

3

Toni Morrison no contexto cultural estadunidense

Este capítulo tem como objetivo abordar a escrita de Toni Morrison no âmbito dos Estados Unidos, seu país de origem. Na medida em que a autora se destaca não só na cena literária estadunidense como um todo, mas sobretudo no campo da literatura afro-americana, traremos um breve histórico acerca desse sistema, incluindo uma reflexão sobre algumas particularidades linguísticas do *African American English*, representado em uma variedade de obras literárias vinculadas à área em questão. Posteriormente, discutiremos a recepção do trabalho da escritora no sistema cultural estadunidense, particularmente no que diz respeito a *Beloved*, visando a compreender quais seriam os lugares sistêmicos ocupados por Morrison e por esse romance no referido contexto.

3.1.

Breve panorama da literatura afro-americana

A literatura afro-americana, resultado de um legado cultural vinculado à população negra dos Estados Unidos, caracteriza-se por seu discurso marginal. Conforme Lauro Maia Amorim, em “O papel da tradução na construção da identidade da literatura afro-americana no Brasil” (2012), isso significa que “sua existência se contrasta, pois, com o cânone hegemônico estadunidense” (p. 112). Heloisa Toller Gomes dialoga com Amorim ao afirmar que “[...] inserindo-se em meio a falhas do tecido cultural, o discurso marginal ocupa suas lacunas para, a partir delas, construir novas positivities que desestabilizarão os sentidos consagrados” (1999, s.n.p.).

Sendo assim, essas novas configurações no âmbito do contexto literário estadunidense, relativas à literatura afro-americana, percorreram um longo caminho para que aos poucos adquirissem seu espaço e fossem reconhecidas pela crítica e pelo público leitor em geral. Segundo Stephen Currie, no livro *African American Literature* (2011), a inclusão de algumas produções literárias nas listas de bestsellers, a abertura de cursos sobre o referido campo em universidades e a presença de obras de W. E. B. Du Bois, Alice Walker, Toni Morrison, entre

outros, em livrarias físicas e virtuais do país, podem ser citados como fatores que apontam para a crescente visibilidade da literatura afro-americana no cenário mencionado. No entanto, esse quadro nem sempre se configurou assim, devido principalmente a questões de segregação racial.

Durante um longo período da história dos Estados Unidos, desde a época do tráfico de africanos para as Américas, com o objetivo de serem escravizados, o racismo contra os negros foi determinante para que eles tivessem suas vozes silenciadas e/ou abafadas pela corrente dominante branca. No artigo “International Slave Trade: Causes and Consequences” (2005), de Paul Lovejoy, que faz parte do projeto *The Transatlantic Slave Trade*, da New York Public Library, entre 1500 e 1860, há a informação de que foram retiradas aproximadamente 11 milhões e 800 mil pessoas da África para trabalharem como escravos no continente americano, gerando ganhos financeiros para nações europeias. Muitas mortes ocorriam nesse trajeto, principalmente durante a *Middle Passage* (“passagem do meio”), termo que se refere ao trecho mais longo e de maior sofrimento no caminho dos navios negreiros pelo Atlântico. Segundo Lovejoy, a maior parte dos africanos trazidos para as Américas foi destinada ao Brasil e às ilhas caribenhas. Em contrapartida, apenas 5% dessa população foi para as colônias britânicas no território estadunidense.

Mesmo em número menor, tais pessoas foram submetidas à escravidão, legalizada nas treze colônias britânicas desse território, sendo que as do sul eram baseadas nas *plantations*, com foco na produção de tabaco, arroz e algodão, enquanto que as do norte se concentravam no comércio. Após a independência dos Estados Unidos em 1776, teve início um movimento que culminou na gradativa abolição da escravidão nos estados do norte, em contraposição à sua manutenção no sul.

