



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 28 - julho de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i28p92-107>

**A concretude das palavras e as formas materiais da memória em
Amada, de Toni Morrison**

**The concreteness of words and the material forms of memory in
Beloved, by Toni Morrison**

*Marcos Soares**

RESUMO

Este ensaio traz uma análise do romance *Amada* (1987), da escritora estadunidense Toni Morrison, a partir da hipótese de que o ponto de fuga dos eventos do enredo é constituído por uma reflexão sobre o estatuto das palavras na sua relação com o registro das experiências dos escravos e seus descendentes. Longe de habitar um espaço de fluxo aberto ou liberdade discursiva, na sua lida com as palavras as personagens enfrentarão formas específicas de poder que ameaçam a manutenção de sua memória. Desse ângulo, argumentaremos que o romance pode ser lido como uma discussão crítica sobre formas de sobrevivência de modos de sociabilidade pré-modernos no centro da vida contemporânea. Para isso, nos utilizaremos do conceito da “impossibilidade de narrar” que marcou parte central da discussão sobre a modernidade no trabalho de teóricos como Theodor Adorno e Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: Romance contemporâneo; Identidade; Toni Morrison; *Amada*; Memória

ABSTRACT

This essay proposes an analysis of the novel *Beloved* (1987) by North American writer Toni Morrison, pursuing the hypothesis that the central perspective organizing the events of the plot involves a reflection on the role of words in their relationship with the modes of recording the experiences of slaves and their descendants. Far from dwelling in a space of open flux or discursive freedom, the characters' struggles with words force them to face specific forms of power that threaten the existence of their memories. From this perspective, we will argue that the novel can be read as a critical discussion about forms of survival of pre-modern sociability modes in the heart of contemporary life. In order to do this, we will turn to the concept of the “impossibility to narrate” which marks a central part of the discussion on modernity in the works by critics such as Theodor Adorno and Walter Benjamin.

KEY WORDS: Contemporary novel; Identity; Toni Morrison; *Beloved*; Memory

* Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – São Paulo – SP – Brasil – mcpsoare@usp.br

A primeira ocorrência da palavra que dá título ao mais celebrado romance da escritora estadunidense Toni Morrison surge já nas primeiras páginas, quando Sethe, a protagonista, recorda o momento em que paga pela lápide para o túmulo de uma de suas filhas (a quem se refere justamente pelo nome “Amada”):

E lá estava de novo. [...] Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. [...] Dez minutos para cinco letras. Com mais dez ela podia ter conseguido “Bem” também? Não tinha pensado em perguntar a ele e ainda a incomodava aquilo ter sido possível – que em troca de vinte minutos, meia hora digamos, ela podia ter conseguido a coisa toda, todas as palavras que tinha ouvido o pregador dizer no enterro (e tudo o que havia para dizer, com certeza) entalhado na lápide: Bem-Amada. Mas o que ela havia conseguido, que escolhera, era a única palavra que importava. Ela achou que podia bastar, copular entre as lápides com o entalhador [...]. Aquilo com certeza devia bastar. Bastar para responder a mais um pregador, a mais um abolicionista e a uma cidade cheia de aversão. (MORRISON, 2018, p. 19).

Tal passagem é precedida por coordenadas que localizam a ação no tempo e no espaço: as peripécias do enredo se iniciam em 1873, na periferia de Cincinnati, em Ohio, um dos estados vitoriosos nos sangrentos embates da Guerra Civil (1861-1865). A julgar pelo estado de evidente penúria material em que vivem as personagens principais – Sethe e sua filha Denver –, ambas foram relegadas à margem do processo histórico. Embora a Guerra Civil tivesse o intuito de destruir as últimas barreiras que emperravam a modernização do país, se legitimando da perspectiva dos valores da Ilustração através da ênfase nos *slogans* do abolicionismo e da democracia, as protagonistas usufruem das novas “condições de liberdade” de modo extremamente precário. No trecho acima, a memória de um evento terrível, parte de recordações que Sethe quer deixar para trás, surge repentinamente, fustigando a personagem com a força de um golpe físico. No período logo após a abolição, Sethe escolhe lidar com o trauma do passado escravocrata por meio do esquecimento voluntário, mas é vítima de visões que retornam inesperadamente. A menção à filha morta, cujo destino o leitor ainda desconhece, fornecerá o motivo central do enredo. Mais tarde, descobriremos que a criança foi morta pela própria Sethe no momento em que era ameaçada de ser presa por caçadores de escravos, pagos para reconduzir mãe e filhos à fazenda sulista da qual haviam escapado. A “escolha” é moralmente ambígua, mas é feita com convicção: a morte é preferível ao trabalho escravo. Nessa e em outras passagens, a técnica literária reforçará a contundência do choque criado pela lembrança do infanticídio: as transições muito ágeis

