REVISTA URUTÁGUA – acadêmica multidisciplinar – DCS/UEM
n. 33 – dez.2015./mai. 2016 – Semestral – ISSN: 1519.6178

Mintah: a heroína moderna em *Feeding the ghosts* (1997), de Fred d'Aguiar

ELIS REGINA FERNANDES ALVES*

Resumo

Analisa-se o romance *Feeding the ghosts*, publicado em 1997, de Fred D'Aguiar como um romance histórico moderno. Utilizam-se as considerações de Lukács (2000 e 2011) para entender a consolidação do romance como gênero da sociedade burguesa, seu herói problemático em desacordo com o mundo e a união dos elementos sociais com os individuais no romance histórico, e Fehér (1972) para entender a noção de herói ambivalente no romance moderno, que nasce no mundo burguês, mas não o representa. Verifica-se que a heroína Mintah constitui-se como problemática, por ter seus interesses em choque com a ordem escravocrata de seu mundo e ambivalente, por não adequar-se à posição de escrava passiva e muda, como o queria a sociedade escravagista. Mintah carrega consigo a culpa, o peso de seu fracasso e morre sem encontrar-se em seu mundo.

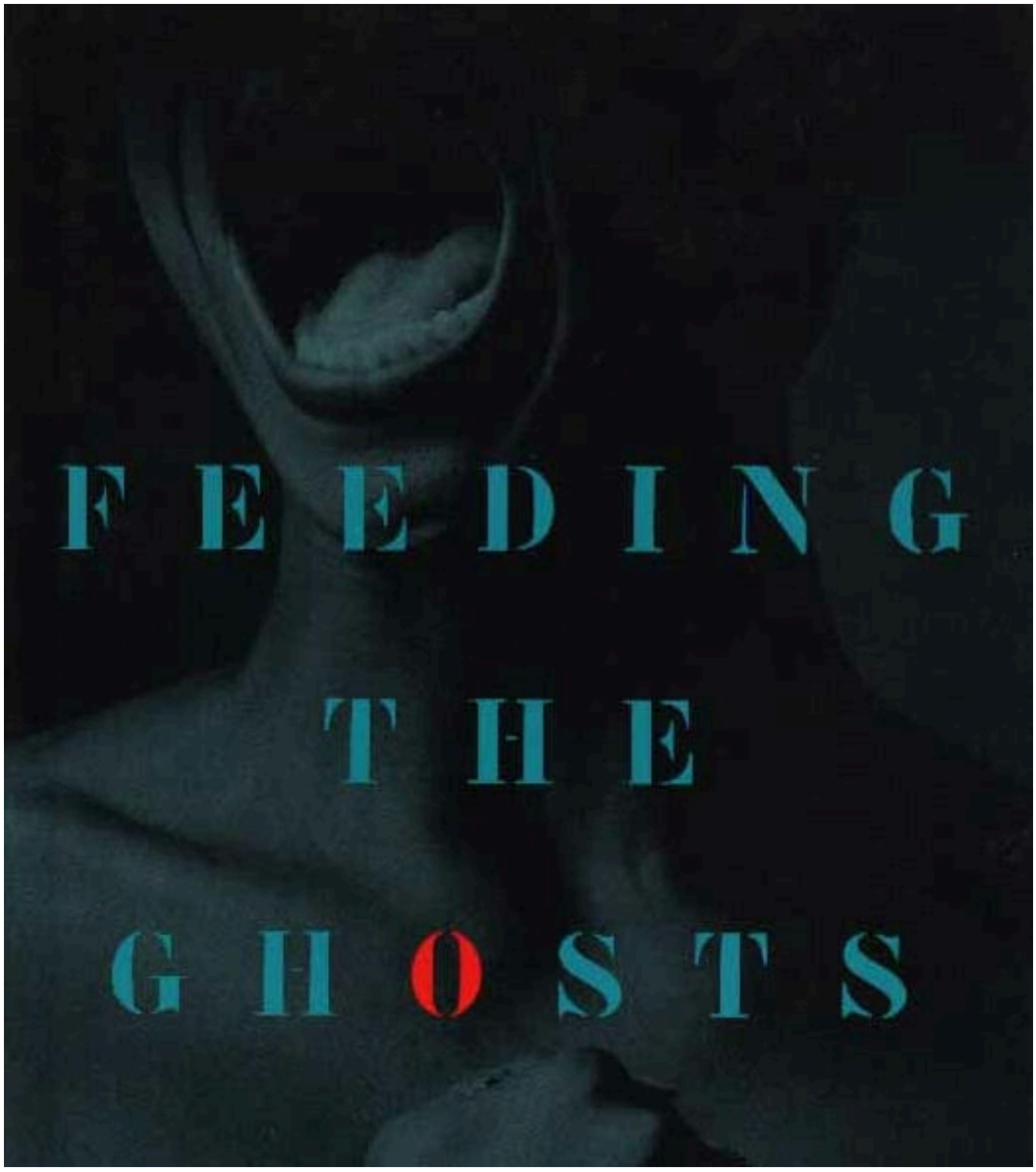
Palavras-chave: *Feeding the ghosts*; romance histórico moderno; heroína problemática; heroína ambivalente.

Abstract

It is analyzed the novel *Feeding the ghosts*, published in 1997, by Fred D'Aguiar, as a modern historical novel. They are used the considerations of Lukacs (2000 and 2011) to understand the consolidation of the novel as a genre of the bourgeois society, its troubled hero in disagreement with the world and the unity of the social elements with the individual ones in the historical novel, and Fehér (1972) to understand the notion of ambivalent hero in the modern novel, who is born in the bourgeois world, but does not represent it. It is verified that the heroin Mintah was established as a problematic one, because she has conflicting interests with the slave order of herworld and she is also ambivalent, as she does not suit the position of a passive and mute slave, as the slave society wanted. Mintah carries the blame, the weight of her failure and dies without suiting herself in her world.

