



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**DANIELA OLIVEIRA DA SILVA**

**“ARMAR UMA TENDA NUM CEMITÉRIO HABITADO POR  
FANTASMAS MUITO ELOQUENTES”:  
A APROPRIAÇÃO IMAGINATIVA DA HISTÓRIA NO ROMANCE  
*AMADA*, DE TONI MORRISON**

**Brasília, dezembro de 2020**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**DANIELA OLIVEIRA DA SILVA**

**“ARMAR UMA TENDA NUM CEMITÉRIO HABITADO POR  
FANTASMAS MUITO ELOQUENTES”:  
A APROPRIAÇÃO IMAGINATIVA DA HISTÓRIA NO ROMANCE  
*AMADA*, DE TONI MORRISON**

**ORIENTADOR: PROF. DR. DANIEL BARBOSA ANDRADE DE FARIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciada em História.

**Brasília, dezembro de 2020**

**“ARMAR UMA TENDA NUM CEMITÉRIO HABITADO POR FANTASMAS MUITO  
ELOQUENTES”:  
A APROPRIAÇÃO IMAGINATIVA DA HISTÓRIA NO ROMANCE *AMADA*, DE TONI  
MORRISON**

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Daniel Barbosa Andrade de Faria – PPGHIS/UnB  
(Orientador)

Prof. Dr. Anderson Ribeiro Oliva – HIS/UnB  
(Membro)

Ma. Fernanda Silva e Sousa – FFLCH/USP  
(Membra)

Escrever é uma forma de conversar com nossos ancestrais. Uma forma de conversar com aqueles que ainda têm que vir.

Saidiya Hartman

Dedico este trabalho a minha mãe, que me deu meus primeiros gibis; ao meu pai, que sempre carregou um livro para todo lugar que ia e me ensinou essa mania, e aos meus avós, cujo caminho me trouxe até aqui.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a todos os espíritos que me guiam e protegem, que aparecem em meus sonhos, que me dão força e sabedoria e que abrem os meus caminhos para que eu chegue onde eu cheguei e onde eu ainda quero chegar.

Agradeço pela existência das mulheres negras de todo o mundo. Conhecer suas vidas e trajetórias me permite sempre lembrar das fontes de poder que existem em “amar e mudar as coisas”. E eu só escrevo hoje porque vocês escreveram ontem e para que haja um amanhã em que outras escrevam, falem, declamem, cantem, pois, afinal, “nossos passos vêm de longe”. Cito especialmente a autora estudada nesse trabalho, Toni Morrison. Você me emociona e te conhecer foi uma das coisas mais incríveis que essa existência já me permitiu.

Agradeço a minha mãe Dilza, ao meu pai Raimundo, aos meus irmãos Débora e Rafael, a minha vó Durvalina e a toda a minha família estendida. Vocês foram meus primeiros professores e desde então vocês me ensinam algo novo todo santo dia.

Agradeço aos amigos e amigas de sempre, que me acompanharam do Colégio Militar pra vida e que me encorajam e estão ao meu lado nas mais lendárias aventuras. Para citar somente alguns: Erin, Gabi, José, Milena, Gabriel, Ingrid, Karine, Catarina e Rebeca, muito obrigada!

Agradeço aos amigos e amigas que fiz nessa travessia pelo curso de História e pela UnB. Sempre levarei nossos momentos juntos em meu coração e só posso ser grata por cada um(a) que passou pelo meu caminho e que fez desse trajeto mais fácil, mais doce e muito mais alegre. Os aprendizados mais importantes (e acadêmicos) dessa experiência certamente vieram de vocês. Para citar somente alguns (os companheiros mais assíduos dos cafezinhos no RU): Bruna, Jéssica, Amanda, Luanda, Marcos, Gustavo, Lucas, Luiz e Ana Luiza, muito obrigada!

Agradeço aos professores e professoras que inspiraram e moldaram a historiadora que hoje me torno. Vocês são a prova de que o ofício do historiador é um trabalho coletivo e que história é feita de gente e de humanidade.

Agradeço ao meu orientador Daniel, meu primeiríssimo professor de história da universidade, que acolheu e permitiu que florescessem as minhas melhores ideias. Você foi

uma figura consistente nesses cinco anos e em todos eles participou ativamente da minha formação, me inspirando como historiador, professor e, acima de tudo, como ser humano. Agradeço também aos meus co-orientadores não oficiais, os amigos e amigas que leram esse trabalho antes de todo mundo e que, com seus comentários, me incentivaram a continuar escrevendo, “botando fé” nas minhas ideias e “transformando o silêncio em linguagem e ação”.

Por último, agradeço a minha gatinha Quindim, que miou comigo toda vez que eu passei tempo demais trabalhando no computador e que me lembra sempre que a vida é cheia de amor e carinho para se viver, para dar e receber.

Espero todo mundo pro maior “frevo” que vocês já viram na vida depois dessa vacina,  
beleza?



## RESUMO

Com base no conceito de apropriação imaginativa da história, juntamente com outros aportes teóricos, buscou-se realizar uma leitura e análise do livro *Amada* (1987) de Toni Morrison, a partir de ensaios, discursos e reflexões publicados pela mesma autora nas obras *A Fonte da Autoestima* (2019) e *A Origem dos Outros* (2017). O objetivo deste trabalho foi entender quais são as contribuições possíveis da literatura de Morrison para uma escrita da história da liberdade negra e das relações sociais das mulheres negras, em suma, da fazedura cotidiana de suas próprias liberdades, subjetividades e existências no mundo. Pretende-se compreender a que lacunas na escrita historiográfica e no trabalho com a documentação histórica livros como o de Morrison são capazes de responder, ao enfrentar e propor caminhos alternativos para não reforçar na narrativa histórica a violência do arquivo contra sujeitos históricos escravizados. Destacou-se também a importância dessa obra não só como fonte histórica, mas como instrumento para o questionamento metodológico do próprio ofício do/a historiador/a, no sentido de ser possível repensar, com base na obra *Amada*, a própria prática historiográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** raça; literatura negra; Toni Morrison; escrita da história; escravidão.



## ABSTRACT

Based on the concept of imaginative appropriation of history, along with other theoretical contributions, this work seeks to read and analyze Toni Morrison's book *Beloved* (1987), based on essays, speeches and reflections published by the same author in the works *The Source of Self-Regard* (2019) and *The Origin of Others* (2017). The objective of the work was to understand the possible contributions of Morrison's literature for a historiography of black freedom and the social relations of black women, in short, the daily making of their own freedoms, subjectivities and existences in the world. It was intended to understand what gaps in historiographical writing and in the work with historical documents books such as Morrison's are capable of responding, when facing and proposing alternative ways to not reinforce the violence of the archive against enslaved historical subjects in the historical narrative. The importance of this literature was also highlighted not only as a historical source, but as an instrument for the methodological questioning of the historian's own profession, in the sense that it is possible to rethink, based on *Beloved*, the historiographical practice.

**KEY WORDS:** race; black literature; Toni Morrison; historiography; slavery.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O PENSAMENTO LITERÁRIO E INTELLECTUAL DE TONI MORRISON EM <i>AMADA</i> COMO DISRUPÇÃO DA VIOLÊNCIA DO ARQUIVO CONTRA SUJEITAS HISTÓRICAS ESCRAVIZADAS</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 2 – A APROPRIAÇÃO IMAGINATIVA DA HISTÓRIA EM <i>AMADA</i> COMO TERRA FÉRTIL PARA SE PENSAR A MODERNIDADE NA PERSPECTIVA NEGRAFEMININA</b>	<b>25</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>42</b>
<b>FONTES</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>47</b>



## INTRODUÇÃO

Meu primeiro encontro com Toni Morrison se inicia em 2018. Não me lembro bem o motivo, mas navegando pelo acervo da Biblioteca Central da Universidade de Brasília, decidi entrar na “guerra de braço” (ou a lista de reserva) para pegar emprestado um dos poucos livros em português dessa autora presentes no acervo. Me recordo exatamente do dia em que pus as mãos no *O Olho Mais Azul*. Era um livro pequeno e gasto da edição de 2003 da Companhia das Letras<sup>1</sup>.

Eu fui lendo aos poucos, demorei meses, acredito ter até recebido um aviso de débito da biblioteca – talvez tenha até pago uma multa, mas não me lembro mais. Essa obra foi um dos livros mais fortes que já li. E não me tocou apenas pelo conteúdo, mas também pela forma como Toni Morrison escreve, por sua lírica e sofisticação, pela singeleza e poesia com que ela descreve os momentos tão cotidianos, mas tão marcantes (e por vezes violentos) da infância das meninas de sua história, da minha infância e da de tantas outras meninas como eu.

No ano seguinte à minha leitura do *O Olho Mais Azul*, essa escritora nascida Chloe Ardelia Wofford, a quem conhecemos como Toni Morrison, faleceu. Foi a sua partida que me motivou a percorrer mais livros de sua obra. Afinal, nas pouco mais de duas centenas de páginas do *O Olho Mais Azul* eu havia sido fortemente impactada por sua literatura.

Apesar de gostar muito de fazer História, a minha impressão é que a literatura sempre me tocou e me ensinou muito mais sobre história do que a própria história o fez – peço licença aos/às historiadores/as para dizer isso. E *Amada* foi o livro que eu encontrei (e me encontrou) que mais sintetizava em uma obra o que ambas, história e literatura, me ensinaram de melhor. Sintetizou o que elas me faziam sentir também, qual era o significado da História na minha vida, como pessoa, o que ela me mudou e o que nela eu acredito que deve mudar. Eu passei anos estudando o que a História significava na vida de outros, homens como Marc Bloch, Rüsen, Ranke e quantos clássicos eu conseguir nomear de cabeça. Estava na hora de dizer o que ela significava para pessoas como eu, para mulheres e gente negra, como eu.

---

<sup>1</sup> Toni Morrison, *O Olho Mais Azul*, trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Para introduzir o assunto, recorro a outra importante obra de literatura de autoria negra, *A Parábola do Semeador*, de Octavia E. Butler<sup>2</sup>. O livro se inicia em 2024, num planeta Terra vivendo um colapso ambiental sem precedentes, que desencadeou uma crise econômica de mesmo porte, lançou todo o mundo em extremo caos social e numa constante incerteza sobre o que viria para os próximos tempos da humanidade. Algumas pessoas se apegaram ao jeito como as coisas costumavam ser antes e, para manter seu estilo de vida “estável” e confortável, sem muitas mudanças, elas tiveram que recorrer a um aumento progressivo do uso da violência e da desumanização de seus semelhantes, levando o nível de exploração das pessoas ao extremo.

Lauren Oya Olamina é uma adolescente que já nasceu nesse mundo pós-apocalíptico. Ela não se lembra de como é viver em um mundo que não esteja em constante mudança. Para fugir da negação e buscar tentar criar algo novo – uma existência que permita uma vida que vá além da simples sobrevivência –, ela funda uma nova fé e, a partir dessa fé, constrói uma comunidade. Tudo isso começa com os seguintes versos:

Tudo que você toca  
Você Muda.  
Tudo o que você Muda  
Muda você.  
A única verdade perene  
É a Mudança.  
Deus é Mudança.

**Semente da Terra: os livros dos vivos<sup>3</sup>**

O primeiro livro dessa trilogia de Butler, denominada *Semente da Terra*, é finalizado com o grupo formado por Olamina – que está em peregrinação pelo país em que vivem para sobreviver e encontrar um lugar onde possam plantar sua própria comida e fundar sua comunidade – fazendo uma cerimônia para simbolicamente enterrar seus mortos. Com “quaisquer palavras, lembranças, frases, pensamentos, canções”<sup>4</sup>, eles prestam homenagem e respeito a todos aqueles/as dos quais tiveram que se afastar, ou fugir, que viram ser mortos ou incinerados. Em meio ao caos social e ao “fim do mundo”, todos os membros da comunidade tinham alguém que eles perderam e gostariam de lembrar nesse ritual coletivo.

O ritual inicia o estabelecimento definitivo da comunidade deles em terra, simbolizando assim o fim de sua peregrinação e procura. A lembrança do passado e de

---

<sup>2</sup> Octavia E. Butler, *A parábola do semeador*, trad. Caroline Caires Coelho. São Paulo: Morro Branco, 2018.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 406.

seus mortos é a semente que funda e que fará germinar o novo mundo que eles almejam construir, um no qual seja possível *viver*; desfrutar a vida e fazer isso em *comunidade*. A utopia social – ou pelo menos a forja de um mundo em que seja possível não só sobreviver, mas florescer (como Semente da Terra) – só viria através de um desvio pelo passado, rumo a um outro destino para a humanidade<sup>5</sup>.

É sobre isso que trata Walter Benjamin nas teses “Sobre o conceito de História”. Falando especificamente da tese II, Michael Löwy vai interpretar que:

A tese II introduz um dos principais conceitos teológicos do documento: *Erlösung*, que se poderia traduzir melhor por *redenção* do que por “libertação”. Benjamin a situa em primeiro lugar na esfera do indivíduo: sua felicidade pessoal pressupõe a redenção de seu próprio passado, a realização do que poderia ter sido mas não foi. Segundo a variante dessa tese, [...] essa felicidade pressupõe a reparação do abandono [...] e da desolação [...] do passado. A redenção do passado é simplesmente essa realização e essa reparação, de acordo com a imagem de felicidade de cada indivíduo e de cada geração. [...] não há progresso se as almas que sofrem não têm direito à felicidade e à realização. Lotze [autor referência de Benjamin] rejeita, então, as concepções da história que desprezam as reivindicações [...] de épocas passadas, e que consideram que o sofrimento das gerações passadas foi irrevogavelmente perdido. É preciso, insiste ele, que o progresso se realize também para as gerações passadas [...]<sup>6</sup>.

Assim como Benjamin, Olamina entendia que a rememoração das vítimas do passado era essencial para que sua nova comunidade fosse fundada.

Todavia, a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, ou a pesquisa histórica, aos olhos de Benjamin, não são suficientes. É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação [...] do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar. [...] Em termos seculares, ela [a redenção] significa [...] a emancipação dos oprimidos. [...] [eles] esperam de nós não só a rememoração de seu sofrimento, mas também a reparação das injustiças passadas e a realização da utopia social. Um pacto secreto nos liga a eles e não nos desembaraça facilmente de sua exigência, se quisermos nos manter fiéis ao materialismo histórico, ou seja, a uma visão da história como luta permanente entre oprimidos e opressores.

A redenção messiânica/revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Minha percepção dessa obra foi fortemente influenciada pelo episódio do *Podcast Benzina*, cujo nome é “A literatura molecular de Octavia Butler”. [Locução de]: Orlando Calheiros e Stephanie Borges. [S.I]: Rio de Janeiro, Benzina, 4 nov. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://benzina.podbean.com/e/a-literatura-molecular-de-octavia-butler/>. Acesso em 20 nov. 2020.

<sup>6</sup> Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 48-49.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 51.

Com base no exemplo literário presente nessa obra de Butler e lidando atualmente com o nosso próprio colapso social e o “fim” do mundo como o conhecíamos anteriormente, a história toma para o nosso trabalho não o tom de volta ao passado, mas de desvio a ele, rumo a um futuro que precisa ser repensado e refeito. Um futuro que redima os oprimidos do nosso passado e do nosso presente, colocando em prática os sonhos de liberdade que eles e elas, antes de nós, ousaram sonhar. Como diz um itan ditado iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Ou seja, o desvio ao passado em forma de reparação/rememoração/redenção é capaz de ser feito no presente e de transformar esse mesmo presente.

Fundamentada nessas reflexões e em outras, nasce a ideia deste trabalho: falar sobre *Amada*, um livro que, como historiadora e como leitora, acredito ser importante para nos levar a repensar e refazer nossa relação com o passado de uma outra forma. Horkheimer, amigo e referência de Benjamin, afirma que

O que aconteceu aos seres humanos que morreram, nenhum futuro pode reparar. Jamais serão chamados para se tornarem felizes para sempre. [...] No meio dessa imensa indiferença, somente a consciência humana pode se tornar o altar onde a injustiça sofrida pode ser abolida/ultrapassada [...]. Agora que a fé na eternidade deve se decompor, a historiografia [...] é o único tribunal de justiça [...] que a humanidade atual, ela própria passageira, pode oferecer aos protestos [...] que vêm do passado”<sup>8</sup>.

