrativa, relações ambivalentes que reforçam o caráter ensaístico da obra, em que Hartman se equilibra permanentemente entre o coletivo e o pessoal. O cerne da discussão encontra-se na tensão entre a perda, presente desde o título, e a ocupação de lacunas nas quais se poderia vislumbrar um futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Ensaio; Desencantamento; Fabulação crítica; Fotografia; Saidiya Hartman.

ABSTRACT: The article discusses certain constructive strategies used by writer Saidiya Hartman in her book *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. The work narrates the author’s experience in Ghana searching for traces of the transatlantic slave trade, research that is permanently intertwined with a personal journey around gaps in her own genealogy. To do so, the article explores the notions of “disenchantment” and “critical fabulations”, proposed by the author herself, especially from the relationships established between textual discourse and photographs inserted in the narrative, ambivalent relationships that reinforce the essayistic character of a work in which Hartman constantly balances between the collective and the personal. The heart of the discussion lies in the tension between loss, present since the title, and the occupation of gaps in which one could glimpse a future.

KEYWORDS: Essay; Disenchantment; Critical fabulation; Photography; Saidiya Hartman.

Em *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, Saidiya Hartman (2021), escritora e professora de Letras e Literatura Comparada na Columbia University (EUA), narra a experiência de viajar até Gana¹ com o objetivo inicial de retrazar o percurso dos cativos do interior do continente africano até a costa do Atlântico – Gana é o país da África Ocidental onde está a maior quantidade de calabouços e prisões em que escravizados eram mantidos até serem embarcados para o Novo Mundo (HARTMAN, 2021, p. 13). A viagem simboliza, ao mesmo tempo, uma busca por vestígios da própria linhagem familiar da autora, ainda que não houvessem, como afirma Hartman, quaisquer sobreviventes, parentes distantes ou mesmo lugares de origem a serem encontrados: “Eu também sou a sobrevida da escravidão” (HARTMAN, 2021, p. 13).

A primeira palavra que Hartman ouve, entretanto, ao desembarcar de um ônibus em Elmina, cidade portuária que teve papel fundamental no comércio atlântico de escravos, é *Obruni* (“estrangeira”, em *twi*, uma das línguas nativas de Gana): “Uma estranha. Uma estrangeira do além-mar.” (HARTMAN, 2021, p. 9). A palavra ressoa inicialmente no grito divertido de três crianças que lhe apontam os dedos, e depois a acompanha por toda a jornada, lançando por terra qualquer ilusão de familiaridade ou de reconhecimento que a autora poderia ainda nutrir

ao chegar àquele local: “*Obruni* forçou-me a reconhecer que eu não pertencia a lugar algum. O domínio de um estrangeiro é sempre um ilusório *outro lugar*” (HARTMAN, 2021, p. 10). Em seguida, Hartman (2021, p. 11) lembra-nos que “a definição mais universal da escrava é estrangeira”² e traça uma breve etimologia do termo inglês *slavery* (escravidão), que deriva de *eslavo*, “pois os europeus orientais [eslavos] eram os escravos do mundo medieval” (HARTMAN, 2021, p. 12). É a partir desse estranhamento inicial, dessa inquietante *Unheimlich*³, em contato com a busca histórica empreendida em Gana, que Hartman passa a tecer o relato do seu próprio *desencantamento*, sentimento marcado por uma frustração inicial e depois resignificado na tessitura do ensaio.

“Perder a mãe” é um ensaio poderoso que lança luz sobre as experiências frequentemente invisibilizadas de africanos escravizados e seus descendentes. Com uma abordagem original que alia a pesquisa documental e de campo à experiência e ao histórico pessoal, a obra narra uma jornada particular que se entrelaça de modo incontornável com a busca coletiva pelas narrativas perdidas de milhões de homens e mulheres negros forçados à escravidão. Ao longo do livro, Hartman faz ainda um uso bastante singular de fotografias e outros registros visuais, como documentos e reproduções de obras

1. Como afirma Hartman (2021, p. 12), o livro se baseia em duas viagens da autora a Gana: a primeira como turista, em 1996, e a segunda no ano seguinte, como bolsista da fundação Fulbright, que teve a duração de um ano. A primeira edição em inglês, “*Lose your mother: a journey along the atlantic slave route*”, foi publicada nos Estados Unidos em 2006, recebendo grande aclamação da crítica. Este artigo baseia-se na edição brasileira, com tradução de José Luiz Pereira da Costa, intitulada “Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão” e publicada em 2021.

2. Como explica o tradutor na edição brasileira, apesar de ter se tornado comum, hoje, a utilização do termo “escravizado” no lugar de “escravo”, a fim de demarcar uma condição que lhes foi imposta violentamente, na tradução optou-se por manter o termo “escravo”, respeitando o uso que faz a autora do termo em inglês “*slave*” (HARTMAN, 2021, p. 9). Neste artigo, com exceção das citações diretas ao texto traduzido, será mantido o uso do termo “escravizado”.

3. O conceito freudiano de *Unheimlich*, comumente traduzido como “inquietante”, designa (aqui de maneira bastante resumida) a sensação ambígua de algo que é extremamente familiar e ao mesmo tempo estranho e assustador. É um sentimento que surge quando algo que deveria permanecer oculto ou desconhecido é revelado, ou quando algo que é conhecido é percebido de maneira inesperada. (FREUD, 2010, p. 337-338)

de arte, entremeando-as ao texto menos no sentido da ilustração objetiva do que no de uma *interpelação* que complexifica o seu envolvimento com a história e com a memória da escravidão. Por meio de certas estratégias ligadas a essa incorporação do discurso visual, a autora parece querer reforçar a notável predominância das lacunas e silêncios nessa memória, seja ela pessoal ou coletiva. Utilizando-se de descrições vívidas e de imagens assombrosas de fortalezas e entrepostos do comércio transatlântico de escravizados, como na cena em Elmina descrita há pouco, Hartman destaca o legado duradouro do tráfico negreiro, examinando como o trauma da escravidão afeta a população negra gerações após gerações, sem nunca perder de vista a dimensão pessoal que pauta a reflexão, acabando por expor as vigas e pilares que sustentam a própria obra, característica típica da forma ensaística⁴.