Key words: *Feeding the ghosts*; modern historical novel; problematic heroin; ambivalente heroine.

* **ELIS REGINA FERNANDES ALVES** é professora da Universidade Federal do Amazonas, de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa; doutoranda do programa de pós-graduação em Letras da UNESP- IBILCE; bolsista FAPEAM-Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas



Introdução

O advento da modernidade trouxe consigo o olhar do homem para si e para o mundo e a busca por explicações racionais e não imateriais para o estar no mundo. Dentro de um contexto de transformações sociais, inovações tecnológicas e racionalismo, o romance surge como o gênero representativo da sociedade burguesa, pois parece ser o mais adequado para perceber e interpretar a relação tensiva do homem com o mundo. E, ao falar em romance moderno é esse o conceito que se quer aqui: o romance ligado à idéia de modernidade e não apenas modernismo. Por isso, datas não são fixadas, na medida em que o moderno existe desde o fim da Idade média, aproximadamente, foi se modificando e prevalece ainda hoje em diversos sentidos. O romance passou por diversas transformações, pois o modo de ver o homem se renovou, e com mais força após as ideias de racionalismo apregoadas na revolução Francesa.

Utiliza-se nesse trabalho as ideias de Lukács em sua *Teoria do Romance* (2000), para tratar da consolidação do gênero romanesco dentro da sociedade burguesa, e de seu herói como problemático em oposição ao gênero épico cultivado nas "culturas fechadas", o mundo grego. Lukács também explica, em seu *O romance Histórico* (2011), o modo como o romance histórico moderno deve unir os elementos individuais das personagens aos sócio-históricos. Usa-se ainda *O romance está morrendo?* (1976), de Fehér, para o entendimento do romance como gênero ambivalente, não apenas problemático como o quer Lukács, já que nasce no seio da sociedade burguesa, mas não a representa.

O romance a ser analisado é histórico: *Feeding the ghosts*, publicado em 1997, de Fred D'Aguiar, e retrata o tema da memória da escravidão na passagem do Atlântico em fins do século XVIII. Procura-se argumentar como esse romance moderno por meio de sua heroína Mintah, escrava não passiva, constitui-se como problemática e ambivalente.

Como este romance ainda não foi traduzido para o português, as traduções das citações serão feitas por mim, e o texto original será trazido em notas de rodapé.

O romance moderno

Em sua *Teoria do Romance*, Lukács (2000) argumenta que a epopeia, gênero das "culturas fechadas", evidenciava valores acabados dados ao mundo grego. Assim, o herói da epopeia não questionava a ordem, os valores, os princípios de seu mundo, pois o sentido do mundo era dado pelo próprio mundo, como afirma:

> Por isso, a conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente. O mundo do sentido é palpável e abarcável com a vista, basta encontrar nele o *locus* destinado ao individual. [...] É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. (p.20)

O herói da epopeia e o mundo grego eram a extensão perfeita um do outro nesse mundo homogêneo, perfeito e acabado. Nesse sentido, entendemos Aquiles, herói da epopeia, como a síntese perfeita do homem no interior da cultura fechada, pois ele não questiona seu papel no mundo. Aquiles sabe o que fazer, não hesita, mesmo sabendo que seu destino é a morte na guerra. Este mundo homogêneo, fechado, com respostas dadas, não mais cabe após o advento da modernidade, pois o mundo tornou-se grande demais, como afirma Lukács: "Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade." (2000, p. 31). A invenção da "produtividade do espírito", a produção ativa do pensamento causou um abismo entre o eu e o mundo, por isso a totalidade não é mais possível. Assim, no mundo moderno, a epopeia perde seu espaço para dar lugar ao romance, gênero que consegue representar de fato o desajuste do herói, que pensa, duvida e hesita diante de um mundo cujos sentidos não lhe são mais dados.

Pensando a modernidade epistemológica no sentido dado por Gumbrecht (1998), entende-se que o homem, já perto do século XIX, começa

a observar o mundo que o cerca e refletir sobre ele. Essa mudança de foco na percepção do mundo se deu por vários fatores, como as revoluções industriais, a divisão capitalista de trabalho, o racionalismo iluminista que pôs em crise a explicação do mundo até então religiosa, sobrenatural e agora racional e o homem adentra na sociedade burguesa nascente e passa a não mais existir fora das estruturas sociais e passa a tentar entender o mundo, confrontando seus valores.

É nesse mundo moderno e inacabado que o gênero romanesco nasce como também uma forma inacabada num mundo em transformação. Agora, o herói do romance difere substancialmente do épico, pois enquanto este caminhava sem dúvidas, integrado no mundo, aquele não se reconhece no mundo. O romance, para Lukács (2000), é um gênero problemático, pois nasce com a sociedade burguesa e não ignora os elementos constitucionais de sua época, reproduzindo-os, como vemos: "O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (p. 55). Assim, o romance representa o homem em busca de sentido para a sua existência, mas esse sentido, a "totalidade" não está na existência e nem no mundo e, por isso, o herói romanesco precisa buscar esse sentido, tentando, assim, estabelecer seu lugar no mundo, já que esse lugar não é mais dado, como o era no mundo grego de Aquiles.