Complemento a fala desse autor para afirmar que a literatura, além da historiografia, é também um instrumento ao qual a humanidade pode recorrer para rememorar os seus mortos e redimir os oprimidos, colaborando para construir, no presente, a liberdade, que só será possível por meio de uma viagem comprometida ao passado. Entendo, dessa forma, que o livro *Amada* não cumpre essa função somente partir de uma interpretação feita nesse trabalho, mas que um dos objetivos de Morrison, relatado em alguns de seus ensaios, ao escrever esse livro, foi que ele funcionasse como mantenedor da memória viva dos oprimidos pelo terror racial escravocrata, necessário para que a emancipação dos negros e negras no presente se realize de forma completa e definitiva.

Portanto, o objetivo deste trabalho foi entender quais são as contribuições possíveis da literatura de Morrison para uma escrita da história da liberdade negra e das relações sociais das mulheres negras – em suma, da fazedura cotidiana de suas próprias liberdades,

---

<sup>8</sup> Max Horkheimer. In: Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, pp. 49-50.

subjetividades e existências no mundo. Busquei compreender a que lacunas na escrita historiográfica e no trabalho com a documentação histórica livros como o de Morrison podem responder, ao enfrentar e propor caminhos alternativos para não reforçar na narrativa histórica a violência do arquivo contra sujeitos históricos escravizados e escravizadas. Tentei destacar a importância dessa literatura não só como fonte histórica, mas como instrumento para o questionamento metodológico do próprio ofício do/a historiador/a, no sentido de nos fazer repensar a nossa prática historiográfica.

As fontes que escolhi para me guiarem nesse projeto foram o livro *Amada*, como carro-chefe dessa jornada, e duas obras de ensaios, discursos e reflexões de Toni Morrison: *A Origem dos Outros* (2017) e *A Fonte da Autoestima* (2019). Minha abordagem da fonte principal foi baseada em apenas uma parte do grande acervo de declarações que Morrison nos deixou sobre sua própria obra, que se constitui por diferentes formatos, inclusive um documentário<sup>9</sup>. Há ainda muito mais a ser pesquisado e trabalhado em relação ao que essa autora enunciou sobre o livro *Amada* e suas outras obras.

Além disso, me utilizei de bibliografia complementar que, advinda de diferentes disciplinas para além da história, busca pensar assuntos como a escrita da história das mulheres negras, a violência do arquivo contra sujeitas históricas escravizadas e o ofício da/o historiador/a diante de fontes tão peculiares. Todos esses temas são tratados a partir da leitura e análise do livro *Amada* e correspondem ao conteúdo do capítulo 1 deste trabalho.

Já no capítulo 2, utilizo outras referências bibliográficas, que, junto com as minhas fontes, buscam conversar sobre a apropriação imaginativa da história<sup>10</sup> que Toni Morrison efetiva a partir do romance *Amada*. Nesse sentido, enquanto no capítulo 1 confabulamos sobre o que eu chamaria de semelhanças entre o romance e a história e as contribuições que o primeiro pode conceder à segunda, no capítulo 2 falamos sobre as diferenças entre eles. Porém, nos dedicamos a entender como Toni Morrison utiliza a composição imaginativa da história, o livro *Amada*, como instrumento para pensar a modernidade a partir de uma perspectiva negra e feminina.

---

<sup>9</sup> TONI Morrison: The Pieces I am. Direção de Timothy Greenfield-Sanders. Estados Unidos: Perfect Day Films, 2019. 1 DVD (120 min).

<sup>10</sup> Conceito presente na página 414 do livro Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

Denomino essa perspectiva como *negrafeminina*, entendendo – a partir da leitura de feministas negras como Angela Davis<sup>11</sup>, Patricia Hill Collins<sup>12</sup> e toda uma tradição de luta e pensamento-ação que nos remonta ao Coletivo Combahee River<sup>13</sup> – que a existência das mulheres negras foi e é atravessada por diferentes formas de opressão interligadas. As formas de existência (e/ou opressões) que destaco em meu trabalho se relacionam às identidades de gênero e de raça das mulheres negras a partir do livro *Amada*. Deixo para futuros trabalhos uma abordagem das tantas outras categorias das quais não falo aqui, como as que relacionam mulheres negras à classe, a masculinidades negras, a sexualidades e outros, a partir da narrativa de Morrison.

Dialoguemos agora sobre a obra propriamente dita. Vencedora do Prêmio Pulitzer do ano de 1988, *Amada* foi publicado originalmente em 1987. O romance é ambientado em 1873, momento em que os Estados Unidos estavam lidando com as sequelas da Guerra Civil e os efeitos da escravidão recém-abolida. Sethe é uma ex-escrava que, estando grávida, empreendeu fuga, anos antes de 1873, da fazenda Doce Lar, no Kentucky, para ser abrigada por sua sogra em Cincinnati. No difícil trajeto até Ohio, ela dá à luz um bebê, a menina Denver, que será sua companhia constante ao longo de toda a obra.

Quando a história começa a ser narrada, a perda pode ser caracterizada como uma presença cotidiana na vida de Sethe. Seu marido, Halle, que ia fugir com ela, desapareceu; a sogra e alicerce familiar, Baby Suggs, faleceu há algum tempo e os filhos mais velhos, Howard e Buglar, abandonaram a casa onde viviam com Sethe e Denver devido a uma aparição singular que ronda o local, o fantasma de um bebê morto por Sethe. A atmosfera atormentada e triste que circunda a residência número 124 da Rua Bluestone corresponde ao fantasma de uma outra filha de Sethe, morta há cerca de dezoito anos, cuja lápide estava gravada com a única palavra que Sethe conseguiu “custear”: *Amada*.

Porém, após a chegada de Paul D – também ex-escravo que havia morado com Sethe e Halle na Doce Lar –, as manifestações fantasmagóricas cedem e esse homem devolve à protagonista a esperança de superar os traumas do passado e construir uma vida ao lado dele. Entretanto, a visita de uma jovem misteriosa, que, futuramente, revela-se como alguém que se

---

<sup>11</sup> Angela Davis. *Mulheres, raça e classe*, trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

<sup>12</sup> Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

<sup>13</sup> Patricia Hill Collins, Nós que acreditamos na liberdade não podemos descansar: Lições do feminismo negro norte-americano. In: PINTO, A. F. M.; DECHEN, C.; FERNANDES, J. (orgs.). *Griôs da diáspora negra*. Brasília: Griô, 2017.

chama Amada (fantasma que se fez carne?)<sup>14</sup>, traz à tona toda a lembrança do assassinato e as questões ainda não cicatrizadas sobre o que *realmente* aconteceu.

No artigo de Elizabeth B. House, “*Toni Morrison’s Ghost: The Beloved is not Beloved*”<sup>15</sup>, a autora argumenta, através dos misteriosos trechos do livro que parecem ser narrados pela própria menina Amada, que o fantasma que se fez carne através da jovem aparição não necessariamente corresponderia ao bebê morto por Sethe. Com isso, ela quer dizer que Amada, a jovem que aparece no 124 da Rua Bluestone, pode ser uma alegoria que representa todos/as os/as escravizados/as que foram sequestrados e, após sobreviverem aos traumas da travessia, foram trazidos às Américas para perder sua liberdade. Um indício forte disso, para House, é uma das epígrafes do livro, onde está escrito “Sessenta milhões e mais”, que House interpreta como uma referência de Morrison aos arquivos da escravidão e ao número de pessoas trazidas da África para as Américas, com o objetivo de serem escravizadas.

Essa jovem, ao chegar na casa, conquista automaticamente a confiança de Denver, uma criança extremamente solitária que sofre com os estigmas carregados pelo filicídio e vê em Amada a chance de ter uma companhia. Sethe também se aproxima dela, porém Amada só vai confrontá-la depois sobre o motivo que a levou a aparecer na casa.

O romance é uma prosa melódica que alterna entre diferentes registros e pontos de vista, além de diversos tempos de narrativa. Toni Morrison se baseou numa história real para compor essa obra, que retrata como foi tentar se reconstruir como ser livre e como humano para os negros e negras que viveram na pele ou tão cronologicamente próximos da experiência da escravidão nos Estados Unidos do século XIX.

Inspirada por um recorte de jornal encontrado no livro *The Black Book* [O livro negro], Morrison se deparou com a história real de Margaret Garner, “uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor”<sup>16</sup>. Essa situação transformou Garner num importante exemplo na luta abolicionista estadunidense, que batalhava na época contra as leis dos Escravos Fugitivos. Essas leis determinavam que os/as escravizados/as que escapassem fossem “devolvidos” a seus senhores.

---

<sup>14</sup> Elizabeth B. House, “Toni Morrison’s Ghost: The Beloved is not Beloved”. *Studies in American Fiction*, v. 18, n. 1, 1990, pp. 17-26.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 14.

A fim de utilizar o passado histórico como ferramenta para refletir acerca de “questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher”, Morrison afirmou que criou uma obra literária que convida “os leitores [...] a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) [da escravidão]” e “armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes”<sup>17</sup>.

Morrison, em *Amada*, tratou de questões constituintes do presente negro e que também já estavam dadas no passado desse mesmo povo, demonstrando assim como a contemporaneidade (do terror racial) ainda está repleta de vestígios históricos e como a atualidade tem reciclado da história métodos de terror, quando se trata de gente negra<sup>18</sup>. Porém, o trunfo da literatura é a habilidade de discorrer sobre indagações que a história ainda está tateando para abordar, a partir de suas próprias limitações metodológicas, de suas lacunas e dos silêncios e violências da documentação histórica.

A empreitada de Morrison foi definida por ela mesma como uma “tentativa de tornar a experiência do escravo íntima” e “mostrar a escravatura como uma experiência pessoal”<sup>19</sup> para os leitores que adentram na (leitura dessa) história. Poucos/as historiadores/as teriam coragem (ou estão limitados pelo fazer historiográfico?) de entrar na consciência de seus sujeitos históricos, sentir o que eles sentiam e entender as suas experiências históricas (historicidades) a partir do campo das emoções. Já Toni Morrison pensa diferente, o seu desejo com a obra era

que o leitor fosse sequestrado, impiedosamente jogado num ambiente estranho como primeiro espaço para uma experiência comum com a população do livro - assim como

---

<sup>17</sup> “A Margaret Garner histórica era fascinante, mas, para uma romancista, era limitadora. Muito pouco espaço imaginativo para o que eu queria. Então eu inventaria seus pensamentos, prenderia esses pensamentos a um subtexto que fosse historicamente verdadeiro em essência, mas não estritamente factual, a fim de relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o lugar da mulher. A heroína representaria a aceitação indesculpada da vergonha e do terror; assumiria as consequências de escolher o infanticídio; *reclamaria a própria liberdade*. O terreno, a escravidão, era formidável e sem trilhas. Convidar os leitores (e eu própria) a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes. [...] Na tentativa de tornar a experiência do escravo íntima, eu esperava que a sensação de as coisas estarem ao mesmo tempo controladas e fora de controle fosse convincente de início ao fim; que a ordem e a quietude da vida cotidiana fossem violentamente dilaceradas pelo caos dos mortos carentes; que o esforço hercúleo de esquecer fosse ameaçado pela lembrança desesperada para continuar viva. Para mostrar a escravatura como uma experiência pessoal, a língua não podia atrapalhar” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 14-16, grifo meu).

<sup>18</sup> Ver o capítulo 2 (Escravidão, direitos civis e perspectivas abolicionistas em relação à prisão) do livro Angela Davis, *Estarão as prisões obsoletas?*, trad. Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

<sup>19</sup> Toni Morrison, *Amada*, op. cit, pp. 15-16.

os personagens eram arrancados de um lugar para outro, de qualquer lugar para qualquer outro, sem preparação nem defesa<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibidem.



# 1. O PENSAMENTO LITERÁRIO E INTELLECTUAL DE TONI MORRISON EM *AMADA* COMO DISRUPÇÃO DA VIOLÊNCIA DO ARQUIVO CONTRA SUJEITAS HISTÓRICAS ESCRAVIZADAS

*Era Iyalodê, a que fala pelas mulheres que não podem falar, contando, dizendo, amaldiçoando. Era Oxum, às portas da casa de Oxalá, amaldiçoando a pobreza e a injustiça que recaía sobre as mulheres. E crescendo em força e poder, transformando-se na dona de toda a riqueza...  
É assim que as mulheres, nós mulheres negras, buscamos formas de ser no mundo. De contar o mundo como forma de apropriarmo-nos dele. De nomeá-lo. De nommo, o axé, a palavra que movimenta a existência.*

**Jurema Werneck**

“No Brasil, a maioria dos estudiosos do problema do negro ou caem para o etnográfico, folclórico ou escrevem como se estivessem falando de um cadáver”<sup>21</sup>. A escrita da história, na maioria das vezes, fala de pessoas que não estão mais vivas, mas que não necessariamente precisam ser tratadas na narrativa como cadáveres ou violentadas a partir da própria violência que será encontrada na linguagem do arquivo<sup>22</sup>.

Clóvis Moura, sociólogo e historiador brasileiro, dedica-se, em sua obra, a pensar uma sociologia do e para o negro no Brasil, em vez de apenas uma sociologia *sobre* o negro brasileiro. Estenderemos suas reflexões para meditar sobre a estruturação de outras ciências humanas, como a História. Moura afirma que o/a pesquisador/a, quando trata o sujeito negro apenas como um *objeto* de estudo, cadavérico/a, sem existência para além de seu papel e caneta, perde a dimensão humana dessa pessoa negra e esquece de pensar sua subjetividade e agência histórica dentro de um contexto social. Esquece de pensar nesse sujeito

---

<sup>21</sup> Clóvis Moura, *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019, pp. 34-35.

<sup>22</sup> Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, 2008, pp. 1-14. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/small-axe/article/12/2/1/32332/Venus-in-Two-Acts>. Acesso em: agosto de 2020. Todas as citações de Hartman neste trabalho foram traduzidas pela autora desta monografia.

historicamente, enquanto alguém cuja humanidade foi aviltada no passado e está em disputa até os dias de hoje. Esse tipo de pesquisador/a chama atenção a partir do

indiferentismo pela situação social do negro, destacando-se, pelo contrário, a *imparcialidade científica* do pesquisador em face dos problemas raciais e sociais da comunidade negra. O absentismo científico transforma-se em indiferença pelos valores humanos em conflito. E com isso o negro é transformado em simples objeto de laboratório<sup>23</sup>.

Essa “indiferença pelos valores humanos em conflito” deve ser levada em conta também ao se pensar como a historiografia sobre povos escravizados tem o poder de reproduzir a violência a partir da qual essas pessoas foram retratadas no arquivo. Pessoas escravizadas foram majoritariamente representadas no arquivo a partir das palavras e descrições de seus violadores, nas situações mais calamitosas possíveis. Ou seja, aquilo que sobrou de suas vidas e experiências no passado e que chegou a nós no presente foram os momentos mais extremos de aviltamento de suas humanidades.

Uma importante iniciativa intelectual de ruptura dessa brutalidade arquivística é encontrada no trabalho da historiadora estadunidense Saidiya Hartman, que foi descrito num ensaio de sua autoria publicado em 2008 e denominado “*Venus in Two Acts*”<sup>24</sup>.

Nesse documento, a autora busca examinar a onipresença da Vênus Negra – representada por um mesmo nome, em diferentes realidades, por jovens negras escravizadas – no arquivo da escravidão no Atlântico e “luta[r] com a impossibilidade de descobrir qualquer coisa sobre ela que ainda não foi declarada” nesses papéis. A historiadora afirma que seu ensaio “imita a violência do arquivo e tenta remediá-la”<sup>25</sup>, a partir de um conceito que a autora define como “fabulação crítica”.

O conhecimento que temos sobre essas Vênus Negras é mediado por aqueles que Hartman chama de “testemunhas falhas”, os autores dos textos que encontramos no arquivo. A autora complementa:

Eu poderia dizer depois de um famoso filósofo que o que sabemos de Vênus em seus muitos disfarces equivale a “pouco mais que um registro de seu encontro com o poder” e que proporciona “um escasso esboço de sua existência”. Um ato de sorte ou de desastre produziu uma divergência ou uma aberração do curso normal e esperado de invisibilidade e catapultou-a do subterrâneo para a superfície do discurso. Nós

---

<sup>23</sup> C. Moura, op. cit., p. 34.

