Revista África e Africanidades, Ano XVI, ed. 47-48, ago. a nov. 2023 – ISBN 1983-2354
www.africaeafricanidades.com.br

OS FIGURANTES, ESSES PROTAGONISTAS: OU OS ESCOMBROS DA EXPERIÊNCIA DIASPÓRICA EM *O CRIME DO CAIS DO VALONGO*, DE ELIANA ALVES CRUZ

Caio Ricardo Bona Moreira[1]

Resumo: O texto propõe uma leitura do romance O crime no cais do Valongo, da escritora Eliana Alves Cruz, publicado pela editora Malê, em 2018. O livro parte do assassinato do comerciante Bernardo Vianna, ocorrido em um beco nas imediações do Cais, no Rio de Janeiro, porta de entrada de milhares africanos escravizados. A história se passa no século XIX e é contada por dois narradores, Muana e Nuno, que conviveram com a vítima. O artigo pretende refletir também sobre a diáspora negra tematizada por uma linhagem da literatura brasileira contemporânea. A partir de uma imagem do Cemitério dos Pretos Novos que aparece no romance, o trabalho aborda os escombros da escravidão, observando como o povo negro, tratado como figurante na história, se transforma por meio da literatura em protagonista. Partindo de conceitos de Georges Didi-Huberman, no livro *Peuples exposés, peuples figurants*, lançado em 2012, e dialogando com autores como Luiz Rufino, Marina Farias Rebelo, entre outros, o presente estudo reflete sobre o crime do Cais do Valongo como uma alegoria de nossa ruína histórica. Nesse contexto, a literatura funciona como um instrumento de problematização das relações conflituosas que constituíram nosso campo social, potencializando um conhecimento por meio da imaginação, onde o testemunho e os registros falham. Ao dramatizar um dos episódios mais truculentos de nossa história, o livro de Eliana Alves Cruz coloca em cena não apenas um crime figurado em um assassinato – que insere a história no gênero dos romances policiais e de suspense -, mas traz à tona a crueldade do colonialismo. Nesse sentido, o crime apontado no título é polissêmico por excelência.
Palavras-chave: Eliana Alves Cruz, Crime no Cais do Valongo, Literatura afro-brasileira.

LOS FIGURANTES, ESTOS PROTAGONISTAS: O LOS ESCOMBROS DE LA EXPERIENCIA DIASPÓRICA EN O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ

RESUMEN: El texto propone una lectura de la novela O crime no cais do Valongo, de la escritora Eliana Alves Cruz, publicada por la editorial Malê, en 2018. La historia se desarrolla en el siglo XIX y está contada por dos narradores, Muana y Nuno, que convivían con la víctima. El artículo también pretende reflexionar sobre la diáspora negra tematizada por un linaje de la literatura brasileña contemporánea. A partir de una imagen del Cementerio de Pretos Novos que aparece en la novela, la obra aborda las ruinas de la esclavitud, observando cómo los negros, tratados como figurantes en la historia, recuperan su protagonismo también a través de la literatura. Basado en conceptos de Georges Didi-Huberman, en el libro Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes (2018), y en diálogo con autores como Luiz Rufino y Marina Farias Rebelo, este estudio reflexiona sobre el crimen de Cais do Valongo como una alegoría de nuestra ruina histórica. En este contexto, la literatura funciona como un instrumento para problematizar las relaciones conflictivas que constituyen nuestro campo social, potenciando el conocimiento a través de la imaginación, donde fallan el testimonio y el registro. Al dramatizar uno de los episodios más brutales de nuestra historia, el libro de Eliana Alves Cruz pone en escena no solo un crimen plasmado en un asesinato - lo que inserta la historia en el género de la novela policíaca y de suspenso-, sino que también saca a la luz la crueldad del colonialismo. En este sentido, el delito señalado en el título es polisémico por excelencia.
Palabras clave: Eliana Alves Cruz. Muelle de Valongo. Literatura afrobrasileña.

1. INTRODUÇÃO

[1] Doutor em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa. Atualmente é professor de Literatura Brasileira na UNESPAR (campus de União da Vitória)