O gênero romanesco, nascido nessa configuração de derrocada da aristocracia e nascimento da burguesia, só pode representar um herói problemático, que está dissociado do mundo. O mundo moderno, em constante transformação. Produz um gênero inacabado e o seu herói é, também, inacabado, posto que precisa agir para determinar sua trajetória no mundo, mas esse agir não é garantia de sucesso. Seu destino não lhe é mais dado pelos deuses, portanto suas ações é que determinarão seu futuro, como o diz Lukács (2000): "Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo." (P. 60) Embora o herói romanesco "busque algo", seu objetivo nem sempre é conhecido e suas ações podem resultar em nada, pois ele age sem ter segurança nesse mundo inacabado, em mutação. Para Lukács (2000):

> Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. (p.62)

O herói conhece as estruturas do mundo, mas elas estão aquém ou além de seu alcance, pois a sua trajetória não está dada no mundo, ela precisa ser construída, assim como os sentidos desse mundo, que ele tenta encontrar em si.

O romance moderno é reflexo desse mundo moderno que, na visão de

Gumbrecht (1998), produz um sujeito que é um observador de segunda ordem, pois é auto reflexivo. Mas, essa reflexão o leva a resultados diversos, pois

> Se, em segundo lugar, o novo observador, o novo observador, auto reflexivo, sabe que o conteúdo de sua observação depende de sua posição particular (e é claro que a palavra "posição" cobre aqui uma multiplicidade de condições interagentes), fica claro que –pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de "um mundo real" existente- cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. (p. 14)

Assim, o herói romanesco é marcado por uma psicologia individual que o difere dos outros homens, por isso sua percepção de mundo o leva a um caminho único, já que seu destino não é mais previamente dado e ele o deve trilhar a partir de suas escolhas, mesmo quando elas são imprecisas, incertas.

A forma romanesca, para Lukács (2000), não ignora os elementos constitucionais de seu tempo. Tendo nascido no seio da burguesia, essa sociedade que se volta fortemente ao capitalismo, o romance irá evidenciar as características dessa classe. Goldmann (1976) acredita que por isso, o romance seja reflexo dessa sociedade em que os valores humanos encontram-se degradados e o capital domina as relações:

> Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (p. 16)

Ao fazer essa analogia entre o romance e a sociedade burguesa capitalista, percebe-se claramente a ideia marxista de coisificação, pois o indivíduo no interior do romance tentará buscar valores em si, já que o mundo encontra-se degradado pelos valores capitalistas.

Ao tratar do romance como epopeia burguesa, Lukács (1999), a despeito de seu erro em tentar instrumentalizar o romance e tipificar seu herói, traz algumas boas considerações acerca da relação do gênero romanesco e seu herói com a sociedade burguesa na qual ele floresceu. Lukács fala dessa sociedade reificada e percebe que o grande romance moderno figura as contradições (ideológicas, políticas, econômicas etc.) que movem a sociedade burguesa, mas não confirma seus valores, pois não há conciliação do herói com o mundo visto que o herói não se realiza no mundo, não se adapta à sua classe ou ao seu lugar, não vê mais a totalidade do mundo:

> Por esta razão, os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações "pessoais", das finalidades da totalidade; aquilo que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. (p. 90)

Diversos grandes romances do século XIX podem representar os argumentos aqui citados, como *Crime e Castigo*

(1866), de Dostoievski em que o herói, aparentemente um gênio, mostra-se culpado, esmagado, amedrontado após o crime cometido. Mesmo encontrando diversas justificativas para ele. Ele representa muito bem a dinâmica de classes burguesa, a exclusão do pobre, a precedência do capital. O jovem Raskólnikov é esmagado pelas forças sociais e há grande tensão entre a ordem estabelecida no mundo e sua própria psicologia, que acredita ver em si a verdade do mundo. Raskólnikov apresenta em si a contradição do homem moderno que pensa, pondera e racionaliza a morte da velha usurária, mas, ao matá-la e matar por impulso sua irmã, sente-se culpado a ponto de confessar o crime. Assim, volta-se à tese de Lukács, em sua *Teoria do Romance*, de que o herói romanesco representa uma personalidade solitária e sua interioridade choca-se com os valores do mundo. Embora tenha valores autênticos (de justiça social) nesse mundo degradado (representado pela velha usurária), a morte da irmã, por impulso, o crime injustificável o repugna e sua consciência culpada aflora.

Para melhor entender a forma do romance e seu herói, Fehér fez uma contribuição à *Teoria do Romance*, de Lukács, em *O romance está morrendo?* (1972). Fehér entende que o romance seja a grande forma de expressão dessa sociedade nova, a burguesa, que, por não ser dada à reflexão, deu preferência à prosa linear. O romance, que nasce com a sociedade burguesa e se afirma com ela, é, para Lukács, uma arte degenerada de um período degenerado com base no capitalismo. Para Fehér, Lukács idealiza a "cultura fechada" como um período de segurança, de integração do homem com a vida em sociedade, por isso a epopeia seria um gênero superior, como se vê:

> [...] a forma do romance, ao contrário, é a expressão de um isolamento transcendental, o romance é a epopeia para a qual a totalidade (e, corolariamente a homogeneidade reinante no mundo, a substancialidade humana, a relação substancial entre o homem e seus produtos) não passa de problema de aspiração. O romance é portanto *problemático* em duplo sentido, pois exprime o caráter tornado problemático das estruturas e do homem de sua época (em relação à medida de valores precedente) e porque, justamente como conseqüência, seu modo de expressão, toda a sua construção representa uma tarefa não resolvida (segundo Lukács, insolúvel); logo, um problema. (1972, p. 6)