Este artigo direciona o olhar para algumas daquelas estratégias, buscando entender como o recurso à matéria visual (particularmente, às fotografias) pode contribuir para a exposição daquelas estruturas e terminando por reforçar o caráter ensaístico desta obra. As chaves que acompanharão tal leitura serão as ideias de “desencantamento” e de “fabulação crítica”, ambas propostas pela própria autora ao refletir sobre a empreitada.

DESENCANTAMENTOS E CONEXÕES PROMISSORAS

Em entrevista ao programa de rádio *Crossing the divide*, da National Public Radio, concedida meses após o lançamento de *Lose your mother*, ao ser questionada sobre se teria a sensação de estar “destruindo” o mito da *motherland* (terra natal ou terra-mãe), Hartman responde:

Eu sinto que estou definitivamente *desencantando* esse mito. E acho que estou desencantando o mito para dizer: mas há a possibilidade de uma conexão que é ainda melhor e que nos aguarda no rescaldo desse desencantamento; que não precisamos mais de mitos como o de uma gloriosa e perfeita Mãe África e que existem pontos em comum e certas experiências que podem nos conectar. E que isso é, na verdade, melhor do que um mito e muito mais promissor para o nosso futuro. (HARTMAN, 2007, n. p., grifo nosso)

O título “Perder a mãe” refere-se, em certa medida, a esse desencantamento⁵, podendo ser lido, a meu ver, de duas maneiras correlatas. A primeira, mais próxima de uma interpretação literal, é oferecida pela autora quando esta ressalta a impossibilidade, para quase todos os descendentes de escravizados, de se traçar uma genealogia linear, não fragmentada: “perder a mãe era ter o próprio parentesco, o próprio país, a própria identidade negados. Perder a mãe era esquecer o próprio passado.” (HARTMAN, 2021, p. 108). Ainda nessa chave, que reforça

4. A conexão “indissolúvel” entre o individual e o coletivo, o objetivo e o subjetivo, está no cerne do que o crítico suíço Jean Starobinski (2011, p. 17), ao ler Montaigne em texto clássico sobre o ensaio, propõe como o verdadeiro trabalho desta forma discursiva. Além disso, defende Starobinski (2011, p. 19), “para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o ‘ensaíador’ se ensaie a si mesmo”, precisamente como parece fazer Saidiya Hartman em “Perder a mãe”.

5. Optei por traduzir o termo “*disenchantment*” por “desencantamento”, em vez de “desencanto”, visto que, apesar de poderem ser lidos como equivalentes, o segundo costuma ser mais associado ao sentido de decepção ou desilusão. Ainda que este sentido esteja também presente no livro de Hartman, não parece ser preponderante no seu relato.

a impossibilidade ou a inevitabilidade da experiência fragmentada, estilhaçada, a afirmação de Hartman ecoa uma pergunta colocada pelo teórico camaronês Achille Mbembe ao descrever o que chama de uma “segunda escrita” da “razão negra”, que teria o objetivo de reabrir para os descendentes dos escravizados “a possibilidade de voltarem a ser agentes da história”:

na ausência de vestígios e de fontes com fatos historiográficos, como se escreve a história? Rapidamente começou a criar-se a ideia de que a escrita da história dos Negros só pode ser feita com base em fragmentos, convocados para relatar uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como compósito absurdo, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis em toda a modernidade (MBEMBE, 2018, p. 63).

A segunda leitura possível para o desencantamento tem contornos alegóricos, associando essa ideia à dissolução do mito de uma Mãe África (a *motherland* da pergunta colocada a Hartman) à qual se poderia sempre retornar. A ideia desse retorno mitológico se funda, diz a autora, precisamente no corte promovido pela violência escravista: “o retorno é a fome por todas as coisas que um dia você desfrutou ou a ânsia por tudo que você nunca desfrutou. [...] Como o mito da mãe, a promessa de retornar é tudo

o que resta na esteira da escravidão” (HARTMAN, 2021, p. 125). Do lado de lá desse desencantamento, contudo, o que Hartman vislumbra – e que perfaz a tônica da estratégia construtiva do seu livro (e o caminho por onde, a meu ver, entram as fotografias) – é a possibilidade de uma conexão ainda melhor e mais promissora do que a anterior, porque voltada não mais ao passado, com a restituição do mito, mas para o futuro, como a autora afirma no final do fragmento recuperado há pouco: no lugar do mito de uma mãe acolhedora, gloriosa e perfeita, a potência das semelhanças e das experiências comuns. A tônica do livro de Hartman encontra-se, portanto, nesse limiar entre uma *perda* (um desencantamento) e um *vislumbre* de futuro que ocupa precisamente o espaço aberto por aquela perda.

“Perder a mãe” é, da primeira à última página, um relato acerca desse *desencantamento* – menos no sentido corriqueiro de uma decepção ou desolação (ainda que este também esteja presente, como no episódio em Elmina) do que no de uma *descoberta*: o desfazimento de um mito ou a quebra de um feitiço, em sentido que chega a ressoar de maneira tangencial o “desencantamento do mundo” com que Max Weber, no início do século XX, descreveu a “desmagificação” da cultura e da religião e a ascensão da razão e da ética como fundamentos da civilização ocidental na modernidade:

Aquele grande processo histórico-religioso do desencantamento do mundo que teve início com as profecias do judaísmo antigo e, em conjunto com o pensamento científico helênico, repudiava como superstição e sacrilégio todos os meios mágicos de busca de salvação, encontrou aqui sua conclusão.” (WEBER, 2004, p. 96).