Gostaria de partir de duas cenas extraídas do romance *O crime no cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz, na tentativa de traçar um percurso de leitura não apenas desse livro, publicado em 2018, pela editora Malê, mas também dos escombros da diáspora negra tematizados amplamente por uma linhagem da literatura brasileira contemporânea. O tema da obra dá continuidade a um mergulho histórico que vem sendo delineado pela autora desde sua primeira publicação, *Água de Barrela* (2016), na qual é romanceada a saga de sua família desde o primeiro ancestral sequestrado na África até os dias atuais. As duas cenas a que me refiro são aquelas que evocam o Cemitério dos Pretos Novos. Ainda nas primeiras páginas, ao contextualizar o Valongo no Rio de Janeiro do início do século XIX, a narradora, Muana Lomuè, uma jovem negra escravizada, escreve que o Cemitério fora transferido do Largo de Santa Rita para um ponto mais acima da rua da hospedaria Vale Longo, administrada por Bernardo Lourenço Viana, cujo assassinato será o eixo em torno do qual gira a narrativa do livro. Muana observa que em alguns momentos o cheiro dos cadáveres ficava tão opressivo, que era preciso fechar as janelas. Ela lembra também que ao passar por aquele tenebroso terreno encontrava um religioso que ficava ali defronte rezando em um pequeno livro pelos que se foram. Ele sempre a chamava: "- Ei moça! Venha orar pelos seus!" (2018, p. 15). Na sequência, ela escreve:

> O muro de tijolos era baixo e eu via os dois únicos negros que se encarregavam de enterrar. Eu preferiria o açoite a este serviço! No fundo do retângulo que era a terra do cemitério, uma cerca de esteiras o separava de outra propriedade. Punha-me a pensar: "O terreno não é grande e vejo que os armazéns estão cada vez mais abarrotados. A chegada de novos tumbeiros aumenta a cada dia. Por enquanto o Valongo não é tão povoado, a maioria das casas é de comércio e não estão coladas ao local, mas um dia estarão em cima das covas rasas" (ALVES CRUZ, 2018, p. 15).

A personagem estaria assim prevendo o que de fato se deu. Em um segundo momento, Muana escreve mais uma vez sobre esse campo fantasmagórico, observando que quando a "chuva forte descia, os corpos enterrados à flor da terra vinham à tona e boiavam em meio ao lixo" (2018, p. 161). Não raro, pedaços de gente eram amontoados e queimados no centro do terreno. Ela lembra ainda que quando ia à igreja, e ouvia o padre falar do inferno, era o Cemitério dos Pretos Novos que vinha à sua mente: 'Os ossos brotando como flores duras e sem cor" (2018, p. 161). A imagem não estaria muito distante da forma como George Wilhelm Freireyss descreveu o local. O viajante naturalista alemão, que conheceu de perto o cemitério, observou que no terreno, de aproximadamente 50 braças, havia um monte de terra de onde apareciam depois da chuva restos de cadáveres (FREIREYSS, 1982).

Eliana Alves Cruz olha para os vestígios da história também como arqueóloga, não estando distante de Didi-Huberman, que no ensaio *Cascas* - ao visitar o museu que um dia foi o campo de concentração de Auschwitz-Birkenau -, aponta para a paisagem como um "lugar de memória". Para o historiador, a destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar: "(...) eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas, aqui neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos" (2013, p. 127). Ao caminhar pelos jardins do museu, Didi-Huberman percebe que passeia sobre um cemitério. Ele observa que os "curadores" deste paradoxal museu ficaram chocados com uma dificuldade inesperada. As inundações provocadas pelas chuvas trouxeram à tona fragmentos de ossos à superfície, de maneira que os responsáveis pelo

lugar se viram obrigados a "aterrá-lo para cobrir essa superfície que ainda recebe solicitações do fundo, que ainda vive do grande trabalho da morte" (2013, p. 128). A história fantasmática, como um corpo não devidamente ou dignamente enterrado, está fadada a voltar para a superfície. A literatura, ao escavar seus escombros, escancara nossa tragicidade e lhe permite o testemunho, sinalizando para os restos de cadáveres que aparecem no campo depois de uma chuva.

As duas cenas do Cemitério, que aparecem no romance de Eliane, marcantes pelo seu caráter expressivo, integram o pano de fundo de uma narrativa que trata de um dos capítulos mais trágicos de nossa história, no que ela tem de desumana e abjeta. O Cais do Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos podem ser lidos, a partir do livro, como uma alegoria de nossa ruína histórica. Nesse sentido, o crime apontado no título do livro é polissêmico ao desdobrar duas questões, o assassinato de uma das personagens da trama, bem como a crueldade operada pelo colonialismo nos trópicos. A literatura pode ser um importante instrumento de problematização das relações sociais conflituosas que emergem de tal contexto, devolvendo protagonismo àqueles que tradicionalmente foram tratados como figurantes. Para aprofundar essas hipóteses, partimos dos conceitos desenvolvidos por Georges Didi-Huberman no livro *Povos expostos, povos figurantes* (2018), dialogando com outros autores interessados não apenas no trabalho de Eliana Alves Cruz, mas também nos temas que movem seu enredo.