Para Lukács o romance já nasce em crise, por advir da sociedade burguesa problemática, e não sai dela. Também não apresenta uma forma definitiva, pois a sociedade também não tem e por isso sua forma muda. Seria a forma degradada, reiterada por Goldmann (1976). Fehér (1972) critica essa posição de Lukács que idealiza o mundo comunitário grego e vê o romance em sua pura negatividade. Para Fehér, talvez esse modelo ideal do mundo da epopeia nem tenha existido, enquanto o mundo burguês, mesmo com suas imperfeições, é mais real, palpável e se constitui como uma evolução em termos sociais. Na sociedade burguesa, mesmo que de forma desigual, o homem é mais autônomo e só ela permitiu o surgimento do romance: "Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias de sociedade "puramente social": ora, o nascimento

desta sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual." (FEHÉR, 1972, p. 11)

A partir disso, Fehér argumenta logicamente para o que chama de ambivalência do romance, pois ele nasce da sociedade burguesa, mas a representa de modo a problematizar seus valores. O romance moderno contesta o mundo, desabona-o, apresentando traços característicos do humano, representando o particular e o universal a um tempo só: "O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma "sociedade social" *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam todas as sociedades dessa espécie." (1972, p. 12)

Assim entendido como gênero ambivalente, não problemático apenas, o herói romanesco demonstrará essa ambivalência ao mostrar-se uma figura individualizada, mas que continua comportando traços de tal sociedade. O herói do romance não é nunca a figura do burguês ajustado ao mundo, mas um sujeito fraturado, que reflete sobre sua condição no interior da ordem social, duvida dela, recusa-se aos papéis impostos. Essa é a ambivalência do romance para Fehér, pois herói e mundo nunca coexistem pacificamente, pois a sociedade burguesa do romance não permite o igual desenvolvimento dos sujeitos. Sendo o gênero desenvolvido para o gosto burguês do século XIX, o romance deveria representar o sujeito perfeitamente adequado ao capital, mas, de forma ambivalente, o herói do romance é deslocado e luta pela própria autonomia. Aqui reside a recusa do romance em coincidir com a sociedade burguesa da qual nasceu.

Lukács (2000) argumentou bem acerca do elemento caracterizador do romance: o herói que busca valores autênticos num mundo degradado pela condição predatória do capital e, corroborado por Goldmann (1976), denominou este herói de problemático, em contraposição ao herói grego das culturas fechadas. A leitura complementar de Fehér leva à percepção de que o termo ambivalente é mais justo para designar este herói que nasce nesse mundo burguês degradado, não pode escapar de sua ordem, seus valores e ideologias, mas precisa encontrar as respostas para o mundo. Embora nascido nele, não se identifica, sente-se apartado dele, não o confirma. Dentro da categoria romanesca, Lukács identifica também o romance histórico, tratado agora brevemente.

O romance histórico

Quando fala em romance histórico, o tratamento dado por Lukács em seu *O romance histórico* (2011), é de não considerá-lo um gênero à parte, mas de percebê-lo como uma variante do gênero romanesco que não se orienta apenas pelo passado, mas busca a relação desse passado com o presente, como encadeamento, ressaltando o elemento dramático presente nesses romances. Ao distinguir os primeiros romances históricos (Swift, Fielding) daqueles surgidos após a Revolução Francesa e suas repercussões ideológicas, Lukács (2011) aponta esse segundo tipo como o que conseguiu ver historicamente o que é próprio de seu

tempo, elencando Walter Scott como seu grande representante:

> É raro que Walter Scott fale do presente. Em seus romances, não aborda as questões sociais do presente inglês, como o acirramento incipiente e incisivo da luta de classes entre a burguesia e o proletariado. Na medida em que ele pode responder por si mesmo a essas questões, ele o faz pelo viés da figuração ficcional das etapas mais importantes da história inteira da Inglaterra. (p. 49)

Ao tratar do romance histórico, Fehér afirma que "A importância do romance histórico não consiste certamente na conquista de uma nova "esfera temática", nem também numa pintura mais penetrante do caráter do homem tomado como "indivíduo"". (1972, p. 27). Lukács (2011) vai caracterizar o romance histórico como figurado dramaticamente, mas:

> O romance não exige necessariamente a figuração de homens importantes em situações importantes. Em certos casos, ele pode abdicar disso, apresentando as personagens significativas sob uma forma que dê a seus traços uma expressão puramente interna e moral, de modo que a oposição figurada entre o cotidiano mesquinho da vida e esse significado puramente intensivo do homem, essa inadequação entre homem e ação, entre interior e exterior, tome-se o atrativo próprio do romance. (p. 159)

Assim, não necessariamente representará figuras "importantes" (e, muitas vezes, as figuras "importantes" da história são retratadas como coadjuvantes). E, não sendo um gênero à parte, mas uma variação do gênero romanesco com grande carga dramática, irá representar heróis com os mesmos conflitos e inadequações que outros romances. Seguindo sua veia marxista, Lukács (2011) afirma que

> O caráter típico da personagem do romance, o modo como ela representa tendências sociais é, por esse motivo, muito mais complexo. No romance, trata-se precisamente de figurar os diferentes aspectos nos quais uma tendência social se manifesta, as diversas formas nas quais ela se afirma etc. Assim, o que no drama seria uma tautologia é aqui, ao contrário, uma forma indispensável para a lapidação do que é realmente típico. (LUKÁCS, 2011, p. 175)

Assim, no romance, para Lukács, o conflito é apresentado de forma complexa no herói e, no caso do romance histórico moderno, ele aponta para o problema comum de os romances históricos acabarem por "modernizar" as personagens, tornando o contexto histórico do romance apenas algo "privatizado", e defende que no verdadeiro romance histórico

> As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e sócio-histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo. (LUKÁCS, 2011, p. 246)

Assim, a análise do romance histórico que se propõe aqui buscará evidenciar a heroína do romance, Mintah, em sua trajetória pessoal determinada pelas

características da escravidão, onde se insere.