<sup>24</sup> S. Hartman, op. cit.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 1.

tropeçamos nela em circunstâncias exorbitantes que não produzem nenhuma imagem da vida cotidiana, nenhum caminho para seus pensamentos, nenhum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para tal rosto pode exigir. Nós só sabemos o que pode ser extrapolado a partir de uma análise do livro-razão ou emprestado do mundo de seus captores e mestres e aplicado a ela. No entanto, o exorbitante deve ser tornado exemplar ou típico a fim de que sua vida forneça uma janela para a vida dos escravos em geral<sup>26</sup>.

Dessa forma, Hartman afirma que é impossível se perguntar “quem é a Vênus?” e conseguir responder essa pergunta com qualidade. Estenderemos aqui esse raciocínio para pensar o mesmo sobre a seguinte questão: “Quem foi a sujeita histórica escravizada?”. As histórias que são contadas sobre pessoas escravizadas, especialmente mulheres, na documentação histórica

não são sobre eles, mas antes, sobre a violência, o excesso, a falsidade e a razão que tomou conta de suas vidas, transformou-os em mercadorias e cadáveres, e os identificou com nomes jogados fora como insultos e piadas grosseiras. O arquivo é, neste caso, uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de bens, um tratado médico sobre gonorréia, algumas linhas sobre a vida de uma prostituta, um asterisco na grande narrativa da história. Diante disso, “é sem dúvida impossível para sempre agarrar [essas vidas] novamente em si mesmas, como elas costumavam estar “em um estado livre”<sup>27</sup>.

Encarar essa impossibilidade que o arquivo apresenta ante as histórias dos sujeitos escravizados pode ser uma experiência dolorosa para os seus descendentes. Como afirma Hartman, sente-se falta de uma historiografia que revele, a partir das fontes históricas, uma imagem da vida cotidiana, um caminho para os pensamentos desses sujeitos históricos, algum vislumbre da vulnerabilidade de seu rosto ou do que olhar para tal rosto pode exigir.

É penoso se deparar com a invisibilidade histórica ou a visibilidade fornecida apenas pelo olhar da violência do arquivo. A impossibilidade de acessar tudo aquilo que foi perdido e nunca mais será conhecido. Parece que a morte e a violência produzidas pela escravidão funcionam como uma faca de dois gumes, cortando o passado e o presente, fragmentando em pedacinhos o caminho à ancestralidade. O silêncio das sujeitas escravizadas grita através daquilo que é retratado sobre elas no arquivo.

Ninguém lembrou-se do nome dela ou registrou as coisas que ela disse, ou observou o que ela se recusou a dizer. A história dela é inoportuna, contada por uma testemunha

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>27</sup> Ibidem.

falha. Se passarão séculos antes que ela tenha permissão para “experimentar sua língua”<sup>28</sup>.

Diante disso, a autora resolve lutar “contra a impossibilidade de descobrir qualquer coisa” sobre os sujeitos históricos escravizados que ainda não foi declarada. Reconhecendo o silêncio do arquivo sobre a complexidade dessas vidas, ela resolve não deixar que essa mudez seja ratificada a partir de seu ofício de historiadora. Chamamos, então, para a conversa com Hartman, uma escritora contemporânea a Toni Morrison: a poeta e feminista negra Audre Lorde. Essa autora, ao realizar o exercício de “experimentar sua língua”, fala de sua experiência enfrentando a (im)possibilidade do silêncio ao qual mulheres negras foram submetidas no passado e que continua a ser parte de seus cotidianos no presente.

Para sobrevivermos na boca desse dragão que chamamos de América, tivemos de aprender esta primeira lição, a mais vital: que a nossa sobrevivência nunca fez parte dos planos. Não como seres humanos. Incluindo a sobrevivência da maioria de vocês aqui hoje, negras ou não. E essa visibilidade que nos torna mais vulneráveis é também a fonte de nossa maior força. Porque a máquina vai tentar nos reduzir a pó de qualquer maneira, quer falemos, quer não. Podemos ficar eternamente caladas pelos cantos enquanto nossas irmãs e nós somos diminuídas, enquanto nossos filhos são corrompidos e destruídos, enquanto nossa terra é envenenada; podemos ficar caladas a salvo nos nossos cantos, de bico fechado, e ainda assim nosso medo não será menor<sup>29</sup>.

Por isso, neste artigo, primeiramente publicado em 1977, Lorde conclama-nos a “transformar o silêncio em linguagem e ação”. E Jurema Werneck, ao introduzir o livro de literatura negra brasileira, *Olhos D’Água*, da escritora Conceição Evaristo, completa: “O lugar de mero ouvinte é desautorizado. Nesta literatura/cultura, a palavra que é dita reivindica o corpo presente. O que quer dizer ação”<sup>30</sup>.

A partir das reflexões citadas acima, entendemos que, como historiadora e afro-americana, Saidiya Hartman decide também transformar o silêncio em linguagem e ação e escrever o que ela vai chamar de “contra-história”<sup>31</sup>. Assim ela afirma:

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Audre Lorde, *Irmã Outsider*, trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, pp. 53-54.

<sup>30</sup> Conceição Evaristo, *Olhos D’água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p.10.

<sup>31</sup> “A necessidade de recontar a morte de Vênus é ofuscada pelo fracasso inevitável de qualquer tentativa de representá-la. Eu acho que esta é uma tensão produtiva e inevitável na narrativa das vidas dos subalternos, dos despossuídos e dos escravos. Ao recontar a história do que aconteceu a bordo do [navio] *Recovery*, tenho enfatizado a incomensurabilidade entre os discursos prevalecentes e o evento, ampliado a instabilidade e discrepância do arquivo, desprezado a ilusão realista costumeira na escrita da história e produzido uma contra-história na intersecção do fictício e do histórico. Contra-história, de acordo com Gallagher e Greenblatt, “opõe-se não apenas às narrativas dominantes, mas também aos modos predominantes de pensamento histórico e métodos de pesquisa” (Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, 2008, pp. 13-14).

Quero fazer mais do que relatar a violência que depositou esses rastros no arquivo. Eu quero contar uma história [...] capaz de recuperar o que resta dormente – a compra ou reivindicação de suas vidas no presente – sem cometer mais violência em meu próprio ato de narração. É uma história baseada na impossibilidade – ouvir o não dito, traduzindo palavras mal interpretadas e remodelando vidas desfiguradas – e com a intenção de alcançar um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, cifras e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que chegamos de uma biografia do cativo e do escravizado<sup>32</sup>.

E o que seriam essas contra-histórias? Hartman explica e reflete sobre a necessidade do/a historiador/a de se implicar pessoalmente na historiografia que escreve:

Para mim, narrar contra-histórias da escravidão sempre foi inseparável da escrita de uma história do presente, e, com presente, quero dizer o projeto incompleto de liberdade do povo negro e a precária vida do ex-escravo, condição que é definida pela vulnerabilidade à morte prematura e a atos gratuitos de violência. Da forma como eu compreendo a questão, uma história do presente se esforça para iluminar a intimidade de nossa experiência com a vida dos mortos, para escrever nosso agora, uma vez que este é interrompido pelo passado, e imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas sim como o futuro antecipado desta escrita. [...] Esta escrita é pessoal porque esta história me engendrou, porque “o conhecimento do outro me marca”, por causa da dor vivida no meu encontro com os restos do arquivo, e por causa dos tipos de histórias que criei para unir o passado e o presente e dramatizar a produção de nada – salas vazias e silêncio e vidas reduzido ao desperdício<sup>33</sup>.

Ao propor essa nova relação com o arquivo e uma nova forma de escrever a história a partir disso, a autora não “deixa de lado” a preocupação com a ética histórica. Afinal, a violência da escravidão racial indiscutivelmente ocorreu e definiu o “estado de negritude e a vida do ex-escravo”, então ela deve fazer parte da memória que os/as historiadores/as ajudam a moldar em relação a esse momento histórico.

Porém, o desafio que Hartman nos propõe é o de “exumar as vidas enterradas sob esta prosa” violenta do arquivo realizando novas perguntas em relação a esse mesmo passado, que é encontrado nos documentos. Por conta da ética e da metodologia da historiografia, se faz necessário aceitar que essas vidas “existem apenas dentro dos limites” das palavras desses arquivos históricos e que “esta é a maneira pela qual elas entram na história”, independentemente de nosso pesar<sup>34</sup>. A provocação posta aqui é ousar sonhar o sonho de libertar esses sujeitos históricos das descrições obscenas que o arquivo nos apresentou sobre

---

<sup>32</sup> Ibidem, pp. 3-4.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 7.

eles e sobre elas. Ao falar do ato de sonhar, Toni Morrison nos traz uma importante reflexão desse aspecto:

Quero falar sobre a atividade que lhes foi sempre descrita como impraticável, algo sem utilidade, um verdadeiro desperdício: o sonhar. Não enquanto atividade de um cérebro adormecido, mas de cérebros despertos e atentos. Não como especulação ociosa, mas engajada, como ato visionário diurno bem direcionado. Implicando adentrar o espaço do outro, a situação, a esfera de outra pessoa. Projeção, se assim quiserem. Ao sonhar, o eu se permite a intimidade com o Outro sem o risco de ser o Outro. E essa intimidade que vem da imaginação projetada deve preceder nossa tomada de decisões, nosso ativismo, nossa ação. Estamos imersos no caos, vocês bem sabem, e devemos superar isso, e apenas a definição arcaica da palavra “sonhar” pode vir a ser nossa salvação: “ato de vislumbrar; série de imagens de *rara vivacidade, clareza, ordem e significado*” [...] Sonhem o mundo como ele deveria ser<sup>35</sup>.

Sabemos que o arquivo é inseparável do jogo de poder que submeteu as/os sujeitas/os históricas/os escravizadas/os à violência e até mesmo à morte<sup>36</sup>. E “a história se compromete a ser fiel aos limites dos fatos, evidências e arquivos, mesmo quando essas certezas mortas são produzidas pelo terror”<sup>37</sup>, mesmo que elas mesmas sejam frutos do “tráfego entre fato, fantasia, desejo e violência”<sup>38</sup> daqueles que as escreveram e as deixaram para o futuro.

Porém, a grande propositura metodológica sugerida por Saidiya Hartman, denominada de fabulação crítica, é de “negociar [com] os limites constitutivos do arquivo”, promovendo “uma série de argumentos especulativos e explorando as capacidades do subjuntivo (uma forma gramatical que expressa dúvidas, desejos e possibilidades), na elaboração de uma narrativa que se baseie na pesquisa arquivística”<sup>39</sup>.

A temporalidade condicional de "o que poderia ter sido", de acordo com Lisa Lowe, “simboliza apropriadamente o espaço de um tipo diferente de pensamento, um espaço de atenção produtiva à cena de perda, um pensamento com dupla atenção que busca abranger, ao mesmo tempo, os objetos e métodos positivos da história e das ciências sociais e os assuntos ausentes, enredados e indisponíveis por seus métodos”. A intenção aqui não é nada tão milagroso quanto recuperar a vida dos escravos ou

---

<sup>35</sup> Toni Morrison, *A fonte da autoestima*: Ensaios, discursos e reflexões, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 98-99.

<sup>36</sup> “O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de declarações que podem ser feitas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder. O arquivo não fornece um relato exaustivo da vida da menina, mas cataloga as declarações que autorizaram sua morte. Todo o resto é uma espécie de ficção: alegre donzela, vadia mal-humorada, Vênus, garota. A economia do roubo e o poder sobre a vida, que definiu o comércio de escravos, mercadorias fabricadas e cadáveres” (Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, 2008, pp. 11)..

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 12.

redimir os mortos, mas antes trabalhar para pintar um quadro tão completo da vida dos cativos quanto possível. Este duplo gesto pode ser descrito como uma luta contra os limites do arquivo para escrever uma história cultural do cativo e, ao mesmo tempo, encenar a impossibilidade de representar a vida dos cativos de forma precisa através do processo de narração. O método que orienta esta prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica<sup>40</sup>.

A ideia da fabulação crítica não é prepotentemente preencher lacunas ou fornecer um fechamento às histórias, visto que não cabe a nós apagar toda a violência e os ruídos negros que a escravidão racial produziu. O objetivo é se utilizar do subjuntivo para fazer perguntas e, através delas, imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou ter sido feito, completando as narrativas que o arquivo em suas limitações, sujeitos e objetos de poder, não nos permitiu alcançar. Como afirma Hartman:

A intenção desta prática não é *dar voz* ao escravo, mas sim imaginar o que não pode ser verificado, um reino de experiência que está situado entre duas zonas de morte – social e morte corporal – e contar histórias sobre vidas precárias, que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito [...]. É uma história de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que deveria ou poderia ter sido; é uma história escrita com e contra o arquivo<sup>41</sup>.

Sugerimos então, neste trabalho, que o romance *Amada* pode ser um exemplo do que seria um exercício de fabulação crítica. Toni Morrison, ao entrar em contato com um recorte de jornal presente no livro *The Black Book* [O livro negro], no qual trabalhou enquanto editora, se deparou com a história real de Margaret Garner. Esta mulhe foi uma jovem que, depois de fugir da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impossibilitar que eles fossem retornados à plantação de seu antigo senhor e, conseqüentemente, à escravidão.

Com o propósito de recorrer ao passado histórico como ferramenta para refletir sobre “questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher”, Morrison engendra um livro que é capaz de levar “os leitores a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida)” da escravidão e “armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes”<sup>42</sup>.

A imaginação de Morrison visita esses sujeitos, que são parte da realidade histórica, e os deixa falar, a partir de uma narrativa literária – baseada em evidências e pesquisa

---

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>42</sup> Toni Morrison, *Amada*, op. cit., p. 14

históricas – sobre sua época e suas experiências. A literatura concede a liberdade de inventar os pensamentos desses sujeitos históricos, moldando a partir deles uma existência literária e prendendo seus “pensamentos a um subtexto que seja historicamente verdadeiro em essência, mas não estritamente factual”<sup>43</sup>.

Assim como Saidyia Hartman, Toni Morrison fugiu das estritas demarcações do factual e ganhou a autonomia de refletir sobre questões subjetivas de personagens antes históricas, utilizando-se dos rastros deixados por estas para compor essas figuras com base na imaginação literária. Dessa forma, Morrison ousa responder às perguntas produzidas pelo uso do subjuntivo, método proposto por Hartman, e fornece respostas sobre o que poderia ter acontecido, ter sido dito ou ter sido feito, em relação à história de Margaret Garner (tornada Sethe na literatura), seus filhos, filhas e familiares.

Morrison procura entender a dimensão subjetiva do desespero que leva uma mãe a preferir que seus filhos estejam mortos do que voltem à escravidão e busca compreender como ficou a vida familiar e a relação de Sethe com os filhos que sobreviveram. Ela idealiza também adentrar no terreno íntimo dessa família construindo literariamente a figura da sogra de Margaret Garner (tornada Baby Suggs na literatura), que, historicamente, “testemunhou o assassinato da criança, mas disse não ter encorajado nem desencorajado a nora, pois em circunstâncias semelhantes provavelmente teria feito a mesma coisa”<sup>44</sup>.

Como Morrison afirma em um ensaio no livro *A Origem dos Outros*, depois da publicação de *Amada*, surge uma biografia sobre Margaret Garner chamada *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South* [Medeia Moderna: Uma história familiar de escravidão e infanticídio do Antigo Sul], de autoria de Steven Weisenburger. Enquanto a biografia é um exame completo dos fatos relacionados aos atos de Margaret Garner e suas consequências, Morrison decidiu preencher os espaços em branco e as questões levantadas pela notícia de jornal sobre Garner com a sua imaginação. Ela afirma que seu principal interesse era

compreender a incapacidade da sogra de condenar a nora por assassinato. Imaginando qual poderia ser enfim sua resposta, concluí que a única pessoa com o direito inquestionável de julgar era a própria criança morta, que batizei com a única palavra que sua mãe poderia ter se dado ao luxo de mandar gravar em seu túmulo, *Amada*. É claro que modifiquei nomes, criei personagens, eliminei personagens e encolhi outros

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Toni Morrison, *A Origem dos Outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*, trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 110.