2. DESENVOLVIMENTO

O cais do Valongo, no Rio de Janeiro, era o local onde desembarcaram milhares de negros escravizados, principalmente entre o final do século XVIII e início do século XIX. Antes do Valongo, o cais estava localizado na Praia do Peixe, atual Praça XV, e os africanos eram negociados na Rua Direita. Devido ao crescimento da cidade, o Marquês do Lavradio, Vice-Rei da Coroa, em 1774, determinou a transferência do cais para uma região mais distante, o Valongo. O novo porto só seria construído em 1811, alguns anos depois da chegada da Família Real. Naquele momento as autoridades portuguesas "decidiram remover de suas vistas (e narizes) o cenário degradante dos portos de desembarque dos navios negreiros" (REBELO, 2022, p.4). No novo local, foi criado um complexo integrado não apenas pelo cais, mas também por armazéns de venda, por casas de engorda, pelo lazareto – que era um hospital de quarentena para os que chegavam doentes - e pelo Cemitério dos Pretos Novos, que funcionou entre 1772 e 1830.

Com a proibição do tráfico negreiro, em 1831, o maior porto de desembarque das Américas teve oficialmente suas atividades encerradas. Em 1843, o ponto daria lugar à construção de um novo cais, com a finalidade de receber a futura imperatriz Teresa Cristina. Daí a troca de seu nome por "Cais da Imperatriz". O fato acabou por gerar o apagamento do Valongo no contexto de nossa história. Em 2011, quase duzentos anos depois de sua construção, a localização exata do Cais é descoberta durante as atividades do Porto Maravilha, na preparação para os Jogos Olímpicos de 2016. A história soterrada, no entanto, começou a vir à tona alguns anos antes, quando durante uma reforma em uma casa situada na rua Pedro Ernesto, número 32-34, na Gamboa, em 1996, foram encontradas ossadas humanas situadas a poucos centímetros da superfície. Depois de uma investigação, constatou-se que a casa da família Guimarães dos Anjos fora construída

em cima do antigo Cemitério dos Pretos Novos. O local deu lugar ao Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, onde funciona atualmente um Museu que é também um memorial.

Há indícios de que moradores do Rio de Janeiro daquela época depositavam ali seu lixo doméstico, como restos de comida e de animais, fragmentos de louças, cerâmicas e vidros:

> Apesar de ser considerado o maior cemitério de escravos deste gênero nas Américas, o terreno destinado aos sepultamentos era muito pequeno para tantos corpos. Os vestígios arqueológicos e históricos deste campo santo são testemunhos da ação violenta e cruel sofrida pelos africanos que não resistiram aos maus tratos da captura e viagem transatlântica (TEOBALDO, s/p).

Nesse cemitério, foram encontrados, além dos ossos e do lixo produzido pela população da época, objetos, como brincos e anéis, bem como missangas que restaram de fios de contas sagradas e outros objetos mágicos oriundos da religiosidade negra, como figas e amuletos em geral.

Em 2017, uma escavação na camada mais funda do terreno, revelou o esqueleto inteiro de uma jovem negra. Os arqueólogos batizaram a ossada com o nome Bakhita, em homenagem à santa africana padroeira dos sequestrados e escravizados. O achado é incomum, porque devido às condições de sepultamento, à cremação de muitos dos cadáveres, à destruição e à dispersão dos ossos no solo através dos séculos, encontrar uma ossada em sua integralidade era praticamente impossível.

Concentremo-nos na imagem dos restos dessa mulher sem nome, agora batizada de Bakhita. Que histórias os restos desse corpo começam a nos contar? Que voz vem com ele das entranhas da terra? Que história do seu povo sobrevive ali sob as ruínas de uma barbárie? O que esses vestígios nos dizem sobre os figurantes, esses seres silenciados e sem nome que sem sepultura digna pervivem como fantasmas do caos e do cais? Quem foi a Bakhita do Valongo? Quem foram os outros, cada um dos milhares ali descartados pouco tempo depois de aportarem ao país em situação lastimável? Como se chamavam e que rosto tinham os africanos, em sua maioria homens, negros e novos, porque jovens e recém-chegados? Como não os esquecer? Como abordá-los na História? Como dar a eles figura e fala na literatura, no cinema ou em outras manifestações artísticas? Como saber mais sobre eles? Lá onde os registros falham, não estaria a literatura operando como uma máquina capaz de produzir imagens sobre um povo, imagens que seriam capazes de evocar o testemunho que lhe foi usurpado? Não teria a literatura também a função de devolver protagonismo àqueles que ao longo da história foram tratados como figurantes, ou seja, atores sem nome de um filme atroz e real? Não são justamente figurantes aqueles que no cinema não tomam voz, e são como que soldados desconhecidos fadados a morrerem esquecidos? Escreveu Georges Didi-Huberman que “os figurantes são para o cinema o que o povo é para a história, ” (2018, p. 157).