entre as ações do enredo, que relatam eventos cotidianos, e as aparições dessas lembranças na forma de pequenos blocos narrativos são em geral marcadas por um “de repente” ou, como neste caso, “e lá estava de novo”, indicando o baque. A estratégia cria um fluxo mais ou menos livre de associações – fatos, lembranças, cores, sensações físicas – com algum parentesco com os recursos discursivos associados ao “fluxo de consciência” que marcou o radicalismo de uma das mais importantes obras sobre o Sul dos Estados Unidos, a saber, os romances de William Faulkner. A estratégia de justaposição e encadeamento abrupto de imagens díspares cria um padrão narrativo variável, mas consistente, que enfatiza a inconstância traiçoeira da memória, situada para além do controle da protagonista.

Entretanto, a experimentação modernista pressupunha uma densidade inexaurível da vida psíquica, implícita na imagem caudalosa do fluxo. Frequentemente, a ênfase do estudo crítico da técnica recai no conceito de liberdade discursiva, quando, por exemplo, em seu estudo sobre Virginia Woolf, Auerbach afirma que “[...] um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais.” (AUERBACH, 1987, p. 487). Entretanto, em *Amada* a técnica do discurso indireto livre vai mostrar que as lembranças de Sethe são fragmentárias e a ênfase recai na incompletude, na repetição, na frase lacunar e hesitante, na dificuldade de articulação. O romance tratará de desenvolver o teorema de que a “riqueza” da memória e do inconsciente não é universal, nem imediatamente acessível, mas fruto de privilégios que congregam valores de gênero, raça e classe. Por outro lado, a retomada da tradição literária faz a vez do lado avançado da herança histórica e introduz dessa perspectiva um tema central do romance, isto é, o jogo complexo entre esquecimento e lembrança na lida com traumas pessoais e coletivos, com rendimento expressivo para o andamento da fábula e o arcabouço formal da obra, composta por uma intrincada tessitura de *flashbacks*.

Aqui cabe uma digressão sobre o momento de publicação do romance, que a ação do livro indiretamente comenta. Em 1987, o país estava vivendo um dos momentos de auge da “revolução neoliberal” liderada pelo então presidente Ronald Reagan, que pretendia obliterar o vexame da derrota no Vietnã e reverter os efeitos de uma aguda crise que assolara a economia mundial desde meados dos anos 1970 (recessão acompanhada de inflação galopante). Do ponto de vista prático, tratou-se de adotar uma agressiva agenda econômica, acompanhada pelo requentamento de mitologias sobre a

grandeza heroica (e militar) da América, num exercício de amnésia histórica que o livro de Morrison revertia de modo contundente: pois o início dos processos de encarceramento em massa e de ataques institucionais contra afro-americanos (que perduram até hoje) eram indicadores claros da reversão sistemática e planejada das conquistas dos movimentos pelos direitos civis – que Morrison e toda sua geração acompanharam de perto desde o final na década de 1950 – e da permanência de formas de sociabilidade pré-modernas na vida do país.

Já no âmbito do debate teórico, esse era o momento da expansão da revolução pós-estruturalista e de sua visão de que, uma vez que tudo, desde a história até a estrutura do inconsciente, era “texto”, as lutas políticas deviam necessariamente almejar a inclusão de novas identidades num convívio polifônico e multicultural. Fredric Jameson lembra que uma das exigências do pós-estruturalismo era justamente a “conquista da fala, do direito de falar com sua própria voz” (2008, p. 489). Terry Eagleton, por sua vez, afirma que tal gosto pelo pluralismo privilegiará operações críticas que enfatizem “a dispersão e fragmentação” (1983, p. 149) numa tentativa de dissolver as antigas ideologias. Morrison procurará incorporar tal ênfase nas batalhas discursivas, mas lhes acentuando as dificuldades: se o romance é uma evidente formalização do ponto de vista e da voz das vítimas do processo social, nesse caso das novas formas de permanência da herança escravocrata em pleno auge do avanço modernizador, a narrativa também vai indagar sobre as condições de (im)possibilidade da empreitada. Já na passagem com que iniciamos, são as dificuldades envolvidas na atividade de escrita que ganham evidência. De um lado, Sethe não sabe ler ou escrever, pois aos escravos do Sul do país era vetado o direito à educação formal e a desobediência à interdição era passível de punição judicial. Entretanto, isso não a impede de refletir sobre a origem das palavras proferidas por um pregador, sobre a necessidade de aplacar a fúria da cidade e dos abolicionistas (as palavras também têm funções e efeitos práticos), assim como sobre a possibilidade frustrada da negociação em torno da compra da expressão completa para a lápide (bem-amada). Dessa perspectiva, o título do livro, no qual a palavra “bem” também está ausente, já aponta para uma falta ou ausência no centro da representação. De outro, o trabalho de talhar a palavra “Amada” na lápide, cujo preço é a venda do corpo de Sethe (“Dez minutos por cinco letras”), aponta para a resistência dos materiais (a dureza da pedra) no ato da escrita. Nesse caso, a capacidade de escrever depende de conhecimento técnico e ferramentas de posse privada, não disponíveis universalmente. Com efeito, pode-se

argumentar que tal ênfase numa visão radicalmente material do processo de escrita e leitura será não apenas um dos temas centrais do livro, mas lhe fornecerá um ponto de fuga, introduzindo um princípio compositivo que organiza materiais e eventos da fábula.

