

Vênus em dois atos, de Saidiya Hartman

Tradução não-oficial¹ para a cena
Anastácia como Vênus, de Yhuri Cruz
Com Caju Bezerra, Igor Peres e Jade Zimbra

Nesta encarnação, ela aparece no arquivo da escravidão como uma *garota morta*, nomeada em uma acusação legal contra um capitão de navio negreiro julgado pelo assassinato de duas meninas negras. Mas poderíamos tê-la encontrado com a mesma facilidade no livro de bordo de um navio, na contagem de débitos; ou no diário de um superintendente – "ontem à noite eu deitei com Dido no chão"; ou como uma amorosa companheira de cama com uma bolsa tão elástica "que acomodará a maior coisa que qualquer cavalheiro pode apresentá-la" em *Harris's List of Covent-Garden Ladies*; ou como amante na narrativa de um soldado mercenário no Suriname; ou como proprietária de um bordel no relato de um viajante sobre as prostitutas de Barbados; ou como uma personagem secundária de um romance pornográfico do século XIX.¹ Diversas vezes chamada de Harriot, Phibba, Sara, Joanna, Rachel, Linda e Sally, ela é encontrada em todo o mundo Atlântico. O *barracão*, a cavidade oca do navio negreiro, o leprosário, o bordel, a gaiola, o laboratório do cirurgião, a prisão, o campo de cana, a cozinha, o quarto do senhor - acabam sendo exatamente o mesmo lugar e em todos eles ela é chamada de Vênus.

O que mais há para saber? O destino dela é o mesmo de todas as outras *Vênus Negras*: ninguém lembrou de seu nome, gravou as coisas que ela dizia ou observou que ela se recusava a dizer o que quer que seja.² A história dela é aquela tardia, contada por uma testemunha rejeitada. Antes, séculos passariam até que lhe fosse permitida "tentar sua língua".³

Eu poderia me referir a um famoso filósofo quando diz que o que sabemos de Vênus em suas muitas fachadas equivale a "pouco mais que um registro de seu encontro com o poder" e que fornece "um esboço escasso de sua existência".⁴ Um ato de acaso ou desastre produziu uma divergência ou uma aberração do curso, esperado e regular, de invisibilidade, e a catapultou do subsolo para a superfície do discurso. Tropeçamos *sobre* ela em circunstâncias exorbitantes que não mostram uma imagem da vida cotidiana, nenhum caminho para seus pensamentos, nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para este rosto poderia exigir. Sabemos apenas o que pode ser extrapolado a partir de uma análise do livro-fiscal ou emprestado do mundo de seus captores e senhores, e aplicado a ela. E ainda assim, o

¹ Esta é uma tradução não-oficial, não-profissional e muito cambaleante. Para fazê-la, fui movido pelo *grande impacto* que senti ao ler *Venus in two acts* pela primeira vez, em 2019, e que percorreu os arquivos do meu corpo como vento, se acomodando bem dentro do meu diafragma, compartilhando e expandindo o espaço do meu fôlego. Um ano depois, 2020, durante a pandemia mundial do Corona Vírus, este mesmo fôlego de *Vênus* é que me estimulou a traduzir, de modo afetuoso e atencioso, mas admitidamente informal, as palavras originais de Saidiya Hartman para minha língua "nativa". Com esta tradução, pretendia criar um processo de proximidade com o artigo de Hartman para então associar a figura da garota Vênus com a garota Anastácia, ambas vestígios (nome e imagem) do arquivo da escravidão. Esta tradução, como disse, cambaleia, e faz disso um ensaio para um encontro impossível de histórias e corpos desencontrados, seja o de Anastácia com Vênus, seja o meu com o de Hartman. Conto com a leitora deste texto para que entenda esta tradução como uma cena em si, um processo de encontro e desencontro, onde traduzir se torna, ao mesmo tempo, limpar o arquivo e, também, empoeirar as palavras que limitam as vozes e as presenças *do e no tempo*. (Yhuri Cruz, Rio de Janeiro, Setembro de 2020)

exorbitante deve se apresentar como exemplar ou emblemático para que a vida dela forneça uma janela para a vida dos escravizados em geral.