Em 2017, enquanto Bakhita era descoberta, nascendo de novo para uma pós-vida, Eliana Alves Cruz escrevia o seu romance. De que crime tratamos?

O romance *O crime do cais do Valongo*, investindo seu olhar no que poderíamos chamar de “estética da encruzilhada”, ou “arte do encruzamento”, ou ainda “poética do cruzo”, promove um encontro entre diferentes elementos narrativos. Aliás, o conceito de encruzilhada é amplamente discutido por pensadores como Luiz Rufino (2019), inserindo-o no universo da filosofia e da educação, como uma espécie de sabedoria de fresta, uma espécie de jogo contra o carrego ocidental e a violência do colonialismo. Eliana faz do limiar,

ou melhor, da encruza, o lugar de contato entre dois países, Moçambique e Brasil, entre dois continentes, a África e a América, entre dois tempos, o início do século XIX e o início do XXI, entre duas dimensões, o Orum e o Aiyê (céu e terra na língua do colonizador), entre dois narradores, Muana Lomuè e Nuno Alcântara Coutinho. Tais encruzamentos dão sentido à experiência diaspórica que é pano de fundo da obra. Maria Farias Rebelo, no recente artigo "Sobre cruzos, soterramentos e redescobertas" (2022), em que analisa a literatura de Eliana Alves Cruz, centrada na figura do cais do Valongo, já apontou para o conceito de encruzilhada, tal como desenvolvido por Leda Maria Martins, com o objetivo de "deslindar o caráter rizomático da cultura africana que, na diáspora brasileira, se conforma em especificidades plurais de performances e movências (...)" (2022, p. 04). Além dos cruzos do espaço físico, da pluralidade de narradores, dos mundos variados postos em questão, Marina Rebelo chama a atenção para a relação entre letrados e não-letrados no livro, entre deslocados e realocados na diáspora, entre mortos e vivos. Para ela, o Valongo acionado como operador teórico no livro, "(...) é centro deslocado de um mundo em que vida e morte coexistem" (2022, p. 05).

Vejamos brevemente a trama da obra. Um cadáver mutilado é encontrado acomodado a um caixote, na Rua Detrás do Hospício, próximo à igreja Nossa Senhora dos Homens Pretos. Tratava-se do corpo de Bernardo Lourenço Viana, negociante do Valongo que era também dono de uma hospedaria. Quem o encontra é o Intendente-Geral de Polícia Paulo Fernandes Viana, que era também um parente distante da vítima. Quem narra o episódio é Nuno Alcântara Moutinho, de quem Bernardo era credor. Nuno se apresenta como um mazombo, por ser filho de portugueses nascido no Brasil. Sua mãe era filha de uma preta forra com um português que morreu quando o neto nasceu. Seu pai era um padre que ganhou dinheiro com o transporte de pretos, e que abandonou o filho no ventre da mãe. Nuno era um mulato que planejava ser livreiro e dono de uma taberna. Ele recebe a notícia da morte de Bernardo com um certo alívio, o que faz dele um suspeito, embora a personagem relate não ter sido o autor do crime. O narrador não nega sua ancestralidade negra, e se recusa a casar com uma mulher branca que poderia fazer jus ao desejo de branqueamento progressivo em uma sociedade racista e escravagista. Apaixonado por Tereza, uma jovem escravizada, Nuno não medirá esforços em conquistar para ela uma carta de alforria.

Os maiores suspeitos pelo assassinato de Bernardo Viana são os três escravos que trabalhavam para ele, Muana Lomuè, uma moçambicana que é também uma das narradoras do livro, a jovem Roza, que fora estuprada por ele, e Marianno, responsável por manter a propriedade de Viana limpa e o jardim bem cuidado. A feitiçaria é praticada recorrentemente por essas personagens e terá um papel importante no desenrolar dos acontecimentos.

Paralelamente à narrativa de Nuno, que acompanha as investigações do crime, outra linha se abre, refiro-me à história de Muana desde a sua captura em Moçambique até a sua mudança para a casa de Bernardo, passando pelos traumas vividos ainda em Quelimane, na África, pela dantesca viagem ao Brasil, e pelo tempo que passou em um lazareto, onde aprendeu a ler e a escrever com a freira Maria do Carmo. Esse fato, desconhecido por quase todas as demais personagens do livro, permitia que a jovem tivesse acesso a informações privilegiadas, que seu senhor enviava por meio dela à Gazeta do Rio de Janeiro, o primeiro jornal do país. Esses textos se caracterizavam como anúncios de compra, venda ou fuga de escravizados. Tais informações ajudavam a personagem a favorecer seu povo, já que, por meio delas, Muana saberia antemão as ações do senhor.