Apesar da evidente distância (temporal e epistemológica) entre Hartman e Weber, a aproximação parece frutífera visto que, em ambos os casos, trata-se de desfazer uma certa *imagem* de mundo aparentemente cristalizada para, em seu lugar, promover rachaduras por onde possam emergir espaços de *germinação*. Não à toa, Hartman povoa seu texto em diversos momentos com termos que se referem ao mundo das imagens – espectro, fantasma, emblema, mito. Mais ainda, entremeia o relato com fotografias e outros registros visuais que atuam mais no sentido da abertura de um espaço de florescimento para novas imagens do que no da ilustração e reiteração do discurso histórico convencional: “História escrita com e contra o arquivo” (HARTMAN, 2020, p. 30).

FABULAÇÕES CRÍTICAS

No artigo “Vênus em dois atos”, publicado originalmente em 2008, Saidiya Hartman descreve o método utilizado na escrita de “Perder a mãe”, a que dá o nome

de “fabulação crítica”. Sua estratégia (HARTMAN, 2020, p. 29) consiste em “jogar” com os elementos fundamentais da história, rearranjando as sequências de eventos a fim de promover um deslocamento e questionar a veracidade e a autoridade dos relatos estabelecidos. Para tanto, busca imaginar possibilidades alternativas para esses eventos e relatos, bem como “aplainar” as vozes narrativas, confundindo as identidades da narradora e dos falantes. Seu objetivo com isso, prossegue Hartman, seria o de *desestabilizar* a narrativa oficial, revelando a natureza disputada dos eventos históricos e assim rompendo com a hierarquia do discurso, a fim de permitir que vozes e perspectivas subalternas ganhem espaço no debate público⁶:

Lançando em crise “o que aconteceu quando” e explorando a “transparência das fontes” como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever “a resistência do objeto”, mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. [...] O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro (HARTMAN, 2020, p. 28)

As estratégias descritas acima não são, contudo, utilizadas pela autora apenas no encontro com as lacunas e

6. Em mais um eco da “segunda escrita” discutida por Mbembe (2018, p. 63): “No desdobramento da Emancipação e da Reconstrução, escrever a história é considerado, mais do que nunca, um ato de imaginação moral.”

silêncios da história coletiva da população negra; lembremos que há uma implicação pessoal e subjetiva que é parte originária e fundamental da construção do ensaio, e que acaba sendo também alvo de tais fabulações críticas. O livro resulta de duas viagens a Gana; nasce, portanto, da experiência de uma autora que empreende uma busca pessoal intimamente ligada à história coletiva: “essa escrita é pessoal porque essa História me engendrou”, diz Hartman (2020, p. 18), “por causa da dor experimentada em meu encontro com os fragmentos do arquivo e por causa dos tipos de histórias que construí para fazer a ponte entre o passado e o presente”. É nesse percurso tateante de pensamento, navegando entre o coletivo e o pessoal (e costurando-os, posto que são de partida indissociáveis), que Hartman, portanto, *ensaia*: compõe experimentando, como na proposição que faz Theodor Adorno no texto “O ensaio como forma”: virando e revirando o seu objeto, “pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever” (ADORNO, 2003, p. 35). A própria noção de “fabulação crítica” não parece incorporar essa tensão entre o universal e o particular, o objetivo e o subjetivo?

LACUNAS E IMAGENS INTERSTICIAIS

Uma das características do livro de Saidiya Hartman que ajuda a elaborar a noção de desencantamento é,

como mencionado anteriormente, o uso que a autora faz do discurso visual, por meio de fotografias, documentos e reproduções de obras de arte que se mesclam ao registro textual e participam da construção de sentidos proposta pela autora. Ao observarmos qualquer uma dessas imagens, perceberemos de imediato que nenhuma delas vem ladeada por uma legenda – ainda que haja, no final do livro, uma lista de ilustrações com informações objetivas sobre cada imagem e suas fontes⁷. Essa característica ajuda a ilustrar a noção de “narrativa recombinante” descrita pela autora no fragmento recuperado acima pelo fato de deslocar o dado histórico, ou “o que aconteceu quando”.

Com essa estratégia, Hartman parece querer apropriar-se do “efeito de choque” produzido pelas fotografias, desafiando a clássica proposição de Walter Benjamin sobre a imperatividade da legenda diante das potências chocantes da imagem fotográfica. Benjamin (2016, p. 115), na sua “Pequena história da fotografia”, de 1931, afirma que a fotografia produz um “efeito de choque [que] paralisa o mecanismo associativo do espectador.” E defende que, para evitar tal efeito, “deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literarização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”. Ao relegar legendas, notas e referências aos apêndices do

7. De forma análoga, as notas e referências da autora também são apresentadas em conjunto no final do livro, sem numeração, apenas indicando os fragmentos textuais aos quais se referem.

livro, sem indicação clara e prévia dessa opção, Hartman deixa lacunas que reforçam tal “efeito de choque” e reivindicam a participação do leitor, mesmo que isso ocorra, a despeito de Benjamin, de maneira “vaga e aproximativa”. Tais lacunas, como veremos, apresentam-se também nas conexões ambivalentes estabelecidas em meio a um relato que entretete registros como os do diário de viagem, do ensaio pessoal, da pesquisa histórica e também a matéria visual.