O confronto com os discursos reificados a respeito da experiência afro-americana nos Estados Unidos ganha nova dimensão por meio de uma informação “extraliterária”, amplamente divulgada por Morrison em entrevistas na época do lançamento do romance e muito comentada pelos críticos desde então. O enredo é baseado numa notícia de jornal de 1856 sobre Margaret Garner, uma escrava fugida que na hora da captura prefere matar sua filha pequena a vê-la reconduzida a um latifúndio sulista. Segundo Morrison, dois aspectos saltam aos olhos na leitura da notícia, escrita por ocasião do julgamento: de um lado, a completa exterioridade do ponto de vista em relação aos motivos e sentimentos da ré, cuja compostura surpreendeu os jornalistas presentes no tribunal; de outro, complementar ao primeiro, o motivo do debate judicial, que contrapôs os promotores conservadores, insistindo que a “criminosa” deveria ser julgada por atentado à propriedade, aos abolicionistas, insistindo na tese de que, se fosse julgada por infanticídio, Garner veria sua “humanidade” restaurada.

A resposta de Morrison virá na forma de uma implosão do foco narrativo, que flutua de forma vertiginosa entre o conjunto de personagens, antes ausentes no discurso jornalístico, mas acompanhada de uma indagação sobre as batalhas empreendidas pelo acesso às palavras e seus significados variados, historicamente determinados. O “erotismo do signo”, tão celebrado pela teoria pós-moderna, está presente no romance na forma de escrita e técnica literária apuradas, mas não conduzirá necessariamente a um espaço de liberdade e de superação. Desse ângulo, uma das providências mais produtivas tomadas por Morrison para arejar a perspectiva antes barrada pelo jargão jornalístico é justamente um trabalho de formalização das variedades de formas do inglês afro-americano. Isso aparece não apenas na mescla entre a fala mais “literária” do narrador, em geral onisciente, com as palavras e pensamentos das personagens (daí a predominância do discurso indireto livre), mas principalmente na inclusão de formas de narrativas orais de ao menos três tipos: oratória religiosa, contação de histórias e canções.

Uma das personagens, Baby Suggs, sogra de Seth, é uma oradora potente, daí seu prestígio como líder que forja os vínculos coletivos entre os membros da comunidade. Mas o início de sua história não é promissor, pois suas lembranças

personais são vítimas dos ritmos específicos da diáspora negra no interior do país, externos a sua vontade. A desilusão vem acompanhada do aprendizado de que a persistência e manutenção da memória dependem de bases concretas e materiais:

[...] em toda a vida de Baby, como também na de Sethe, homens e mulheres eram deslocados como se fossem peças de xadrez. Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado, emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. Então, os oito filhos de Baby eram de seis pais. O que ela chamava de maldade da vida era o choque que ela recebia ao saber que ninguém parava de jogar as peças só porque entre as peças estavam seus filhos. Halle foi o que ela conseguiu conservar mais tempo. Vinte anos. Uma vida inteira. Coisa que lhe foi dada, sem dúvida, como compensação ao ficar sabendo que suas duas filhas, nenhuma das quais tinha ainda dentes permanentes, haviam sido vendidas e mandadas embora e que ela não pudera nem acenar adeus. Para compensar os quatro meses em que acasalou com um capataz em troca de conservar seu terceiro filho, um menino – só para vê-lo trocado por madeira na primavera do ano seguinte e se ver grávida do homem que tinha prometido não fazer isso e fez. (MORRISON, 2018, p. 59).

Entretanto, se a constituição do tecido da subjetividade se esgarça, é no exercício da oratória que a personagem encontra sua vocação. Os encontros da comunidade na clareira de uma floresta são ponto nodal da formação de um sentido do coletivo. Se o fluxo ininterrupto de corpos-mercadorias obedece a contingências externas e produz sofrimento, as frases longas e caudalosas dos sermões, em que se empilham ensinamentos, conselhos e citações bíblicas, são articuladas com voz forte e ritmo crescente, de modo que o estratagema da repetição não é apenas indicador do retorno de traumas insuperáveis, mas condutor de uma retórica persuasiva:

‘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 a 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 de 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. É da carne que estou falando aqui. Carne que

precisa ser amada.’ [...] Sem dizer mais, ela se levantava então e dançava com o quadril torto o resto que seu coração tinha a dizer enquanto os outros abriam a boca e lhe davam música. (MORRISON, 2018, p. 192).