Apesar de encararem essa situação completamente desfavorável desde a sua chegada ao solo estadunidense, os negros passaram a produzir obras artísticas orais e escritas, em formas de contos, poemas, músicas, entre outros, passados de uma geração para outra e fundamentados em experiências referentes tanto à terra natal, quanto ao novo continente (Currie, 2011). Em meados do século XVIII, eram comuns as histórias folclóricas sobre o Br'er Rabbit, abreviação de *Brother Rabbit*. Segundo a tradição africana, o coelho tem a habilidade de manipular a raposa a partir de sua esperteza e ousadia, representando, assim, um

comportamento não-submisso e vingativo dos servos em relação aos seus senhores. Outro personagem, um escravo chamado John, também se destaca nessas narrativas ao buscar incessantemente subverter o sistema escravocrata e ganhar sua liberdade. Quanto à música, os negros costumavam entoar canções religiosas – os *spirituals* – durante a execução das tarefas a que eram submetidos. Algumas delas expressavam alegria, enquanto outras, as *sorrow songs*, descreviam a tristeza e a amargura vivenciadas por eles. Havia, ainda, aquelas que recontavam passagens bíblicas.

Um dos primeiros afro-americanos a publicarem um texto de sua autoria nesse período foi Jupiter Hammon. Seu poema *An Evening Thought. Salvation by Christ, with Penitential Cries: Composed by Jupiter Hammon, a Negro Belonging to Mr. Lloyd of Queen's Village, on Long Island, the 25th of December, 1760*, “[...] revela a resignação de Hammon à escravidão e sua inspiração nos Salmos e hinários metodistas” (Bell, 2012, p. 93)²⁷. A importância de Hammon como poeta é particularmente sociológica e histórica na medida em que o autor faz alusão à benevolência dos brancos para com os negros escravos e à fé de que apenas um mundo extraterreno garantiria uma vida melhor ao seu povo no futuro.

Phillis Wheatley, natural do Senegal e transportada como escrava para Massachusetts em 1761, foi a primeira escritora afro-americana nos Estados Unidos a publicar um livro de poemas: *An Elegiac Poem, on the Death of George Whitefield* (1770). Entretanto, por ser negra, ela teve que ultrapassar muitas barreiras para ter seu trabalho divulgado. Um editor de Boston, por exemplo, recusou-se a ler sua obra. Além disso, um comitê se reuniu em 1772 para julgar se ela era a verdadeira autora de *Poems on Various Subjects Religious and Moral*, inspirado na escrita de poetas ingleses. Os créditos de autoria acabaram sendo reconhecidos, e o livro foi lançado um ano mais tarde contendo o retrato de Wheatley, uma biografia feita por seu proprietário – o Sr. Wheatley – e uma declaração assinada por dezoito homens de poder à época com o objetivo de legitimá-la como a autora daquela obra (Foster & Davis, 2009).

A poesia de Phillis Wheatley, cuja temática contemplava a mitologia clássica, filosofia, cristianismo e episódios do cotidiano, era muito popular entre os brancos, talvez porque raramente abordasse a temática da escravidão. Na visão

²⁷ “[...] reveals Hammon’s personal resignation to slavery and the inspiration of the Psalms and Methodist hymnals.”

de Bell (2012), o silêncio da escritora sobre o incidente em que tropas britânicas atiraram contra civis – o Massacre de Boston (1770) – principalmente no que diz respeito à morte do escravo foragido Crispus Attucks, ocorrida a poucas quadras da casa dos Wheatley, é algo a ser destacado. Distanciando-se do referido tópico, um de seus poemas agradece a sua viagem forçada da África para a América, pois foi isso que lhe permitiu conhecer e ter contato com Deus.

Contemporaneamente, há um reconhecimento da relevância de Wheatley para o desenvolvimento da literatura afro-americana e da cultura de seu país. Um exemplo disso é a presença de sua imagem no Boston Women's Memorial. Inaugurado em 2003, trata-se de um conjunto de estátuas que representam três mulheres – Phillis Wheatley, Abigail Adams e Lucy Stone – que deixaram um importante legado não só para a cidade de Boston, como também para os Estados Unidos como nação.