(como Robert, o marido de Margaret Garner), e ignorei por completo o julgamento (que durou meses, foi controverso, e deixou em polvorosa os abolicionistas, que transformaram Garner em *cause célèbre* ao tentarem fazer com que ela fosse acusada de assassinato numa tentativa de derrubar a Lei do Escravo Foragido de 1850). E de toda forma, se eu tivesse sabido, teria ignorado o fato de vários de seus filhos serem de raça mista, sinal claro de que seu dono a estuprava, e facilmente, uma vez que o marido era muitas vezes afastado para trabalhar em outras fazendas. Dei-lhe uma filha sobrevivente, cujo parto foi auxiliado por uma moça branca, ela própria escravizada foragida, cuja empatia tinha por base o gênero, não a raça. Imaginei Sethe, nome com o qual batizei a mãe, fugindo sozinha. Inseri uma filha morta capaz de falar e pensar, cujo impacto – e cujo aparecimento e desaparecimento – poderia funcionar como o dano gótico da escravidão. E dei à sogra (Baby Suggs) um papel decisivo no ato de suportar a escravidão como uma pregadora que não frequenta a igreja e escolheu a própria vocação. E esperava conseguir explicar sua relutância em condenar a nora com sua fé e seu compromisso de amá-la em seu sermão”<sup>45</sup>.

Toni Morrison continua esse ensaio destacando na íntegra o sermão de Baby Suggs no livro *Amada*. Esse sermão - apresentado por Morrison para resolver a pergunta do porquê a sogra de Garner não foi capaz de condenar a nora pelo assassinato da neta - é uma exaltação ao auto-amor negro, demonstrando como esse amor próprio, para pessoas negras, também significa(va) o amor à sua comunidade e aos seus iguais. Além disso, esse sermão ainda argumenta como a libertação de toda a comunidade negra começava com a ressignificação de sua própria existência no mundo (como ex-escravizados/as) e com a auto-aceitação – que era um movimento não somente individual, mas também coletivo, e de luta contra a hierarquia racial que se constituiu na sociedade estadunidense do pós-abolição.

A literatura de autoria negra, a partir do livro *Amada*, pode ser um exemplo de como a proposta metodológica da fabulação crítica, que se faria através da historiografia, também já foi realizada através da inventividade e da estética de literatos negros e negras. O trabalho

---

<sup>45</sup> Ibidem, pp. 112-114. “Aqui”, dizia ela, “aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora não amam sua carne. Desprezam a sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na outra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês têm de amar, vocês! E não, eles não amam a sua boca. Lá, lá fora, eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai da sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem nela para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. Vocês têm de amar. [...] E, ah, meu povo, lá fora, escutem bem, não amam o seu pescoço sem laço, e ereto. Então amem seu pescoço, ponham a mão nele, agradem, alisem e endireitem bem. E todas as suas partes de dentro que eles são capazes de jogar para os porcos, vocês têm de amar. O fígado escuro, escuro - amem, amem e o bater do batente coração, amem também. Mais que olhos e pés. Mais que os pulmões que ainda vão ter de respirar ar livre. Mais que seu útero guardador da vida e suas partes doadoras de vida, me escutem bem, amem seu coração. Porque esse é o prêmio” (Toni Morrison, *A origem dos outros*: Seis ensaios sobre racismo e literatura, trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 114-116).

literário de Toni Morrison representa justamente a ruptura da violência do arquivo, questão amplamente discutida por Hartman. Como enunciou Morrison em relação à *Amada*:

Criei minha própria versão do final, que optei por tornar esperançoso, ao contrário do triste, perturbador e verdadeiro fim da vida de Margaret Garner. Rebatizada e redesenhada como Sethe, minha mãe escravizada é incentivada a enfim pensar, e até mesmo saber, que pode ser um ser humano digno de valor apesar do que aconteceu com ela e com sua filha. “Ela era a minha melhor coisa”, declara Sethe a Paul D, referindo-se a Amada. Ele responde não, “Você é a melhor coisa que existe, Sethe. Você é.” Ao que ela questiona: “Eu? Eu?”. Sethe não tem certeza, mas pelo menos a ideia lhe interessa. De modo que existe uma possibilidade de união, de paz, de não precisar se arrepender<sup>46</sup>.

As reflexões de Morrison sobre a escravidão não são algo novo no campo da política e teoria negras. Elas se originam e dialogam com uma tradição de cultura política negra, que busca pensar um mundo novo a partir da história e cultura da diáspora africana, da fragmentação produzida pela escravidão racial a qual africanos e seus descendentes foram submetidos e das narrativas de conquista imperial europeia que subordinou populações inteiras à dominação em todo o mundo<sup>47</sup>.

Essa tradição negra de pensar outros mundos possíveis, a partir de experiências de terror racial similares e compartilhadas em um território que se convencionou chamar de diáspora africana, definiu trânsitos culturais, intelectuais e políticos e uma história que, ao ser reescrita, deve ser considerada a partir de uma perspectiva transnacional e intercultural de pensar e discutir o mundo moderno. Assim, Paul Gilroy propõe que esse sistema cultural e político seja considerado como uma “unidade de análise única” a ser chamada de Atlântico negro.

“As experiências históricas características das populações dessa diáspora criaram um corpo único de reflexões sobre a modernidade e seus sabores”<sup>48</sup> e a junção de todas essas produções é definida por Paul Gilroy como *contracultura da modernidade*. O passado sobre o qual essa contracultura medita é “uma presença permanente nas lutas culturais e políticas de seus descendentes atuais” – os filhos e filhas da diáspora africana – e também na produção artística deles/as, sendo a obra de Morrison um exemplo disso.

Na literatura de autoria negra brasileira, são várias as obras que dialogam com o conceito de fabulação crítica acerca da experiência da escravidão e com *Amada*, de Toni

---

<sup>46</sup> Ibidem, pp. 116-117.

<sup>47</sup> Paul Gilroy, op. cit.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 108.

Morrison. A critério de exemplo, citamos publicações de literatura contemporânea brasileira como os livros *Um defeito de cor*, publicado por Ana Maria Gonçalves em 2006; *O Crime do Cais do Valongo*, publicado em 2018, e *Água de Barrela*, de 2016, ambos publicados por Eliane Alves Cruz.

Os exemplos acima cobrem apenas o Brasil contemporâneo, porém, acerca do tema da escravidão, podemos lembrar a memória de importantes escritores/as negros/as brasileiras/os que, ecoando a tradição intelectual da diáspora, refletiram sobre o passado de seu povo através da imaginação literária, na busca de pensar um futuro melhor para os seus<sup>49</sup>. Os nomes que traríamos para a conversa vão desde Maria Firmina dos Reis, escritora do primeiro romance abolicionista do Brasil, passando por Machado de Assis, Lima Barreto, Cruz e Sousa, Carolina Maria de Jesus, Oliveira Silveira, até nossa contemporânea Conceição Evaristo<sup>50</sup>.

A conexão entre o romance *Amada* e a produção literária de autores e autores negros brasileiros pode ser estabelecida pela categoria político-cultural de Amefricanidade, definida pela antropóloga Lélia Gonzalez. Essa categoria evidencia a presença negra na construção cultural do continente americano. Como a autora afirma:

as implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a América e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além de seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. [...] Em consequência, ela nos encaminha no sentido de construção de toda uma identidade étnica. [...] Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram numa determinada parte do mundo. Portanto, a *América*, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. [...] Embora pertençamos a diferentes

---

<sup>49</sup> “Meu esforço para reconstruir o passado é, também, uma tentativa de descrever obliquamente as formas de violência licenciadas no presente, ou seja, as formas de morte desencadeadas em nome da liberdade, segurança, civilização e Deus/o bem. A narrativa é fundamental para este esforço por causa do “relacionamento que ela coloca, explícita ou implícita, entre o passado, o presente e o futuro”. Lutar com a reivindicação [do passado] [...] sobre o presente é uma maneira de nomear nosso tempo, pensando nosso presente e visualizando o passado que o criou” (Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, 2008, p. 14).

<sup>50</sup> Fernanda Miranda, *Silêncios PrEscritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja, o racismo<sup>51</sup>.

A antropóloga faz questão de diferenciar as experiências negras de origem anglo-saxã do continente e as da América Latina. Enquanto nas primeiras as pessoas negras sofrem com o racismo explícito que constitui suas sociedades, nas segundas se lida com o “racismo de denegação” - a marginalização racial não é transparente como o é para os negros e negras anglo-saxões e prevalece a ideia de uma suposta democracia e harmonia racial. Ela entende então que a negritude dos países de racismo explícito se organiza e se reconhece a partir da dureza dos seus sistemas de segregação racial, enquanto os afrolatinoamericanos costumam se juntar mais a partir da força do cultural<sup>52</sup>.

A sensibilidade negra amefricana tem criado obras teóricas, políticas e culturais que forneceram e fornecem a “grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente”<sup>53</sup> aos afrodescendentes de toda a América. E a obra de Morrison nasceu dessa tradição da cultura política negra de pensar um mundo novo a partir da experiência e da memória da escravidão, estrutura que frustrou os princípios da racionalidade moderna, fundando o lado oculto da modernidade. Sobre isso, Paul Gilroy argumenta que

Sem perceber a condição residual dessa escravidão, os negros no Ocidente secretamente escutaram e depois assumiram uma pergunta fundamental a partir das obsessões intelectuais de seus governantes esclarecidos. Seu avanço do status de escravos para o status de cidadãos os levou a indagarem quais seriam as melhores formas possíveis de existência social e política. A memória da escravidão, ativamente preservada como recurso intelectual vivo em sua cultura política expressiva, ajudou-os a gerar um novo conjunto de respostas para essa indagação. Eles tiveram que lutar – muitas vezes por meio de sua espiritualidade – para manterem a unidade entre ética e política, dicotomizadas pela insistência da modernidade em afirmar que o verdadeiro, o bom e o belo possuíam origens distintas e pertenciam a domínios diferentes do conhecimento<sup>54</sup>.

A partir da memória da escravidão, os/as afrodescendentes de toda a América construíram a expressão artística negra, que é considerada como meio tanto “para automodelagem individual como para a libertação comunal”<sup>55</sup>. Dessas expressividades se

---

<sup>51</sup> Lélia Gonzalez. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 92/93, jan-jun, 1988, p. 76 e 77. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: agosto de 2020.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 74-75.

<sup>53</sup> P. Gilroy, op. cit, p. 94.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 101.

originam utopias sobre sociedades futuras que surgiriam sendo capazes de realizar as promessas sociais e políticas que as do presente têm deixado irrealizadas. E dessas artes aparecem também clamores à sociedade burguesa para que cumpra seus compromissos, através de uma justiça que não seja racializada e de uma organização racional dos processos produtivos. Esses contradiscursos são imanentes à modernidade e são pertinentes demais para serem sistematicamente ignorados<sup>56</sup>.

Por isso, trazemos de volta ao diálogo a obra *Amada*, de Toni Morrison. Pois, a autora, em suas colocações, considerou como elemento catalisador desse romance a memória da escravidão, assim como a tradição artística que a antecede e da qual ela faz parte. Dessa forma, ela criou um projeto estético que representa o discurso filosófico da diáspora, que “rejeita a separação moderna, ocidental, de ética e estética, cultura e política”<sup>57</sup>.

Em um ensaio da mesma autora denominado “O corpo escravizado e o corpo negro”, ela nos conta sua reação ao ser perguntada, no ano de 1988, sobre “a necessidade e o propósito de articular aquele capítulo inenarrável da história americana” através do livro *Amada*, que conta a história de uma família nascida sob o jugo da escravidão. Ela relata que “o argumento em favor de se esquivar de memórias ruins ou de sublimá-las era muito forte, sendo entendido, em certos círculos, não apenas como progressista, mas saudável”<sup>58</sup>. Por que, então, os críticos se perguntavam, a autora estaria trazendo novamente aquele assunto à tona?

Ela reconhece que sua resposta veio articulada de forma muito pessoal, baseada na exaustão, irritabilidade e tristeza que sentia após a conclusão de seu romance. O seguinte foi dito:

“Não há lugar”, eu disse, “aonde eu ou você possamos ir para refletir ou não refletir, para evocar a presença, ou lembrar a ausência, dos escravizados; nada que nos recorde daqueles que completaram a travessia e dos que ficaram no meio do caminho. Não há um memorial apropriado, não há uma placa, grinalda ou parede, parque ou lobby de arranha-céu. Não há torre de noventa metros de altura, nem banquinho de beira de estrada. Não há sequer uma árvore marcada, uma inicial que eu ou você possamos visitar em Charleston ou em Savannah ou em Nova York ou em Providence ou, melhor ainda, nas margens do Mississippi.”

“Alguém me disse”, continuei, “que há um cavalheiro em Washington que ganha a vida levando multidões de turistas para conhecer os monumentos da cidade. E esse cavalheiro reclamou que nunca há nada sobre os negros que ele possa mostrar. Eu não consigo explicar por que penso que seja importante, mas de fato penso que seja. Acho

---

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>58</sup> Toni Morrison, *A Fonte da Autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 104.

revigorante. Não só isso, e não só para os negros. Cabe também apontar o discernimento moral que existiu entre os brancos, em seus melhores momentos, alguns se arriscando quando não precisavam arriscar nada, tendo o silêncio como opção; também não há monumento para isso.” [...] “Não tenho nenhum modelo em mente”, eu disse, “uma pessoa ou sequer uma forma de arte. Tenho apenas uma fome por um lugar permanente. Não precisa ser um rosto monumental esculpido numa montanha. Pode ser algo pequeno, algum lugar onde seja possível descansar. *Pode ser uma árvore*. Não precisa ser uma estátua da liberdade”<sup>59</sup>.

Como afirma Saidiya Hartman, “a perda dá origem ao desejo, e nestas circunstâncias, não seria forçado considerar as histórias como uma forma de compensação ou mesmo como reparações, talvez o único tipo de reparação que receberemos”<sup>60</sup>. Consideramos então que a história contada pelo romance *Amada* pode servir como um lugar para “onde seja possível descansar, onde seja possível “evocar a presença ou relembrar a ausência” dos e das escravizadas.

Ultrapassando as impossibilidades produzidas pelas fontes históricas – assim como o que é proposto por Hartman com a fabulação crítica –, foi possível a Toni Morrison gerar uma narrativa que incluía aspectos complexos da vida de uma mulher escravizada e sua família. Ao construir uma história a partir do “locus da fala impossível”, Morrison responde com sua linguagem e imaginação literárias às seguintes perguntas de Hartman:

Como a narrativa pode incorporar a vida em palavras e ao mesmo tempo respeitar o que não podemos conhecer? Como ouvir os gemidos e gritos, as canções indecifráveis, o crepitar de fogo nos canaviais, os lamentos pelos mortos e os gritos de vitória, e então atribuir palavras para tudo isso? É possível construir uma história a partir do “locus da fala impossível” ou ressuscitar vidas das ruínas? A beleza pode fornecer um antídoto para a desonra e o amor um caminho para “exumar gritos enterrados” e reanimar os mortos? [...] E o que as histórias oferecem, afinal? Um jeito de viver no mundo após a catástrofe e devastação? Uma casa no mundo para o self mutilado e violado? Para quem - para nós ou para eles?<sup>61</sup>

Essas perguntas propiciam o momento em que Hartman, Morrison e Gilroy conversam entre si sobre a sensibilidade e a estética presentes na escrita negra como uma forma de discutir o passado e o presente dos africanos escravizados e seus descendentes. A história assuntada no romance *Amada* ofereceu “um jeito de viver no mundo após a catástrofe e degradação, uma casa no mundo para o self mutilado e violado”; ofereceu uma forma de recriar política e afetivamente um mundo negro flagelado pelo advento da modernidade, que,

---

<sup>59</sup> Ibidem, pp. 105-106, grifo nosso.

<sup>60</sup> S. Hartman, op. cit, p. 5.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 4.

para os povos da diáspora africana, significou escravidão, terror racial e marginalização. Essa modernidade fragmentou a subjetividade do povo negro e suas relações pessoais e também impossibilitou que as narrativas contadas sobre eles fossem além da experiência de violência que os definiu enquanto seres modernos racializados (a partir da negritude), ou seja, considerados como não completamente humanos.