Tais encontros são invariavelmente seguidos por festas nas quais a comida tem um papel central (a celebração em torno do consumo de alimentos é constante e tem grande força simbólica no romance), pois a lembrança da fome recente relembra a todos tanto a utopia da abundância, quanto o fato de que a memória depende de corpos e mentes saudáveis. Desse modo, palavras e frases se mesclam na memória dos participantes, que citarão e comentarão os sermões sempre que a necessidade surgir, e os incorporarão na experiência vivida: enquanto persistirem os laços coletivos, essas palavras viverão na imaginação de seus ouvintes como fontes de sabedoria. Dessa perspectiva, a comparação com o narrador de Leskov analisado por Walter Benjamin, aquele que transmite “o conselho tecido na substância viva da existência” (1993, p. 200), pode ser frutífera. Mas por quanto tempo tais vínculos podem resistir à necessidade de procura de trabalho (sempre precário) em diversas partes do país (a grande migração para os centros industriais do norte já era um fato consumado)? Ou às tensões internas que dividem a comunidade? O romance vai incorporar os dois motivos: de um lado, nas idas e vindas de Paul D, que retorna no início do romance depois de uma longa trajetória errante para encontrar Sethe; de outro, na reação horrorizada da comunidade ao “crime” de Sethe, que leva ao afastamento dos vizinhos e à lenta morte de Baby Suggs, privada de seu papel de líder e guia espiritual. Barrada do acesso aos meios de “reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1993, p. 166) na forma de gravações, notações e palavras impressas (aqueles famosamente celebrados por Benjamin como base de uma noção expandida e democrática de arte e cultura), teria a memória coletiva encontrado interdições objetivas, que ameaçam sua continuidade?

O mesmo perigo ronda o estatuto da contação de histórias no romance. Com efeito, partes extensas da fábula são compostas por narrativas que Sethe conta a Denver. Seu relato favorito reencena as peripécias em torno de seu nascimento na floresta, enquanto Sethe tenta escapar da fazenda onde trabalhava (ironicamente chamada de “Doce lar”) e chegar com segurança ao estado de Ohio. A narração de Sethe é sempre hesitante e lacunar, pois sua percepção dos eventos concretos fora entrecortada pela distância temporal e por momentos de dor excruciante, tanto do parto quanto do cansaço da longa caminhada a pé, que ela gostaria de obliterar da memória. Mesmo assim, a

confluência entre fato lembrado e imaginação não diminui o fascínio da narrativa, ao contrário, lhe dá um colorido que Denver saboreia vorazmente. A possibilidade de que tal narrativa adquira forma transmissível ganha concretude a partir do momento em que Denver começa a ir à escola, na qual uma vizinha junta um grupo de crianças negras para ensinar-lhes a primeiras letras:

Denver saíra à procura da casa que outras crianças visitavam, mas não ela. Quando encontrou, ficou intimidada demais para ir à porta da frente, então espiou pela janela. Lady Jones estava sentada numa cadeira de espaldar reto; diversas crianças sentadas de pernas cruzadas no chão, na frente dela. Lady Jones com um livro. As crianças com lousas. Lady Jones estava falando alguma coisa baixo demais para Denver escutar. As crianças estavam repetindo depois dela. Quatro vezes Denver foi olhar. Na quinta vez, Lady Jane a pegou e disse: ‘Entre pela porta da frente, miss Denver. Isto aqui não é um espetáculo de feira’. Teve então quase um ano inteiro da companhia de seus pares e junto com eles aprendeu a soletrar e contar. Tinha sete anos e aquelas duas horas da tarde eram preciosas para ela. [...]. Por um níquel ao mês, Lady Jones fazia o que gente branca achava desnecessário, senão ilegal: enchia sua saleta com crianças pretas que tinham tempo e interesse em aprender nos livros. O níquel que levava para Lady Jones amarrado num nó no lenço, amarrado ao cinto, a emocionava. O esforço de manejar com habilidade o giz e evitar o guincho que podia fazer; o W maiúsculo, o i minúsculo, a beleza das letras de seu nome, as frases profundamente tristes da Bíblia que Lady Jones usava como livro didático. (MORRISON, 2018, p. 221-2).