É interessante ressaltar que, embora os autores desse período não tenham sido politicamente engajados em assuntos relativos à escravidão e ao racismo, eles exerceram um papel proeminente na formação da literatura afro-americana e contribuíram para o trabalho de gerações seguintes. De acordo com Keith Bierman, naquela época, “a mera existência de uma expressão literária negra levantou questionamentos sobre a validade de uma cultura estadunidense exclusivamente branca” (2004, p. 253)²⁸.

Como vimos anteriormente, no início do século XIX, enquanto houve a extinção da escravidão nos estados do norte e a proibição do tráfico de escravos da África para os Estados Unidos em 1808, esse negócio altamente lucrativo intensificou-se nos estados do sul, dando força à manutenção do regime escravista. Nesse sentido, o foco de grande parte dos escritores afro-americanos, especialmente aqueles que eram livres e residiam no norte, passou a ser a defesa do fim do sistema escravocrata no território sulista. Além disso, alguns deles procuravam descrever suas próprias experiências como ex-escravos.

Um dos primeiros autores a se destacarem nesse cenário foi David Walker, da Carolina do Norte, que nasceu livre, mas acompanhou de perto a escravidão no sul. Ele se mudou para Boston e, em 1829, publicou *An Appeal to the Coloured Citizens of the World*. Nesse livro, evidencia-se a postura do autor contra tal

²⁸ “The very existence of black literary expression raised questions about the validity of a whites-only American culture”.

estrutura social desfavorável aos negros, a partir do uso de estratégias estilísticas como palavras grafadas em itálico e vários pontos de exclamação em uma mesma frase. Outro escritor relevante durante essa fase foi Henry Highland Garnet que, ao contrário de Walker, tinha sido escravo em Maryland. Ele escreveu o texto “An Address to the Slaves of the United States of America” no ano de 1843, defendendo o uso da violência por parte dos negros contra o regime escravocrata. Escritoras negras, tais como a jornalista Frances W. Harper, também desempenharam um papel importante nesse período. Embora fosse autora de romances, contos, cartas e artigos, ela ficou conhecida por seus poemas abolicionistas, entre os quais “The Slave Mother” (1854) aborda a separação de uma escrava de seu filho. Segundo Foster & Davis, Harper “[...] usou sua literatura como instrumento e arma para a reforma moral e social” (Foster & Davis, 2009, p. 22)²⁹.

No que diz respeito especificamente às *slave narratives* (“narrativas de escravos”), elas costumavam ser divulgadas como experiências reais. Para atestar sua suposta veracidade, eram anexados a essas obras documentos de senhores de escravos. Como o movimento contra a escravidão se intensificou no norte entre 1840 e 1850, essas publicações aumentaram, mas nem sempre reproduziam o que de fato acontecia. Seu objetivo era seguir um formato que atendesse às demandas de seu público-alvo: os abolicionistas. Um dos autores nesse contexto foi Moses Roper que, em uma de suas obras, retratou seu sofrimento ao tentar escapar da propriedade onde era mantido como escravo e, posteriormente, ser capturado. Outras narrativas focalizavam as fugas ocorridas no sul e as dificuldades enfrentadas pelos escravos nessa jornada rumo ao norte, tais como fome, cansaço e doenças.

Olaudah Equiano também foi escravo, conseguiu ir para o norte e impressionou vários brancos com sua inteligência. Aprendeu a ler, conseguiu trabalho em navios e adquiriu recursos financeiros para comprar sua própria liberdade em 1766. Após viajar para vários lugares do mundo, ele foi para a Inglaterra e teve seu livro *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* publicado no país em 1789 e nos Estados Unidos em 1791. Também foram realizadas traduções de sua obra para o holandês, o alemão e o russo. Seu intuito era o de espalhar a

²⁹ “[...] used her literature as a tool and weapon for social and moral reform”.

mensagem cristã, mas sem desrespeitar as religiões tribais do povo africano, e de contribuir para que o governo britânico interferisse no comércio de escravos nos Estados Unidos, colaborando, assim, para sua total abolição.

