

ESTÉTICA DO TRAUMA E POÉTICA DA RELAÇÃO: UMA APROXIMAÇÃO POSSÍVEL

Elisa Maria Taborda da Silva

Mestranda em Literaturas de
Língua Portuguesa na Pontifícia
Universidade Católica de Minas
Gerais. Bolsista CNPq.

E

ste trabalho parte dos questionamentos que a teoria literária empreende acerca do exercício estético do foco narrativo, especificamente no que se refere à dicção traumatizada, a chamada “ficção de trauma”. Defendo que a subalternização histórica de sociedades vítimas da colonização é passível de ser expressa na literatura enquanto trauma coletivo. Essa expressão estética do trauma se aproximaria do conceito de Poética da relação proposto pelo teórico Édouard Glissant (2013). A Poética da relação, com seu compromisso de valorização da *crioulidade* em detrimento da pretensão do pensamento monolítico, seria um caminho possível para a fala do subalterno.

Resumo

Palavras-chave: Trauma. História. Subalterno. Poética da relação. Pós-colonialismo.

Como pode o subalterno falar?

Existe um provérbio africano que diz que até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça. Através da metáfora, ele sugere algo que reconhecemos com facilidade na área dos estudos literários: a influência determinante que tem o ponto de vista do narrador sobre o modo como se dará qualquer narrativa. De fato, já há bastante tempo muitas suspeitas têm recaído sobre a instância do narrador nos estudos literários, e abundam estudos sobre suas intencionalidades. Contudo, o provérbio leva-nos a atentar não apenas para o potencial que o narrador detém de moldar a narrativa a seu favor. Ele nos diz também da reprodução, na narrativa, das hierarquias de poder externas

a ela. Perante a impossibilidade de criar suas próprias narrativas de caça, a imagem dos leões que elas apresentem permanecerá sempre sujeita à opinião que os caçadores, seus antagonistas na caça, têm deles. Em um mundo dado às dicotomias, para que existam heróis é preciso que existam vilões, e assim o leão segue sendo mero objeto no discurso do caçador, este sim, ocupante do lugar de sujeito.

Entre humanos, maior que a barreira da linguagem é a barreira que historicamente formaram as segregadoras hierarquias de poder social. A guerra e a dicotomia entre vencedores e vencidos serviram-nos por séculos para o estabelecimento de estados-nações, governos soberanos que sempre delimitaram suas comunidades com base em imaginários em comum, os quais combatiam tudo o que lhes era estranho, o Outro. É essa a lógica que deu origem à ordem política mundial que conhecemos hoje. Ainda que a lógica de mercado se tenha sobreposto à lógica de guerra, nossas instituições mais tradicionais permanecem reféns do pensamento dicotômico que leva o Eu a só poder conceber o Outro na medida em que o aniquila ou tiranicamente nega, através da imposição da sua cultura dominante. Essa imposição se faz por meio da guerra ou da alienação cultural, que transformam nações ditas marginais em mercados consumidores para as nações econômica e politicamente mais poderosas.

A assimilação cultural é sempre um processo violento, seja essa violência física ou psicológica. Processos de assimilação que atingem gerações, como foi o caso da colonização portuguesa em solo angolano, não apenas levam o indivíduo a crer que sua matriz cultural é fundamentalmente subalterna, mas convocam-no a atuar no mundo em favor de seus opressores, reproduzindo o discurso do dominador. Uma vez que o indivíduo subalternizado pela história fora impelido a adotar a cultura de seu dominador, passando a falar e pensar como ele e muitas vezes a abominar suas origens, questionamos: ainda que seja-lhe permitido falar, seria-lhe possível exprimir uma voz que não repetisse a de seu dominador? Mais que isso: seria possível ao ocidente compreender essa voz Outra, vinda de outras matrizes ancestrais? Assim, em Angola e em outros países sujeitos à dominação, formaram-se sociedades pós-coloniais complexas, que repousam insones sobre o gigantesco trauma da subalternização identitária, quando não do efetivo silenciamento. Não será nosso objetivo, neste trabalho, analisar a condição pós-colonial de Angola como um todo, mas especificamente como se dá a expressão da voz do

indivíduo dito subalterno, ou assimilado. Poderá o leão contar sua narrativa de caça?

Via de regra, no ocidente contemplamos o mundo através de olhos fundamentados no ponto de vista europeu e, mais recentemente, norte-americano. Em seu artigo **Pode o subalterno falar?**, publicado originalmente em 1985, a teórica Gayatri Spivak atentava para o fato de que:

É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habitaria o sujeito inominado do Outro da Europa. Não é apenas o fato de que tudo o que leem — crítico ou não — esteja aprisionado no debate sobre a produção desse Outro, apoiando ou criticando a constituição do Sujeito como sendo a Europa. (SPIVAK, 2010 [1985], p. 45-46).

Gayatri Spivak considerava impossível que o homem ocidental, representado nesse trecho pelos intelectuais franceses, fosse capaz de compreender o poder e os desejos do homem dito subalterno. O intenso debate sobre o Outro impede-nos de vê-lo como é, na medida em que sobrepomos à sua maneira específica de ver o mundo nossas conjecturas e interpretações. A perspectiva de romper esse comportamento especular para apenas ouvir a voz do subalterno pode ser assustadora: sujeitamo-nos a estar na presença de matrizes culturais que, ou nossos preconceitos nos fazem optar por desconhecer, ou que são-nos realmente opacas, para sempre irreconhecíveis.

Em literatura, esse debate dá origem a uma infinidade de romances cujas estratégias estéticas colocam o ponto de vista dos narradores sob suspeita, e convocam vozes historicamente marginalizadas a darem seu traumático testemunho, entre outros recursos da linguagem literária. Enquanto seguimos nos questionando sobre como fazer para contemplarmos o Outro subalternizado como ele realmente é, são eles mesmos, através de sua produção literária, aqueles que parecem apontar o caminho. Como, então, pode o subalterno, traumatizado pela negação histórica de sua matriz cultural, falar dentro da produção literária?

O narrador de **O livro dos rios** (2006), romance do escritor angolano José Luandino Vieira, pode ser tomado como um exercício estético dessa fala historicamente subalternizada, que opõe-se à dualidade para apresentar-se enquanto resultado de relações. Ao sondarmos a linguagem literária angolana presente

nesse romance, encontramos consonância imediata com a observação da própria Spivak: “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”. (SPIVAK, 2010, p. 57).