A questão da alfabetização da jovem parece revelar alguns sentidos importantes para o enredo da obra. O fato é incomum, mas propositalmente pensado pela autora, pois revela o protagonismo dos negros em uma sociedade que os relegava à brutalidade, ao desconhecimento, à marginalidade, ao silenciamento e ao esquecimento. É simbólico o fato de autora e narradora serem mulheres e negras. É simbólico também o fato de que boa parte dos escritores negros, poetas e/ou prosadores, na literatura brasileira contemporânea, seja formada justamente por mulheres.

Boa parte dos capítulos escritos por Muana estão concentrados nas conversas entre ela e um inglês, Mr. Toole, que no romance se apresenta como estando a serviço da Inglaterra, em busca de informações sobre as condições de escravidão no país. Isso num momento em que a Coroa Inglesa condenava a escravidão e procurava acompanhar de perto o tráfico ilegal de negros. Muana faz amizade com o estrangeiro e transmite a ele uma série de informações importantes sobre a situação dos africanos no país. Toole existiu de fato, o que é atestado em uma das notas jornalísticas extraídas da *Gazeta do Rio de Janeiro,* compreendendo o período situado entre 1809 e 1835. Cada uma dessas notas é inserida no início de cada capítulo, o que dá uma dimensão histórica e também verossimilhança ao texto de Eliana, já que cada fragmento extraído do jornal da época dialoga de alguma forma com o conteúdo de cada episódio narrado. Apenas uma notícia foi inventada pela autora, a que anuncia o achado do defunto do senhor Bernardo, com uma faca cravada na barrida e duas partes do corpo decepadas.

Outras personagens do livro existiram na realidade, como o livreiro Manoel Mandillo, a artista Madama D´aunay, que chegara da Inglaterra para realizar um concerto musical no Rio de Janeiro, bem como Joaquina Lapinha, uma cantora brasileira negra. Em certo momento da narrativa, Muana revela ter acompanhado seu senhor e sua noiva à apresentação da artista europeia. Lá, encontrou também a cantora Maria Joaquina da Conceição Lapinha, em cujo rosto percebeu forte cosmético para torná-lo mais branco.

Há uma dimensão extrafísica que percorre a narrativa do romance. Muana, que pertencia ao povo macua-Lomuè, havia sido iniciada por sua mãe em um culto tribal, ainda na África, em louvor à deusa Nipele. A jovem tinha a habilidade de acessar o mundo do Orum. O dom de enxergar os mortos lhe revelava quem de seu povo já havia partido do Ayiê, ou seja, da Terra. Foi assim que ficou sabendo da morte de Umpulla, um jovem africano que fora seu amigo desde a infância, com quem descobrira os prazeres do corpo, e de que quem cuidara no lazareto depois da chegada de seu tumbeiro ao país. Umpulla era para Muana o elo entre ela e sua África, e com tudo aquilo que lhe dava identidade: o rio Licungo, a Grande Mãe Macua, Nipele ou Errukhulu, aquela que fez brotar os homens, no monte Namuli, das raízes de um Embondeiro, a chamada árvore dos mil anos, aqui conhecida como Baobá.

Essas são histórias que Muana vai contando a Mister Toole, em episódios que reconstituem não apenas a cultura africana, mas principalmente a forma como seu povo foi sendo perseguido, capturado e vendido por forasteiros como os Marave, os Macuas do litoral, ou mesmo os *akuya*, brancos, fossem eles portugueses, castelhanos, holandeses, islâmicos e indianos.

Poderíamos observar que o livro concilia dois gêneros, o do romance policial com o do romance histórico, embora sua dimensão histórica não seja comum, pois a autora não está necessariamente recontando uma parte da história, “mas criando um outro passado, um manancial que possa afluir num presente vivo e num futuro fértil” (REBELO, 2022, p. 05).

Apesar da linha narrativa policial ser bem construída e despertar desde as primeiras páginas a curiosidade dos leitores – ávidos a desvendar o crime contra o Bernardo Lourenço Viana, bem como o sumiço de seu dedo mínimo e de seu órgão genital – o regime histórico parece se sobressair ao reconstituir com presteza os meandros da escravidão, dando ao livro uma potência verdadeiramente política. O crime é um mote que reveste toda a história, a capturar os leitores e os manterem cativos até o final, o que Eliana Alves Cruz parece fazer com eficiência. Mas o que o livro mostra progressivamente é que o verdadeiro crime do cais do Valongo foi aquele praticando por uma sociedade elitista, bruta e branca contra milhões de africanos. O Valongo, como mercado de carne humana, é o cenário desse crime contra um povo. Tal hipótese se revela verdadeira no final, quando Nuno escreve:

> Nunca deixei de admirar e – por que não? – invejar incontáveis homens e mulheres que conseguiram demonstrar certo garbo e altivez, mesmo em tão deploráveis condições. E eu, nascido livre, com minha tez negra clara, lembrando apenas de meu pai português e raramente de minha mãe... E eu, tão miseravelmente pequeno perto deles, pois eram em sua maioria todos tão jovens... tão jovens... este sim foi o verdadeiro crime do cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago... (ALVES CRUZ, 2018, p. 195).