O exemplo de Equiano demonstra que as narrativas de escravos tinham objetivos religiosos e políticos. A maior parte de seus autores era formada por fugitivos do sistema escravocrata, tais como Henry Brown. Ele foi da Virgínia para a Pensilvânia dentro de um caixote que tinha sido enviado pelo correio, passando aproximadamente 28 horas nessas condições durante uma viagem de trem. Apesar das intempéries a que esteve submetido, Brown conseguiu sobreviver, e sua autobiografia *Narrative of the Life of Henry Box Brown* foi publicada nos Estados Unidos em 1849 e na Inglaterra em 1851.

Uma das mais conhecidas narrativas de escravos é *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845). Douglass deu seus primeiros passos para a liberdade ao aprender a ler e escrever, tornando-se, posteriormente, o escritor afro-americano mais popular dessa época, tendo um público leitor formado por negros e brancos e destacando-se por sua qualidade literária e estilística. Considerado um dos maiores líderes negros do século XIX, Douglass buscava inspirar seu povo a acreditar que a cor de sua pele não deveria ser um obstáculo permanente para a conquista do sonho americano.

Em 1859, o primeiro romance afro-americano foi publicado: *Our Nig; Or Sketches for the Life of a Free Black*, de Harriet E. Wilson. Posteriormente, a escritora Harriet Jacobs utilizou o pseudônimo de Linda Brent para narrar sua autobiografia *Incidents in the Life of a Slave Girl*, publicada em 1861 somente com o nome de sua editora, L. Maria Child, na capa. Nesse livro, Jacobs descreve os horrores da vida escrava, tais como o fato de ela ter sido abusada sexualmente durante a adolescência e fugir sem poder levar consigo seus dois filhos.

De 1861 a 1865, ocorreu a Guerra Civil nos Estados Unidos, que culminou com a abolição da escravidão em todo o país. Entretanto, esse ato não reduziu a pobreza dos negros e o racismo contra eles, especialmente no sul. A partir de 1876, foi implementado um sistema de segregação racial conhecido como *Jim Crow laws*, proibindo que negros votassem e circulassem livremente em espaços como escolas, transportes públicos, banheiros e restaurantes. Isso porque havia áreas destinadas exclusivamente aos brancos, visto que estes eram considerados

superiores. Além disso, os negros sofriam o grande risco de serem perseguidos e linchados por grupos racistas como a Ku Klux Klan.

Diante desse quadro de desigualdades econômicas, educacionais e culturais, os autores afro-americanos tiveram um papel preponderante de denúncia social através da literatura. Conforme afirmam Foster & Davis (2009):

Eles explicaram como construções de raça, classe e gênero poderiam impor limitações a indivíduos e grupos. Eles articularam cuidadosamente a necessidade de oportunidades de educação, liberdade religiosa e de expressão, e de um governo democrático que não impusesse o poder de uma minoria privilegiada sobre os direitos naturais da maioria. (p. 29)³⁰

Um dos escritores mais conhecidos desse período foi Charles W. Chesnutt, de Ohio, que publicou romances e contos que buscavam retratar as vidas de homens e mulheres negros comuns, incluindo suas tradições religiosas e superstições, bem como questões políticas. Ele foi um dos primeiros afro-americanos a utilizar representações da fala dos negros em sua escrita, através do conto “The Goophered Grapevine” (1887). Anos mais tarde, ele lançou o livro *The Conjure Woman* (1899), cujas histórias abordam a resistência dos negros à supremacia branca a partir de personagens como Uncle Julius McDoo, que remete à figura do escravo John, presente no folclore afro-americano.