Feeding the ghosts

O romance *Feeding The ghosts* foi publicado em 1997, escrito por Fred D'Aguiar, escritor inglês de origem Guianense, nascido em 1960. Mudou-se para a Guiana aos 2 anos, lá vivendo até os 12 e intercalando Inglaterra e Guiana ao longo da vida. Atualmente mora nos Estados Unidos, onde leciona. Estreou na literatura com *Mama Dot*, (1985) coleção de poemas que descrevem suas experiências na Guiana com a avó. Escreve prosa, poesia e drama. Na prosa, estreou com *A mais remota lembrança*, (1994). (WARD, 2011). D'Aguiar tem como tema recorrente em suas obras a escravidão e a necessidade de repensar o passado como forma de recuperar as memórias perdidas dos escravos. Ward afirma que "O interesse basilar de D'Aguiar está na memória da escravidão- especialmente como vamos lembrar este passado 150 anos após a abolição da escravatura" (WARD, 2011, p. 21).[1]

O romance *Feeding the ghosts* tematiza a memória da escravidão. Tem como base a história real do navio *Zong*, que saiu da costa africana em 1781, carregado de escravos e, no decorrer da viagem, 131 escravos doentes foram jogados ao mar, pois ganhar o dinheiro do seguro seria mais lucrativo que vender escravos doentes. A ficção criada por D'Aguiar sobre esse fato centraliza a escrava Mintah, jovem de 18 ou 20 anos, como protagonista. Sabendo inglês por ter crescido numa missão religiosa, ela questiona as mortes dos escravos e é, também, jogada viva ao mar, mas consegue içar-se, esconder-se e incitar um motim, que fracassa. A segunda parte do romance mostra o julgamento do capitão do *Zong*, pois a seguradora suspeitou de tantas mortes. Mintah havia escrito um diário sobre o ocorrido, mas o tribunal descarta seu relato e o capitão é considerado inocente e até mesmo cisto como um herói por ter tomado a decisão correta e evitado a morte de todos. Ao fim do romance, temos a velhice de Mintah na Jamaica, vivendo entre 131 esculturas de madeira que ela fizera, lembrando os mortos do *Zong*, apesar de sua tentativa de esquecer. Mintah, já cega, morre queimada em sua casa entre as esculturas.

O tema da escravidão é aqui tornado histórico pela inserção da história real do navio *Zong*, em 1781, e seu julgamento na Inglaterra. Porém, o deslocamento da história para o século XVIII e o uso de uma forma tradicional de narrar não impedem que o tema refira-se aos problemas ainda decorrentes do tráfico negreiro, como a falta da voz do sujeito negro (como ocorrido na negação do testemunho de Mintah e hoje tão evidente na voz pouco ouvida dos sujeitos descendentes de escravos). Este romance histórico consegue fazer o que Lukács considerou como faceta mais importante de seu estilo: ligar os elementos individuais (destino de Mintah, sua luta e seu fracasso) ao sócio-histórico: escravidão como recurso para obtenção de capital através da mercantilização do ser humano.

Embora escrito em 1997, o romance *Feeding the ghosts* parece representar bem o que foi tomado aqui como

[1] D'Aguiar's primary interest is in the memory of slavery- specifically, how we are to remember this past one hundred and fifty years after slavery's abolition.

romance moderno e esse argumento pode ser solidificado no fato de que a obra retrata Mintah, a protagonista, como uma escrava não passiva e seu embate com o mundo se dá pela não aceitação da ordem escravocrata que lhe objetifica e lhe tira a voz. Nesse sentido, é a heroína em desajuste com o mundo degradado, como o quer Lukács, e, ambivalente, no sentido dado por Fehér, pois nasce nesse mundo escravocrata e capitalista, mas não o reafirma.

O herói do romance tem destino incerto, pois sua vida é mediada por ideologias, classes, grupos. A protagonista Mintah, desde a infância, apresenta tensões com esse futuro, pois mesmo sua entrada na missão dinamarquesa fora obra da mãe, à revelia do pai:

> Mas a mãe foi persuadida pelos missionários para abraçar este Deus. Ela queria ver os africanos continuarem livres, e aquele Deus prometeu essa liberdade nesta vida e na outra um paraíso a ser adquirido após a morte. Os missionários prometeram dois paraísos. Um nesta vida e um na outra. Talvez minha mãe pudesse ter dito não a um paraíso, mas a dois ela não poderia resistir. Nem poderia a maioria dos moradores. O pai foi deixado para trás com alguns descrentes em uma aldeia deserta, e foi como se os traficantes de escravos haviam de fato chegado e capturado todos e levado para a costa para vendê-los como escravos em uma terra estranha. (D'AGUIAR, 1999, p. 193).[2]

A sua captura pelos holandeses dá continuidade à sua tensão com o mundo, pois com isso ela perde também a mãe e mesmo a identidade e a autonomia, pois deixar que os mercadores soubessem que falava inglês, lia e escrevia, poderia colocá-la em perigo e ela omite tais informações. Assim começa a dissociação desta heroína com o mundo, pois Mintah precisa negar-se. Esses descompassos vão culminar na rebeldia de Mintah a bordo do *Zong*, quando questiona o primeiro imediato, Kelsal e o capitão acerca dos assassinatos dos doentes. Em desajuste novamente, Mintah não compreende a crueldade do ato, pois não entende a lógica do capitalismo escravagista:

> Então eles começam a pegar as mulheres doentes e eu tenho certeza que o que eu não queria pensar podia ser verdade. Mesmo quando eu digo isso com os outros, nenhum de nós realmente acreditamos no que dizemos. Eles estão jogando os doentes no mar. Queremos ver isso por nós mesmos. Queremos olhar para estes homens conforme eles pegam os doentes e fazem essa coisa. Mas nós os combatemos e eu grito seu nome, 'Kelsal'! (D'AGUIAR, 1999, p. 185).[3]

[2] But Mother was persuaded by the missionaries to embrace this one God. She wanted to see Africans remain free, and the one God promised this freedom in this life and in another paradise to be gained after death. The missionaries promised two paradises. One in this life and one in the next. Perhaps my mother could have said no to one paradise, but two she could not resist. Nor could most of the villagers. Father was left behind with a few unbelievers in a deserted village, and it was as if the slavers had indeed come and captured everyone and taken them to the coast to sell them into slavery in a strange land.

[3] Then they start to take sick women and I know for sure what I did not want to think could be true. Even as I say it with the others none of us truly believe what we say. They are throwing the sick into the sea. We want to see it for ourselves. We want to look at these men as they

Mintah é uma escrava rebelde e, em retaliação, é jogada ao mar, mesmo sem estar doente. Mintah está em conflito com o mundo e com os outros homens, há um descompasso entre sua consciência de indivíduo e a realidade material. Sua luta contra o sistema é inútil, pois seus interesses são diferentes dos do capitão e do sistema escravagista. Mintah é constrangida pela sociedade:

> O capitão assentiu com a cabeça e fez um rápido, relutante afago em seu livro-razão. Ela não está doente, ele pensou, mas ela é incômoda o suficiente para causar problemas nesse navio. Sua contabilidade honesta sofreu um golpe por causa de Mintah. Ele a colocou entre os doentes e débeis cuja presença no Zong colocava em risco a saúde e a segurança de todos os outros. Sua disposição criteriosa como mercadoria danificada preservaria o resto e incorreria em um pedido de suas perdas contra os subscritores. Insolência era uma doença. A teimosia também. Um comportamento responsável por alimentar o descontentamento e promover uma insurreição entre os escravos era a pior doença de todas. Mesmo sua mente, inexperiente em questões legais, podia compreender isso facilmente, ele poderia argumentar com facilidade em um tribunal sob a lei Inglesa, se houvesse necessidade. Ele podia prever que não haveria tal necessidade. (D'AGUIAR, 1999, p. 48).[4]

O capitão cumpre os interesses do mundo capitalista e precisa garantir o lucro de seu navio, por isso Mintah é jogada ao mar. Mas, a relação de tensão da heroína com o mundo continua, mesmo quando a morte se aproxima. O mar parece convidativo, mas Mintah não se entrega à morte, pois ainda sente ter objetivos a cumprir. Ao voltar ao *Zong*, ela ainda não se conformou com a posição de escrava que deve ocupar:

> O que ela tinha deixado para trás, em sua vida na terra? Uma missão, uma mãe. Antes disso, um pai, um cinzel. Antes daquilo, pequenas coisas. Quadros de curta direção, de coisas sem conexão, armazenadas a esmo dentro de si. Suprimentos díspares amontoadas em uma sala, para atender a uma dieta equilibrada. Uma dieta de recordação. E uma dieta de promessas. Ela invadiu a despensa deles periodicamente para se sustentar, e longe de ser esvaziada de seus ataques, ela descobriu que estava simplesmente recuperando as mesmas coisas, repetidas vezes, daquele quarto e que isso não resultou em nada novo e agora tinha deixado de oferecer conforto. Tinha se tornado uma fonte de agitação para ela. Por que ela queria viver, ir além da dependência que tinha acontecido em um passado cada vez mais distante, e para acumular

grab the sick and do this thing. But we fight them and I shout his name, 'Kelsal'!

[4] The captain nodded his assent and made a rapid, reluctant stroke in his ledger. She is not sick, he thought, though she is enough of a nuisance to cause trouble on this ship. His honest ledger had a stroke for Mintah. He recorded her among the sick and infirm whose presence on the Zong jeopardized the health and safety of everyone else. Their judicious disposal as damaged stock would preserve the rest and merit a claim for their loss against the underwriters. Insolence was a sickness. Stubbornness too. Behavior liable to fuel discontent and promote an insurrection among the slaves was the worst sickness of all. Even his mind, untrained in legal matters, could comprehend this easily, could argue in with facility in a court under English law, if he need arose. He could foresee no such need.

> momentos mais novos, coisas melhores, para o seu futuro conforto. (D'AGUIAR, 1999, p. 61).[5]

Mintah acredita ter um papel nesse mundo: o de salvar quantas vidas fosse possível. Para tanto, tenta promover a insurreição dos escravos ainda saudáveis. Mas, é impossibilitada e novamente capturada. O romance flagra as contradições que movem a sociedade escravocrata: de um lado, os escravos objetificados, transformados em animais; de outro, o mercado negreiro implacável em sua busca por lucros.