Desta feita, a resistência dos materiais ganha novas dimensões: a lápide tumular é substituída pela lousa, enquanto a dificuldade da escrita se transforma em fonte de curiosidade, descoberta e prazer. A exterioridade do ponto de vista é marcada por uma geometria precisa: inicialmente Denver observa o círculo das crianças pela janela e mal escuta o que elas dizem, de modo que sua visão é traduzida por frases curtas, essencialmente descritivas (“Lady Jones com um livro. As crianças com lousas. Lady Jones estava falando alguma coisa baixo demais para Denver escutar. As crianças estavam repetindo depois dela. Quatro vezes Denver foi olhar.”). Mas a distância é vencida pelo acolhimento da professora, que promove aproximações. A partir daqui, a alquimia das palavras entra em ação e o registro linguístico muda: a dimensão utópica dos encontros transforma as “frases tristes da Bíblia” em material didático e a moeda entregue como pagamento emociona a aluna, sentimento que talvez surpreenda os leitores que sempre tiveram acesso garantido ao aprendizado da palavra escrita. A inversão dos pressupostos expostos na passagem citada no início deste texto – a escrita

na lápide, a venda do corpo – é radical e aponta para possibilidades ainda imprevisas, de onde deriva sua grande beleza, literária e social.

Para Denver, a descoberta da sinuosidade das “letras de seu nome” promete ainda um novo sentido mais pleno de identidade. Dessa perspectiva, a personagem avança e reverte o estranhamento que a mãe sentira em relação ao aprendizado da palavra escrita. A construção de tal abismo, que perseguirá Sethe por toda sua vida, reflete a presença do personagem Professor, administrador de “Doce lar”:

[O Professor] Gostava da tinta que eu fazia. A receita era dela, mas ele preferia que eu misturasse e era importante para ele porque de noite ele sentava para escrever o livro dele. Era um livro sobre a gente, mas não ficamos sabendo disso logo. Pensamos só que era o jeito dele fazer pergunta para a gente. Ele começou a levar o caderno com ele e escrever o que a gente falava. (MORRISON, 2018, p. 88).

Chama a atenção a insistência na materialidade do processo da escrita: assim como o talhador precisava de ferramentas e a professora do giz e quadro-negro, o Professor requer tinta misturada pela mão escrava, cuja presença, entretanto, permanecerá invisível na narrativa final (o livro), que não expõe por completo as marcas do trabalho envolvido na formação das palavras. A desigualdade social reforça, pois, a exterioridade do ponto de vista na forma de uma separação entre o objeto de análise (as falas dos escravos, que não ficam sabendo do conteúdo das anotações) e o alvo da narrativa (o leitor porventura interessado no assunto – mas com que propósito?). No entanto, é só muito mais tarde que as pontas do processo se encontram, quando Sethe relembra o momento em que, como Denver, ouve uma aula:

Cheguei perto da porta e ouvi vozes. O professor fazia os alunos dele sentar e aprender a soletrar nos livros toda tarde. Se o tempo estava bom, eles sentavam na varanda do lado. Os três. Ele falava e eles escreviam. Ou ele lia e eles escreviam o que ele dizia. Nunca contei isso para ninguém. Nem para seu pai, nem ninguém. [...] Esta é a primeira vez que estou contando isso e estou contando para você porque pode ajudar a explicar um pouco para você, se bem que eu sei que você não precisa que eu faça isso. [...] Mas eu não podia deixar de ouvir o que ouvi aquele dia. Ele estava sentado com os alunos dele e ouvi ele dizer: ‘Com quem vocês estão fazendo?’. E um dos rapazes respondeu: ‘Com a Sethe’. Foi quando eu parei porque ouvi meu nome e aí eu dei uns passos até onde dava para ver o que eles estavam fazendo. O professor estava de pé do lado de um deles, com a mão nas costas dele. Lambeu o dedo umas vezes e virou umas páginas. Devagar. Eu estava quase virando para ir embora e ir lá buscar o véu, quando escutei ele dizer: ‘Não, não. Não é desse jeito. Falei para você

colocar as características humanas dela à esquerda; as animais à direita. E não esqueça de alinhar todas'. Comecei a andar para trás, nem olhei para trás para ver onde estava indo. (MORRISON, 2018, p. 408).

Aqui, a tabela com as “características animais” de Sethe explicita a função do estudo “antropológico” feito pelo Professor: as formas do discurso também são modos de dominação e de poder efetivo. Entre as passagens citadas acima (a negociação de Sethe com o talhador da lápide, a ida de Denver à escola, a lembrança de Sethe sobre o Professor), há evidente homologia estrutural: tanto as reflexões sobre a exterioridade do ponto de vista, quanto a exposição das dificuldades implícitas na aprendizagem são vistas de ângulos diversos, mas complementares. O fato de que elas não estão encadeadas ou justapostas de modo linear ou cronológico, mas estejam separadas por algumas dezenas de páginas, introduz um princípio dinâmico de leitura do romance, através do qual cada passagem só será plenamente entendida por meio de um procedimento de “montagem interna”, que encoraja o leitor a aproximar partes e identificar padrões. Dito de outro modo, o sentido de cada palavra não é fixo, pois cada nova passagem introduz novas camadas de sentido semântico e histórico, que devemos decodificar criticamente.