E Morrison sintetiza toda essa prosa no trecho destacado abaixo, sobre o qual conversaremos melhor no próximo capítulo:

Ciente das expectativas e imposições raciais que minha ficção encorajaria, e em contraposição a tais expectativas e imposições, para mim era importante não revelar, isto é, reforçar realidades já estabelecidas (literárias ou históricas) sobre as quais o leitor e eu concordássemos de antemão. Eu não poderia exercer esse tipo de autoridade sem me engajar em outro tipo de processo cultural totalizante.

Foi em *Amada*, contudo, que todas essas questões se mesclaram para mim de modo inédito. História versus memória, memória versus esquecimento. Rememória, como em lembrar e rememorar, como em reagrupar os membros do corpo, da família, da população do passado. E foi o conflito, a batalha campal entre lembrança e esquecimento, que se tornou o mecanismo da narrativa. O esforço tanto para lembrar quanto para não saber plasmou-se na própria estrutura do texto. Ninguém no livro consegue demorar-se demais no passado; e ninguém consegue evitá-lo. Não há história literária ou jornalística ou acadêmica confiável que lhes esteja disponível e que lhes sirva, pois vivem em uma sociedade e num sistema que são os conquistadores que escrevem as narrativas da vida deles. Fala-se e se escreve sobre eles - são objetos da história, não sujeitos que a habitam. Desse modo, a reconstituição e a rememoração de um passado utilizável não apenas são a principal preocupação dos personagens centrais (Sethe para saber o que aconteceu com ela, mas também para não saber, de maneira a justificar sua ação violenta; Paul D para parar e lembrar o que o ajudou a construir sua identidade; Denver para desmistificar seu próprio nascimento e adentrar o mundo contemporâneo com o qual ela reluta em engajar-se) como a estratégia narrativa, a estruturação da trama acessa a angústia da lembrança, sua inevitabilidade, as chances de libertação que residem no processo<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> T. Morrison, *A Fonte da Autoestima*, op. cit, pp. 415-416.



## 2. A APROPRIAÇÃO IMAGINATIVA DA HISTÓRIA EM *AMADA* COMO TERRA FÉRTIL PARA SE PENSAR A MODERNIDADE NA PERSPECTIVA NEGRAFEMININA

*Para aquelas entre nós que vivem na margem  
de pés sobre limites constantes da decisão  
crucial e solitária  
para aquelas entre nós que não podem se dar ao luxo  
de abrir mão dos sonhos de ter escolhas  
que amam em vãos de portas indo e vindo  
nas horas entre os amanheceres  
olhando para dentro e para fora  
ao mesmo tempo antes e depois  
em busca de um agora que possa cultivar  
futuros  
como pão nas bocas de nossos filhos  
para que os sonhos deles não reflitam  
as mortes dos nossos;*

*Para aquelas de nós  
que fomos marcadas com o medo  
como uma linha tênue no meio de nossas testas  
aprendendo a sentir medo desde o leite materno  
pois com essa arma  
essa ilusão de alguma segurança a ser encontrada  
esperavam nos silenciar com seus pés pesados  
Para todas nós  
este instante esse triunfo  
Nós nunca estivemos destinadas a sobreviver. [...]*

*Então é melhor falar  
lembrando  
nunca estivemos destinadas a sobreviver.*

**Audre Lorde<sup>63</sup>**

Toni Morrison dedica um interessante ensaio seu para refletir sobre a importância das/os escritoras/os e de seu trabalho de debater publicamente os traumas que se abateram sobre os povos ao longo da história. No seu ponto de vista,

---

<sup>63</sup> Trecho do poema “Uma litania pela sobrevivência”. Audre Lorde, *A unicórnica preta*, trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020, pp. 80-83.

Certos tipos de trauma que se abatem sobre os povos são tão profundos, tão cruéis, que, ao contrário do dinheiro, da vingança, e até mesmo da justiça, ou dos direitos, ou da boa vontade dos outros, apenas escritores são capazes de traduzi-los, transformando tristeza em significado e afixando nossa imaginação moral.

A vida e o trabalho de um escritor não são um presente para o gênero humano, mas uma necessidade imprescindível<sup>64</sup>.

Partindo dessa provocação de Morrison, esforçamo-nos para incitar uma reflexão sobre as diferenças entre o trabalho que Hartman propõe e executa e o de Morrison, enquanto uma escritora romancista. Apesar do exercício imaginativo de escrever um romance compartilhar semelhanças com a fabulação crítica, as possibilidades deste são diferentes das que a historiografia abrange, tal como a função social de ambos não é exatamente igual.

O romance permite à escritora ir além das perguntas no subjuntivo que Hartman sugere – que são formuladas deixando, por fim, as coisas em aberto – e transformar a tristeza de um trauma como o da escravidão e da precária liberdade e vida sob um regime de supremacia branca em significado, respondendo ao caos com arte<sup>65</sup>.

Toni Morrison via especificamente o romance como “uma forma necessária para o povo negro”. Ademais, ela destaca a importante função da literatura em reconstituir o debate público, esvaziado pela Era do Espetáculo e pelo regime de autoridade visual de nossos tempos contemporâneos<sup>66</sup>. Assim avalia Fernanda Miranda em seu livro:

---

<sup>64</sup> T. Morrison, *A Origem dos Outros*, op. cit., p. 11.

<sup>65</sup> “Ouço dizer que há duas respostas humanas à percepção do caos: nomeá-lo ou sucumbir à sua violência. Quando o caos é simplesmente o desconhecido, nomeá-lo é algo que se faz sem esforço [...]. Já quando o caos resiste, reformando-se ou rebelando-se contra a ordem estabelecida, entende-se a violência como a resposta mais frequente e mais racional no confronto com o desconhecido, com o catastrófico, o selvagem, o arbitrário ou incorrigível. Censura, encarceramento em campos de concentração, prisões podem ser respostas racionais; ou a morte, tanto individualmente quanto na guerra. Há, entretanto, uma terceira resposta ao caos, que não ouço muito: a quietude. Essa quietude pode ser passividade e perplexidade; ou medo paralisante. Mas também pode ser arte. Escritores exercendo seu ofício, próximos ou distantes dos tronos da força bruta, do poder militar, dos empreendimentos imperiais e das casas de contabilidade, escritores que constroem significado diante do caos devem ser nutridos, protegidos. E é justo que essa proteção se inicie por meio de outros escritores. Isso é imperativo não apenas para salvar os escritores sitiados, mas para salvar a nós mesmos” (Toni Morrison, *A Fonte da Autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 10-11).

<sup>66</sup> “Há, não obstante, uma dimensão de urgência no estudo e na produção da literatura inimaginável até este momento e que agora se manifesta, qual seja: a literatura ficcional pode ser (e eu acredito que seja) a última e a única via para a recordação, a última barreira no processo de esvaziamento da consciência e da memória. A literatura ficcional pode ser uma linguagem alternativa que contradiga e eluda e analise o regime, a autoridade do eletronicamente visual, a sedução do “virtual”. O estudo da ficção pode ser também o mecanismo de reparo na desconexão entre o público e o privado. A literatura apresenta características que possibilitam vivenciar a dimensão pública sem coerção e sem submissão. Ela recusa e perturba o consumo passivo ou regido do espetáculo projetado para nacionalizar uma identidade com o intuito de nos vender produtos. A literatura nos permite – mais do que isso, nos exige – a experiência de sermos pessoas multidimensionais. E, por isso, se torna mais necessária do que jamais foi. Enquanto arte, lida com as consequências humanas das outras disciplinas [...]. Enquanto narrativa, sua forma é o principal método pelo qual o conhecimento é apropriado e traduzido. Enquanto apreensão simultânea do caráter humano no tempo e no espaço, em contexto, numa linguagem metafórica e expressiva, ela ordena a influência desorientadora do excesso de realidades: realidades aumentadas,

O entendimento de que formas estéticas portam funções históricas e articulam devires estratégicos paira sob o gênero [romance] desde muito tempo, atrelado à história da ascensão da classe e do estabelecimento do mundo burguês. Partindo disso, Morrison reclama o romance como tecnologia particularmente necessária àqueles cujos discursos e arquivos da memória sofreram e sofrem apagamentos sistemáticos, e que ainda agora seguem lutando para existir contra os racismos presentes e as políticas de morte, ativas e funcionando na busca de eliminação não apenas do corpo do sujeito negro, mas também do seu pensamento, do seu imaginário<sup>67</sup>.

À vista disso, Fernanda Miranda chama atenção para a relevância que Morrison atribui ao romance tanto na qualidade de tecnologia de reparação dos apagamentos que a história produz em relação a sujeitos/as marginalizados/as, como enquanto instrumento de atuação num presente ainda árido para essas mesmas pessoas. Assim, o romance tem o poder de responder a demandas que se referem ao passado, porém também ao presente e ao futuro<sup>68</sup>.

Miranda dialoga com o pensamento de Toni Morrison para estudar a autoria negra de romances no Brasil, entretanto sua reflexão nos parece significativa para meditar também sobre a obra que estamos analisando neste trabalho e sobre a importância de um olhar historiográfico direcionado à literatura de autoria negra vinda de todo o mundo. Fernanda Miranda defende que:

No Brasil, pensar o gênero romance articulado à autoria negra é necessário e urgente. Necessário, porque aqui o sujeito negro ainda disputa para ter o direito de contar as próprias histórias e não estar aprisionado à condição de ser objeto da história; disputa para articular, no discurso, a continuidade histórica de experiências fragmentadas e problematizar a manutenção de um *sistema imaginário durável* eurocêntrico; disputa pelo espaço de narrar as histórias comuns e partilhadas, as histórias íntimas, particulares e anônimas, bem como as nacionais, as globais, as canônicas. [...] o romance de autoras negras disputa narrativas desde o momento de formação das ficções de fundação. Disputa a narrativa de imaginação da nação. Disputa a narrativa da memória que seleciona o passado a ser lembrado, impondo-se ao arquivo pretérito que apaga o negro ou o mantém escravo. Disputa a História oficial enquanto projeção das elites dominantes, inscrevendo as temporalidades da experiência negra na narração da nação. Qual terra preta, fértil e generosa, o romance é uma forma uterina - capaz de conceber/pro-criar o/um mundo<sup>69</sup>.

A capacidade de misturar na linguagem literária beleza e sofrimento é marcante na obra de uma literata como Toni Morrison. Tal como foi dito por Fernanda Miranda, obras

---

virtuais, mega, hyper, cyber, contingentes, porosas e nostálgicas. Por fim, ela pode projetar um futuro apaziguado” (Toni Morrison, *A Fonte da Autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 137-138).

<sup>67</sup> F. Miranda, *Silêncios PrEscritos*, op. cit, p. 53.

<sup>68</sup> Rever nota 48.

<sup>69</sup>F. Miranda, *Silêncios PrEscritos*, op. cit, pp. 54-56.

como a de Morrison, ao se apropriarem de forma imaginativa da história, disputam tanto com o cânone literário quanto com a historiografia pela qualidade de narrar tanto as histórias comuns e partilhadas, as histórias íntimas e particulares, como as nacionais, globais e canônicas.

Contudo, essa composição inventiva da história que esses e essas autoras/es realizam acaba se apresentando numa linguagem ligeiramente diferente da historiografia propriamente dita, principalmente em termos de liberdade criativa e de derramamento da subjetividade desses e dessas criadoras/es no papel. Enquanto a comunidade de historiadores/as somente agora vem percebendo as limitações e as potencialidades de sua inevitável implicação pessoal na história que escrevem, as literatas e intelectuais negras (dentre elas, historiadoras como Saidiya Hartman) reconhecem a subjetividade como poder há muito tempo.

Audre Lorde, por exemplo, descreve a poesia para as mulheres negras não como um luxo, mas sim como uma necessidade vital de suas existências. Para ela, a poesia é a “destilação reveladora da experiência” e é através dela que “damos nomes àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas”<sup>70</sup>. Se opondo a forma europeia de pensar a vida e, pode-se dizer também, a história e o próprio fazer científico, Audre Lorde afirma:

Quando olhamos a vida ao modo europeu como apenas um problema a ser resolvido, confiamos exclusivamente em nossas ideias para nos libertar, pois elas, segundo nos disseram os patriarcas brancos, são o que temos de valioso.

No entanto, quando entramos em contato com nossa ancestralidade, com a consciência não europeia da vida como situação a ser experimentada e com a qual se interage, aprendemos cada vez mais a apreciar nossos sentimentos e a respeitar essas fontes ocultas do nosso poder – é delas que surge o verdadeiro conhecimento e, com ele, as atitudes duradouras. [...]

À medida que os conhecemos e os aceitamos, nossos sentimentos, e o ato de explorá-los com honestidade, eles se tornam santuários e campos férteis para as ideias mais radicais e ousadas. Eles se tornam um abrigo para aquela divergência tão necessária à mudança e à formulação de qualquer ação significativa<sup>71</sup>.

No prefácio de *Amada*, Toni Morrison conta que foi a partir de um sentimento de liberação, surgido depois de uma inquietação e de um pulsar forte de seu coração, que ela foi levada a pensar o que poderia significar ser “livre” para as mulheres. Após sair de seu emprego de editora e estar disponível para se dedicar somente à escrita, ela começa a refletir sobre liberdade feminina e seus diferentes significados, a partir das realidades diversas que

---

<sup>70</sup> A. Lorde, *Irmã Outsider*, op. cit., p. 45.

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 46-47.

mulheres negras e brancas enfrentaram na história dos Estados Unidos. Com isso, lhe veio à lembrança o recorte de jornal presente em um dos livros nos quais ela trabalhou na edição, o *The Black Book*, e assim começa a nascer a ideia que originou o romance *Amada*<sup>72</sup>.

A despeito dos estereótipos em relação às pessoas negras que as associam ao campo da irracionalidade e dos sentimentalismos – enquanto a branquitude fica, no pólo oposto e superior, com a razão –, Audre Lorde reivindica as emoções como componentes poderosos de uma racionalidade feminina negra. A partir das emoções surgem ideias libertadoras, que, através da poesia, alcançam a possibilidade de serem formuladas e ganharem vida. Ela sustenta:

Os patriarcas brancos nos disseram: “Penso, logo existo”. A mãe negra dentro de cada uma de nós – a poeta – sussurra em nossos sonhos: “Sinto, logo posso ser livre”. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade<sup>73</sup>.

As experiências históricas das populações da diáspora africana possibilitaram a criação de reflexões que são destilações de suas realidades através de diferentes sensibilidades artísticas, mas também são formulações de teoria e pensamento negro<sup>74</sup>. Patricia Hill Collins fala também sobre como o pensamento feminista negro é produzido a partir de um saber advindo da experiência. Assim, muitas dessas elaborações negras em formato de arte foram inspiradas por sentimentos – em outras palavras, ao envolver emoção com racionalidade, a segunda não se contamina com a primeira, muito pelo contrário, é enriquecida por ela.

Com isso em mente, outro aspecto que podemos destacar como característico da linguagem de um romance é a capacidade de expressar diferentes visões de mundo e manifestar, através da empatia daquela/e que escreve, a habilidade de transformar o outro num sujeito literário – tornando possível o “colocar-se” no lugar dele enquanto cria ficção<sup>75</sup>. Bakhtin complementa essa ideia afirmando que

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar sua originalidade.

---

<sup>72</sup> T. Morrison, *Amada*, op.cit, pp. 11-16.

<sup>73</sup> A. Lorde, *Irmã Outsider*, op. cit., p. 48.

<sup>74</sup> P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit.

<sup>75</sup> Sobre isso, recuperamos um trecho da citação feita na nota de rodapé número 35, no capítulo 1, em que Morrison afirma: “Implicando [ao sonhar] adentrar o espaço do outro, a situação, a esfera de outra pessoa. Projeção, se assim quiserem. Ao sonhar, o eu se permite a intimidade com o Outro sem o risco de ser o Outro” (Toni Morrison, *A fonte da autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, pp. 98-99).

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, contemplar seu horizonte com tudo que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente da minha visão, de meu saber, do meu desejo e do meu sentimento<sup>76</sup>.

Entretanto, Toni Morrison tem demonstrado em sua obra ensaística como pessoas negras têm sido transformadas num Estrangeiro, num “Outro”, dentro do cânone literário de língua inglesa, de uma forma que não trabalha para que o conhecimento sobre esses sujeitos seja aumentado e sim distorcido. Esse tipo de outridade (ou alteridade) tem servido para produzir a diferença no sentido de hierarquizar personagens, com o sujeito literário negro servindo como o elemento inferior de uma outra personagem, geralmente branca, que se deseja exaltar.