Flagra-se essa heroína e sua consciência infeliz diante de suas limitações em lutar não contra suas angústias, mas contra o sistema escravocrata, força que a destrói. Assim, Mintah constitui-se como uma heroína problemática não apenas por conta de sua consciência, mas por ter um conflito fadado ao fracasso. Seu senso de dever a impele a agir, mas a luta é em vão diante da força escravocrata que a oprime, como vemos no pensamento do capitão: "Pela lei Inglesa, foi estabelecido que todo escravo comprado e vendido no comércio foi categorizado como mercadoria. Como tal, o proprietário poderia fazer com sua mercadoria tudo o que ele quisesse." (D'AGUIAR, 1999, p. 72).[6]

Ao fracassar na tentativa do motim, Mintah e os escravos que conseguira juntar são amarrados no convés para presenciarem os escravos doentes serem atirados ao mar. A heroína, diante dessa visão, sente a dor pungente do fracasso, pois desejara ajudá-los, mas sente no olhar de cada um a acusação. Os escravos a idealizaram como salvadora: "Um deus veio como Mintah para nos salvar deste mar." (D'AGUIAR, 1999, p. 93[7]), mas ela falhara: "Mintah olhou para uma mulher cujos olhos encontraram os dela e a culpavam por nada. No entanto, para Mintah eles pareciam querer que ela fizesse alguma coisa, sem saber o que, mas ao menos um pouco." (D'AGUIAR, 1999, p. 126[8]). Diante da força maior, a escravidão e o sistema brutal de dominação, Mintah estava fadada ao fracasso em qualquer tentativa que fizesse. Ainda assim, a culpa a perseguirá, pois ao não ser morta, não conseguirá absolver-se pelo fracasso.

As contradições sociais se apresentam com força em outros momentos do enredo e no tribunal fica bastante evidente como os valores autênticos de Mintah (seu humanismo, sua busca por justiça) são impossíveis de serem encontrados no mundo degradado do

[5] What had she left behind, in her life on land? A mission, a mother. Before that a father, a chisel. Before that little things. Short time-frames of things with no connection, stored haphazardly inside. Disparate supplies lumped together in a room to support a balanced diet. A diet of recall. And a diet of promises. She raided their store-room periodically to sustain her, and far from being emptied by her raids she found she was simply retrieving the same things time and again from that room and they yielded nothing new and had now ceased to offer comfort. Had now become a source of agitation to her. For she wanted to live, to get beyond a dependence on what had happened in an increasingly distant past, and to accrue newer moments, better things, for her future comfort.

[6] Under English law it was stated that every slave bought and sold in the trade was categorised as stock. As such, an owner could do with his stock whatever he pleased.

[7] A god has come as Mintah to save us from this sea.

[8] Mintah looked at a woman whose eyes met hers and blamed her for nothing. Yet to Mintah they seemed to want her to do something, without knowing what, however little.

escravismo. O diário de Mintah não é considerado válido diante dos muitos testemunhos a favor do capitão do *Zong*:

> Simon não podia entender o que estava errado. Por que a decisão foi em favor dos investidores, sem menção às mortes? Ele não sabia. Ele tinha certeza de que ele havia traído Mintah. Todos haviam sido reduzidos a mercadoria e isso foi o fim de tudo. O diário de Mintah havia sido recusado, porque ela não era livre, mas adquirida como mercadoria. (D'AGUIAR, 1999, p. 173).[9]

As forças materiais do mundo escravagista constrangem a voz da escrava. Não é nenhuma força imaterial que rege seu destino, mas a força do capital. As leis do mundo marginalizam Mintah, mas ela não tem forças para escapar disso. A vida autêntica da heroína teria se realizado ao lado do pai, na aldeia, esculpindo madeira. Mas, a inautenticidade do mundo desviou seu caminho. Mintah é a heroína que se recusa a concordar com os papéis impostos pelo mundo e paga um preço alto por isso. Já na Jamaica, passa a vida a lembrar-se de como fracassou com os escravos do *Zong* e é perseguida por seus fantasmas:

> As pessoas vão alegremente pegar um cálice de mim, mas não estas imagens, muitas delas não muito maiores do que um cálice. Eles são meus cálices. Eu bebo seus grãos. Eu bebo luz deles, a forma como ela brilha não em suas cabeças e ombros e costas, mas em determinados locais, tais como o interior de um braço que se junta ao corpo, ou o sulco entre a canela e a panturrilha, tão escura como o mar, ou como um escravo no porão de um navio. Existem 131 deles. Um verdadeiro exército. (D'AGUIAR, 1999, p. 209).[10]

As 131 esculturas de madeira têm suas histórias criadas por Mintah: nome, idade, destino. Parece uma maneira de ela preservar sua história pessoal, ou mesmo um ajuste de contas com os escravos mortos. Mesmo sem não contar a história do *Zong*, na tentativa de não lembrar, Mintah é impelida a dar vida aos mortos, aos escravos que não viveram por seu fracasso.

A sugestão do romance é de que houve a exclusão da voz de Mintah e seu silenciamento forçado lhe é doloroso, a ponto de ela criar um trauma com o mar e nunca mais falar do *Zong*. Mas, Mintah rumina o assunto até a morte, é a heroína fechada em si mesma, experimentando solitariamente os próprios conflitos. Neste sentido, entende-se Mintah como a heroína ambivalente de Fehér, que nasce na sociedade capitalista, mas não se integra a ela:

> Sua vida de trabalhar com madeira era só dela. Alguns estilhaços

[9] Simon couldn't work out what had gone wrong. Why had the ruling gone in the investors' favour with no mention made of the deaths? He didn't know. He felt sure he had betrayed Mintah. Everyone had been reduced to stock and that was the end of it. Mintah's diary had been dismissed because she was not free but owned as stock.