O narrador do romance é um ex-guerrilheiro negro que, por volta do ano de 1965, relata-nos sua história perpassada pela guerra de libertação de Angola frente à dominação colonial portuguesa. Quando criança ele se chamava Kapapa e vivia com seu pai, um piloto de barcos negro chamado Kimôngua Paka, além de conviver intimamente com o patrão e amigo de seu pai, o homem branco português Lopo Gavinho. Ambos contribuem para a formação identitária de Kapapa, juntamente com as recordações de seu avô Kinhoka Nzaji. A linguagem empregada por Kapapa está indelevelmente impregnada por elementos culturais autóctones e europeus, o que se expressa, por exemplo, através da língua crioula utilizada e das referências religiosas existentes: trechos da Bíblia e imagens autóctones como o Quinzári, entre outros.

Após a morte de seu pai e com o início da revolução, o jovem Kapapa decide abandonar Lopo Gavinho e juntar-se aos guerrilheiros angolanos nas matas. O leitor toma conhecimento desse fato através de uma cena emocionante, que revela-nos a intensidade do trauma que essa separação instaura. Afinal, Kapapa perdera uma de suas figuras paternas para a morte, e agora deve abandonar a outra em razão do partido que toma na rivalidade instaurada pela guerra.

No caminho para as matas, Kapapa é perseguido por tugas (soldados portugueses) e escapa por um golpe de sorte. Esse fato definirá seu nome de guerra, Kene Vua – o “Sem Azar”. Já como guerrilheiro do destacamento de Ndiki Ndia, o agora Kene Vua torna-se o intelectual do grupo, redator de atas e de perfil solitário e analítico. O julgamento do sapador do grupo, Batuloza, será vivido como mais um trauma para o narrador. Batuloza é acusado de traição, e após ser julgado pelo destacamento, Kene Vua é incumbido da execução do ex-companheiro por enforcamento. De acordo com a moral dicotômica da guerra, um traidor é ainda mais odioso que o inimigo.

O desenrolar da narrativa, repleto de reflexões sobre sua história de vida e sobre a condição de seu país e povo, promoverá para o narrador a oportunidade de voltar-se novamente sobre o rio de sua vida, banhar-se no mesmo rio pela segunda vez, para assim compreender melhor seu passado e elaborar seus

traumas. A narrativa do trauma pessoal de Kene Vua encerra-se com uma reconciliação com a imagem de Batuloza e também com a de Lopo Gavinho, tornada possível através do ato catártico de narrar. Enquanto o tema do romance leva o leitor a contemplar o exercício de superação do trauma de Kene Vua, a representação estética do testemunho de guerra é a forma que impele o leitor atento a reconhecer na obra o trauma coletivo angolano da histórica subalternização colonial.

O livro está dividido em cinco capítulos: “Rios, I”, “Eu, o Kene Vua”, “Rios, II”, “Eu, o Kapapa” e “Rios, III”. Enquanto os capítulos “Eu, o Kene Vua” e “Eu, o Kapapa”, tematizam preferencialmente a história de vida do narrador, os capítulos restantes voltam-se para Angola, seus rios, a diversidade de sua população e suas histórias. Estes apresentam também certa criticidade irônica em relação ao discurso histórico, ao mesmo tempo em que, através da linguagem empregada, desvelam o exercício de uma espécie de poética mais afeita à conceituação movente e dialógica que às categorizações rígidas do pensamento. Essa conceituação movente é compatível com a chamada estética narrativa do trauma, uma vez que o trauma caracteriza-se exatamente pela impossibilidade de assimilar um fato de nossas vidas através da racionalidade, essa forma rígida de se pensar/interpretar o real.

Sobre a estética do trauma

Desde as primeiras reflexões da crítica literária que se seguiram à segunda guerra mundial, o trauma coloca-se como um problema para a literatura. Seu potencial desconstrutor da narratividade tradicional estava presente nas observações de Walter Benjamin em seu ensaio “O Narrador”, quando o filósofo assim se manifesta sobre a narrativa: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1994). Apesar de não tratar especificamente do trauma em sua reflexão, Benjamin identificou a cisão entre a experiência traumática e a discursividade canônica, cujas bases estão firmadas sobre o pensamento racional ocidental. Se contar é partilhar experiências, como partilhar experiências de profundo horror e violência, inerentes à vivência da guerra? Benjamin chega a decretar o fim da narrativa, uma vez que a linguagem não parece ser capaz de traduzir o elemento bárbaro

característico do conflito bélico, e que marca também, de forma indelével, aquele que o vivencia.

Contudo, é sempre preciso contar histórias. Seguiu-se ao período das guerras a publicação de uma profusão de relatos de testemunho, e a crítica literária passou a buscar compreender essas expressões. A Escola de Frankfurt, cujos fundamentos teóricos têm origem no marxismo, na psicanálise e no antipositivismo, trouxe contribuições inestimáveis às ciências humanas, e à teoria literária em particular, para a compreensão desse período histórico. Essas contribuições, que tomaram forma na produção intelectual de afiliados como Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, tratam, dentre outros temas, da fragmentação da subjetividade experimentada pelo sujeito contemporâneo. Um dos elementos que concorrem para essa fragmentação é, talvez, a mais reconhecida consequência traumática da ascensão nazista na Alemanha: o Holocausto. Não por coincidência, grande parte da teoria literária do trauma será inicialmente desenvolvida por judeus e sobre judeus. A esse respeito, o teórico Kwane Anthony Appiah dirá, em sua obra *Na casa de meu pai* (1997):

A lição que os africanos aprenderam com os nazistas – a rigor, com a Segunda Guerra Mundial como um todo – não foi o perigo do racismo, mas a falsidade da oposição entre uma “modernidade” europeia humana e o “barbarismo” do mundo não-branco. Soubéramos, no passado, que o colonialismo europeu podia devastar as vidas africanas com despreocupada facilidade; nesse momento, soubemos que os povos brancos podiam tomar os instrumentos mortíferos da modernidade e usá-los uns contra os outros. (APPIAH, 1997, p. 24, grifos do autor).