Nessa situação, nunca é dada a oportunidade à personagem negra de ser retratada como um ser completo (e complexo), que seja algo mais do que um apêndice do personagem principal da narrativa. A escritora conceitua esse fenômeno como “fetiche da cor”, que são

as maneiras como a literatura usa a cor de pele para revelar caráter ou impelir a narrativa, sobretudo se o personagem fictício principal for branco (o que quase sempre é o caso). Seja pelo horror de uma única gota do místico sangue “negro”, ou por sinais de superioridade branca inata, ou de um poder sexual perturbado e excessivo, a identificação e o significado da cor são muitas vezes o fator decisivo [da narrativa]<sup>77</sup>.

No ensaio denominado “Ser ou Tornar-se Estrangeiro”<sup>78</sup>, Morrison descreve como a literatura estadunidense tem apresentado pessoas negras enquanto estrangeiras para criar vantagens sociais e políticas para aqueles que não são o estrangeiro, o excluído, o “Outro”, mas que definem sua identidade a partir da existência dele. Ela explica, com base nisso, como a literatura torna-se refém da experiência histórica, tornando os/as negros/as, pessoas escravizadas ou não, peças (e não seres humanos) fundamentais para uma definição branca de humanidade.

A necessidade de transformar o escravizado numa espécie estrangeira parece ser uma tentativa desesperada de confirmar a si mesmo como normal. A urgência em distinguir entre quem pertence à raça humana e quem decididamente não é humano é tão potente que o foco se desloca e mira não o objeto da degradação, mas seu criador. Mesmo supondo que os escravizados exagerassem, a sensibilidade dos senhores é medieval. É como se eles gritassem: “Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu torturo os

---

<sup>76</sup> Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 45.

<sup>77</sup> T. Morrison, *A origem dos outros*, op. cit., p. 66.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 41-65.

indefesos para provar que não sou fraco”. O risco de sentir empatia pelo estrangeiro é a possibilidade de se tornar estrangeiro. Perder o próprio status racializado é perder a própria diferença, valorizada e idealizada<sup>79</sup>.

Diversos autores consagrados pelo cânone estadunidense, como William Faulkner ou Ernest Hemingway, se serviram dessas diferentes modalidades de fetiche de cor para moldar suas narrativas, utilizando-se de uma gradação que vai de personagens negros desprezíveis a negros tristes, mas dignos de empatia, ou exacerbadamente erotizados a partir de sua negritude. Um verdadeiro atalho narrativo é invocado através de uma manipulação de metáforas de raça acessadas amplamente pelo público-leitor de uma nação completamente racializada, ou seja, habituada às penalidades de ser o estrangeiro/o “Outro” e as vantagens de não sê-lo<sup>80</sup>.

Ao contrapor seu fazer literário ao problema que define como fetiche da cor, Toni Morrison nos conta como buscou lidar com a tradição colonial e racista do cânone literário que sua obra disputava, ainda mais sendo uma escritora afro-americana e retratando a experiência afro-americana em seus livros. Ela declara:

Eu me interessei pela ideia de retratar os negros por cultura, em vez da cor da pele: quando só sua cor já era sua *bête noire*, quando ela era algo incidental, e quando era impossível de ser determinada, ou deliberadamente omitida. Esta última questão me proporcionou uma oportunidade interessante de ignorar o fetiche da cor, bem como uma certa liberdade, acompanhada de alguma escrita muito cuidadosa. Em alguns romances, teatralizei essa questão não apenas me recusando a me apoiar em sinais de raça, mas também alertando o leitor quanto à minha estratégia [...]. Há muitas oportunidades de revelar a raça na literatura, quer tenhamos consciência disso ou não. Mas produzir uma literatura não colorista sobre pessoas negras foi uma tarefa que considerei ao mesmo tempo libertadora e árdua<sup>81</sup>.

Em suma, a partir do conceito de fetiche da cor apresentado por Morrison e das reflexões de Miranda em seu livro *Silêncios PrEscritos*, podemos inferir que a matéria cognoscível – o que a consciência do/a autor/a escolhe representar no texto – da qual se constitui o romance (ou a historiografia) depende muito da *perspectiva* de quem conta a

---

<sup>79</sup> Ibidem, p. 54.

<sup>80</sup> Ibidem, pp. 66-81.

<sup>81</sup> Ibidem, pp. 76 e 78-79. Importante destacar a conclusão desse ensaio: “Meu esforço pode não ser admirável nem interessante para outros autores negros. Após décadas lutando para escrever narrativas fortes que retratassem personagens decididamente negros, eles podem se perguntar se eu venho praticando o branqueamento literário. Não. E não estou pedindo para ninguém se juntar a mim nessa empreitada. Mas estou decidida a neutralizar o racismo barato, a aniquilar e desacreditar o fetiche da cor rotineiro, fácil e disponível, que remete à própria escravidão” (Toni Morrison, *A Origem dos Outros*: Seis ensaios sobre racismo e literatura, trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 80-81).

história. Depende de suas intenções, objetivos e até mesmo posicionamento social e político no mundo em que vive.

Trazemos novamente Paul Gilroy para acrescentar no diálogo. No entendimento desse autor, o legado da literatura de autoria negra está assente nos “modos pelos quais alguns escritores negros já iniciaram o trabalho decisivo de investigar os terrores que esgotam os recursos da linguagem em meio aos entulhos de uma catástrofe que proíbe a existência de sua arte, ao mesmo tempo que exige sua continuação”<sup>82</sup>. Como vemos, seu pensamento conversa bem com a consideração de Toni Morrison que inicia esse capítulo.

Gilroy também postula que é necessário identificar a escrita literária desses autores e autoras não como representante de um projeto de composição de um cânone cultural etnicamente específico ou nacionalista,

porque a lógica do grande movimento político no qual esses textos se situam e para o qual contribuem opera em outros níveis que não aqueles demarcados por fronteiras nacionais. Esses textos pertencem também à rede de identidades e interesses da diáspora, que rotulei de Atlântico negro. [...]

A advertência de Benjamin de que “o que atrai o leitor para o romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte sobre a qual ele lê” deveria ser definitivamente levada em conta ao avaliar a predileção intermitente pela ficção revelada pelos leitores do Atlântico negro do abolicionismo em diante. Entretanto, esta advertência é principalmente um argumento sobre a forma do romance e os diferentes tipos de memória e recordação que ele solicita de seus leitores. O conjunto de romances africano-americanos recentes que trata explicitamente da história, historiografia, escravidão e recordação denota uma intensa e ambivalente negociação da forma romance que está associada com suas várias críticas da modernidade e do Iluminismo<sup>83</sup>.

Portanto, Paul Gilroy localiza o livro *Amada* como integrante de uma tradição transnacional negra que se manifesta a partir da literatura. Assim como outras formas de sensibilidades artísticas produzidas a partir do Atlântico negro, esta ficção narrativa foi usada para contrapor a modernidade e suas ideias de progresso e iluminação ao seu lado oculto, a escravidão racial e o racismo, que a compuseram e a caracterizaram tanto quanto os princípios supracitados.

Morrison coloca a perspectiva negrafeminina como protagonista central em seu livro, a partir de uma abordagem da trajetória de diferentes mulheres negras que navega pelos significados que elas atribuem à liberdade, à maternidade e aos afetos. A autora desloca o foco tradicional das discussões sobre importância da integridade do grupo racial,

---

<sup>82</sup> P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit, p. 407.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 405-406.

posicionando a atenção no status dos membros do gênero feminino como valorosos também para a integridade da comunidade<sup>84</sup>.

Ainda, Toni Morrison, sempre com a concepção negrafeminina em mente, joga com tópicos do campo das emoções para elaborar sua crítica à modernidade a partir de temas-chave que fundamentam o mundo moderno, como a liberdade, e o mundo contemporâneo, como a emancipação feminina. O romance *Amada* integra esse grupo de obras que, como definidas por Gilroy, são tentativas imaginativas de “revisitar a experiência escrava e filtrá-la em busca de recursos com que promover aspirações políticas contemporâneas”<sup>85</sup>.

No intento de romper com a “associação equivocada entre escravidão e antiguidade e sistemas pré-capitalistas de produção e dominação”, esses romances pretendem reconceitualizar a escravidão racial capitalista para que ela seja enxergada como “interna à modernidade e intrinsecamente moderna”<sup>86</sup>. A partir de uma entrevista que realizou com Toni Morrison, Paul Gilroy defende que a experiência escrava foi algo tão intenso que teve o poder de marcar os negros como o primeiro povo realmente moderno do mundo.

As dificuldades e os dilemas com os quais eles tiveram que lidar no século XIX se tornaram a “substância da vida cotidiana na Europa um século mais tarde”. Gilroy fundamenta sua alegação trazendo para a prosa os autores W.E.B Dubois e C.L.R James. Ambos destacam que a vida na *plantation* já era caracterizada por experiências de um proletariado moderno, tornando os/as trabalhadores/as escravizados/as as “cobaias” do pior que ainda estava por vir aos/às assalariados/as da dita modernidade industrial<sup>87</sup>. Sobre isso, Toni Morrison sustenta, partindo de uma mirada negrafeminina à história, que:

[...] a vida moderna começa com a escravidão... Do ponto de vista das mulheres, em termos de enfrentar os problemas que o mundo enfrenta agora, as mulheres negras tiveram de lidar com problemas pós-modernos no século XIX e antes. Essas coisas tiveram de ser abordadas pelo povo negro muito tempo antes: certos tipos de dissolução, a perda e a necessidade de construir certos tipos de estabilidade. Certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente, como diz um dos personagens no livro, “para não perder a cabeça”. Essas estratégias de sobrevivência constituíam a pessoa verdadeiramente moderna. São uma resposta a fenômenos ocidentais predatórios. Você pode chamar isto de ideologia e economia, mas trata-se de uma patologia. A escravidão dividiu o mundo ao meio, ela o dividiu em todos os sentidos. Ela dividiu a Europa. Ela fez deles alguma outra coisa, ela fez deles senhores de escravos, ela os

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 408.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 410.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Ibidem, pp. 411-412.

enlouqueceu. Não se pode fazer isso durante centenas de anos sem que isto cobre algum tributo. Eles tiveram de desumanizar, não só os escravos, mas a si mesmos. Eles tiveram de reconstruir tudo a fim de fazer este sistema parecer verdadeiro. Isto tornou tudo possível na Segunda Guerra Mundial. Tornou necessária a Primeira Guerra Mundial. Racismo é a palavra que empregamos para abarcar tudo isto<sup>88</sup>.

O poder da história, historiografia, memória e recordação é amplamente operado na narrativa ficcional de Toni Morrison a partir de diferentes competências: lidando com as concepções de tempo em disputa que possibilitaram o registro histórico de tal narrativa, com a necessidade de socialização da memória histórica e “com o desejo de esquecer os terrores da escravidão e a impossibilidade simultânea de esquecer”<sup>89</sup>. Morrison reflete acerca de tal contradição: “A luta para esquecer o que era importante a fim de sobreviver é infrutífera e eu desejava torná-la infrutífera”<sup>90</sup>.

Ora, o desejo (e a impossibilidade) de esquecer derivou de uma modernidade capitalista “selvagem” que era a realidade da vida escrava e que se alongou até a frágil e arduamente conquistada liberdade, que foi (e está sendo) vivida dentro de um regime de capitalismo e terror racial<sup>91</sup>. Essa experiência de ser um ser moderno racializado, negro ou branco, é poeticamente descrita por Morrison no trecho seguinte de seu romance:

Gentebranca acreditava que, fossem quais fossem as maneiras, por baixo de toda pele escura havia uma selva. Águas rápidas que não dava para navegar, babuínos gritando e balançando, cobras adormecidas, gengivas vermelhas prontas para seu doce sangue branco. De certa forma, ele pensou, tinham razão. Quanto mais gente preta gastava suas forças tentando convencer os brancos de que eram bons, inteligentes, amorosos, humanos, quanto mais usavam a si mesmos para convencer os brancos de alguma coisa que os negros achavam que não podia ser questionada, mais profunda e mais impenetrável crescia a selva interior. Mas não era a selva que os pretos tinham trazido com eles para aquele lugar do outro lugar (onde se podia viver). Era a selva que a gentebranca plantara neles. E que crescia. Se expandia. Por dentro, na vida e depois da vida, ela se espalhava, até invadir os brancos que tinham inventado ela. Tocava todo mundo. Mudava e alterava todos. Deixava todos sanguinários, bobos, piores do que eles mesmos queriam ser, tão apavorados eram da selva que tinham feito. O babuíno gritador vivia por baixo de sua própria pele branca; as gengivas vermelhas eram deles mesmos<sup>92</sup>.

Gilroy, por fim, complementa esse diálogo com Amada e as selvas que habitam em nós concluindo que a história de Margaret Garner

---

<sup>88</sup> T. Morrison. In: P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit, p. 412.

<sup>89</sup> P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit, p. 413.

<sup>90</sup> T. Morrison. In: P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit, p. 413.

<sup>91</sup> Cedric Robinson, *Black Marxism: The making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill: UNC Press, 2000.

<sup>92</sup> T. Morrison, *Amada*, op.cit, p. 284.

ilustra mais do que apenas o poder indômito dos escravos de afirmar sua iniciativa humana em circunstâncias extremamente restritas. Na versão de Morrison, ela sintetiza o confronto entre dois sistemas culturais e ideológicos, opostos mas interdependentes, e suas respectivas concepções de razão, história, propriedade e parentesco. Um é o produto diluído da África, o outro, uma expressão antinômica da modernidade ocidental. Seu terreno de encontro é o sistema de escravidão da *plantation*. Dessa forma, é a relação entre senhores e escravos que fornece a chave para se compreender a posição dos negros no mundo moderno. O desejo de regressar à escravidão e explorá-la na literatura imaginativa ofereceu a Morrison e a muitos outros escritores negros contemporâneos um meio de reencenar confrontos entre o pensamento racional, científico e iluminista euro-americano e a perspectiva supostamente primitiva dos escravos africanos pré-históricos, incultos e bárbaros.

O desejo de contrapor esses sistemas culturais deriva de condições presentes. Em particular, é formado pela necessidade de denunciar as formas de racionalidade que se tornaram implausíveis por seu caráter racialmente exclusivo e também de explorar a história de sua cumplicidade com o terror sistemática e racionalmente praticado como forma de administração política e econômica<sup>93</sup>.

As/os escritoras/es negras/os contemporâneas/os – que estão se empenhando em olhar “para trás, por sobre o ombro, para a escravidão” e buscando torná-la uma experiência “inteligível e legível” – procuram se utilizar da forma romance para mediar o “terror por meio da narrativa<sup>94</sup>”. Ao escovar a história a contrapelo<sup>95</sup> e em posse de um pente garfo, iluminando “a intimidade da nossa experiência com a vida dos mortos”<sup>96</sup>, elas/es estão se defrontando com a herança representada pelo espólio da modernidade, que produziu marcas tanto pela pena no papel, como pelas feridas infligidas aos corpos das escravizadas por seus senhores, como castigo e tratamento cotidiano através de exaustivas jornadas de trabalho forçado.

Entretanto, o trabalho dessas romancistas é para *ressignificar* essas marcas nos corpos (e também no papel) e tornar o trauma possível de ser comunicado, como acontece na relação de Sethe com suas próprias cicatrizes da escravidão. Durante a narrativa, essa personagem, na ocasião de sua fuga, tem os machucados recentes que carregava nas costas – provocados por

---

<sup>93</sup> P. Gilroy, *Atlântico Negro*, op. cit., pp. 408-409.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pp. 409-410.

<sup>95</sup> “Como sempre, para Benjamin, o imperativo “escovar a história a contrapelo” tem duplo significado: a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, “o sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à própria sorte, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e opressão” (Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses* “Sobre o conceito de história”, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 74).

<sup>96</sup> Rever trecho referenciado pela nota 32, do capítulo 1.

uma surra de chicote que levou enquanto estava grávida – cuidados por Amy, a “moçabranca” que ela encontra durante o caminho que percorreu rumo à liberdade.