Por outro lado, o universo de alternativas inaugurado com a entrada no campo da materialidade das palavras pode apontar para perspectivas inauditas, tanto para a trajetória individual de Denver, quanto para o registro mais amplo de experiências antes inacessíveis à literatura e à imaginação. Tal abertura ganha efetividade na composição interna do romance (e, de certa maneira, num outro nível, na carreira da própria Toni Morrison, outra nativa de Ohio). De fato, espanta na leitura do romance a destreza no manuseio das escolhas semânticas: a mistura de registros (do “literário” ao “popular”), a sondagem da sonoridade das palavras (de onde o emprego constante de aliterações e assonâncias), a mobilidade de pontos de vista (no uso criativo do fluxo de consciência e da flexibilidade do discurso indireto livre), tudo, enfim, contribui para criar um dialogismo de uma exuberância rara na literatura em língua inglesa da segunda metade do século XX, num desafio que certamente frustrará tradutores menos hábeis.

Portanto, não é de surpreender que seja nas referências constantes à música e às canções que o romance vai promover uma espécie de síntese expressiva no que toca seu trabalho com a linguagem: a inserção constante das letras das canções entoadas pelas personagens promove uma aproximação entre as convenções da poesia e da prosa,

ambas embaladas tanto pela peculiar prosódia do inglês falado por afro-americanos, quanto pelas formas expressivas apoiadas no ritmo e na sonoridade. Com efeito, para o conjunto de personagens é justamente a música que fornecerá algum tipo de suporte material para o registro da rememoração. Num determinado momento, Sethe afirma que “daquele lugar onde nascera (Carolina talvez?, ou seria Louisiana?) ela só lembrava de música e dança.” (MORRISON, 2018, p. 74).

Ao mesmo tempo, a presença das canções, invariavelmente acompanhadas pela coreografia da dança ou do trabalho, apontará para conflitos entre, de um lado, o poder encantatório da linguagem musical (sua capacidade de fazer vislumbrar possibilidades) e, de outro, as batalhas empreendidas em torno do direito à memória (nas quais constam avanços e retrocessos). De fato, a comparação com as formas da palavra escrita presentes em outras passagens do romance (na lápide, na lousa ou no caderno) nos lembra que o som é a mais “imaterial” das formas expressivas, se não for acompanhado por notação (outra forma de escrita) ou de gravação reprodutível. Além disso, a insistência da narrativa nas vantagens do letramento nos lembra de que as glórias inegáveis da música negra nos Estados Unidos – possivelmente a maior contribuição do país para a cultura mundial no século XX – também deve sua força ao fato de que as formas da música e da dança foram por muito tempo as únicas às quais os escravos e seus descendentes tiveram acesso para registrar sua experiência. De fato, o romance não se furtará de explorar essa dialética entre “monumento de cultura” e “barbárie”. Tal desenvolvimento encontrará seus momentos mais plenos no cruzamento promovido pela trajetória das personagens entre música e trabalho. Paul D relembra, enquanto faz trabalhos na casa de Sethe:

Ele tinha levantado agora e cantava enquanto consertava as coisas que quebrara no dia anterior. Algumas velhas canções tinha aprendido na fazenda-prisão ou na Guerra, depois. Nada igual ao que cantava na Doce Lar, onde o desejo moldava cada nota. As canções que ele conhecia da Geórgia eram pregos de cabeça para bater, bater, bater e bater.

Em cima do trilho eu deito a cabeça,
Vem o trem e acaba esta aflição.
Se eu ainda tivesse força à beça,
Pegava o chicote e cegava o capitão.
Moeda de tostão,
Moeda de vintém,
Quem quebra pedras quebra o tempo também.

Mas não combinavam, essas canções. Eram barulhentas demais, tinham força demais para os trabalhos domésticos de que ele se ocupou – recolocar as pernas da mesa; trocar vidros. (MORRISON, 2018, p. 94).