Tomemos como exemplo a primeira fotografia do livro, que aparece já no prólogo, depois de um parágrafo em que a autora comenta a ausência, na sua família, de álbuns de fotografias dos seus antepassados. Antes de nos apresentar a imagem, a autora conta que,

Diferentemente de amigos que possuíam um grande tesouro de fotografias de família, não tenho ideia de como era minha tataravó, ou mesmo como eram minhas tias-avós, quando jovens. Todas essas coisas sumiram; algumas das fotografias foram passadas como fichas para parentes mortos e com eles enterradas; outras se perderam. As imagens que possuo delas foram desenhadas a partir da memória e da imaginação. Minha tia Mosella – cujo nome era uma homenagem a meu bisavô Moses e à mãe dele, Ella – certa vez descreveu uma fotografia tirada de sua

mãe e minha tataravó Polly, que todos chamavam de Big Momma. Na fotografia, sua mãe, Lou, usava um vestido com babados e floreados e estava sentada no colo da Big Momma. (HARTMAN, 2021, p. 21)

Imediatamente na sequência, ao virarmos a página, a fotografia que vemos (Figura 1) mostra não uma menina de vestido sentada no colo de sua avó, mas duas senhoras em pé, lado a lado, com idades aparentemente próximas e vestidas com roupas pesadas de inverno, uma delas envolvendo com a mão direita o braço esquerdo da outra.

Se buscarmos a legenda dessa fotografia na lista de ilustrações, descobriremos que o registro foi feito na “Convenção de antigos escravos”, em 1916, e que a imagem pertence ao acervo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington, D. C. (HARTMAN, 2021, p. 297). Não há, contudo, qualquer informação sobre a identidade das duas mulheres, como tampouco parece haver qualquer relação direta e objetiva com o trecho do relato apresentado logo antes, apesar das possíveis ligações sugestivas (fabulativas?). Essa sugestão é reforçada pela ausência de qualquer menção no texto à cena fotografada, seja antes ou depois da imagem. Se hesitarmos, contudo, diante do ímpeto de recuperar alguma objetividade na legenda listada nas últimas páginas do livro, pode ser que

permaneçamos mais próximos daquela “narrativa recombinante” proposta por Hartman. Afinal, ela própria diz no fragmento acima que as imagens que possui da família “foram desenhadas a partir da memória e da imaginação” e não dos álbuns de família empoeirados (ou dos arquivos institucionais, como a Biblioteca do Congresso dos EUA). Lembremos também que, no mesmo fragmento, Hartman “desenha” para o leitor uma fotografia que ela própria afirma conhecer somente de segunda mão, a partir de uma descrição que ouvira de sua tia Mosella.



Figura 1 - Convenção de antigos escravos, Washington, D. C., 1916.

Fonte: HARTMAN, 2021, p. 22.

O exemplo acima ilustra bem a estratégia utilizada por Hartman ao longo do livro e comentada no artigo “Vênus em dois atos”, sendo até mesmo didático ao narrar o preenchimento, via fabulação, das lacunas encontradas pela autora em sua história familiar. No final do mesmo segmento, Hartman traça mais uma ponte entre a sua história pessoal e a da busca histórica que está na origem do livro, ao lembrar que nenhuma das mulheres que a precederam costumava falar da escravidão: “As lacunas e os silêncios da minha família não eram incomuns: a escravidão fazia do passado um mistério desconhecido e indizível” (HARTMAN, 2021, p. 21). Lacunas e silêncios coincidem na memória pessoal e na história coletiva, e talvez apareça aqui, na escolha sutil do retrato de duas mulheres negras escravizadas, não nomeadas, para ocupar o espaço vago em um álbum de família, uma marca daquelas semelhanças e experiências comuns capazes de promover as tais “conexões promissoras”.

Em linhas gerais, a estratégia que Hartman utiliza no segmento comentado acima é uma dentre duas formas predominantes com as quais a autora procura colocar em diálogo os discursos textual e visual. A primeira, mais indireta e sugestiva, com lacunas abertas à imaginação do leitor, é utilizada pela autora principalmente quando relata a busca pela própria genealogia, reverberando a

8. Fernanda Silva e Sousa (2021, p. 344), que assina um dos textos do posfácio de "Perder a mãe", destaca que a tarefa de "contar a história sobre 'pessoas prestes a desaparecerem no porão de escravos' tem levado Saidiya Hartman a uma jornada que acolhe, de antemão, o próprio fracasso de sua empreitada, uma vez que considera esta uma história impossível de ser escrita".

frustração experienciada nesta mesma busca⁸. Já na segunda estratégia há uma ligação objetiva mais aparente entre a narração textual e as cenas apresentadas nas fotografias, sendo mais utilizada em momentos nos quais o relato recupera eventos e personagens históricos, como quando Hartman fala de Kwame Nkrumah, líder da independência de Gana e primeiro primeiro-ministro do país. As três imagens que acompanham esse segmento sobre Nkrumah, ainda que apareçam igualmente sem legendas, mostram o político em situações que correspondem em partes à narração feita pela autora nos trechos adjacentes:



Figura 2 - Kwame Nkrumah e Martin Luther King Jr., 1957.

Fonte: HARTMAN, 2021, p. 48

em 1961, junto da Rainha Elizabeth II, depois com Martin Luther King, Jr., em 1957 (Figura 2), e por fim sozinho, no mesmo ano, acenando para a população na chegada ao Parlamento para a Declaração da Independência de Gana. A título de exemplo, mostro a seguir a imagem do encontro entre Nkrumah e Martin Luther King Jr.

Vejamos mais um exemplo. No capítulo 3, "Romance familiar", Hartman retoma a busca por fragmentos de uma possível linhagem pessoal. A "escavação" que a autora empreende traz mais três registros iconográficos,



Figura 3 - Elizabeth Van Eiker em foto do passaporte.