Podemos dizer com Appiah que, na África, a grande descoberta propiciada pelo Holocausto não foi a de que o racismo poderia dizimar milhões. Na África isso já era sabido desde o advento da colonização e da escravidão negra, que dizimou populações inteiras e provocou um holocausto de proporções transcontinentais, cujas consequências ainda hoje são silenciadas, privadas do reconhecimento da dor, ignoradas. A real descoberta advinda desse episódio lamentável, que Appiah atribui aos africanos, mas que ousou estender ao mundo ocidental pretensamente branco, foi a de que o homem branco podia ser tão bárbaro com seus semelhantes brancos quanto o havia sido desde sempre com os negros. Pensando assim, a imagem do Holocausto configurar-se-ia como trauma, que

supera em mídia e reconhecimento qualquer outro massacre da história da humanidade, porque fora ali que, pela primeira vez após a difusão do pensamento iluminista, o homem branco, que supostamente distinguia-se do negro por seu componente civilizado e racional, maculou seu próprio corpo com a barbárie.

É compreensível então, dada sua visão apenas parcial da experiência humana, que a teoria literária branca e ocidental que conhecemos volte-se para a expressão narrativa do trauma apenas a partir do Holocausto. Mantendo essa ressalva em mente, que pretende preservar-nos de qualquer perspectiva que generalize ou simplifique o estudo das narrativas de experiências traumáticas, voltar-nos-emos, neste trabalho, para alguns conceitos defendidos pelos teóricos do trauma Dominick LaCapra (1999), Cathy Caruth (1995) e Anne Whitehead (2004) dentro dos estudos literários.

O trauma é definido, no pensamento psicanalítico, como uma experiência de choque com o real: a literalidade brutal de um momento vivido pode ultrapassar nossa capacidade de compreensão ao ponto de impedir-nos de adentrar com ele no plano do simbólico, plano onde ocorre a transformação do real em narrativas acessíveis e intercambiáveis. Se os fatos que ocorrem em nossa vida passam sempre pelo crivo da compreensão de suas motivações racionais ou emocionais, o trauma seria então a impossibilidade desse processo. Sendo assim, a cena traumática permanece na memória tal qual foi apreendida no momento em que ocorreu, repetindo-se frente aos olhos do ser traumatizado, em um estado que suspende qualquer significação possível.

No romance *O livro dos rios*, um dos traumas do narrador refere-se à separação entre ele e o capitão português Lopo Gavinho. Gavinho era capitão do barco em que Kimôngua, o pai do narrador, trabalhava, e nutria por Kapapa uma afeição paternal. Dois elementos dessa relação ajudam-nos a identificar este homem português como um texto/discurso à parte, ainda que em íntimo diálogo com a voz do narrador. O primeiro deles diz respeito à sua ferrenha oposição aos dialetos locais:

Não é lembelembe que se diz. Vê lá se aprendes português!... É: com mil delongas, palavras de bento-petruilhas... Que até hoje eu não sei como era essas patrulhas, ele era natural de Portugal... (VIEIRA, 2006, p. 32).

Soavam então, de novo, as cornetas de metal amarelo dos botões da farda, Lopo do peito feito: Maré, meu

homem! Não é trabalho do mar a encher-e-esvaziar. É: maré! Rolava os ás como a onda rola as conchas na praia. Preamar! – se exclamava. E meu pai, eu: Kizezu! E ele: Baixamar! E ele, o outro: Kukoboloka! Renhiam, batiam de punho e caneca, o marufo entornava, enchia o dicionário dos dias daquele perfume amarelado. (...)

Mais tarde, sol-pôr, aceitava paz de bandeira-branca, papel e lápis. Traduzia, às boas. (VIEIRA, 2006, p. 106).

Presente em uma narrativa onde o quimbundo é abundante e essencial na constituição identitária do narrador, a resistência de Gavinho se insere inicialmente como nota dissonante. A infância de Kene Vua é marcada pelas tentativas de Gavinho em substituir o vocabulário quimbundo do menino pelo idioma português, como vemos na primeira citação. Ela é também marcada pelas vezes em que o menino presenciou debates entre seu pai e Gavinho, discussões como a que aparece na segunda citação, em que cada um deles quer fazer prevalecer sua língua no vocabulário marítimo. Nessa disputa, o menino Kapapa identificava-se com seu pai e com o idioma quimbundo (“E meu pai, eu: Kizezu! E ele: Baixamar!”). Essa identificação ficará clara em sua decisão de abandonar Gavinho, após a morte de Kimôngua, para juntar-se à guerrilha de libertação.

A natureza da narrativa, porém, impossibilita quaisquer interpretações dicotômicas. Ainda que a representação da memória de Kene Vua no narrado aponte para a negação da identidade portuguesa, em favor de seus ancestrais biológicos – o avô Kinhoka e o pai Kimôngua –, os comentários reflexivos do narrador chamam Gavinho a compor a ancestralidade de Kene Vua, pelas vias da afeição. O comentário afetivo/irônico do ex-guerrilheiro (“Que até hoje eu não sei como era essas patrulhas”) é exemplo das marcas de cumplicidade entre eles que abundam no texto. O modo sensível e poético como ele reflete sobre a discussão acerca do vocabulário marítimo (“enchia o dicionário dos dias daquele perfume amarelado”) e seu posterior apaziguamento (“aceitava paz de bandeira-branca, papel e lápis”) também é exemplo da complexidade das relações étnicas e raciais no contexto da Angola colonial. O “texto/discurso” que a presença portuguesa representa na vida de Kene Vua relaciona-se com sua ancestralidade quimbunda de modo tão intenso que fragmenta seu coração e sua identidade, dando origem ao indivíduo criouloizado (GLISSANT, 2013), que demonstra, com e por meio de seu próprio texto/discurso, ter ciência da complexidade de suas origens.

Reconhecemos a complexidade das origens identitárias de Kapapa através do trauma perceptível na despedida entre Gavinho e esse narrador emocionado. Uma vez que nossa leitura do romance concebe a narrativa como um exercício de elaboração do trauma, a descrição daquela despedida, abundantemente povoada pela repetição, como um eco, da súplica de Lopo Gavinho (“Fica rapaz!”), permite-nos reconhecer nesta cena uma perda emocional profunda propiciada pela guerra:

Não fiquei, saí do vapor, eu tinha de dar encontro em vida minha as maravilhas que meu avô falava, o caminho que esse branco sempre queria lhe pôr em boa lei, ordem e explicação. Fica, rapaz... Vem comigo!... – ainda oiço e me dói aquela palavra, rapaz, de ele lhe dizer assim, sem sentir o que ela falava por dentro e eu ouvia. E que era a distância da terra lá dele no norte da terra dele do rio dele até naquela beira-rio meu onde que rapaz, em meus ouvidos, sempre traduzo por filho, quem sabe tímida referência desse tuga meu amigo. A música que tinha por dentro dessa palavra era de outra canção: filho, eu ouvia, desafinado. Mas filho era coisa, palavra, eco, pensamento proibido em boca de branco, babando seu fio de triste solidão: Fica, rapaz! (VIEIRA, 2006, p. 34).