Não se pode perguntar: "Quem é Vênus?" porque seria impossível responder a essa pergunta. Existem centenas de milhares de outras meninas que compartilham suas circunstâncias e essas circunstâncias geraram poucas histórias. E as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência, excesso, desonestidade, e razões que tomaram controle de suas vidas, as transformaram em mercadorias e cadáveres e as identificaram com nomes descartados como insultos e piadas grosseiras. O arquivo é, neste caso, uma sentença de morte, uma tumba, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedades, um tratado médico sobre gonorreia, algumas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da história. Diante disso, "é sem dúvida impossível apreender [essas vidas] novamente em si mesmas, como elas poderiam ter sido 'em uma condição de liberdade'".⁵

Fora do mundo e de volta

Mas quero dizer mais do que isso. Quero fazer mais do que recontar a violência que depositou esses vestígios no arquivo. Quero contar uma história sobre *duas garotas* capazes de recuperar o que permanece dormente – a aquisição ou a reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração. É uma história pressuposta na impossibilidade – de ouvir o não-dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas - e com intenção de alcançar um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, cifras e fragmentos de discurso, o que é o mais próximo que chegamos a uma biografia das pessoas cativas e das escravizadas.

No entanto, como se recuperam vidas emaranhadas e impossíveis de diferenciar dos terríveis enunciados que as condenaram à morte, os livros de prestação de contas que as identificaram como unidades de valor, as faturas que as reivindicavam como propriedades e as crônicas banais que as despojaram de características humanas? "O choque de [tais] palavras", como escreve Foucault, "pode dar origem a um certo efeito de beleza misturado ao pavor?"⁶ Podemos, como sugere NourbeSe Philip, "conjurar alguma coisa nova da ausência de Africanos como seres humanos, que está no cerne do texto"?⁷ E se sim, quais são os contornos dessa nova narrativa? Em outras palavras, como se reescreve a crônica de uma morte predita e antecipada, como uma biografia coletiva de sujeitos mortos, como uma contra-história do humano, como a prática da liberdade?

Como a narrativa pode incorporar a vida em palavras e, ao mesmo tempo, respeitar o que não podemos saber? Como escutar os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar de fogo nos campos de cana, os lamentos pelos mortos, e os gritos de vitória, e depois atribuir palavras a tudo isso? É possível construir uma história a partir do "locus da fala impossível" ou ressuscitar vidas das ruínas?⁸ A beleza pode fornecer um antídoto para a desonra, e amor fornecer uma maneira de "exumar os gritos enterrados" e reanimar os mortos?⁹

Ou é a narração a própria dádiva em si e o próprio fim em si, isto é, tudo o que é realizável quando se supera o passado e redime os mortos deixa de ser possível? E o que as histórias oferecem, afinal? Uma maneira de viver no mundo depois de uma catástrofe e devastação? Um lar no mundo para o eu mutilado e violado?¹⁰ Para quem - para nós ou para eles?

A escassez de narrativas Africanas de cativo e escravização exacerba a pressão e a gravidade de tais questões. Não existe uma narrativa autobiográfica existente de uma mulher cativa que sobreviveu à "Passagem do Meio". Esse silêncio no arquivo, combinado com a robustez do forte ou do barracão, não

como uma cela de retenção ou espaço de confinamento, mas como uma episteme, concentrou a maior parte da historiografia do comércio de escravos em questões quantitativas, questões de mercado e relações comerciais.¹¹ A perda gera desejo e, nessas circunstâncias, não seria exagero considerar histórias como uma forma de compensação ou mesmo de reparação, talvez o único tipo que jamais receberemos.

Como escritora comprometida em contar histórias, esforcei-me por representar a vida dos inomináveis e dos esquecidos, de reconhecer perdas e respeitar os limites do que não pode ser conhecido. Para mim, narrar contra-histórias de escravidão sempre foi inseparável de escrever uma história do presente, da qual quero dizer o projeto incompleto de liberdade, a vida precária do ex-escravo, uma condição definida pela vulnerabilidade à morte prematura e aos atos de violência gratuita.¹² Da forma que entendo, uma história do presente se empenha em iluminar a intimidade de nossa experiência com a vida dos mortos, escreve nosso agora como se interrompido por esse passado, e imagina um *estado de liberdade*, não como o tempo antes do cativeiro ou da escravidão, mas como o futuro antecipado desta escrita.

Essa escrita é pessoal porque essa história me gerou, porque “o conhecimento do outro me marca”¹³, pela dor experimentada em meu encontro com os restos do arquivo e pelos tipos de histórias que criei para criar pontes entre o passado e o presente e dramatizar a produção do nada - salas vazias, silêncio e vidas reduzidas a desperdício.