Fonte: HARTMAN, 2021, p. 103

apresentados em meio a reflexões subjetivas da autora sobre cada um dos lados da sua árvore genealógica: o da mãe, de sobrenome Van Eiker, e o do pai, que lhe rendeu o sobrenome Hartman. Falarei a seguir a respeito de duas delas.

A primeira imagem (Figura 3) é uma das poucas fotografias do livro oriundas do acervo pessoal de Hartman: um retrato de Elisabeth Van Eiker, avó de Saidiya – informação que, lembremos, só pode ser descoberta por meio da legenda situada nos apêndices). A autora então comenta o que chama de “marca da mãe”:

A marca da mãe, não o nome do pai, determinava o seu destino. Nenhum punhado de falas sobre pais podia suturar a ferida do parentesco ou contornar os fatos brutais. O patronímico era uma categoria vazia, “uma paródia inexpressiva”, uma ficção de que senhores podiam ser pais e amantes desobedientes mais do que “procriadores de filhos”; era também o substituto dos pais negros banidos. (HARTMAN, 2021, p. 102)

Em nítido contraste com o retrato da avó, quando a autora passa a discorrer na sequência sobre o lado paterno, a escolha da fotografia que acompanha o segmento (Figura 4) trabalha justamente no sentido de reforçar o vazio do patronímico de que Hartman acaba de falar. Sobre a figura paterna, ela afirma:

Quatro gerações nasceram com um espaço em branco no local onde o nome do pai deveria estar presente. Em seu lugar havia um risco, desenhado por uma caneta burocrática, que deixava uma linha – algo menos dramático do que um X, com a dura lembrança do apagamento; o que estava no papel era um simples “não se aplica”. (HARTMAN, 2021, p. 102)

Vemos então uma fotografia (mais precisamente uma *carte de visite*⁹) anotada à mão, cuja legenda, dessa vez, aparece impressa no original (Figura 4). Diz o texto, originalmente em inglês: “Wilson Chinn, um escravo marcado de Louisiana. Também exibindo instrumentos de tortura usados na punição de escravos”¹⁰. A escolha da fotografia de um homem negro escravizado – também oriunda do acervo da Biblioteca do Congresso – parece inicialmente desconectada dos fragmentos adjacentes, em que Hartman se concentra nos antepassados do avô, Frederick Leopoldo, e também de “figuras espectrais” como o seu bisavô, segundo ela um próspero comerciante judeu. Nem mesmo o sobrenome Hartman, a autora descobre depois, constava na certidão de nascimento do avô, documento também reproduzido neste capítulo. Entretanto, é notável que todos esses elementos – o X na linha paterna da certidão, a escolha de uma imagem masculina alheia, a spectralidade do bisavô e a arbitrariedade do sobrenome adotado – atuam no sentido de reforçar a “intraçabilidade”

9. As *cartes de visite* eram pequenas fotografias, do tamanho de um cartão de visitas, comumente trocados por amigos e visitantes e muito populares nos anos 1860 (CARTÃO..., 2023, n. p.). No contexto brasileiro, a pesquisadora Sandra Sofia Machado Koutsoukos desenvolve uma extensa pesquisa sobre fotografias de negros escravizados feitas em estúdio no século XIX e que circulavam, entre outras formas, como postais e souvenirs. Koutsoukos é autora do livro “Negros no estúdio fotográfico” (2013).

10. Wilson Chinn foi um homem negro escravizado que viveu nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. Ficou conhecido por ter sido fotografado em 1863 em diversas cenas que incluíam aparelhos de tortura. As imagens foram usadas na época como importantes instrumentos do movimento abolicionista na luta contra a escravidão. (GAGE, 2013, n.p.)

de uma linhagem, ressaltando por consequência a estratégia, central no livro, de amplificar a impossibilidade de se contar tais histórias e de demonstrar a íntima imbricação entre as dimensões pessoal e coletiva.



Figura 4 - Wilson Chinn, um escravo marcado de Louisiana.

Fonte: HARTMAN, 2021, p. 103

O século XX foi pródigo em teorias que buscaram traçar visões ontológicas sobre a fotografia, a maioria delas com base na suposta vinculação indicial entre a imagem fotográfica e o seu referente na realidade, como ocorre nos trabalhos de André Bazin, Roland Barthes e Susan Sontag, entre outros. No ensaio “Ontologia da imagem fotográfica”, de 1945, Bazin propõe uma analogia entre a fotografia e a prática do embalsamamento de corpos no Egito Antigo. Segundo o que chamou de “complexo de múmia” (BAZIN, 1991, p. 19), a fotografia atuaria, como na mumificação, no sentido de preservar o tempo. A originalidade da fotografia residiria em sua “objetividade essencial”; ela teria, assim, o poder de embalsamar o tempo por meio da transferência de uma realidade passada para o presente. A proposta de Bazin é ecoada anos depois por Susan Sontag no livro “Sobre fotografia”, de 1977, no qual a autora atribui um novo sentido para além da objetividade. Para Sontag, o apelo dessas “lascas fortuitas do mundo” residiria no fato de que elas “tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação” (SONTAG, 2004, p. 84). Roland Barthes, em “A câmara clara”, de 1979, retoma a questão da indicialidade da fotografia almejando descobrir o seu traço essencial: “a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do

mundo em movimento: estão colados um ao outro” (BARTHES, 1984, p. 15). A obra aborda ainda, implicitamente, o tema do luto, com uma fotografia ausente que assombra todas as páginas – um retrato da mãe, Henriette, quando criança (a mãe falecera quase dois anos antes de o livro ser escrito). Transformado pelo *punctum* dessa presença-ausência, Barthes conclui que a fotografia é “falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo” (BARTHES, 1984, p. 169). A indicialidade da fotografia passa, portanto, a residir menos no que ela apresenta dentro das suas bordas do que no fato de representar a emanção de um real situado no passado – o “isso foi” de Barthes (1984, p. 115). Mais do que à imagem, sempre inacessível, a indicialidade da fotografia passa a estar, assim como no “complexo de múmia” de Bazin, intimamente ligada ao *tempo*.