A rememoração também é sempre um ato de alteridade, uma vez que raramente nos lembramos apenas de nós mesmos, mas de relações. Nesse trecho de sensibilidade infinita, apreendemos pela via da emoção aquela que acredito se a maior crueldade presente nos contextos de guerra: algo que me agrada chamar de “suspensão do intertexto”. A possibilidade de novas significações a partir do diálogo, da interação com o diferente suspende-se, ou é atingida pelo medo, uma vez que na guerra é preciso escolher lados. Kene Vua quer fugir da “lei, ordem e explicação”, marcas do discurso ocidental representado por Gavinho, para dar encontro à vida guerrilheira em prol do povo angolano, já outrora protagonizada por seu avô. Para isso, porém, vê-se impelido pelo contexto a abandonar aquele que também forma uma parte sua, contaminado que está pela consciência social combativa que marcava aquela época. Ele diz: “E minha liberdade?” “Não sou escravo, porra!” (VIEIRA, 2006, p. 34-35), uma vez que o momento histórico de Angola pedia dele um posicionamento dicotômico. A isso, Gavinho respondia: “Todos somos, sem um amigo...” (VIEIRA, 2006, p. 35). Kapapa obedece à moral da guerra e toma seu partido, tornando-se guerrilheiro angolano nas matas, lutando em prol da libertação de Angola. Gavinho, contudo, permanece em sua

memória, uma lembrança incompreendida e dolorosa.

O segundo episódio traumático representado em **O livro dos rios** de que trataremos aqui é a execução de Batuloza. Uma vez incorporado ao destacamento de guerrilha, Kapapa recebe o nome de Kene Vua e torna-se redator das atas das reuniões, um dos homens de confiança de Ndiki Ndia. É descrito pelo sapador do grupo, o companheiro Batuloza, como “intelectual” e distante dos outros, um guerrilheiro observador e que sempre questiona os rumos da luta. Com o decorrer da narrativa, descobre-se que aquele mesmo Batuloza extraviara para si suprimentos ofertados pela população aos guerrilheiros, e seu julgamento envolve a todos os outros membros do destacamento. Kene Vua tem participação decisiva no processo ao ser escolhido para executar a sentença de morte do sapador, por enforcamento. Executada a sentença, Kene Vua pede ao comandante Ndiki Ndia que lhe permita trocar de nome novamente, e após justificar seu pedido como requerera o comandante, volta a chamar-se Kapapa.

A primeira aparição de Batuloza na narrativa se dá ainda no primeiro capítulo, quando a cena de sua morte aparece em meio à descrição de um dos muitos rios de Angola que aparecem ficcionalizados no romance:

Mais tarde vi eu as águas largas, lentas, nas cataratas de Kalandula, nome que eu sinto com seus ventos remoinhando nas quedas; minha pronúncia também vira lenta, larga e renasce de novo, no óbito da noite, neblinas e nevoeiros, os cacimbos de mil cores, espuma de diamantes, bafijado o vento reverdecendo a verde terra, quilómetros e léguas e luas pela terra angolana, esse vento que se aquece todo no soprar de seu nome – Kalandula! O que eu quis um dia gritar nas matas do Kialelu, naquele silêncio de capim seco que tem um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando. O do ex-nosso, o sapador Batuloza, enforcado...

Rio cego, rio lento depois, ambaquizado, pleno de cavalos-do-rio, eis deixo lhe ir, vai meu Lukala – até dar encontro em nosso Kwanza, todo ele de braços-abertos, nas três bocas de Massangano... (VIEIRA, 2006, p. 16-17)

Observemos que Kene Vua localiza seu leitor no tempo do narrado através do uso da expressão de teor temporal “mais tarde”, num exercício que veremos ser recorrente na obra: o de trazer o leitor para dentro da experiência descrita, essa

experiência de acompanhar o rio Lukala pelas margens, passando pelas cataratas de Kalandula. É claro que o leitor nunca estará realmente presente na cena descrita. Entretanto, a narrativa lançará mão de inúmeros recursos estéticos para propor com o leitor uma vivência virtual e íntima das cenas. E é ao efeito de sentido desse “como se” que chamaremos aqui de experiência. Kapapa nos diz que, dada a natureza lenta e larga das águas do rio, sua “pronúncia também vira lenta, larga”. Ora, a identificação de aproximações entre tema e forma ocupa teóricos da literatura já há bastante tempo, e neste romance luandino tema e forma parecem convergir definitivamente. Como tematizar a experiência de guerra traumática de Kene Vua, ou a experiência do homem angolano frente à História, sem que para isso desenvolva-se uma escrita que seja ela mesma marcada por essas experiências? Nesse trecho específico d’*O livro dos rios*, observar a associação entre tema e forma significaria mesmo ver, no ponto-e-vírgula – que instaura um pequeno silêncio antes da expressão “minha pronúncia também vira lenta” – e na quantidade de vírgulas que ajudarão a enumerar as características da paisagem, a possível expressão escrita de uma pronúncia que é lenta como as águas do rio. Este e muitos outros exemplos nos ajudam a perceber, na escrita luandina, a preponderância da associação entre tema e forma como resultado de um esforço estético, cujo objetivo parece ser permitir que o leitor se acerque cada vez mais da experiência que o narrador propõe-se a compartilhar. Essa extrema valorização da experiência individual dos fatos, veremos, é um dos recursos da estética do trauma que visa opor-se à standardização da experiência, uma vez que o trauma é uma vivência radicalmente subjetiva.