Quais são os tipos de histórias a serem contadas por aquelas e sobre aquelas que vivem em um relacionamento tão íntimo com a morte? Romances? Tragédias? Gritos que encontram seus caminhos no discurso e na música? Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-história, uma aspiração que não é profilática contra os riscos decorrentes da reiteração de um discurso violento e da representação de rituais de tortura? Como revisitar a cena da sujeição sem replicar a gramática da violência? A “beleza terrível” que reside em tal cena é algo similar a um *antídoto*, como Fred Moten parece sugerir? ¹⁴ O tipo de beleza terrível e música terrível que ele percebe nos gritos de *Aunt Hester* transformados nas canções da *Great House Farm* ou na fotografia do rosto destruído de Emmett Till e na “acuidade do olhar”, ¹⁵ que surge da vontade de olhar para o caixão aberto. As possibilidades pesam mais que os perigos de olhar (novamente)?

Se “ler o arquivo é entrar em um necrotério; isto autoriza um exame final e permite um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos”¹⁶; então, para que fim se abre o caixão e se olha para a face da morte? Por que arriscar a contaminação envolvida em restabelecer as maldições, obscenidades, colunas de perdas e ganhos e medidas de valor pelas quais os mortos em cativeiro foram inscritas e extintas? Por que sujeitar os mortos a novos perigos e a uma segunda ordem de violência? Ou seriam as palavras do mercador a ponte para os mortos ou os túmulos das escrituras nas quais eles nos esperam? Tais preocupações com a ética da representação histórica, em parte, explicam os “dois atos” do título. Eu preciso revisitar e revisar meu próprio relato anterior da morte de Vênus em “O Livro dos Mortos”;¹⁷ e, também, os dois atos anunciam o inevitável retorno de Vênus, pois ambos “apavoram”, quero dizer, esta que assombra o presente, e ainda como vida descartável. O relato de mercador sobre mortalidade deixa clara a inevitabilidade da repetição: *melancolia, disenteria, idem, idem*. Em vez do esforço inútil de acertar uma linha através de “garota magra” ou “garoto rejeitado”, o livro-fiscal introduz outra morte através dessa abreviação. E nos devolve os mortos “da mesma forma em que foram expulsos do mundo”.¹⁸

O caixão aberto, o escândalo do arquivo

Escândalo e excesso inundam o arquivo: os números brutos da conta de mortalidade, a evasão e indireção estratégicas do diário do capitão, as cartas floreadas e sentimentais enviadas dos portos de escravos pelos comerciantes com saudades de casa, as prolixas histórias de violência *chocante* escritas por abolicionistas, os relatos fascinados de testemunhas oculares dos soldados mercenários, ansiosos por divulgar o “que a

decência proíbe [eles] de divulgar” e os rituais de tortura, espancamentos, enforcamentos e amputações consagrados como lei. O investimento libidinal na violência é evidente em todos os lugares nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado. O que foi dito e o que pode ser dito sobre *Vênus tem suas prerrogativas* no tráfico entre fato, fantasia, desejo e violência.

Há confirmações disso em abundância. Começemos com James Barbot, o capitão da *Fragata Albion*, que atestou a coincidência dos prazeres proporcionados no espaço de morte. Era difícil exercitar a restrição sexual nos navios negreiros, Barbot confessou, porque as “jovens donzelas alegres, cheias de alegria e bom humor, proporcionavam recreação em abundância”.¹⁹

Falconbridge destaca este fato, ressaltando *deslizes* entre vítimas e paixões, atos de amor e excessos brutais: “A bordo de alguns navios, os marinheiros comuns tem permissão para ter relações sexuais com essas mulheres negras cujo consentimento podem obter. E sabe-se que alguns deles levam tão a sério a inconstância de suas amantes, ao ponto de saltar ao mar e se afogar.” Somente Olaudah Equiano retrata a violência habitual do navio negreiro sem recorrer à linguagem do romance: “Era quase uma prática comum com nossos funcionários e outros brancos, de cometer violentas depredações à castidade das escravas... Eu soube que nossos companheiros cometem esses atos de maneira vergonhosa, para a desgraça, não apenas dos cristãos, mas dos homens. Eu soube até que eles satisfazem sua paixão brutal por mulheres com menos de dez anos de idade; e essas abominações, algumas delas praticadas com tal *excesso escandaloso*, que um de nossos capitães dispensou o companheiro e outros por causa disso” (grifo nosso)²⁰.