Tal passagem é paradigmática de outras do livro no que tange a justaposição entre prosa e verso: a transição entre os trechos de narração e da letra da canção é sutilmente efetuada pela frase “As canções que ele conhecia da Geórgia eram pregos de cabeça para bater, bater, bater e bater”, na qual uma imagem surpreendente (a símile que aproxima canção e pregos) é seguida por uma formulação (“para bater, bater, bater e bater”) cuja dicção envolve aspectos rítmicos e sonoros. Além disso, o conteúdo tem teor de superação: trata-se de imaginar o momento em que, ao invés da morte, a violência do “capitão” encontra resposta à altura (“Se eu ainda tivesse força à beça / Pegava o chicote e cegava o capitão”). Que tal possibilidade pareça remota não diminui o poder de resistência simbólica da canção, que funciona como estratégia coletiva para suportar os ritmos repetitivos do trabalho na “fazenda-prisão” e na “Guerra”. Com efeito, Paul D funciona como um personagem-síntese da história e do desenvolvimento desse tipo de canção, antepassada dos *blues* e do jazz, pois relembra momentos em que canta no trabalho em “Doce Lar” (as chamadas “canções de trabalho”), nas marchas militares durante a Guerra Civil e, finalmente, nas fazendas de trabalhos forçados (as chamadas “*chain-gang songs*”, numa referência ao fato de que os prisioneiros – *gangs* – era ligados por correntes – *chains* – de aço presas aos pés). Em todos os casos, as canções adquirem funções múltiplas: aliviam o cansaço extenuante do trabalho (os ritmos cantados combinam repetições e sínopes), criam formas de resistência simbólica (“embaralhando as palavras para não serem entendidos; brincando com as palavras de forma que suas sílabas passassem outros significados”), e funcionam como suporte material para a formalização e o entendimento da experiência cotidiana e da memória coletiva (os verbos estão no plural). Mas se o momento anterior à Guerra era de sofrimento, tampouco o período pós-abolição faz jus as suas promessas, pois o trecho acima fecha com a percepção da inadequação da canção entoada, que já não encontra ressonância coletiva e, na visão masculina do personagem, se apequena diante da “trivialidade” do trabalho doméstico (o tema dos mitos associados à questão da masculinidade será explorado em diversos momentos: os personagens não pairam acima das contradições).

No entanto, essa abertura de possibilidades é abruptamente interrompida pelo “retorno do reprimido”, na forma de peripécias e personagens. Denver ouve de um colega de classe a pergunta sobre o passado “criminoso” da mãe e entra num período de mutismo, que lhe impossibilita retornar às aulas. Paul D encontra uma notícia de jornal sobre o julgamento, acompanhado de um desenho da réu, que ele hesita em reconhecer (o evento não tinha “dignidade” suficiente para ser agraciado com um registro fotográfico?), antes que a própria Sethe admita o ocorrido, o que leva ao rompimento de relação. Em ambos os casos, é eloquente a homologia no que toca a dissolução da relação de necessidade entre significante e significado, mas sem a promessa de liberdade que o abandono das “antigas relações discursivas” poderia proporcionar: de um lado, temos a implosão da linguagem (Denver fica muda); de outro, a opacidade indecifrável dos registros (Paul D não reconhece a correspondência entre a Sethe “real”, a notícia de jornal e o desenho). Desse ângulo, a principal “personagem” do romance, ou dizendo de outro modo, seu ponto de fuga, é o signo, cujas “aventuras” levam de um “modo subjuntivo” (abertura de possibilidades) à psicopatologia social.

A formulação mais contundente dessa questão se concentra no retorno de Amada, quando o fantasma da filha morta volta para casa com a idade que teria se tivesse sobrevivido. O estatuto da personagem permanece deliberadamente ambíguo, congregando traços que a tradição literária associa seja ao “Gótico Sulista” (cujos motivos e iconografia derivam em grande parte das mansões abandonadas após a derrota do Sul na Guerra Civil), seja a uma concepção circular de tempo, típica de certos mitos africanos, que permitem o convívio entre gerações afastadas no tempo sem a necessidade de explicação realista. Seja como for, a novidade é acolhida no seio familiar, dando a Denver uma irmã e a Sethe a chance de se redimir. A oportunidade de reescrever o passado encontra seu primeiro estágio – ou obstáculo, dependendo do ponto de vista – na obsessão de Amada pelas histórias de Sethe, que ela ouve com voracidade incomum. Entretanto, aqui a fala e a escuta não terão efeito de cura, no sentido psicanalítico, nem de superação de traumas. Ao contrário, Amada reconta tais enredos sobre si mesma em formas discursivas cada vez mais opacas, de onde derivam os capítulos mais abertamente experimentais do romance:

Eu sou Amada e ela é minha. Vejo ela separar flores de folhas ela
coloca as flores numa cesta redonda as folhas não são para ela ela
enche a cesta ela abre a grama eu podia ajudar mas as nuvens estão
atrapalhando como posso contar coisas que são imagens não sou

separada dela não tem lugar para eu parar o rosto dela é meu e quero estar ali no lugar onde o rosto dela está e olhar para ele também uma coisa quente. (MORRISON, 2018, p. 443).

Nunca mais vai me deixar outra vez
Você entrou na água
Eu bebi seu sangue
Eu trouxe o seu leite
Você esqueceu de sorrir
Eu amei você
Você me machucou
Você voltou para mim
Você me deixou
Eu esperei você
Você é minha
Você é minha
Você é minha (MORRISON, 2018, p. 457).