No auge do compartilhamento dessa experiência entre leitor e narrador, num relato que se faz muito mais através de impressões que de ações, em meio ao bucolismo da cena, o sopro dos ventos e o barulho do rio são interrompidos pelo “silêncio de capim seco” do qual irrompe “um corpo pendurado sem a música de um rio lhe acompanhando”. É o corpo do sapador Batuloza, aquele que traiu o destacamento de guerrilheiros do qual Kene Vua fazia parte, e cuja pena de morte por enforcamento havia sido executada por ele. A imagem chocante e silenciosa cruza a cena anterior e se esvai sem explicações, uma vez que, após breve interrupção, o texto segue seu caminho até o deságue do rio Lukala, “nas três bocas de Massangano”. (VIEIRA, 2006, p. 17). O modo como a cena do enforcamento aparece na narrativa – irrompendo de modo repetitivo ao longo do romance

– assemelha-se a inesperados e intrusos gritos da memória.

O trauma vive, então, na memória. Mas em que consiste a memória? Antes de avançarmos, é importante ter em mente que a memória não será referenciada aqui como uma qualquer espécie de arquivo de imagens pertencentes ao passado e, por isso, estanques. Em consonância com os estudos de teóricos como Michael Pollak (1992), Fernando Catroga (2001) e Joel Candau (1998), concebemos a memória como um processo fundamentalmente dinâmico. Para os fins deste trabalho, tomamos a memória como o resultado da contínua atualização de imagens do passado e das conexões entre elas, compondo-se então de um exercício interpretativo contínuo da consciência. O homem que recorda hoje uma cena de seu passado, interpreta-a sob a influência de tudo o que aconteceu em sua vida após aquela cena. Ele busca uma narrativa coesa que diga da sua identidade, uma vez que a identidade baseia-se em nossa crença daquilo que fomos, somos e projetamos que seremos.

Contudo, há imagens que resistem à interpretação, dado o choque e a incompreensão que resultaram de sua vivência. É o que acontece com a cena traumática, que permanece encriptada na consciência ou na inconsciência (como em episódios de amnésia dissociativa, quando indivíduos bloqueiam à consciência o acesso à cena traumática), impedida de ser interpretada, compreendida. Dominick LaCapra, em seu artigo “Trauma, absence, loss” (1999), define o ser traumatizado como alguém possuído, assombrado por seu passado. Seu estudo parte da distinção presente nos estudos de Sigmund Freud entre as expressões de luto e melancolia, duas manifestações emocionais cabíveis ao evento traumático.

Enquanto o luto caracteriza-se por ser o trauma de uma perda que sabemos qual foi – a de um ente querido, por exemplo –, a melancolia distingue-se dele por tratar-se de um trauma de ausência indefinível, representação de uma falta que o indivíduo não consegue definir exatamente de onde vem. Segundo LaCapra, perdas particulares são experienciadas de formas diversas frente a uma catástrofe histórica como a guerra. Essas perdas podem ser vivenciadas enquanto luto, o que não implicará em uma condição emocional patológica, uma vez que o luto encerra-se após um período determinado. Porém, uma vez que as perdas são convertidas, ou melhor, “encriptadas” no formato de ausências, deparamo-nos com o impasse da melancolia perene, do luto impossível e da aporia interminável, em que qualquer processo de simbolização do passado ou das

perdas históricas é encerrado ou prematuramente abortado. (LACAPRA, 1999, p. 698).

Através da narrativa, o ex-guerrilheiro parece manifestar ao menos duas experiências que poderíamos identificar como traumas de perda, uma vez que podem ser localizadas temporalmente na história de vida do narrador: o abandono de Lopo Gavinho, uma vez que a visão dicotômica propiciada pelo estado de guerra os colocou em lados distintos; e a morte de Batuloza, quando Kene Vua viu-se responsável pela morte de um companheiro em decorrência do código de guerrilha. LaCapra dirá que, no âmbito da narrativa literária, traumas de perda são comumente utilizados como motes para a abordagem dos traumas de ausência. (LACAPRA, 1999, p. 700). Estes últimos são em geral estruturais, históricos e de mais difícil aproximação, uma vez que sua origem pode encontrar-se atrelada a toda uma sociedade e ser maior que a própria vida do indivíduo, como nas experiências traumáticas de racismo e homofobia.

As perdas de Kene Vua parecem ter sido absorvidas pela psique deste narrador como ausências, uma vez que a moral de guerra negou-lhe a possibilidade do luto: por não morrer, mas ser “expulso” da vida do ex-guerrilheiro, Gavinho é mais uma ausência (melancolia) que uma perda (luto). Batuloza, ainda que morto por enforcamento, não é uma perda que possa ser vivida como tal, uma vez que a traição tornara o indigno de luto dentro da moral de guerra. Em outras palavras, a lógica binária da guerra, na qual só podem existir aliados ou inimigos, rouba de Kene Vua o direito ao luto, uma vez que os objetos de sua perda são inimigos. Suas perdas tornam-se assim ausências, melancolia.

O narrador d’*O livro dos rios* é vitimado, então, por essa melancolia resultante do trauma, e é ela que o impulsiona a narrar sua história. As imagens encriptadas de um passado que fora movido pelas leis da guerra, que agora não mais estão vigentes, voltam-lhe na busca por compreensão e também pelo perdão de si mesmo. Kapapa vive a melancolia da ausência que Gavinho e Batuloza representam em sua vida. As cenas traumáticas de sua vida compõem um panorama que relaciona-se intimamente com a realidade histórica angolana, a uma espécie de trauma coletivo propiciado pela subalternidade imposta pelo colonialismo, que só pôde ser vencido através da guerra. Essa subalternidade, de certa forma, estende-se até os dias de hoje.

Literatura e história: a representação do trauma coletivo

Após a distinção entre as manifestações emocionais de luto e melancolia, LaCapra dedica-se a posicionar o trauma em relação à sua historicidade. Para o teórico, a perda é um trauma situado no nível histórico, uma vez que podemos localizá-la temporalmente, como no caso da morte de um ente querido. Em contrapartida, a ausência é vivida no nível por ele chamado de trans-histórico ou estrutural. Aqui, o trauma pulveriza-se na existência do indivíduo, que sente falta de algo que não reconhece. Mais que isso, o trauma estrutural pode superar essa mesma existência, e sua elaboração poderá exigir a capacidade de compreender todo um contexto sócio-histórico que tenha gerado traumas em razão de sua estrutura. Dessa forma, familiarizamo-nos com a ideia de que o trauma expresso em narrativas poderá dar conta não apenas da encenação ou elaboração de fatos violentos do passado de um indivíduo, mas também do passado de toda uma sociedade ou etnia.