A situação piora na plantação. Os estupro em série de Thomas Thistlewood e suas punições extraordinárias oferecem um relato gráfico dos prazeres exigidos pela destruição e degradação da vida e, ao mesmo tempo, iluminam a dificuldade de recuperar vidas escravizadas da força aniquiladora de tal descrição: “Deram-lhe chicotadas moderadas, *tiraram bem o couro*, fiz com que Hector cagasse em sua boca, imediatamente puseram uma mordaca nele enquanto a boca estava cheia e fiz com que a usasse por 4 ou 5 horas.”²¹ Enquanto o registro diário de tais abusos, sem dúvida, constitui uma história da escravidão, a tarefa mais difícil é exumar as vidas enterradas sob essa prosa, ou melhor, aceitar que Phibba e Dido existem apenas dentro dos limites dessas palavras e que essa é a maneira pela qual elas entram na história. O sonho é libertá-las das descrições obscenas com as quais primeiro nos apresentaram a elas. É fácil demais odiar um homem como Thistlewood; o mais difícil é reconhecer como nossa herança as brutais frases latinas que se espalham nas páginas de seus diários.

Ao entrar no arquivo da escravidão, o inimaginável assume o disfarce de prática cotidiana, da qual nunca podemos falhar de esquecer quando olhamos, pasmados, para os rostos sombrios e os torsos desnudados de Delia, Drana, Renty e Jack, ou recuamos do corpo mutilado de Anarcha, ou admiramos uma Diana nua, tão adorável que mesmo “o vestuário mais esplêndido não pode dar nenhuma elegância adicional”.²² Outros aparecem sob a pressão e provocação do discurso: um flagelante e um hotentote. Uma puta mal-humorada. Uma *negrêss* morta. Uma prostituta sífilítica.

Discursos infelizes, enunciados obscenos e comandos perigosos dão à luz as personagens com os quais tropeçamos no arquivo. Dada a condição em que os encontramos, a única certeza é que os perderemos novamente, que eles expirarão ou iludirão nosso alcance, ou irão colapsar sob a pressão da investigação. Este é o único fato sobre *Vênus* do qual podemos ter certeza. Então, seria possível reafirmar seu nome e contar uma história sobre a *matéria degradada* e a vida desonrada que não encante e excite, mas se aventure em direção a outro modo de escrever?

Se não for mais suficiente expor o escândalo, como será possível gerar um conjunto diferente de descrições desse arquivo? Imaginar o que poderia ter sido? Visualizar uma *condição de liberdade* a partir desta ordem de declarações? Os perigos envolvidos nesse empreendimento não podem ser afastados ou evitados por causa da inevitabilidade da reprodução de tais cenas de violência, que definem o estado de negritude e a

vida do ex-escravo. Pelo contrário, esses perigos estão situados no coração do meu trabalho, tanto nas histórias que escolhi contar quanto naquelas que evitei.

Aqui, gostaria de voltar a uma história que preferi não contar ou que não consegui contar em *Lose Your Mother*. É uma história sobre Vênus, a outra garota que morreu a bordo de *Recovery* e a quem eu só fiz uma referência passageira.

O Segundo Ato

Duas meninas morreram a bordo do *Recovery*. O capitão, John Kimber, foi indiciado por ter “espontaneamente, de maneira perversa e maliciosa, espancado e torturado uma escrava, a fim de causar sua morte: e novamente foi indiciado por ter causado a morte de outra escrava”²³.

Em 7 de junho de 1792, o Sr. Pigot, advogado do prisioneiro, berrou o nome Vênus ao interrogar o cirurgião Thomas Dowling, uma das duas testemunhas da tripulação do navio que testemunhou ter visto o capitão John Kimber matar uma garota negra. De acordo com o testemunho do cirurgião, o capitão a açoitou repetidamente com um chicote e “sucessivamente por vários dias, muito severamente”, causando sua morte.²⁴

Vênus não era aquela garota negra, mas outra que morreu nas mãos do capitão e que foi mencionada, brevemente, durante o julgamento. Pigot questionou o cirurgião sobre ela:

Pergunta: Não foi comprada uma garota do [comerciante] Jackamachree, que estava no mesmo estado que a garota da qual falamos?

Resposta: Eu não sei.

Pergunta: Não havia uma garota com o nome de Vênus?