Ainda que essas teorias sejam hoje consideradas obsoletas, as suas contribuições para o debate seguem reverberando. No final dos anos 1970, Susan Sontag já reconhecia que a questão de fundo estava (e está) menos ligada à suposta essencialidade do *medium* do que aos seus usos: “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13). A proposição de Sontag transporta-nos de volta às fotografias do livro de Saidiya Hartman.

Por um lado, não temos razões explícitas para desconfiar da objetividade das imagens recuperadas pela autora – o “isso foi” barthesiano aparentemente permanece válido, e até mesmo reforçado pelo deslocamento das legendas. Por outro, a composição dessas fotografias em diálogo com o relato textual parece atuar no sentido de um esfumaçamento dessa objetividade, ressaltando o caráter lacunar do percurso descrito por Hartman e reforçando o convite à “fabulação crítica” ao propor uma leitura em que as ligações entre ambos os discursos se pautam menos na mera ilustração e mais em uma espécie de *vibração dialética* que aponta, como propõe Hartman, não só para a reconstituição de um passado (e o reconhecimento de uma perda), mas também para o vislumbre de um futuro.

No mesmo texto citado anteriormente, Benjamin atribui à fotografia um “valor mágico” que extrapola a intenção do fotógrafo, deslocando-se para o lado do observador, que

sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 2016, p. 100)

A relação que Benjamin estabelece entre a fotografia e o tempo se dá, aqui, menos no sentido daquela indiciabilidade típica das ontologias do século XX do que no de um *aninhamento* dialético entre passado e futuro. É nesse sentido também que Régis Durand (1998, p. 25) identifica a atualidade do pensamento de Benjamin, encontrando nele a ideia de uma consciência histórica não cronológica e sugerindo que a nossa compreensão do passado influencia e impulsiona a nossa consciência e percepção do presente, independentemente da cronologia dos eventos históricos.

No capítulo 6, “Tantos calabouços”, um último exemplo pode ajudar a sintetizar essa vibração entre passado e futuro, relato textual e fotografias que marca “Perder a mãe” e que reverbera no andar vacilante empreendido pela autora na jornada a Gana, assim como ao longo da escrita do ensaio. Nesse capítulo, Hartman descreve em detalhes a visita que faz ao calabouço do castelo de Elmina, local abjeto onde os cativos eram obrigados a aguardar o destino que lhes era imposto. O final do capítulo descreve uma fotografia do calabouço que ilustra um guia turístico daquele castelo. Na imagem descrita pela autora, crianças representam os escravizados em uma cena surreal:

Oito adolescentes encontram-se acorrentados às paredes, com seus braços abertos formando um grande Y. Seus peitos

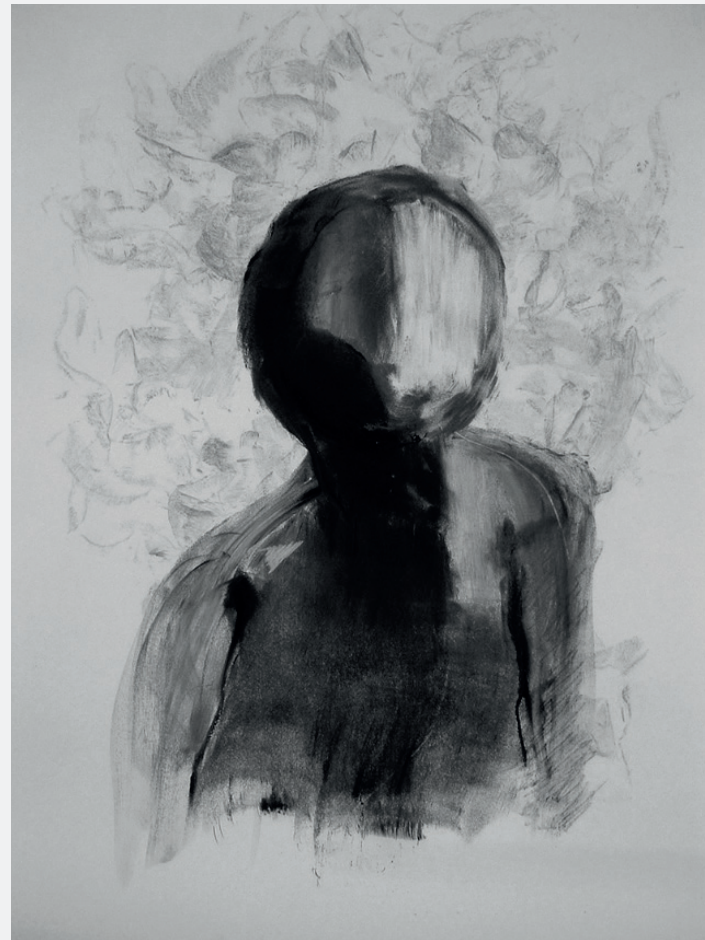
magricelas e nus estão distendidos à medida que fazem força para se livrarem dos grilhões de ferro. Fileiras de meninos e meninas aparecem à frente deles. As meninas na primeira fila estão vestindo simples batas de algodão, que as fazem parecer meninas de vilas em vez de escravas. (HARTMAN, 2021, p. 169)

Em seguida, Hartman tenta analisar a possível intenção do fotógrafo, reforçando, por fim, a absoluta falha que se apresenta no resultado:

Ao fornecer anônimos com rostos, a imagem somente teve sucesso em matar os mortos ainda outra vez, substituindo-os por atores. A *perda* que a fotografia se empenhou em articular estava em oposição à agitação das crianças amontoadas no calabouço. Por um passe de mágica, substituindo um grupo de corpos por outro, a foto tentou remediar o esquecimento dos escravos. Ela não os tornou mais próximos, mas escondeu a única coisa verdadeira – eles se foram. *A foto conseguia apenas expressar a perda, não repará-la.* (HARTMAN, 2021, p. 170, grifos nossos)

A perda, mais uma vez. E mais uma vez o mito se *desencanta*: a tentativa empreendida pelo fotógrafo de reconstruir uma imagem impossível se mostra absolutamente frustrada e frustrante, especialmente para quem, como Hartman, vê-se diante do seu resultado. O leitor não vê

a tal fotografia, acessando-a apenas por intermédio de Hartman, que na sequência parece propor mais uma de suas “fabulações críticas” ao sugerir um diálogo entre o seu relato e uma outra imagem, em tudo diferente do retrato fracassado do guia turístico. O que vemos agora é um desenho sem título (Figura 5) feito pelo artista plástico Samuel Miller¹¹:



11. Samuel Miller vem a ser o atual companheiro de Saidiya Hartman, em mais uma sugestiva imbricação entre o particular e o coletivo.

Figura 5 - Samuel Miller, Desenho sem título, 2003.

Fonte: HARTMAN, 2021, p. 171

Ao contrário da foto exibida no guia para turistas e descrita por Hartman, na qual os rostos anônimos foram substituídos por atores, o que vemos no desenho de Miller é talvez o exato inverso: um corpo único, sem rosto e sem expressão; um corpo estranho, estrangeiro, *Obruni*, como que a ocupar o espaço da falha na paradoxal intenção do fotógrafo (e do próprio calabouço hoje convertido em museu) de representar em uma imagem aquilo que só pode ser representado pela ausência, pela lacuna. Ou, como diz Hartman ainda sobre a fotografia do guia turístico:

A fotografia era uma ficção de amor. Ela nos permitia acreditar que poderíamos coexistir com cativos, testemunhar seu sofrimento e remediar sua desfiguração. A foto desejava ligar nosso amor a pessoas em vez de totems. Mas a multidão que foi amontoadada nesse ambiente continuará sem nomes e sem rostos. Agora era a natureza do crime que havia transformado pessoas em carga. Era agora impossível preencher os espaços em branco. (HARTMAN, 2021, p. 171)

COMETAS E CONTRAIMAGENS

Acompanhamos até aqui alguns exemplos das estratégias utilizadas por Saidiya Hartman na construção do seu ensaio, em especial na aproximação imaginativa que a autora propõe entre a narrativa textual e as imagens

fotográficas. Por meio de tais recombinações e fabulações críticas, Hartman reafirma o seu desejo de narrar “contra-Histórias” da escravidão, tarefa que reconhece como “inseparável da escrita de uma História do presente” e que faz com que tais “contra-Histórias” se voltem não somente ao passado, no sentido de uma reconstrução, mas também à escrita de um agora – e à imaginação de um futuro:

Conforme eu a entendo, uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativeiro ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita. (HARTMAN, 2020, p. 17)

Retomando o artigo “Vênus em dois atos”, ao comentar o processo de construção de “Perder a mãe”, Hartman (2020, p. 27) conta que tinha o objetivo de “expor e explorar a incomensurabilidade entre a experiência das pessoas escravizadas e as ficções da História”. Mas como contar histórias impossíveis?, pergunta-se, para em seguida propor uma tentativa de resposta:

ao moldar uma narrativa, que se baseia na pesquisa de arquivo, e com isso quero dizer uma leitura crítica do arquivo que mimetiza as dimensões figurativas da História, eu pretendia

tanto contar uma história impossível quanto amplificar a impossibilidade de que seja contada. (HARTMAN, 2020, p. 28)

Mantendo essa perspectiva em mente, proponho agora uma breve digressão a fim de conectar esta reflexão com um outro livro, o conto “O cometa”, do escritor estadunidense W. E. B. Du Bois¹², que na edição brasileira vem acompanhado por um ensaio-comentário da própria Saidiya Hartman intitulado “O fim da supremacia branca”. O protagonista do conto de Du Bois é Jim, um mensageiro negro que trabalha em Wall Street e que, justamente por sua condição marginal, “fora do mundo” (DU BOIS; HARTMAN, 2021, p. 11), torna-se um dos poucos sobreviventes do choque provocado pela passagem de um cometa muito próximo à cidade de Nova York. Em meio à ruína generalizada que vai Tateando, Jim experimenta sensações que lhe foram censuradas durante toda a vida, como comer em um restaurante caro ou relacionar-se afetivamente com uma mulher branca, também sobrevivente. “Ela não tinha notado que ele era um preto. Ele não pensara nela como branca”, diz o narrador (DU BOIS; HARTMAN, 2021, p. 21). Entretanto, o mundo de antes retorna subitamente junto com o pai e o noivo da moça branca, também sobreviventes, podendo para sempre a visão de uma redenção pós-apocalíptica e o vislumbre de um mundo idílico refundado pelo amor interracial. Em

12. “O cometa” é uma ficção especulativa escrita por Du Bois em 1920. Em seu comentário, Saidiya Hartman situa-o “depois da pandemia de 1918, após o Verão Vermelho de 1919 e no contexto de expansão e de atrocidades coloniais” (DU BOIS; HARTMAN, 2021, p. 55).

meio aos destroços da utopia, uma quinta pessoa chega ao local onde todos estão: uma mulher negra, exausta, que carrega nos braços o cadáver de um bebê. Jim a abraça, soluçando de alegria, apesar da desgraça, o que Hartman interpreta como um sinal de recomeço, apesar da impossibilidade de um legado representada pelo bebê morto (DU BOIS; HARTMAN, 2021, p. 78).