No campo da poesia, na segunda metade do século XIX destacaram-se nomes como o de Paul Laurence Dunbar, que costumava ressaltar as dificuldades vivenciadas pelos negros em uma sociedade controlada por brancos e o fato de que deveriam sempre sorrir e aparentar alegria e satisfação. Para tanto, assim como Chesnutt, ele lançava mão de uma linguagem que, na visão de alguns críticos, contribuiu para reforçar estereótipos com relação ao dialeto negro. James Weldon Johnson é igualmente uma referência importante nessa época, como poeta, compositor, editor, professor e político. Um de seus poemas – “Lift Ev’ry Voice and Sing” (1900) – celebra a tradição dos *spirituals* e é considerado o hino nacional negro e clássico da literatura afro-americana.

Os gêneros não-ficcionais também adquiriram seu espaço nesse contexto. Um autor que marcou esse tipo de escrita no início do século XX foi Booker T.

³⁰ “They explained how constructions of race, class, and gender could fetter individuals and groups. They painstakingly articulated the necessity for educational opportunities, freedom of religion and of expression, and for democratic governance that did not impose the power of a privileged few over the natural rights of the many”.

Washington. Com uma postura conservadora, ele defendia que a educação e o trabalho seriam o caminho para a conquista da cidadania por parte dos negros. Por isso, foi nomeado diretor do Tuskegee Institute, no estado do Alabama, com o objetivo de preparar os alunos para o mercado de trabalho industrial e agrícola. Sua autobiografia *Up from Slavery* (1901) é considerada uma de suas mais renomadas obras.

W. E. B. Du Bois, por sua vez, apresentava um posicionamento mais radical em comparação ao de Washington. Ele achava que seus argumentos nunca levariam a uma mudança social considerável no que diz respeito aos afro-americanos e, ainda, contribuiriam para a manutenção da supremacia dos brancos e a consequente opressão dos negros. Em seu ponto de vista, era necessário o surgimento de uma transformação social a partir de protestos e de uma literatura politicamente engajada. Em 1903, Du Bois publicou *The Souls of Black Folk*, trazendo discussões sobre as relações raciais nos Estados Unidos e insistindo no movimento dos negros por seus direitos. Sua ideia sobre a complexidade da identidade negra, marcada por uma dupla consciência, é influente na cultura afro-americana até os dias de hoje:

É uma sensação peculiar, essa dupla consciência, esse sentimento de estarmos sempre olhando para nós mesmos através dos olhos dos outros, de medirmos nossa alma pelo padrão de um mundo que nos observa com piedade e sorridente desprezo. Sempre sentimos essa duplicidade – um estadunidense, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois conflitos inconciliáveis; dois ideais beligerantes em um mesmo corpo escuro, cuja força obstinada por si só o impede de se despedaçar. (Du Bois, 1994, p. 2)³¹

Em 1909, juntamente com outros intelectuais, Du Bois fundou uma associação para lutar pelos direitos civis para os afro-americanos: a National Association for the Advancement of Colored People (“Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor”), conhecida por sua sigla NAACP.

Entre o fim da Guerra Civil e os primeiros vinte anos do século XX, a literatura afro-americana ampliou seus horizontes ao criar novas formas literárias e conquistar mais visibilidade entre os leitores brancos. Contemporaneamente,

³¹ “It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body. Whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder”.

está havendo um reconhecimento maior do legado deixado por essas produções, publicados em uma época na qual a *one-drop rule* (“regra da única gota” [de sangue]) passou a ser aplicada nos Estados Unidos, exercendo um papel importante na execução das leis *Jim Crow*. Segundo esse princípio sociológico, uma pessoa que tenha qualquer grau de ascendência negra é considerada negra. Como veremos no capítulo 4, essa categorização de etnias se distancia da forma como nós brasileiros costumamos lidar com nossa identidade racial, já que geralmente focamos em características como a tonalidade da pele, o tipo do cabelo, os traços do rosto, entre outras.