Resposta: Houve.

Pergunta: Ela não estava no mesmo estado?

Resposta: Não que eu saiba.²⁵

“Havia outra garota a bordo de *Recovery*... a quem deram o nome de Vênus, e ela também teve catapora.”²⁶

Quando o capitão foi absolvido pelo assassinato da primeira garota, ele também foi considerado inocente da segunda acusação. “Como não havia evidência para apoiar a segunda acusação, além do que apoia a primeira, o júri também absolveu o prisioneiro.”²⁷

Essas foram as únicas palavras ditas sobre Vênus durante o julgamento.

Escrevi duas frases sobre Vênus em “O Livro dos Mortos”, mascarando meu próprio silêncio atrás do de Wilberforce. Eu digo sobre ele: “Ele escolheu não falar de Vênus, a outra garota morta. Seu *pet name* autorizou o deboche e o fez soar razoável.”²⁸

Eu decidi não escrever sobre Vênus por razões diferentes dessas que atribuí a ele. Pelo contrário, eu temi o que talvez pudesse inventar, e teria sido um romance.

Se eu pudesse invocar mais do que um nome em uma acusação, se pudesse imaginar Vênus falando com sua própria voz, se pudesse detalhar as pequenas lembranças banidas do livro fiscal, talvez fosse possível para mim representar a amizade que poderia ter florescido entre duas garotas amedrontadas e solitárias. Companheiras de navio. Então, Vênus poderia ter visto sua amiga moribunda, sussurrando conforto em seu ouvido, embalando-a com promessas, acalmando-a com “logo, logo” e desejando-lhe um bom retorno.

Imagine-as: os vestígios de duas garotas, uma embalando a outra, inocentes saqueadas; um marinheiro pregou o olho nelas e mais tarde disse que eram amigas. Duas garotas sem mundo encontraram um país nos braços uma da outra. Além da derrota e do terror, haveria isso também: o vislumbre da beleza, o instante da possibilidade.

A perda de histórias aguça a fome por elas. Por isso é tentador preencher as lacunas e fornecer um fechamento onde não há. Criar um espaço para luto onde é proibido. Fabricar uma testemunha de uma morte não muito notada.

Em uma condição de liberdade, seria possível que as garotas estivessem presentes à morte de uma amiga e derramassem lágrimas pela sua perda, mas um navio negreiro não dava margem ao luto e, quando detectado, os instrumentos de tortura eram empregados para erradicá-lo. Mas o consolo dessa visão – uma vida reconhecida e lamentada pelo acolhimento entre duas garotas – estava em desacordo com a violência aniquiladora do navio negreiro e com praticamente tudo o que eu já havia escrito. Inicialmente, pensei que queria representar as afiliações cortadas e refeitas na cavidade do navio negreiro imaginando as duas garotas como amigas, dando-lhes uma à outra. Mas, no final, fui forçada a admitir que queria me consolar, e escapar do domínio dos escravos com uma visão de algo diferente dos corpos de duas garotas assentadas no chão do Atlântico.

No final, eu não poderia dizer mais sobre Vênus do que havia dito sobre sua amiga: “Não tenho certeza se é possível salvar uma existência de um punhado de palavras: o suposto assassinato de uma garota negra”²⁹

Eu não podia mudar nada: “A menina 'nunca terá existência fora do domicílio precário de palavras' que a permitiu ser assassinada.”³⁰

Eu não poderia ter chegado a outra conclusão. Então foi melhor deixá-las como eu as havia encontrado. Duas garotas, sozinhas.

A Reprise

Eu escolhi não contar uma história sobre Vênus, porque fazê-lo teria ultrapassado os limites do arquivo. A História promete ser fiel aos limites do fato, da evidência e do arquivo, mesmo quando essas certezas mortas são produzidas pelo terror. Eu queria escrever um romance que excedesse as ficções da História – rumores, escândalos, mentiras, evidências inventadas, confissões fabricadas, fatos voláteis, metáforas impossíveis, eventos aleatórios e fantasias que constituem o arquivo e determinam o que pode ser dito sobre o passado. Ansiava escrever uma nova história, desalgemada das restrições dos documentos legais e que excedesse a reformulação e as transposições; que compreendesse minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas declarações e que me permitisse aumentar e intensificar suas ficções. Encontrar um modo estético adequado ou apropriado para apresentar a vida dessas duas garotas, decidir como organizar as linhas na página, permitir que a trajetória da narrativa seja redirecionada ou interrompida pelos sons da memória, pelos prantos, gemidos e lamentos soltos no convés, e tentar desestabilizar os arranjos de poder, imaginando Vênus e sua amiga fora dos termos das declarações e julgamentos que as baniram da categoria de humano e que decretaram o desperdício de suas vidas³¹ – tudo além do que se poderia pensar dentro dos parâmetros de História.