Na narrativa de Luandino Vieira, vemos que o narrador Kapapa, debruçando-se sobre seu passado, refaz os caminhos da memória para questionar a moral bélica que o afastou do amigo Lopo Gavinho, e que também destinou-o a matar um companheiro, Batuloza. Longe de ignorar as tensões raciais e a ordem social colonial que subjugava a ele e a seus ancestrais – uma vez que, a despeito da amizade, Gavinho continuava sendo o branco patrão de seu pai, que não podia chamá-lo de filho – a narrativa desse ex-guerrilheiro não encontra aí seu foco, dedicando-se, em lugar disso, a perscrutar dentro da alma de Kene Vua os efeitos dessa ordem social e seus abalos a partir da guerra de independência. O processo de colonização e descolonização, como nos mostra esse narrador crioulo, e ainda que pela via da extrema violência, incluiu no panteão da ancestralidade a figura indelével do homem português, de sua língua, de sua cultura. Essa presença, descrita no romance envolta em tamanha dor e confusão emocional, compõe, junto com a herança quimbunda, o grande diálogo intertextual que paira sobre o texto, e que busca, pelos veios de sua escrita, as novas significações que forjam o cidadão angolano contemporâneo. O trauma trans-histórico ou estrutural da colonização em Angola apresenta-se mais claramente na estilística apresentada nos capítulos do romance intitulados “Rios, I”, “Rios, II”, e “Rios, III”. Neles, a intertextualidade com outra expressão literária, a poesia negra norte-americana, trata de fazer dialogar o *micro* da experiência

traumática de Kapapa com o *macro* da experiência histórica de escravidão e subalternização dos negros de origem africana.

Ao longo desses três capítulos, **O livro dos rios** mistura-se numa intertextualidade simbiótica com o conhecido poema do escritor negro norte-americano Langston Hughes, “The negro speaks of rivers”, publicado pela primeira vez na **The Crisis** – Revista Oficial da Associação para o Progresso de pessoas de cor (NAACP) – em 1921. Este tornou-se o poema de assinatura de Hughes, que além de poeta foi ativista social da causa negra, romancista, dramaturgo e colunista, apesar de ter sido mais reconhecido como um dos líderes do movimento Harlem Renaissance. Este movimento artístico celebrava a cultura negra dos EUA nos anos 1920. Esses capítulos do romance iniciam-se sempre do mesmo modo como o poema de Hughes se inicia: “Conheci rios”, e a metáfora que relaciona os rios à vida, ao contato do homem de origem africana com a natureza, perpassará todo o romance.

Luandino já havia dedicado **O livro dos rios** a Hughes em uma das páginas iniciais do romance. Abaixo do título, na página anterior ao início do primeiro capítulo, lê-se: “A retribute to Langston Hughes” (“Uma retribuição a Langston Hughes”, em tradução livre). Retribuição é sinônimo de recompensa, agradecimento ou gratificação. Expressa certo mutualismo de ganhos, e o uso dessa palavra indica-nos que a escrita luandina filia-se a uma produção artística que se atrela ao ativismo político, associando mesmo ambas as atividades.

Dado que **O livro dos rios** está construído em intenso diálogo com o poema do poeta norte-americano, detenhamo-nos aqui na comparação entre o trecho inicial do capítulo “Rios, I” e o poema de Hughes, em uma tradução pessoal:

Conheci rios.

Primevos, primitivos rios, entes passados do mundo,
lodosas torrentes de

desumano sangue

nas veias dos homens.

Minha alma escorre funda como a água desses rios.

Só que, na guerra civil da minha vida, eu, negro, dei de pensar: são rios demais – vi uns, ouvi outros, em todas as mesmas águas me banhei é duas vezes.

(VIEIRA, 2006, p. 15).

1 O poema original: *The negro speaks of rivers*

*I've known rivers:
I've known rivers ancient as the
world and older than the
flow of human blood in human
veins.*

*My soul has grown deep like the riv-
ers.*

*I bathed in the Euphrates when
dawns were young.
I built my hut near the Congo and it
lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised
the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi
when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and
I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sun-
set.*

*I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.*

*My soul has grown deep like the riv-
ers. (HUGHES, 1921)*

Eu conheci os rios:

Conheci rios tão antigos como o mundo e mais velhos
do que o sangue nas veias humanas.

A minha alma cresceu tão profunda como os rios.

Tomei banho no Eufrates quando as madrugadas eram
jovens.

Construí a minha cabana junto ao Congo, onde me
embalei até adormecer.

Olhei para o Nilo e sobre ele criei as pirâmides.

Ouvi o canto do Mississippi quando Abe Lincoln o
navegou até Nova Orleães e vi o seu curso enlameado
transformar-se em ouro no pôr-do-sol.

Eu conheci os rios:

Rios antigos e sombrios.

A minha alma cresceu tão profunda como os rios.¹

O diálogo entre os textos é tão intenso que aproxima-se da técnica de colagem. Vieira toma de Hughes não só a temática dos rios, mas também palavras, expressões em diferença (a alma que “cresce funda” em Hughes “escorre funda” em Vieira) e a própria organização do texto na página, uma vez que esse trecho do romance apresenta estrutura semelhante à de um poema com estrofes. Após esta introdução, o capítulo “Rios, I” inicia a descrição dos rios de Angola, belíssimas descrições poéticas que personificam os rios, caracterizando-os como se de cidadãos angolanos se tratassem.

É na interseção entre trauma e história que Cathy Caruth apresentará suas reflexões no artigo “Unclaimed experience: trauma and the possibility of History” (1991). Analisando a obra de Freud intitulada **Moises e o monoteísmo** (1939), Caruth define o trauma como uma história do retorno dentro da psicanálise: o retorno ao reprimido, ao evento, às origens da história. O retorno é, inclusive, o princípio da própria História, que volta ao vivido para contá-lo. Porém, qualquer noção simples de retorno fora abandonada por Freud ao estudar a traumática cena da saída dos judeus do Egito. A teórica concorda com o psicanalista ao substituir a crença em uma história baseada em fatos pela expansão da dinâmica do trauma para além do indivíduo, gerando uma visão da História que é resultado dessa dinâmica. Traduzo:

Ao substituir a história factual pela curiosa dinâmica do trauma, Freud parece ter negado duplamente a possibilidade da referência histórica: primeiro ao ele mesmo substituir fatos históricos por suas próprias especulações; e segundo ao sugerir que a memória histórica, ou pelo menos a memória histórica judia, é sempre uma questão de distorções, de eventos originais filtrados através de ficções traumaticamente reprimidas, o que torna o evento disponível, na melhor das hipóteses, de forma indireta. (CARUTH, 1991, p.185).²

2 "By replacing factual history with the curious dynamics of trauma, Freud would seem to have doubly denied the possibility of historical reference: first, by himself actually replacing historical fact with his own speculations, and second, by suggesting that historical memory, or Jewish historical memory at least, is always a matter of distortion, a filtering of the original event through the fictions of traumatic repression, which makes the event available at best indirectly." (CARUTH, 1991, p. 185).