Seria o momento de perguntarmos o que fazer para que as vítimas do crime do cais do Valongo ganhem voz, nome e rosto, e não desapareçam soterrados no limbo da história? E qual é o papel do romance nessa tarefa?

Se há uma desproporção entre a experiência vivida pelos homens escravizados e seus relatos sobre essa experiência - tendo em vista o processo de silenciamento a que foram submetidos milhões de negros na diáspora (quase não há testemunhos) -, não seria o caso de recorrermos à literatura, e mais precisamente à imaginação, para além da pesquisa arqueológica e historiográfica, pois que imaginar é também uma forma de saber. Lá onde falham os arquivos, se alevanta a imaginação.

Robert Antelme, que no contexto da Segunda Guerra Mundial, se envolveu com a Resistência Francesa, ao escrever sobre os campos de concentração, observou que sua realidade superava a imaginação. Ele defendia que exatamente por isso, para tratar dele, só poderíamos fazê-lo por meio da imaginação (ANTELME, 2013). É o que defende, de certa forma, Georges Didi-Huberman, quando parte do princípio de que para “saber é preciso imaginar” (2004, p. 17), “pour savoir il faut s´imaginer”. A formulação é uma resposta ao conceito de “inimaginável”, de Claude Lanzmann, diretor do documentário *Shoah*. Lanzmann insistia na ideia de que o Holocausto é inimaginável, e por isso irrepresentável. Para ele qualquer tentativa de representação visual desse horror seria sintoma de um fetichismo revisionista. Contra esse argumento, Didi-Huberman defende que as imagens podem revelar o real, pelo menos de alguma forma. Algo do real sobrevive nelas. Pensamos as imagens aqui para além da visualidade imagética proposta pelas fotografias, pela pintura ou pelo cinema. Pensamos também nas palavras-imagem, que são matéria-prima da literatura.

Se nos falta o testemunho de quem de fato viveu o horror - e pensamos aqui nos homens e mulheres, negros e negras, escravizados, que não conseguiram sair vivos e livres de suas senzalas -, temos a literatura para nos ajudar a construir imagens que nos permitam pensar com mais nitidez na realidade posta em evidência pela história e seus cacos, pelo passado e seus restos. Há que se pensar na imaginação, tão cara e, arriscaríamos dizer,

essencial à literatura, como uma forma especial de conhecimento. Nela se dá o que poderíamos chamar, num sentido benjaminiano, de uma redenção pela imagem. Assim como a história, a imagem não ressuscita nada em absoluto, porém redime, como sugeriu o cineasta Jean-Luc Godard (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2004, p.256), "salva um saber, *recita* apesar de tudo, apesar do pouco que pode, a memória dos tempos".

No livro *Povos expostos, povos figurantes*, Didi-Huberman escreve que as imagens, como as palavras, "se levantam como armas e se organizam como campos de conflito". Reconhecer esses campos de conflito, criticá-los, conhecê-los com precisão, essa talvez seja, segundo Didi-Huberman, a "primeira responsabilidade política cujos riscos devem assumir com paciência o historiador, o filósofo e o artista" (2018, p. 19).

Hannah Arendt soube perceber a potencialidade da arte como *humanitas*, sua capacidade de materializar numa forma singular o que chamamos de humanidade em meio às ruínas e à opressão, demonstrando como uma parcela da humanidade se faz imagem nas grandes obras poéticas. Segundo ela, basta mantermos os olhos abertos "para ver que nos encontramos em um verdadeiro campo de escombros" (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 25). Uma constatação que aqui nos leva inevitavelmente ao romance de Eliana Alves Cruz, e em especial ao Cemitério dos Pretos Novos. O que parece formar uma rede com tantas outras situações de barbárie sofridas pelos povos ao longo da história da humanidade, e amplamente representadas na arte. Como não lembrar aqui do "Mendigo de pé", retratado por Rembrandt, em 1629, dos poemas de Baudelaire, Nerval e Rimbaud, sobre a beleza do povo, sobre os mendigos, os trapeiros, sobre a morte dos trabalhadores na Comuna de Paris, etc.

Didi-Huberman escreveu ainda que a poesia se politiza ao inventar a beleza dos povos, "tanto no sentido artístico como no sentido arqueológico, que é o da escavação, a redescoberta de elementos objetivos despercebidos, esquecidos, sepultados" (2018, p. 123). Ou seja, a arte dá ao corpo um nome e figura. A escrava anônima vira Bakhita ou Muana, com sua voz e vez.