O romance de resistência que não consegui narrar e o evento de amor que me recusei a descrever levantam questões importantes sobre o que significa pensar historicamente sobre questões ainda contestadas no presente e sobre a vida erradicada pelos protocolos das disciplinas intelectuais. O que é necessário para imaginar uma condição de liberdade ou contar uma história impossível? A poética de uma condição de liberdade deve antecipar o evento e imaginar a vida após o homem, em vez de esperar o momento de

Jubileu que está sempre em retirada? O futuro da abolição deve ser performado, pela primeira vez, na página? Ao me afastar da história dessas duas garotas, eu simplesmente defendia as regras da aliança histórica e as "certezas fabricadas" de seus assassinos e, ao fazê-lo, não havia selado seu destino?³² Não as havia também consignado ao esquecimento? No final, foi melhor deixá-las como as encontrei?

Uma História de Fracasso

Se não é possível desfazer a violência que inaugura o registro esparso da vida de uma garota ou remedia seu anonimato com um nome ou traduz o discurso da mercadoria, então com que objetivo se contam essas histórias? Como e por que se escreve uma história de violência? Por que revisitar o evento ou o não-evento da morte de uma garota?

O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de declarações que podem ser feitas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder.³³ O arquivo não fornece uma descrição exaustiva da vida da menina, mas cataloga as declarações que licenciaram sua morte. Todo o resto é uma espécie de ficção: donzela alegre, cachorra mal-humorada, Vênus, garota. A economia do roubo e o poder sobre a vida, que definiram o comércio de escravos, fabricaram mercadorias e cadáveres. Mas carga, massas inertes e coisas não se prestam à representação, pelo menos não com facilidade?

Em *Lose Your Mother*, tentei colocar em primeiro plano a experiência dos escravizados, traçando o itinerário de um desaparecimento e narrando histórias impossíveis de contar. O objetivo era expor e explorar a incomensurabilidade entre a experiência dos escravizados e as ficções da história, quero dizer os requisitos da narrativa, o material dos sujeitos, as tramas e os fins.

E como se conta histórias impossíveis? Histórias sobre garotas com nomes que deformam e desfiguram, sobre *as palavras trocadas* entre companheiras de navio que nunca adquiriram nenhuma posição na lei e que não foram registradas no arquivo, sobre os apelos, orações e segredos nunca proferidos porque ninguém estava lá para recebê-los? *A comunicação furtiva* que pode ter passado entre duas garotas, mas que ninguém da equipe observou ou relatou, afirma o que já sabemos ser verdade: o arquivo é inseparável do jogo de poder que assassinou Vênus e sua companheira de navio e exonerou o capitão. E esse conhecimento não nos aproxima de uma compreensão da vida de duas meninas em cativeiro ou da violência que as destruiu e nomeou a ruína: Vênus. Também não pode explicar por que, ainda hoje, queremos escrever histórias sobre elas.

É possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo? Ao avançar uma série de argumentos especulativos e explorar as capacidades do subjuntivo (um estado de espírito gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades), formar uma narrativa, baseada em pesquisas de arquivo, e com isso quero dizer uma leitura crítica do arquivo que imita as dimensões figurativas da história; eu pretendia tanto contar uma história impossível quanto ampliar a impossibilidade de contá-la. A temporalidade condicional do "o que poderia ter sido", de acordo com Lisa Lowe, "simboliza apropriadamente o espaço de um tipo diferente de pensamento, um espaço de atenção produtiva à cena da perda, um pensamento com atenção dupla que busca abarcar ao mesmo tempo os objetos e métodos positivos da história e das ciências sociais e as matérias ausentes, emaranhadas e indisponíveis por seus métodos."³⁴

A intenção aqui não é nada tão milagroso quanto recuperar a vida dos escravizados ou resgatar os mortos, mas sim trabalhar para pintar um retrato tão mais completo da vida dos cativos quanto for possível. Esse gesto duplo pode ser descrito como um esforço contra os limites do arquivo para escrever uma história cultural dos cativos e, ao mesmo tempo, encenar a impossibilidade de representar a vida dos cativos precisamente através do processo de narração.