Enquanto Amy limpa aquelas feridas, auxiliando o corpo de Sethe no processo de cura, ela, sem se dar conta, acaba ajudando também com os termos que Sethe utilizaria para ressignificar seu trauma para si mesma. Amy compara os machucados que manipulava com uma árvore de arônia<sup>97</sup>. Dessa expressão, Sethe futuramente se apropriou para conseguir comunicar sua experiência e dor para Paul D, seu companheiro que também foi escravizado na Doce Lar. Assim, a partir do encontro e da solidariedade compartilhada por essas duas mulheres, apesar de suas diferenças raciais, Sethe pega para si essa comparação e a usa para tornar possível o falar sobre seu trauma, que causou a ela cicatrizes físicas e psicológicas que carregaria durante toda a vida.

O acontecimento que a levou a receber tal castigo foi o fato de ter quebrado o silêncio sobre um estupro que havia sofrido por parte dos “rapazes do Professor”, o senhor de escravos que gerenciava a fazenda onde ela vivia. Esse senhor, conhecido como “cientista” e adepto das teorias do racismo científico, costumava realizar experimentações com os escravizados de sua propriedade. Esse é o relato de Sethe do que foi decorrido: o Professor “fez um deles [dos rapazes] abrir minhas costas e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui”<sup>98</sup>.

Uma árvore de arônia, com “tronco, galhos e até folhas”, uma cicatriz nas costas que cresce, como uma árvore, e jamais deixa Sethe esquecer de tudo que viveu em seu passado de escravidão, mesmo quando ela já estava em liberdade. É a luta para esquecer como forma de sobrevivência sendo tornada infrutífera, com a lembrança e a ressignificação da dor sendo metaforicamente representadas por uma árvore.

Sugere aqui então que a árvore pela qual Toni Morrison clamava para ser um lugar de memória onde “possamos ir para refletir ou não refletir, para evocar a presença, ou relembrar a ausência, dos escravizados”, recordar “daqueles que completaram a travessia e dos que

---

<sup>97</sup> Nesse trecho quem está falando é a personagem Amy: “É uma árvore, Lu. Uma árvore de arônia. Está vendo, aqui o tronco - é vermelho e bem aberto, cheio de seiva, e aqui tem a separação dos galhos. Tem uma porção de galhos. Folhas também, parece, e quero me danar se isto aqui não são botões. Uns botõezinhos de cerejeira, bem brancos. Tem uma árvore inteira nas suas costas. Florindo. O que Deus tinha em mente, eu me pergunto. Eu levei umas boas chicotadas, mas não me lembro de nada assim” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 122).

<sup>98</sup> “Depois que eu deixei vocês, aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram. Conte para mrs. Garner o que eles fizeram. Ela ficou com um nó, não conseguia falar, mas dos olhos rolaram lágrimas. Os rapazes descobriram que eu tinha contado deles. O professor fez um deles abrir minhas costas e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 38).

ficaram no meio do caminho”<sup>99</sup> ela ficcionaliza nas costas de Sethe, sua personagem inventada a partir da documentação histórica.

Essa tal “árvore” pode ser entendida como a memória da violência racial e de gênero que Sethe e pessoas como ela sofreram enquanto seres que estavam sendo escravizados/as — é um emblema da crueldade física e psicológica da escravidão. Emblema esse que Sethe teve que carregar como um peso em suas costas, até mesmo após o fim de sua escravização. Contudo, ela resolve entendê-lo como uma árvore e comunicá-lo a partir desse nome. Nesse ato, a partir das palavras concessoras de vida de Morrison, Sethe carregou a coragem de Lorde ao nos convocar a transformar o silêncio em linguagem e ação.

Dito isso, argumentamos que é notável durante toda a narrativa do livro *Amada* como, apesar dos personagens estarem rememorando as experiências mais dolorosas de suas vidas, as paisagens naturais e a beleza estão sempre presentes nos seus olhares e nos detalhes de suas narrações, demonstrando assim que eles e elas ainda eram capazes de ver beleza à sua volta (ou não podiam ignorá-la), mesmo no meio de tanta dor. Isso acontece com Sethe e sua árvore de arônia; com Baby Suggs, que morre pensando e reparando em cores<sup>100</sup>; com Paul D, que, mesmo vivendo certa época acorrentado dia e noite enquanto escravo, não podia deixar de “amar pequeno” as menores estrelas do céu, as hastes de grama, as salamandras, as aranhas, os pica-paus<sup>101</sup>.

O mesmo Paul D dá o nome de “Irmão” à sua árvore preferida na fazenda Doce Lar, a mais bela entre as mais bonitas da região, de acordo com a forma como ele conta e rememora

---

<sup>99</sup> Rever página 22.

<sup>100</sup> Neste trecho, Sethe reflete sobre a morte de Baby Suggs e, como, nos tempos em que a segunda era escravizada, ela não tinha tempo (nem liberdade) para aproveitar e realmente perceber as cores: “Agora eu sei por que Baby Suggs pensou em cor nos seus últimos anos. Ela nunca teve tempo de ver, muito menos de aproveitar antes. Levou muito tempo para terminar com o azul, depois o amarelo, depois o verde. Estava bem no meio do rosa quando morreu. Acho que ela não queria chegar até o vermelho e entendo por quê, porque eu e a Amada a gente exagerou com o vermelho” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 288).

<sup>101</sup> Refletindo sobre as várias fugas que teve que empreender para fugir da escravidão e da violência racial, Paul D não podia parar de reparar e de se surpreender com a beleza da natureza que via em suas peregrinações pelo país: “Em cinco tentativas, não teve nenhum sucesso permanente. Cada fuga sua (da Doce Lar, de Brandywine, de Alfred, Georgia, de Wilmington, da Northpoint) se frustrara. Sozinho, sem disfarce, com a pele visível, o cabelo memorável e nenhum homembranco para protegê-lo, ele nunca passava sem ser capturado. O período mais longo foi quando fugiu com os presos, ficou com os cherokees, seguiu o conselho deles e viveu escondido com a mulher tecelã em Wilmington, Delaware: três anos. E em todas essas escapadas ele não conseguia deixar de se surpreender com a beleza daquela terra que não era dele. Escondia-se em seu seio, cavava seu solo em busca de comida, debruçava-se às suas margens para beber água e tentava não amá-la. Nas noites em que o céu era pessoal, enfraquecido pelo peso de suas próprias estrelas, ele se forçava a não amá-la. Seus cemitérios e rios baixos. Ou apenas uma casa - solitária debaixo de uma árvore de cinamomo; talvez uma mula amarrada e a luz tocando a sua pele de um jeito assim. Qualquer coisa o comovia e ele tentava muito não amá-la” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 378).

tal planta. Com a Irmão Paul D conversava, descansava sob sua sombra e passava momentos de descontração com seus companheiros de fazenda. É em volta da Irmão que giram todas as suas lembranças da Doce Lar<sup>102</sup>.

Em outras palavras, durante toda a narrativa de Toni Morrison, a natureza e o seu esplendor estão sempre lá sendo notados e incorporados à percepção dos personagens. A beleza é distinguida em suas histórias e lembrada junto com seus passados dolorosos – ela está presente, mesmo em meio à destruição.

Todos esses casos acima podem ser vistos como símbolos das aparências enganosamente agradáveis e belas de plantações pitorescas como as da fazenda Doce Lar, que estiveram enraizadas em violência racial. Mas também podem servir como paradigmas de uma beleza estranha curiosamente presente mesmo em meio a uma experiência horrível. O meio ambiente que causava àqueles personagens tanta admiração eram as paisagens de uma nação que não aceitava completamente os negros, uma nação que, no fundo, não os queria lá vivendo com dignidade. Como afirma Paul D, era a beleza de “uma terra que não era dele”. Apesar disso, ele tinha que se *forçar* para não amá-la<sup>103</sup>, porque admirava a natureza, que ignora as fronteiras artificialmente definidas pelas nações.

Em todo esse contexto, a cicatriz-árvore de Sethe também pode ser entendida como uma analogia do próprio romance de Morrison, uma criação artística que surge da tragédia da escravidão, cuja bela escrita desafia o/a leitor/a a enfrentar a relação entre a criação estética e o sofrimento humano.

Ou essa árvore – crescendo em meio e a partir da dor – também pode ser uma metáfora para a relação dos/as escritores/as negros e negras com a modernidade, relação esta representada pelos seus esforços de se apropriar imaginativamente da história para escrever suas ficções. Isto significa que eles/as constroem uma literatura que, ao mesmo tempo em que revela o seu desencanto com a modernidade, aponta para as aspirações quanto à sua realização

---

<sup>102</sup> “árvores são atraentes; coisas em que se pode confiar e estar perto; com que se pode conversar se quiser, como ele fez tantas vezes desde quando tomava a refeição do meio-dia nos campos da Doce Lar. Sempre no mesmo lugar se conseguisse, e escolher o lugar tinha sido difícil porque a Doce Lar tinha mais árvores bonitas que qualquer fazenda em volta. A escolhida ele chamara de Irmão, e sentava embaixo dela, às vezes sozinho, às vezes com Halle e os outros Pauls, mas quase sempre com Seiso, que era delicado na época e ainda falava inglês” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 43-44).

<sup>103</sup> Relembramos aqui um verso de Mano Brown, na música *Vida Loka* (Parte II), dos Racionais MC's, em que ele diz: “Às vezes eu acho/ que todo preto, como eu/ só quer um terreno no mato/ só seu/ Sem luxo, descalço, nadar num riacho/sem fome, pegando as frutas no cacho/ Ai, truta, é o que eu acho/ Quero também/ Mas em São Paulo/ Deus é uma nota de 100”.

completa – o momento em que a liberdade se faria concreta e sairia do campo das promessas liberais irrealizadas do moderno<sup>104</sup>.

Para Paul D, a fazedura da liberdade, nesses tempos modernos que já eram o seu “lar” e o seu inferno, se concretizaria através da liberdade de poder amar: poder amar aquela terra na qual ele via tanta beleza, poder “amar qualquer coisa que quisesse”. Ele fala isso num momento de concordância com uma confiança que Sethe faz a ele ao explicar o porquê de ter assassinado sua filha – para que a menina não vivesse a vida que ela viveu, sendo escravizada.

Sethe conta para Paul D de que modo a liberdade a fez se sentir, uma vez que ela a conquistou, e, como, para ela, esta estava intrinsecamente associada à ideia de *poder* ser mãe e *poder* cuidar e amar seus filhos. Da mesma maneira, para Paul D liberdade também envolvia *poder* ter uma família – ou um ciclo social de afeição – e *poder* se envolver afetivamente com este círculo familiar. A maternidade era uma experiência impossível para mulheres escravizadas num sistema que transformava tanto elas como seus filhos e filhas em propriedades de outra pessoa, com as quais se podia fazer o que se quisesse. Acompanhemos juntos o diálogo a seguir:

Foi um tipo de egoísmo que eu não conhecia nem um pouco. Era gostoso. Gostoso e certo. Eu estava grande, Paul D, funda e larga e quando estiquei os braços todos os meus filhos cabiam dentro. Grande *assim*. Parece que amei eles mais depois que cheguei aqui. Ou quem sabe eu não podia amar eles direito em Kentucky porque eles não eram meus para amar. Mas quando cheguei aqui, quando saltei daquela carroça, não tinha ninguém no mundo que eu não pudesse amar se eu não quisesse. Sabe do que estou falando?”

Paul D não respondeu porque ela não esperava, nem queria que ele respondesse, mas ele sabia do que ela estava falando. Ouvir aqueles pombos em Alfred, Georgia, e não ter nem o direito nem a permissão de fruir aquilo porque naquele lugar a neblina, os pombos, a luz do sol, a terra cor de cobre, a lua – tudo pertencia aos homens que tinham as armas. [...] E esses “homens” que faziam até as raposas darem risada podiam, se você deixasse, impedir você de ouvir os pombos ou de gostar do luar.

---

<sup>104</sup> Paul Gilroy complementa esse mesmo argumento com as seguintes palavras: “A ênfase de Morrison na apropriação imaginativa da história e o interesse pelos contornos culturais da experiência marcadamente moderna a tornam rude com aqueles que acreditam que ser um escritor negro exige adesão tenaz a estruturas narrativas ortodoxas e códigos realistas de escrita. Sua obra aponta e celebra algumas estratégias para convocar o passado dividido por escritores negros, cujo modernismo minoritário pode ser definido precisamente por sua proximidade imaginativa com formas de terror que ultrapassam a compreensão e levam de volta, da violência racial contemporânea, passando pelo linchamento, rumo à ruptura temporal e ontológica da *Middle Passage*. Aqui, Morrison e os outros estão aproveitando e reconstruindo os recursos a eles fornecidos por gerações anteriores de escritores negros que permitiram que a confluência de racismo, racionalidade e terror sistemático configurasse tanto o seu desencanto com a modernidade como suas aspirações por sua realização” (Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*, trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 414).

Então você se protegia e amava pequeno. Escolhia as menores estrelas do céu para serem suas; deitava com a cabeça virada para ver a amada por cima da beira do fosso antes de dormir. Roubava tímidos olhares dela entre as árvores durante o acorrentamento. Hastes de grama, salamandras, aranhas, pica-paus, besouros, um reino de formigas. Qualquer coisa maior não servia. Uma mulher, um filho, um irmão – amor grande como esses arrebatava com você em Alfred, Georgia. Ele sabia exatamente do que ela estava falando: chegar a um lugar onde você podia amar qualquer coisa que quisesse – sem precisar de permissão para desejar – bom, ora, *isso* era liberdade<sup>105</sup>.

É nesse momento da narrativa que Morrison demonstra que sua discussão sobre o conceito de liberdade, que defendemos ser tão caro à sua crítica à modernidade, é feita a partir do campo das emoções, da maternidade, do desejo e dos afetos. Partindo da perspectiva negrafeminina, mas abordando também nessa encruzilhada a subjetividade masculina (Paul D é um personagem modelo nesse sentido), a autora mostra como, para pessoas negras, poder desenvolver livremente sua afetividade fazia parte das expectativas que moldavam o que elas entendiam por liberdade.

Sobre o trecho citado, a socióloga Patricia Hill Collins comenta, de forma perspicaz, e aumenta o escopo de nossa interpretação, afirmando que:

Ao distorcer a capacidade de Sethe de amar os filhos “direito”, a escravidão se apoderou de sua força, transformando-a em energia para seus próprios fins. As palavras de Sethe tocam Paul D profundamente, porque ele ainda também se lembrava da vida que levava sob a escravidão. Sua resposta tácita a Sethe revela os mecanismos utilizados por sistemas de dominação, como a escravidão, para se apoderar da força dos grupos subordinados. [...]

As palavras de Sethe e Paul D sugerem que, para se perpetuar, a escravidão corrompe e distorce as fontes de poder que seriam capazes de dar aos grupos oprimidos a energia necessária para a mudança. Para eles, libertar-se da escravidão significava não apenas a ausência de mestres autoritários e de trabalho interminável, mas recuperar a capacidade de “amar qualquer coisa que quisessem”. Tanto Sethe como Paul D compreenderam que a escravidão inibia sua capacidade de ter um “grande amor”, fosse pelos filhos, pelos amigos, uns pelos outros, fosse por princípios como a justiça. Ambos perceberam que os sistemas de opressão frequentemente são bem sucedidos por controlarem a “permissão para desejar” - em outras palavras, esses sistemas se aproveitam da força dos sentimentos profundos para concretizar os desígnios da dominação.

O tipo de poder que nasce de um “grande amor” está em completo desacordo com as epistemologias ocidentais, que muitas vezes veem emoção e racionalidade como fenômenos distintos e concorrentes. Descritos como a força do erótico pela poeta feminista negra Audre Lorde, os sentimentos profundos que provocam as pessoas à ação constituem uma importante fonte de poder<sup>106</sup>.

---

<sup>105</sup> T. Morrison, *Amada*, op.cit, pp. 234-235.

<sup>106</sup> Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019, pp. 255-256.

Em suma, a ficção narrativa possui a potência de construir mundos a partir do mundo daquela/e que a elabora, proporcionando, quando concebida a partir de uma perspectiva negrafeminina, a oportunidade de enunciar sujeitos que foram e estão apartados dos processos imaginativos de formulação de identidades, historicidades, utopias e futuros. A relação de Morrison com as personagens produzidas por ela em *Amada* também se deu a partir das potencialidades desse processo de tornar-se o outro, no que ela chama de uma “selva controlada”.