Pensando no *Atlas Mnemosyne*, que o historiador da arte alemão Aby Warburg desenvolveu nos anos 20 para pensar na história da civilização ocidental como uma luta constante entre a escuridão e as luzes - o que ele chamou de "tragédia da cultura" -, imagino que a imagem de Bakhita poderia figurar em uma de suas pranchas. No painel de número 56, por exemplo, Warburg nos apresenta os povos da Terra como inumeráveis corpos aglutinados. Trata-se de um painel que tem como foco os sofrimentos do homem, figurados na flagelação de Cristo e no Juízo Final.

No painel seguinte, ele insere uma pintura de Eugène Delacroix intitulada "O Massacre de Quíos", que retrata um episódio da guerra entre turcos e gregos durante a Guerra da Independência da Grécia. Em um segundo plano do quadro, aparece um campo com milhares de mortos que poderia evocar - e por que não? – o Cemitério do povo preto do Valongo. Ambos os campos são terras de milhares, fadados a desaparecerem da história sem enterro digno. Parte das ossadas do massacre grego pode ser encontrada em exposição no monastério Nea Moni, em Quíos. No primeiro plano do quadro, pode ser vista uma mulher morta que tem sobre ela uma criança que procura em vão alimento em seu seio. Como não lembrar do fato de que muitos dos ossos encontrados no Cemitério dos Pretos são de crianças, um dos primeiros, segundo a proprietária da casa, seria inclusive de um bebê. Curiosamente, nos painéis seguintes do *Atlas*, de Warburg, é possível encontrar um conjunto de imagens que representam a ascensão do fascismo na Europa.

Poderíamos, a título de curiosidade, criar um novo painel para o *Atlas*. Nele, ao lado da pintura de Eugène Delacroix (1824), e do quadro *Cristo no Limbo*, de Alessandro Allori (1578), colocaríamos a fotografia dos restos mortais de Bakhita, representando os milhares de corpos soterrados do Cemitério dos Pretos Novos. Inseriríamos também um fotograma da cena final do filme *A Greve*, de Eisenstein (1925), uma obra que tem como tema uma greve de trabalhadores que ocorreu em 1903, na Rússia pré-revolucionária. Na cena em questão, vê-se a repressão ao movimento em uma sequência na qual os revolucionários vão sendo assassinados, abatidos como gados em um matadouro (1h27min). O recurso de *cross-cutting* produz uma superposição de imagens relacionando os homens aos animais abatidos. Uma criança também aparece no início dessa passagem sendo atirada do alto de uma elevação (1h24min e 48seg). Uma crueldade do sistema contra a infância assassinada. Outro fotograma cinematográfico inserido no *Atlas* é extraído de uma cena do filme *A Lista de Schindler*, de Steven Spielberg (1993), na qual corpos de judeus são amontoados e queimados uns sobre os outros. Para finalizar, poderíamos inserir o quadro *Negros no fundo do porão*, pintado por Johann Moritz Rugendas, em 1835, que retrata o interior de um navio negreiro.

Como nem tudo é escuridão, poderíamos contrapor as citadas imagens a uma cena que marca um gesto de resistência diante desse quadro. Acrescentemos a esse painel um fotograma no qual a representação do povo negro, encarnada no registro da multidão, é revestida de um aspecto positivo. Refiro-me à cena final do filme *Medida Provisória* (2022), dirigido por Lázaro Ramos. Com o roteiro inspirado na peça de teatro *Namíbia, Não!,* de Aldri Anunciação, a película apresenta uma distopia que imagina uma ação do governo brasileiro depois de aprovar uma medida que obriga cidadãos negros a se mudarem para a África, com a questionável justificativa de reparação pelo passado escravocrata.

A medida provisória da trama, que é uma desculpa para a instauração de um regime de exceção, desencadeia uma rede de conflitos na qual o povo, que é alvo da ação, se vê imerso de forma quase inexorável. Na cena final, podemos vislumbrar uma grande quantidade de negras e negros marchando a simbolizar uma luta por liberdade e outros direitos básicos, uma luta que não está localizada apenas no passado, mas também no presente, pelas ressonâncias de uma escravidão que nunca foi completamente abolida. As pessoas caminham pelas ruas do grande centro ao som da canção “O que se cala”, de Elza Soares. A marcha é intercalada com a projeção de uma série de fotografias de negros e negras que se destacaram na vida brasileira, de Maria Carolina de Jesus e Sueli Carneiro a Milton Santos e Abdias do Nascimento, entre outros. Ao prestar a atenção na multidão que caminha, o espectador encontrará, por exemplo, Conceição Evaristo e o próprio Lázaro Ramos. Dentre as centenas de figurantes que preenchem a sequência, poderíamos em uma primeira impressão reconhecer alguns protagonistas negros de nossa história, mas mais do que isso podemos considerar que é o protagonismo para cada um deles - para todos, sejam eles conhecidos ou desconhecidos -, que está em jogo no filme. É o que a obra parece pleitear para cada um, a saber, a possibilidade de recobrar rosto e voz no curso da história. A multidão agora marcha para fazer um levante não apenas no filme, mas também na vida, ou seja, fora dele. Parece que estamos justamente na transição do regime de figuração para o de protagonismo. Em boa parte da obra, em meio às pequenas grandes verdades ali tematizadas, muitas das estratégias de seus protagonistas se constituem como legítimas “sabedorias de fresta”.