O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. "Fábula" denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa. Uma fábula, segundo Mieke Bal, é "uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e vivenciados pelos atores. Um evento é uma transição de um estado para outro. Atores são agentes que performam ações. (Eles não são necessariamente humanos.) Agir/atuar é causar ou experimentar e criar evento."³⁵

Ao reorganizar e jogar com os elementos básicos da história, ao re-apresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados, tentei *pôr em perigo* o status do evento, deslocar o relato recebido ou autorizado e imaginar o que pode ter acontecido ou dito, ou feito. Ao lançar "*o que aconteceu quando*" à crise e explorar a "transparência das fontes" como ficções da História, quis tornar visível a produção de vidas descartáveis (no comércio atlântico de escravos e, também, na disciplina da História) para descrever "a resistência do objeto"³⁶, mesmo que apenas, primeiro, imaginando-o, e ouvindo os murmúrios, juramentos e os gritos da mercadoria. Achatando os níveis do discurso narrativo e confundindo narrador e oradores (falantes), esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e engolir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma "narrativa recombicante", que "circunda os fios" de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro ao recontar a história da menina e narrar o tempo da escravidão como nosso presente.³⁷

A restrição narrativa, a recusa em preencher as lacunas e a provisão de fechamento, é um requisito deste método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro – os gritos, os gemidos, o absurdo (*non-sense*) e a opacidade, que sempre estão em excesso de legibilidade e da lei e que sugerem e incorporam aspirações que são extremamente utópicas, abandonadas ao capitalismo, e antitéticas ao discurso do Homem que a acompanha.³⁸

A intenção dessa prática não é *dar voz* ao escravo, mas imaginar o que não pode ser verificado, um reino de experiência situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e contar com as vidas precárias que são visíveis apenas no momento do seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer aquilo que resiste a ser dito (já que as meninas mortas são incapazes de falar). É uma história de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que poderia ter sido ou podia ter sido; é uma história escrita com e contra o arquivo.

É notório que meus próprios escritos não conseguem exceder os limites do que é ditado pelo arquivo. Depende dos registros legais, dos diários dos cirurgiões, dos livros fiscais, dos manifestos dos navios e dos registros dos capitães, e nesse sentido vacila diante do silêncio do arquivo e reproduz suas omissões. A violência irreparável do tráfico de escravos no Atlântico reside precisamente em todas as histórias que não podemos conhecer e que nunca serão recuperadas. Esse obstáculo formidável ou impossibilidade constitutiva define os parâmetros do meu trabalho.

A necessidade de recontar a morte de ^{Anastácia} Vênus é ofuscada pelo inevitável fracasso de qualquer tentativa de representá-la. Penso que é uma tensão produtiva e inevitável ao narrar a vida dos subalternos, dos desapropriados e dos escravizados. Ao recontar a história do que aconteceu a bordo do *Recovery*, enfatizei a incomensurabilidade entre os discursos prevalecentes e o evento, ampliei a instabilidade e discrepância do arquivo, desrespeitei a ilusão realista habitual na escrita da História e produzi uma contra-história na interseção entre o fictício e o histórico. A contra-história, de acordo com Gallagher e Greenblatt, "se opõe não apenas às narrativas dominantes, mas também aos modos predominantes de pensamento histórico e aos métodos de pesquisa".³⁹ No entanto, a *história* dos projetos contra-históricos negros é uma história de fracasso, precisamente porque esses relatos nunca foram capazes de se instalar como História, mas são narrativas insurgentes e perturbadoras, marginalizadas e descartadas antes mesmo de ganharem um chão seguro.

Se essa história de Vênus tem qualquer valor, ele está em iluminar a maneira pela qual nossa era está amarrada à dela. Uma relação que outros podem descrever como uma espécie de melancolia, mas que prefiro descrever em termos da vida após a morte da propriedade, com a qual quero dizer os detritos de vidas com os quais ainda temos que tratar, um passado que ainda precisa ser feito, e o estado contínuo de emergência em que a vida negra permanece, em perigo.