Todavia, a sua conexão com essa selva não se deu em termos de exploração e predatismo, como costuma ser a relação da modernidade, constituída pelo capitalismo racial, com a natureza. Muito pelo contrário, Toni Morrison trouxe consigo as lembranças de outra selva – aquela “que os pretos tinham trazido com eles para aquele lugar do outro lugar (onde se podia viver)” – e seguiu um princípio imortalizado por outra grande escritora, Ursula Le Guin, que diz: “Ser todo é ser parte; a verdadeira viagem é o retorno”<sup>107</sup>. Morrison finda:

Por mais fascinante que seja a história da verdadeira Margaret Garner, o elemento central do romance é a menina assassinada. Imaginá-la foi para mim a alma e a matéria da arte. A ficção narrativa proporciona uma selva controlada, uma oportunidade de ser e de se tornar o Outro. O estrangeiro. Com empatia, clareza e risco de uma autoinvestigação. Nessa experiência muitas vezes repetida, para mim, autora, a menina Amada, aquela que assombra, é a essência do Outro. Clamando, eternamente clamando por um beijo<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Ursula Le Guin, *The day before revolution*. The Anarchist Library, 2011. Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/library/ursula-k-le-guin-the-day-before-the-revolution>. Acesso em: novembro de 2020.

<sup>108</sup> T. Morrison, *A Origem dos Outros*, op. cit, p. 121.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*E a luta pela liberdade só acaba quando ela for encontrada  
Para que a nossa poesia não seja mais escrita com sangue*

**BK'**

Ao falar sobre o final do livro *Amada*, Toni Morrison declarou que queria dar um fim esperançoso àquela história<sup>109</sup>, apesar de toda dor e sofrimento que foi (re)vivido por Sethe ao longo da narrativa e por Margaret Garner na sua vida real. Nesse último momento da obra, Sethe está acamada, sendo cuidada por Paul D depois que Amada, a jovem misteriosa, desapareceu. Ela comenta que perdeu sua “melhor coisa”, que Amada era a melhor coisa que ela tinha. A isso, Paul D responde em negativa. Ele afirma que Sethe é que é a melhor coisa e ela reage perguntando “Eu? Eu?”.

Com isso, destacamos o nosso entendimento sobre o tom geral observado nessa história de Morrison. O livro *Amada* não é somente sobre trauma e a autora enfatiza isso ao mostrar, nesse trecho e em outros, como ela não quer apenas contar situações traumáticas, mas relatar as formas e as ferramentas que estes personagens forjaram para sobreviver a esses traumas e se reconstituírem enquanto seres humanos, reclamando furiosamente o direito à sua própria humanidade.

Sobre esse mesmo final da obra, a autora comenta:

*Amada* termina de maneira narrativa com a pergunta de Sethe sobre sua individualidade. A atividade extranarrativa é o restabelecimento do assombroso – maior agora do que se julgava ser ou do que aquilo a que estava limitado no início: uma criança frustrada, uma criatura da vontade, de malevolência justificável. Muito maior do que o seu próprio problema de aniquilação, a figura da Amada convocada no “pós-vida” do livro é agora responsabilidade daqueles que compartilharam de sua história, que participaram dela e a testemunharam. Uma responsabilidade privada disfarçando obrigações públicas ou comunitárias: “Esta não é história que se divulgue”. “Eles podem tocar, se gostarem”. “Eles a esqueceram”. “Solidão que pode ser ninada [individual]”. “Solidão que vagueia [pública]”. [...]

---

<sup>109</sup> Rever trecho de Toni Morrison citado na página 17.

O romance [como gênero], creio, possibilita e encoraja modos diversos de experimentar o público – no tempo, com afeto, em um espaço comunal, com outras pessoas (personagens) e numa linguagem que insiste na participação individual. Esforça-se também para iluminar e restabelecer o elo entre literatura e vida pública<sup>110</sup>.

À vista desse trecho, Morrison destaca a importância do romance como gênero para reconstruir a vida pública, que está debilitada nos dias atuais, e restabelecer nosso senso de comunidade, o que nos lembra do sermão de Baby Suggs sobre o amor<sup>111</sup>. Nesse sermão, imaginado por Toni Morrison para explicar por que a sogra de Margareth Garner não foi capaz de condenar a nora pelo assassinato da neta, Baby Suggs exalta a ideia de amor próprio exercido por negras e negros. Esse amor só foi capaz de ser plenamente sentido após a conquista da liberdade, momento no qual o direito de decisão sobre o próprio corpo e caminho é restabelecido. Reclamar o direito de ser livre e ter sua família em liberdade, com a posse do seu próprio destino e da sua própria carne, significou para Sethe decidir por aniquilar sua filha e tentar o mesmo com seus outros filhos, para que eles não voltassem à escravidão.

Esse auto-amor que Baby Suggs prega serviria, de acordo com ela, para se contrapor ao ódio que pessoas negras recebiam (e recebem) por parte da sociedade, em relação aos seus corpos e a quem são, num contexto hostil pós-escravista que era o seu e o de sua família. Ao reivindicarem para si mesmas a propriedade de suas próprias carnes, o usufruto da liberdade de serem donas de si – e não existirem apenas para servir a outros –, eles e elas desafiaram o status quo através de um sentimento: o amor (ou a possibilidade de poder desejar).

Para Baby Suggs, era esse amor que representava a liberdade, pois ela conta que sua primeira sensação depois de estar livre da escravidão foi a de ter tempo para ouvir seu coração, para reparar e sentir suas batidas, notando a vida em seu próprio corpo<sup>112</sup>. Ela constatou também, no mesmo momento, que suas mãos finalmente eram *suas* para ela amar, assim como cada parte do seu corpo.

---

<sup>110</sup> Toni Morrison, *A Fonte da Autoestima*, op. cit., pp. 138-139.

<sup>111</sup> Rever nota de rodapé 44.

<sup>112</sup> “Quando Mr. Garner definiu o acordo com Halle e quando parecia que a liberdade dela era a coisa mais importante do mundo para Halle, ela permitiu que a levassem para o outro lado do rio. Das duas coisas difíceis – ficar em pé até cair ou deixar seu último e provavelmente único filho ainda vivo – ela escolheu a coisa difícil que o deixava feliz e nunca fez a ele a pergunta que fazia a si mesma: para quê? Para que uma escrava de sessenta anos que anda como um cachorro de três pernas quer a liberdade? E quando pisou em terra livre não conseguia acreditar que Halle sabia o que ela não sabia; que Halle, que nunca tinha dado uma respirada livre, sabia que não havia nada igual no mundo. Aquilo a apavorou. Havia algum problema. Qual o problema? Qual o problema?, ela se perguntava. Não sabia que aspecto tinha e não tinha curiosidade. Mas, de repente, viu suas mãos e pensou com uma clareza tão simples como surpreendente: estas mãos me pertencem; são *minhas* mãos. Em seguida, sentiu uma batida no peito e descobriu uma outra coisa nova: o bater do seu próprio coração. Teria estado sempre ali? Essa coisa pulsante? Sentiu-se boba e começou a rir alto” (Toni Morrison, *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 205-206).

O que ela aconselha é que todos amem a si mesmos, que todos parem e sintam o bater de seu próprio coração e amem esse bater. Poder amar a si mesmo, poder amar o próprio coração e/ou poder amar outro corpo e outro coração, poder amar “qualquer coisa que quisesse”: esse era o prêmio da liberdade. Amava “todo mundo como se isso fosse sua tarefa e de mais ninguém”: assim que Baby Suggs é descrita<sup>113</sup>.

Esse sermão é uma ode ao desfrute da vida, é um chamado a reconstruir a comunidade através do amor próprio e do afeto pelos seus pares. Toni Morrison destaca, através das palavras que coloca na boca de Baby Suggs, que a libertação da comunidade negra, num contexto de recente abolição (e/ou nos dias atuais), começaria com a ressignificação de sua própria existência no mundo (como ex-escravizados/as) e com a auto-aceitação – que seria não só um movimento individual, mas também coletivo de luta contra uma sociedade designada para matar, aterrorizar e retirar o sentido da vida dessas pessoas e de seus descendentes.

Dessa forma, Toni Morrison, em sua obra, não quer somente evidenciar pura e simplesmente a dor causada pela escravidão – apesar desse incômodo fazer parte da experiência de leitura, como intenção da autora em nos aproximar ao que foi ser escravizado e sentir isso através da imaginação literária. O que ela quer enfatizar é o livro *Amada* enquanto uma reflexão sobre a experiência fraturada da liberdade no devir negro moderno e sobre como é tentar desenvolver afeto, amar e ser gente, ou seja, desfrutar da humanidade e da vida, num contexto feito para desumanizar a todo tempo, das mais diferentes formas. O que ela mais intenta acentuar é que eles e elas (os seus personagens) estão reagindo, estão tentando se recriar, estão tentando viver, a despeito dos traumas que carregam.

Livros de literatura como *Amada* não são história acadêmica, mas, ao se apropriarem dela utilizando a imaginação, são capazes de produzir entendimento do mundo, reflexão sobre o passado, sobre memória e história. E, no caso da literatura negra, os livros podem assumir valor de escrita sobre o passado<sup>114</sup>, que, para as pessoas negras, ainda é presente e ainda não foi completamente redimido pela emancipação dos oprimidos, os que ainda têm suas vidas ou que já a perderam há muito tempo para essa guerra<sup>115</sup>. Esse tipo de literatura, ao rememorar e buscar manter viva a memória de nossos mortos, enfrentando os limites colocados pela

---

<sup>113</sup> Toni Morrison, *Amada*, op. cit, p. 200.

<sup>114</sup> Fernanda Miranda, *Silêncios prEscritos*, op. cit.

<sup>115</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, op. cit.

violência do arquivo a sujeitos históricos escravizados, tem o poder de atuar sobre o passado, enquanto atua no e sobre o presente<sup>116</sup>.

Além disso, a própria trajetória e o lugar de escritora de Morrison concede à sua literatura um aspecto diferencial de falar sobre as demandas do presente, como a liberdade, o afeto e a existência negra feminina. Ela faz isso, de forma a relembrar a memória das mulheres escravizadas, concomitantemente atuando sobre a política afetiva das mulheres negras de nossos tempos<sup>117</sup>, através da imaginação e da criatividade.

Toni Morrison, com sua obra, promove um caminho rumo à cura desse passado traumático dos filhos e filhas da diáspora africana, a cura através das palavras. Lembrando daquilo que querem que seja esquecido, ela busca tirar dessas trajetórias de ex-escravizados/as, imaginadas ou não, formas de sobrevivência, resistência e desfrute da vida, para aquelas e aqueles que, a despeito de tudo, ainda continuam vivos e vivendo. O que ela quer garantir com sua literatura e a alquimia produzida através desta é a visualização de futuros possíveis.

Morrison era uma autora completamente atenta às necessidades do seu (e do nosso) tempo e percebia que experimentamos um século XXI com expectativas reduzidas em relação ao futuro. Sobre isso, ela argumenta:

O tempo, ao que parece, não tem futuro. Quero dizer, o tempo já não tem o aspecto de um rio infinito por onde a humanidade se move, convencida de seu próprio valor e importância. Por certo não parece ter um futuro que iguale a extensão, a amplitude, o alcance ou sequer o fascínio do passado. [...] Vinte ou quarenta anos século XXI adentro parece ser tudo o que há de “tempo real” disponível para nossa imaginação. O tempo, naturalmente, é um conceito humano; no entanto, no fim deste século XX (ao contrário dos séculos anteriores), parece não haver nenhum futuro que consiga acomodar a única espécie que o organiza, que o emprega e medita sobre ele. O curso do tempo parece se estreitar rumo a um ponto de fuga além do qual a humanidade nem existe nem deseja existir<sup>118</sup>.

Porém, ela entende a literatura como um instrumento sensível para perceber a humanidade, um elixir preparado com elementos da história para mostrar que o nosso tempo ainda deve respostas para o passado em forma de mudança, em forma de novos mundos.

A literatura, sensível como um diapasão, é uma incansável testemunha da luz e da sombra do mundo em que vivemos. Para além do mundo da literatura, contudo, há

---

<sup>116</sup> Rever nota de rodapé 48.

<sup>117</sup> Patricia Hill Collins, *Pensamento Feminista Negro*, op. cit.

<sup>118</sup> Toni Morrison, *A Fonte da Autoestima*, op. cit., p. 153.

outro mundo; o mundo do comentário, que tem uma visão bem diferente das coisas. É uma cabeça de Janus que mascarou sua face voltada para o futuro e se esforça para nos assegurar de que o futuro mal vale a pena. Talvez seja a realidade de um futuro tão durável e englobante quanto o passado, um futuro que será moldado por aqueles que foram empurrados para as margens, que foram dispensados como excedentes irrelevantes, que foram cobertos com a capa do demônio; talvez tenha sido a contemplação desse futuro o que ocasionou o tremor dos profetas do dia, temerosos de que o desequilíbrio contemporâneo seja um agitar-se de algo novo, não um apagamento. Que não só a história não esteja morta, como se encontre prestes a respirar pela primeira vez em liberdade. Não em breve, talvez não em trinta ou em cinquenta anos, pois tal fôlego, uma inspiração tão profunda, levará tempo. Mas acontecerá. Se isso é certo, então devemos atentar para as meditações da literatura. William Gass está correto. Há “extensões de Édens dentro de nós”. O tempo tem, sim, um futuro. Maior do que o seu passado e infinitamente mais hospitaleiro para a raça humana<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> Ibidem, p. 170.

## FONTES

MORRISON, Toni. *Amada*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Origem dos Outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*, trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. *A Fonte da Autoestima: Ensaios, discursos e reflexões*, trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENZINA: *A literatura molecular de Octavia Butler*. [Locução de]: Orlando Calheiros e Stephanie Borges. [S.I]: Benzina, 4 nov. 2020. Podcast. Disponível em: <https://benzina.podbean.com/e/a-literatura-molecular-de-octavia-butler/>. Acesso em 20 nov. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*, trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

\_\_\_\_\_. Nós que acreditamos na liberdade não podemos descansar: Lições do feminismo negro norte-americano. In: PINTO, A. F. M.; DECHEN, C.; FERNANDES, J. (orgs.). *Griôs da diáspora negra*. Brasília: Griô, 2017.

CRUZ, Eliana Alves. *Água de Barrela*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

\_\_\_\_\_. *Crime do Cais do Valongo*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*, trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

\_\_\_\_\_. *Estarão as prisões obsoletas?*, trad. Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Olhos D'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FERREIRA, Antonio Celso. Literatura: Fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*, trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2006.

GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 92/93, jan-jun, 1988, p. 76 e 77. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefri canidade-lelia-gonzales1.pdf>. Acesso em: agosto de 2020.

HARTMAN, Saidiya. “Venus in Two Acts”. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, 2008, pp. 1-14. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/small-axe/article/12/2/1/32332/Venus-in-Two-Acts>. Acesso em: agosto de 2020.

\_\_\_\_\_. *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate histories of riotous black girls, troublesome women, and queer radicals*. New York: W. W. Norton & Company, 2019.

HOUSE, Elizabeth B. “Toni Morrison’s Ghost: The Beloved is not Beloved”. *Studies in American Fiction*, v. 18, n. 1, 1990, pp. 17-26. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/440075>.

HOOKS, Bell. *All about love: new visions*. New York: HarperCollins, 2000.

\_\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LE GUIN, Ursula Kroeber. *The day before revolution*. The Anarchist Library, 2011. Disponível em: <https://theanarchistlibrary.org/library/ursula-k-le-guin-the-day-before-the-revolution>. Acesso em: novembro de 2020.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lütz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LORDE, Audre. *A unicórnica preta*, trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

\_\_\_\_\_. *Irmã Outsider*, trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MIRANDA, Fernanda. *Silêncios PrEscritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MORRISON, Toni. *Jazz*, trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ROBINSON, Cedric. *Black Marxism: The making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill: UNC Press, 2000.

TONI Morrison: *The Pieces I am*. Direção de Timothy Greenfield-Sanders. Estados Unidos: Perfect Day Films, 2019. 1 DVD (120 min).