Com o advento da década de 1920, houve um crescimento nos negócios, o surgimento de empregos e um aumento no padrão de vida dos estadunidenses. Tal fase de prosperidade ocorreu após uma grande migração de negros do sul para cidades industrializadas no norte do país, tais como Boston, Chicago e Nova York. Essa fase foi acompanhada de uma forte segregação racial, mas ao mesmo tempo de uma modificação no cenário cultural, com a popularização de gêneros musicais como o *blues* e o *jazz* e o surgimento de um dos maiores movimentos artísticos do país – a *Harlem Renaissance* (“renascimento do Harlem”) – que sinalizava o início da literatura afro-americana moderna. Nesse momento, os escritores negros buscavam compartilhar ideias e trabalhar em torno de um objetivo comum, o que culminou na multiplicidade de poemas, peças, contos, romances e ensaios publicados entre 1920 e 1930. Nas palavras de James Weldon Johnson, “foi apenas dentro desse curto período que os escritores negros deixaram de ser vistos como casos isolados de habilidade excepcional, talvez acidental, e ganharam reconhecimento como grupo” (Johnson, apud Warren, 2011, p. 6)³².

Localizado no norte de Manhattan, na cidade de Nova York, o Harlem se tornou o destino de muitos afro-americanos que se deslocavam do sul no começo do século XX. A maior parte desses moradores era formada por pessoas pobres e sem estudo, embora houvesse indivíduos cultos cuja situação econômica era considerada abastada. Nas palavras de Johnson, o Harlem era a “[...] maior cidade negra do mundo” (Johnson, 1925)³³ e, segundo Arna Bontemps, era “[...] divertido ser negro” (Bontemps, apud Boyd, 2002, p. 93)³⁴ nesse local.

³² “It is only within that brief time that Negro writers have ceased to be regarded as isolated cases of exceptional, perhaps accidental ability, and have gained group recognition”.

³³ “[...] the greatest city in the world”.

³⁴ “[...] fun to be a Negro”.

No que se refere ao campo literário, o editor da revista *Opportunity*, Charles S. Johnson, percebeu que existiam muitos moradores talentosos no Harlem e resolveu ceder espaço para a arte produzida por eles. Além disso, decidiu levar seus trabalhos para editores brancos, promovendo uma festa em 1924, a partir da qual muitas produções literárias de afro-americanos despertaram o interesse dos profissionais em questão e tiveram a chance de ser publicadas.

É importante mencionar que havia uma variedade nos gêneros das obras publicadas durante a *Harlem Renaissance*. Por exemplo, Countee Cullen era conhecido por sua poesia; o autor Langston Hughes, por sua vez, produzia desde poesia, romance, conto e peça teatral até gêneros não-ficcionais; Jessie Fauset era vista como autora de romances e Zora Neale Hurston era considerada escritora de contos baseados no folclore afro-americano. Essa variedade de estilos reflete uma diferença entre experiências de vida, níveis de estudo, lugares de origem e status social.

Cullen, que fazia parte de uma camada econômica bem favorecida, além de possuir o diploma de nível superior, costumava utilizar estruturas tradicionais em suas produções literárias. Hughes, por outro lado, de origem pobre, apostava no verso livre e experimentava novos modos de escrita influenciados pelo *blues* e pelo *jazz* e por aspectos fonológicos e gramaticais do dialeto negro. A linguagem padrão era frequentemente usada por Fauset, já que seus personagens costumavam representar indivíduos com boa situação financeira.

Em contrapartida, Hurston descrevia as vidas dos indivíduos sem recursos econômicos do sul rural estadunidense e foi criticada à sua época, inclusive por seus colegas negros, tais como Richard Wright e Alain Locke. Tal cenário foi motivado principalmente pelo fato de se acreditar que a autora não era engajada nas lutas sociais e políticas de seu tempo, além de fazer uso do dialeto negro de uma forma que remetia à tradição das *plantations*³⁵ e dos *minstrel shows*³⁶, reforçando, portanto, estereótipos e imagens negativas dos afro-americanos.