Por essas razões, optei por engajar um conjunto de dilemas sobre representação, violência e morte social, não usando a forma de um discurso meta-histórico, mas performando os limites da escrita da história por meio do ato de narrar. Fiz isso principalmente porque (1) minha própria narrativa não opera fora da economia de declarações que ela mesma sujeita a críticas; e (2) aquelas existências relegadas ao não-histórico ou consideradas lixo exercem uma reivindicação sobre o presente e exigem que imaginemos um futuro em que a vida após a morte da escravidão terminou. A necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de levar ao pessimismo ou ao desespero, deve ser acolhida como a impossibilidade que condiciona nosso conhecimento do passado e anima nosso desejo de um futuro de liberdade.

Meu esforço para reconstruir o passado é, também, uma tentativa de descrever obliquamente as formas de violência licenciadas/autorizadas no presente, ou seja, as formas de morte desencadeadas em nome da liberdade, segurança, civilização e Deus / o bem. A narrativa é central para esse esforço por causa da “relação que ela apresenta, explícita ou implícita, entre passado, presente e futuro”.⁴⁰ Lutar em conjunto com a reivindicação da garota sobre o presente é uma maneira de nomear nosso tempo, pensar nosso presente e visualizar o passado que o criou.

Infelizmente, não descobri uma maneira de transtornar o arquivo para que este se recorde do conteúdo da vida de uma garota ou revele uma imagem mais verdadeira, nem consegui abrir o livro morto, que selava seu status como mercadoria. A coleção aleatória de detalhes de que fiz uso são as mesmas descrições, citações verbais e transcrições de julgamentos que a condenaram à morte e fizeram com que o assassinato “não fosse muito notado”, pelo menos, segundo o cirurgião.⁴¹ A promiscuidade do arquivo gera uma grande variedade de leituras, mas nenhuma capaz de ressuscitar a garota.

Meu relato replica a própria ordem de violência contra a qual ele escreve, colocando ainda uma outra exigência à menina, exigindo que sua vida seja útil ou instrutiva, encontrando nela uma lição para o futuro ou uma esperança para a história. Todos sabemos melhor que isso. É muito tarde para os relatos de morte impedirem outras mortes; e é muito cedo para que tais cenas de morte detenham outros crimes. Entretanto, no intervalo, entre muito tarde e muito cedo, entre o não mais e o ainda não, nossas vidas são contemporâneas às da menina no projeto de liberdade ainda-incompleto. Neste meio-tempo, fica claro que a vida dela e a nossa estão na balança.

Então, o que se faz nesse meio-tempo? Quais são as histórias que se contam nos tempos sombrios? Como uma narrativa de derrota pode possibilitar um lugar para os vivos ou imaginar um futuro alternativo? Michel de Certeau observa que há pelo menos duas maneiras pelas quais a operação historiográfica pode dar lugar aos vivos: uma é cuidar e recrutar o passado para o bem dos vivos, estabelecendo quem somos em relação a quem fomos; e o segundo implica interrogar a produção de nosso conhecimento sobre o passado.⁴² Ao longo das linhas esboçadas por De Certeau, o romance *Kindred*, de Octavia Butler, oferece um modelo para uma prática.⁴³ Quando Dana, a protagonista da ficção especulativa de Butler, viaja do século XX para a década de 1820, para encontrar sua mãe escravizada, Dana descobre, para sua surpresa, que não é capaz de resgatar seus parentes ou escapar das relações emaranhadas de violência e dominação, mas, em vez disso, aceita que elas tornaram possível sua própria existência. Com isso em mente, devemos suportar o que não pode ser suportado: a imagem de Vênus acorrentada.

Começamos a história novamente, como sempre, após o desaparecimento dela e com a selvagem esperança de que nossos esforços possam devolvê-la ao mundo. A conjunção de esperança e derrota define esse trabalho e deixa em aberto seu resultado. A tarefa de escrever o impossível (não o fantasioso ou o utópico,

mas as “histórias tornadas irreais e fantásticas”⁴⁴) tem como pré-requisitos o acolhimento de uma provável falha e a prontidão para aceitar o caráter contínuo, inacabado e provisório desse esforço, particularmente quando os arranjos de poder ocluem o próprio objeto que desejamos resgatar.⁴⁵ Como Dana, também emergimos do encontro com uma sensação de incompletude e com o reconhecimento de que falta alguma parte do eu como consequência desse engajamento.



Para baixar o artigo original em inglês e checar as diversas notas de referência, que infelizmente não consegui traduzir, acesse o link: https://myelms.umd.edu/courses/1224150/files/46327971/download?download_frd=1