Todos os eventos passados aos quais almejamos ter acesso direto através da História serão sempre vistos com as lentes dos traumas, das violentas impossibilidades de significação causadas naqueles que os vivenciaram. Enquanto Freud negava desta forma a possibilidade de termos a História como referência do real, Caruth enxerga na disseminação dessa consciência uma oportunidade de deslocar o enunciador ocidental, homem e branco, do seu lugar fictício de narrador onisciente da História. Compreendemos, a partir das reflexões da teórica, que o encontro da História com o trauma abre uma porta para que aquela deixe de basear-se somente em modelos de experiência e referências, uma vez que o trauma individualiza radicalmente a experiência, opondo-se assim à sua standardização.

A arte, com seu indefectível potencial subversivo, socorre esses indivíduos portadores do trauma estrutural ou trans-histórico de apagamento de suas identidades e memórias. A instituição literária pode ter optado por séculos pela subserviência às estruturas de poder, mas não podemos esquecer o fato de que, por não partilhar do pacto de Verdade tão caro à História, ela poderia facilmente converter-se em espaço democrático da expressão estética das perdas e ausências silenciadas por todo discurso hegemônico. Ao tratar da dificuldade que o testemunho representa para o indivíduo cuja identidade foi fragmentada pelo trauma, Márcio Seligmann-Silva, em seu artigo "Narrar o trauma – a questão do testemunho de catástrofes históricas" (2008), enuncia a Literatura como espaço de excelência para essas narrativas. Para o estudioso,

o direito tende a não garantir espaço para a fala muitas vezes fragmentada e plena de reticências do testemunho do trauma. Talvez a busca deste local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios. É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a

literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78).

Uma vez que o Direito é ainda um campo do conhecimento extremamente voltado para a percepção lógica e cartesiana dos fatos, o testemunho de trauma – com as fraturas, incompreensões e vazios referentes à ruptura da representação que ele significa – não encontra nele receptividade. O mesmo não acontece com as artes e a Literatura, que pela perspectiva estética abrem sempre espaço para novos pontos de vista, consistindo nisso sua constante renovação. Não pretendemos aqui, assim como Márcio Seligmann-Silva não pretendia, alçar a Literatura ao posto de salvadora dessas narrativas silenciadas, delegando a ela o compromisso sociopolítico da reparação das injustiças da História no campo do discurso. Porém, não podemos ignorar que ela muito pode fazer, e tem feito.

O intertexto com Hughes interessa-nos na medida em que, dos versos enxertados do poeta emerge uma voz que identifica-se como “o negro”. Essa voz que se pretende coletiva parece abarcar, sob o signo “negro”, a experiência histórica da própria pele negra, em sua caminhada cronológica pelos rios Eufrates, Congo, Nilo, Mississipi e Nova Orleans: a pele negra e suas livres ou forçadas migrações. Hughes traça uma espécie de caminho percorrido pelo sangue afro-americano no decorrer da História, dando voz a uma espécie de memória coletiva cujos caminhos, apenas em parte, são compartilhados com o narrador de *O livro dos rios*. Este emerge como uma outra voz, a de Kene Vua, que nos capítulos “Rios I”, “Rios, II” e “Rios, III” pode, assim como o *negro* de Hughes, fazer-se compreender como a projeção de uma voz coletiva que ressoa, porém vinda de outro ponto do globo. Essa voz insere sua diferença nos versos de Hughes ao evocar a guerra civil angolana e a procedente descrição dos rios locais, tornando a presença dessa intertextualidade na diegese tanto uma conclamação das semelhanças como uma possibilidade de emergência das diferenças.

Começa a construir-se, assim, uma concepção do diálogo que não pretende apagar as diferenças, mas antes intenta permitir-lhes a expressão através da aceitação da alteridade. Isso porque, longe de apontar para uma pretensa unidade vocal entre indivíduos de pele negra ao redor do mundo, a presença de Hughes no texto de Luandino privilegia o diálogo sem o apagamento das diferenças, exercendo um tipo de relação em consonância com a proposta

glissaniana de uma Poética da Relação (2013). A narrativa **O livro dos rios** associa-se – impregna-se, cola-se – à dicção de um poema cujo eu-lírico fala a partir de um lugar de experiência coletiva. Tal intertexto corrobora a hipótese aqui defendida de que, a narrativa luandina eleva-se da representação do trauma de Kene Vua à representação de uma instância traumática mais ampla, coletiva, que remete a memórias compartilhadas referentes às violências historicamente impingidas à África negra e seus descendentes diaspóricos.

A estética do trauma encontra a poética da relação

A dispersão ou fragmentação da voz narrativa; a intertextualidade, que denuncia a presença da memória no texto; as repetições, que serão a resposta imagética do texto à repetição do episódio traumático vivenciada pelo indivíduo ou grupo social. Essas características principais da escrita de trauma opõem-se criticamente à narrativa monológica, afeita à dicotomia e à standardização da experiência, pretendida pela História Oficial. Acreditamos que, em sua resistência, essa forma de escrever aproxima-se da Poética da Relação, proposta teórica cunhada pelo antropólogo Édouard Glissant (2013).

Édouard Glissant é um antropólogo, filósofo, poeta, romancista e ensaísta nascido na Martinica, Caribe. É assim que ele descreve sua poética da Relação:

Nas culturas ocidentais, diz-se que o absoluto é o absoluto do ser e que o ser não pode ser sem conceber-se como absoluto. Entretanto, já nos pré-socráticos, prevalecia o pensamento de que o ser é relação, ou seja, o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos. A tendência hoje é voltarmos a esse pensamento pré-socrático. De maneira muito mais leiga, quando certos ecologistas lutam em defesa de seu ideal, o que dizem eles? Dizem: “Se você mata o rio, se mata a árvore, se mata o céu, se mata a terra, você mata o homem.” Ou seja, estabelecem uma rede de relações entre o ser humano e o seu meio ambiente. O que eu digo é que a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade “raiz única” e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um

pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação. Uma poética da Relação me parece mais evidente e mais “enraizante” atualmente do que uma política do ser. (GLISSANT, 2013, p. 33 - grifos do autor).