Que associações curiosas podem ser estabelecidas a partir dessas imagens postas em contato? Que relações inusitadas podem ser inventadas a partir delas? Que bastem

para nos convidar à leitura da obra de Eliana Alves Cruz e terão cumprido sua função. Que ajudem a construir um conhecimento a partir da imaginação e terá valido a meta.

Didi-Huberman observa que não basta que os povos sejam apenas expostos: é preciso acima de tudo perguntar a cada momento se a forma de exposição os aliena ou os liberta com o poder de sua exposição (2018). O historiador pergunta como filmar – e poderíamos acrescentar aqui como escrever – aqueles que não têm nome, aqueles que em princípio "só têm por voz o grito de sofrimento ou de rebelião?" (2018, p. 161).

Entendemos aqui com Didi-Huberman que um filme ou um livro só terá justeza política se devolver seu lugar e seu rosto aos "sem nome", "aos sem parte da representação social habitual. Em uma palavra, se se fizer da imagem um lugar do comum, ali onde reinava o lugar comum das imagens do povo" (2018, p. 163). A arte pode, de fato, ser aí um instrumento de levante, rebelião, e ao mesmo tempo de resistência.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, gostaria de lembrar das palavras de Marina Farias Rebelo, ao chamar a nossa atenção para o descaso do Governo com a preservação do Cais do Valongo e para a falta de reconhecimento deste espaço como um "vestígio basilar da história do país" (2022, p. 05). Nesse sentido a história parece permanecer soterrada, como a quase totalidade dos corpos negros no Cemitério dos Pretos Novos. O silenciamento continua. Por outro lado, se a região do Valongo: "(...) é uma fenda na qual as clivagens e os impedimentos impostos para as vidas negras são contornados pelos muitos sulcos que da ranhura se originam", a literatura de Eliana Alves Cruz e a recente produção literária brasileira de autoria negra tem se dedicado a "criar narrativas e percursos históricos protagonizados pela experiência negra" (2022, p. 05). Ao produzir essas narrativas, edificam uma imagem que nos ajuda a produzir um saber por meio da imaginação, fazendo brotar daí uma nova história. Talvez a literatura ajude a História a imaginar particularidades que enriquecem o saber e que ajudam a salvar ou a desenterrar seus vestígios esquecidos e desprovidos de voz e rosto. Que imagem pode brotar daí? Certamente, uma imagem capaz de olhar para o presente empurrada pelas ruínas do passado, e ao mesmo tempo mirar para o passado empurrado pelos escombros do agora. Escritoras e escritoras estão a caminhar, como Conceição Evaristo e Eliana Alves Cruz nesse percurso.

REFERÊNCIAS

A LISTA DE SCHINDLER (Schindler´s List). Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Pictures, 1993. (195 min.)

ALVES CRUZ, Eliana. **Água de Barrela.** Rio de Janeiro: Malê, 2016.

____. **O crime do cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

ANTELME, Robert. **A espécie humana: um relato clássico sobre a vida nos campos de concentração**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. In: **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013. (n. 13) p. 98-133.

____. **Imágenes pese a todo: Memoria Visual del Holocausto**. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2018.

A GREVE (Stachka). Direção: Serguei Eisenstein. Produção: Boris Mikhin. União Soviética, 1925. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA> Acesso em: 23 jun. 2023. (128 min.)

FARIAS REBELO, Marina. Sobre cruzos, soterramentos e descobertas. In: **Pernambuco** (n°191 - 2022) Recife: CEPE, 2022. (p. 04-05).

FREIREYSS, George Wilhelm. **Viagem ao Interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.

MEDIDA PROVISÓRIA. Direção: Lázaro Ramos. Brasil: Elo Company e H2O Films, 2022. (94 min.)

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio e Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TEOBALDO, Marco Antonio. **Pretos Novos: Para entender sua importância**. Disponível em: < https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/> Acesso em: 24 nov. 2022.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madri: Akal, 2010.