[10] People will gladly take a goblet from me but not these figures, many of them not much bigger than a goblet. They are my goblets. I drink their grain. I drink light from them, the way it shines off head and shoulders and back but in certain places, such as the inside of an arm where it joins the body, or the groove between the shin and calf, is as dark as the sea, or the slave hold of a ship. There are 131 of them. A veritable army.

> haviam sido enterrados tão profundamente em sua mão, a pele tinha endurecido sobre eles e agora eles foram esquecidos. Ninguém sabia a história dela, porque ela não se preocupou em contá-la. Todas as suas notas eram para si mesma, sua memória falha, seu sonho recorrente. Isso tudo costumava magoá-la, como uma nova farpa, mas agora ela não sabia que eles estavam lá. O tempo havia endurecido sobre eles. (D'AGUIAR, 1999, p. 222).[11]

A morte de Mintah, ao fim do romance, pelo fogo em sua casa, pode ter sido acidental ou não. Já idosa, ela passara a vida esperando por rever Simon (o assistente de cozinha que a protegera no *Zong*), mas, como ele nunca aparecera, Mintah construiu a vida que queria em sonhos: "Ela estava feliz que ele tinha sido uma parte de seu dia, mesmo que fosse um devaneio." (D'AGUIAR, 1999, p. 222-223).[12]

Mintah parece não ter encontrado sentido em seu mundo e termina seus dias sem conseguir abrir-se com os demais. A esperança de conseguir esquecer o próprio fracasso parece nunca se concretizar e ela morre confundindo o fogo com o mar onde fora lançada: "Ela abriu a boca procurando ar e comeu fogo. Doeu como a vez em que ela tinha bebido o mar." (D'AGUIAR, 1999, p. 226).[13]

O fim do romance é também ambivalente na medida em que Mintah, mesmo livre da escravidão, não se liberta de sua consciência. Ao morrer, o mar e seu trauma ainda lhe pesam. E este romance histórico consegue, mesmo deslocando a história para o século XVIII, fazer pensar sobre o legado da escravidão nos dias atuais, pois a personagem Mintah parece representar os descendentes de escravos que não conseguem esquecer os traumas trazidos pela escravidão e vivem sem voz.

Considerações finais

Ao analisar o romance *Feeding the ghosts*, 1997, de Fred D'Aguiar, fez-se necessária sua observação como um romance histórico moderno, por apresentar a heroína Mintah como problemática, por não aceitar passivamente a ordem escravocrata. É um romance que desloca sua história para o século XVIII, mas consegue unir as características individuais da protagonista de forma crível ao tempo histórico dado e, ao mesmo tempo, continua representando uma realidade ainda não resolvida, a do legado negativo da escravidão aos descendentes de escravos e a falta de voz do sujeito negro. Como Mintah, os sujeitos negros hoje também não têm voz.

Ao pensar este romance como um romance moderno, evidenciou-se sua heroína com uma consciência problemática por ter um conflito fadado ao fracasso: lutar contra uma estrutura

[11] Her life of working with wood was hers alone. Some splinters had been buried so deep on her hand, he skin had hardened over them and now they were forgotten. No one knew her story, because she had not bothered to tell it. All her notes were for herself, her failing memory, her recurrent dream. These used to hurt her once, like a new splinter, but now she did not know they were there. Time had hardened over them.

[12] She was glad he had been a part of her day even if it was a daydream.

[13] She opened her mouth for air and ate fire. It stung like the time she had drunk the sea.

que a massacra, a ordem escravocrata. Ao mesmo tempo, Mintah é uma heroína ambivalente, pois, tornada escrava, não é passiva como se esperava. Sua ambivalência também se dá na medida em que não é destruída pela escravidão, mas também não a destrói. Cria expectativas de ajudar os colegas escravos a bordo do *Zong*, mas fracassa. Os demais escravos também a veem como uma heroína, mas ela o desaponta e carrega a culpa até a morte.

Ao entrar em desacordo com as ordens do capitão, Mintah choca-se com esse mundo, não se reconhece nele e sua consciência individual entra em embate com a realidade do mundo escravocrata que a quer passiva, obediente e muda. Mas, ao falar, Mintah é jogada ao mar. A tentativa de ter sua história lida no tribunal também é evidência desse desajuste da heroína com a ordem do mundo, a qual Mintah não entende.

Mintah é humanitária e seu senso de dever a leva a agir, mas a ordem do mundo é muito maior que ela. Com isso, o fracasso a perseguirá e, já idosa e livre fisicamente, não tem a consciência liberta, pois a culpa a atormenta todos os dias. As 131 esculturas de madeira que ela cria têm nome e história, como se preservando sua história pessoal, ela pudesse ajustar as contas com os colegas mortos. Os sonhos que constrói com Simon a ajudam a viver a vida que lhe pareceria mais autêntica. Porém, a realidade diária de viver com seu fracasso não a deixa superar o trauma do mar, nem partilhar a história do *Zong*. Ainda culpada, morre confundindo fogo com a água do mar onde os 131 colegas foram mortos.

Referências

D'AGUIAR, Fred. **Feeding the ghosts**. New Jersey: Ecco Press, 1999.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. Tradução de Álvaro Cabral.

FEHÉR, Ferenc**. O romance está morrendo?** Contribuição à teoria do romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

GUMBRECHT, H.U. **A modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998. Tradução de Lawrence Flores Pereira.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2 ed. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011. Trad. Rubens Enderle.

WARD, Abigail. **Caryl Phillips, David Dabydeen and Fred D'Aguiar**: representations of slavery. Manchester and New York: Manchester University Press, 2011.

Recebido em 2015-09-21
Publicado em 2016-05-28