Nos dias atuais, decorre da emergência das vozes historicamente silenciadas nos discursos oficiais certa substituição epistemológica dos conceitos universais pelos conceitos relativos. Nunca o ponto de vista esteve em tamanho destaque, através do acirramento da globalização – na imagem da rede internacional de computadores, onde de certa forma todos os que a ela têm acesso podem falar e ter a expectativa real de ser ouvido – e antes, ainda, quando do alçamento de um país que fora colônia europeia à posição de maior potência mundial. Tendemos ao holismo, à percepção de que tudo está sempre interagindo e em constante transformação. O ser caminha para não ver-se mais como absoluto. Glissant diz que a concepção de nossas raízes culturais e identitárias como absolutas reside no modo como sempre as pensamos como “raiz única”. Pensamento oposto a esse reside no conceito de *rizoma*, cunhado por Deleuze e Guattari e que Glissant admite estar na base da poética da Relação. O rizoma, tipo de raiz que divide-se em filamentos de tamanho semelhante, não possui uma raiz matriz de onde partam todos esses filamentos.

É contra a ideia de raiz matriz que se insurge a poética da Relação. Contra ela insurge-se também a estética do trauma, uma vez que o trauma é aquela experiência que não cabe no modo como nós previamente organizávamos a concepção absoluta de ser. Há trauma porque não aceitamos a violenta mudança de perspectiva que a cena traumática nos impõe, e porque nada do que vivemos antes deu-nos ferramentas interpretativas para encará-la e superá-la.

Em *O livro dos rios*, o texto é tão português quanto quimbundo; o narrador Kapapa repete incessantemente o provérbio bíblico ensinado por Gavinho, ora em português, ora em quimbundo, ora resultante de uma mescla dos dois. Batuloza, o traidor e, portanto, inimigo, é também o ex-companheiro com o qual Kapapa faz as pazes através da narrativa e do retorno ao seu antigo nome – afinal, superada a vigência da moral de guerra, é preciso desvincular-se dos atos de guerra praticados, distanciar-se do narrado, para ser capaz de perdoar-se e prosseguir. Seja como for, longe de ser uma tentativa de apaziguamento das diferenças, esta narrativa dá visibilidade à complexa e íntima

rede de relações que se estabelece no contexto colonial. Trata-a de modo tão sensível que sua sensibilidade opõe-se tacitamente àquele discurso bélico de ódio e dualidade, que subjaz como intertexto à narrativa, do começo ao fim.

Todo o problema, combatido pela narrativa através do exercício da estética do trauma e de uma poética da relação, encontra-se, pois, na resistência frente ao que é Outro, ao desconhecido, ao que não podemos acessar com completude. Porém, quando abrimo-nos para a certeza de que não há uma raiz única para a qual voltarmos-nos; quando aceitamos o desconhecido da identidade do Outro, aceitamos também nossos limites e deixamos de querer controlar o incontrolável, por meio da construção de narrativas de permanência. Também a estética do trauma empreende um caminho em direção ao pensamento em rizoma, uma vez que tende a representar a radical individualidade da experiência traumática. Ela também volta-se para a representação do elemento desconhecido e que foge à interpretação. É como se sua abordagem se voltasse para a representação do Outro que habita o próprio Eu, isto é, o componente estranho, não-familiar, que habita a psique traumatizada. Narrativas desenvolvidas em consonância com a poética da relação e com a estética do trauma tratam, enfim, do problema da expressão daquilo que escapa à representação literária tradicional, ao ponto de vista fechado em si mesmo. São estratégias do pensamento e da representação em busca do que se oculta, do que enfrenta dificuldades para ser colocado em palavras. É assim com os traumas em geral, inacessíveis à narrativa monológica; é assim com o componente cultural silenciado do subalterno, sem acesso à narrativa monológica da História.

Voltamos então aos questionamentos de Gayatri Spivak, em seu artigo “Pode o subalterno falar?” (2010). Independentemente dos modos como as sociedades dominantes disponham-se a ouvi-lo, sabemos que o subalterno pode falar, deve falar e definitivamente fala. Porém, como falamos? A julgar pela breve aproximação que aqui fazemos, entre a estética do trauma e a poética da relação, a fala subalternizada parece eleger como trunfo a própria heterogeneidade de que é feita, como nos dissera Spivak. A chave para a libertação da subjetividade subalternizada, enfim, parece estar exatamente no que foi feito dela.

ABSTRACT

This work is based on the Literary theory's questioning of the aesthetic exercise on focus of narrative, especially in relation to traumatized diction, also called "trauma fiction". What I defend here is that the historical subalternization of societies that were victim of colonization can be expressed on literature as a collective trauma. This aesthetic utterance of the trauma approaches the concept of Poetics of Relation, proposed by Édouard Glissant (2013). This concept, with the promise of giving value to creoleness over the pretension of monolithic thinking, would be a potential path to the speech of the subordinates.

Key words: Trauma. History. Subordinate. Poetics of relationship. Postcolonialism.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na Filosofia da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política (7aed.). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.
- GINSBURG, Jaime; HARDMAN, F. F (Org) **Escritas da violência**, vol 2: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- GINSBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. In. Revista eletrônica **Vidya**. V. 19, n. 33, p. 43-52, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533/523>. Acesso em: 10 de junho de 2014.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In.: NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.) **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma. A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In.: **Revista de Psicologia Clínica**. Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-56652008000100005&script=sci_arttext. Acesso em 21 janeiro 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

LACAPRA, Dominick. Trauma, Absence, Loss. In: **Critical Inquiry**, vol. 25, n. 4, 1999, pp. 696-727.

CARUTH, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. In: Yale **French Studies**, n. 79, Literature and the Ethical Question. p. 181-192, 1991.

CARUTH, Cathy. Trauma and experience. In: **Trauma: explorations in memory**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

FREUD, Sigmund. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1939).

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

WHITEHEAD, Anne. **Trauma Fiction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.