Como se pode constatar, nessas passagens, o estilo se radicaliza na direção do fluxo de consciência: a ausência de pontuação, a ligação sintática por parataxe, o encadeamento em saltos, a justaposição desprovida de lógica causal direta, as lacunas gráficas entre partes. No segundo trecho, o arranjo gráfico em “versos” e as reiterações constantes lembram as formas versificadas da poesia e das canções espalhadas pelo romance, mas nesse caso a expressão é desprovida da chance de interação coletiva, uma vez que os conteúdos tácitos das falas são centradas na expressão exclusiva de um “eu” narcísico (o “você” é reduzido à expressão pura da subjetividade do “eu”). Finalmente, as interações entre mãe e filhas são reduzidas, reforçando o padrão identificado antes, a gritos incompreensíveis:

O que ouviu ao chegar perto da varanda, ele não entendeu. Na rua Bluestone, achou que tinha ouvido uma conflagração de vozes apressadas – altas, urgentes, todas falando ao mesmo tempo de forma que ele não conseguia distinguir sobre o que estavam falando ou com quem. O discurso não fazia sentido, exatamente, nem era em línguas. Mas alguma coisa estava errada na ordem das palavras e ele não conseguia descrever nem decifrar aquilo nem para salvar a própria vida. Tudo o que conseguia distinguir era a palavra minha. O resto ficou fora do alcance de sua cabeça. (MORRISON, 2018, p. 460-1).

Amada, morta violentamente antes de adentar o mundo simbólico da linguagem, explicita o fato de que as personagens estão privadas da “capacidade de narrar”. Desse ângulo, o romance ecoa um tema que inaugurou as reflexões sobre a modernidade em diversas frentes teóricas, quando, por exemplo, Adorno afirma que “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração [...]” (2003, p. 55) ou quando

Benjamin diz que fomos “[...] privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (1993, p. 198). A nota dissonante do romance, portanto, tem a ver com a retomada de tais reflexões, cuja origem nos anos 1930 reflete o trauma de duas guerras mundiais, a ascensão do fascismo e o Holocausto, em pleno momento de vitória neoliberal. Mas quando tudo parece estar perdido e Sethe, Amada e Denver, trancadas em casa, definham aos poucos (tanto da perspectiva da expressão discursiva, quanto da sobrevivência física), é Denver que toma o papel de protagonismo e, numa atitude que confirma a ênfase do romance na formação e no aprendizado das palavras, busca socorro na casa de Lady Jones, sua antiga professora. Esta, por sua vez, alerta a comunidade, que passa a enviar ajuda na forma de dois tipos de “alimento”:

Dois dias depois, Denver estava na varanda e notou alguma coisa em cima do toco de árvore na beira do jardim. Foi olhar e encontrou um saco de feijão-branco. De outra vez, um prato de carne de coelho fria. Uma manhã, havia ali uma cesta de ovos. Ao levá-la, um pedaço de papel voou para o chão. Ela pegou e olhou. “M. Lucille Williams” estava escrito em grandes letras tortas. Nas costas, uma bola de pasta de farinha. Então, Denver fez uma segunda visita ao mundo fora da varanda [...] De vez em quando, ao longo de toda a primavera, apareciam nomes ao lado ou dentro de presentes de comida. Evidentemente para a devolução da panela, do prato ou da cesta; mas também para a garota saber, se estivesse interessada, quem estava dando, porque alguns volumes vinham embrulhados em papel e embora não houvesse nada a devolver o nome estava lá mesmo assim. Muitos tinham marcas de X e Lady Jones tentava identificar o prato ou o pano que os cobria. Quando ela não podia mais que adivinhar, Denver seguia sua orientação e ia agradecer mesmo assim – fosse o benfeitor real ou não. (MORRISON, 2018, p. 517-8).

A combinação entre comida (alimento para o corpo) e palavra escrita (alimento para o espírito) fecha um circuito simbólico que tece o romance, reatando os laços comunitários quando um grupo de vizinhas se aproxima da casa de Sethe e por meio da cantoria exorciza o fantasma de Amada e o passado. Aponta ainda, para a possibilidade de que os registros desta e de outras histórias semelhantes possam ser preservados, pois a memória depende de formas discursivas materiais, sem as quais pode se esfumar no tempo. Fica também indicada, num possível (embora incerto) futuro para Denver, a função crítica que a palavra escrita pode tomar em suas formas literárias avançadas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades & Perspectiva, 2003.

AUERBACH, E. **Mimesis**. Trad. George Bernard Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

JAMESON, F. **The Ideologies of theory**. London & New York: Verso, 2008.

MORRISON, T. **Amada**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Data de submissão: 09/03/2022

Data de aprovação: 23/05/2022