Se, na superfície, o final de “O cometa” parece ter uma tonalidade pessimista, a leitura do conto proposta por Hartman parece querer nos mostrar que o que promove o retorno do mundo como dantes é, novamente, o *desencantamento*: a dissolução da imagem utópica de um novo mundo (como no mito da Mãe África), em favor da pesada alegria das experiências comuns, daquilo que os conecta:

Ainda assim, presos no cemitério do mundo e destituídos de qualquer futuro com que possam contar, eles se apoiam, soluçam de alegria, nunca soltam as mãos um do outro, mostram suas cicatrizes, se abraçam na queda, ouvem a infinita playlist de amor num mundo em que a vida negra é tudo menos impossível. (DU BOIS; HARTMAN, 2021, p. 81)

Concluindo esse desvio digressivo, suspeito que o desencantamento no final triste-alegre do conto de Du Bois possa também ser lido, assim como em “Perder a mãe”,

nos termos do “espaço de imagens” (*Bildraum*) de que fala Walter Benjamin em seu texto de 1929 sobre o Surrealismo, em que propõe, sugestivamente, “organizar o pessimismo”, um ato que significaria “simplesmente extirpar a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem” (BENJAMIN, 2016, p. 34). “Extirpar a metáfora moral” não deixa de ser também uma forma de desencantamento, como parece propor Du Bois ao cortar na raiz a possibilidade de refundação do mundo. Para Benjamin (2016, p. 35), esse “espaço de imagens” se abre “em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma”, e corresponde ao “mundo em sua atualidade completa e multifacetada, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’”. Como interpreta Seligmann-Silva (2021, p. 79), o que Benjamin formula com essa proposição é o embrião de uma técnica do artista que levaria a uma destruição da imagem do indivíduo: “é essa destruição mesma que *garante o novo espaço de imagem, Bildraum*, que ele descreve de modo mais concreto como um ‘espaço de corpo’, *Leibraum*”. Não à toa, “O cometa” se encerra com três corpos negros abraçados, o que nos lembra que, para Benjamin (2016, p. 35), esse “espaço de corpo” é também coletivo: “Também o coletivo é corpóreo”. E tampouco parece ser gratuito o uso que Saidiya Hartman faz das

fotografias em “Perder a mãe”, entremeando-as de forma a esfumçar as fronteiras entre indivíduo e coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei neste texto realizar um percurso de leitura que explora com alguma atenção certas estratégias utilizadas por Saidiya Hartman nesse livro poderoso que é “Perder a mãe”, inspirado não só pela potência oriunda da vibração dialética entre discurso textual e imagem fotográfica, mas também por certas expressões que são reiteradas no discurso da autora, como “desencantamento”, “contra-Histórias”, “narrativas recombinantes” e “fabulação crítica”, entre outros. Expressões que desencantam e que, por consequência, reforçam a tarefa paradoxal de uma escrita situada entre a iconoclastia (e a perda) e a imperatividade de se vislumbrar novas imagens, de engendrar conexões promissoras no interior das lacunas que se abrem a partir do desencantamento.

Tal é o desafio diante do qual se coloca Hartman, uma tarefa que vai ao encontro do exercício de escrita do ensaio, posto que implica o mesmo andar vacilante, o mesmo “pensar com as mãos” de que fala Starobinski (2011, p. 17), meditando e manejando a vida, gesto que também impregna a escrita de um eterno “*Obruni*” como foi Walter Benjamin. Saidiya Hartman chama esse desafio

de “escrever o impossível”, tarefa que teria pré-requisitos bastante próximos daquilo que entendemos como o exercício do ensaio, tais como “o acolhimento ao provável fracasso e a prontidão para aceitar o caráter contínuo, inacabado e provisório desse esforço, particularmente quando as disposições do poder ocluem o próprio objeto que desejamos resgatar” (HARTMAN, 2020, p. 33). Neste sentido, “Perder a mãe” não deixa de ser, também, uma reflexão sobre o próprio gesto da escrita – e da imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O Cinema: Ensaio**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 19–26.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2016.

CARTÃO de visita. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo84/cartao-de-visita>. Acesso em: 24 de abril de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DU BOIS, W. E. B.; HARTMAN, S. **O cometa, seguido de O fim da supremacia branca**. Trad. André Capilé, Cecília Floresta. São Paulo: Fósforo, 2021.

DURAND, Régis. **El tiempo de la imagen**: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas. Trad. Mónica Gómez Prado. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

FREUD, S. O inquietante (1919). In **Obras completas**, vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376

GAGE, J. P. Icons of Cruelty. **The New York Times**, Nova York, 5 ago. 2013. Opinionator, n. p. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2013/08/05/icons-of-cruelty/>. Acesso em: 17 abr. 2023.

HARTMAN, S. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. Vênus em dois atos. Trad. Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640>. Acesso em: 22 jun. 2022.

_____. “Lose Your Mother” author finds heritage in Africa. Washington, D. C., **National Public Radio**, 23 jan. 2007. Disponível em: <<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=6955366>>. Acesso em: 17 abr. 2023

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, RJ, v. 22, n. 42, 2021. DOI: 10.12957/concinnitas.2021.63193 Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63193>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 223 p.

SOUSA, F. S. Os ancestrais que não podem ser esquecidos. In: HARTMAN, S. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Trad. José Luiz Pereira da Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

STAROBINSKI, J. É possível definir o Ensaio?. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 13–24, 2012. DOI: 10.20396/remate.v31i1-2.8636219. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636219>. Acesso em: 24 abr. 2023.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 24/04/2023

Aceito em: 08/09/2023