O tempo passou e hoje há o reconhecimento da importante herança cultural que Hurston deixou ao tratar da comunidade negra, em especial das mulheres, do

³⁵ No fim do século XIX, escritores brancos sulistas costumavam representar ex-escravos como fiéis aos seus senhores e saudosos da época em que trabalhavam nas *plantations* (Andrews et al., 1997).

³⁶ *Minstrel shows* eram formas populares de entretenimento durante o século XIX em que atores brancos ou negros pintavam seus rostos de preto e ridicularizavam a maneira de vestir, dançar, cantar e falar dos afro-americanos (Andrews et al., 1997).

folclore e da história oral. Segundo Cheryl A. Wall, no artigo “Women of the Harlem Renaissance” (2009), ela valorizou as contribuições dos negros para o desenvolvimento da língua inglesa nos Estados Unidos por meio do uso de metáforas e de substantivos derivados de verbos, entre outros aspectos. *Their Eyes Were Watching God* (1937) é considerada uma de suas principais obras, apesar de ter ficado na obscuridade por vários anos. Nela, os desafios das mulheres com relação à ordem dominante branca e masculina são um dos tópicos em destaque.

Apesar de tantas diferenças entre os estilos dos escritores na *Harlem Renaissance*, havia algumas características em comum. Todos eles eram vistos primeiramente como negros e depois como autores literários, e em seus trabalhos podiam ser observadas temáticas como o tratamento dispensado aos negros pelos brancos e os problemas causados pela prostituição, o alcoolismo e as drogas. A *Harlem Renaissance*, portanto, foi de suma importância para a discussão sobre a identidade negra no país em questão. É o que pode ser observado na seguinte passagem do artigo “The Novel of the Negro Renaissance” (2004), de George Hutchinson:

Central no movimento então conhecido como a “Negro Renaissance” era o esforço dos escritores e artistas negros, após a Primeira Guerra Mundial, para reconceitualizar “o negro”, independentemente de mitos e estereótipos brancos que haviam afetado a própria relação dos afro-americanos com sua herança e um com o outro. (p. 50)³⁷

Em 1929, com o advento da Grande Depressão, houve uma limitação no mercado editorial. Como as condições econômicas dos Estados Unidos se tornaram muito adversas, o Harlem ficou cada vez mais pobre e as taxas de criminalidade aumentaram. Tais aspectos contribuíram para o fim do movimento artístico alguns anos mais tarde.

Na década de 1940 e início dos anos de 1950, a maioria dos escritores buscava um reconhecimento como autores estadunidenses, antes de serem estigmatizados pela cor de sua pele. Para tanto, evitavam formas de escrita, recursos linguísticos ou assuntos que remetesse a um universo estritamente afro-americano. Entretanto, havia aqueles que continuavam a discutir questões relativas aos negros no país. Um deles foi Richard Wright, que escreveu *Native*

³⁷ “Central to the movement then known as the ‘Negro Renaissance’ was the effort of black writers and artists after World War I to re-conceptualize ‘the Negro’ independent of white myths and stereotypes that had affected African Americans’ own relationship to their heritage and each other”.

Son (1940), clássico da literatura estadunidense. Ao mesmo tempo em que seu romance foi celebrado, ele recebeu críticas de outros autores afro-americanos como James Baldwin, cuja opinião era a de que o romance focalizava intensamente aspectos raciais, apresentando, inclusive, uma imagem caricata do personagem principal. Apesar disso, Wright continuou produzindo à sua maneira e, em 1945, publicou sua autobiografia *Black Boy*, em que revela a violência, a pobreza e o racismo que sofreu ao longo de sua vida. Outro importante nome dessa época é Ralph Ellison, que lançou o romance *Invisible Man* em 1952. Nele, um homem negro, nunca identificado pelo nome, acredita ser invisível, visto que as pessoas ao seu redor, tanto negras, quanto brancas, parecem não repararem nele ou terem interesse em sua vida. Tal fato estaria relacionado, em parte, à cor de sua pele.

Dessa forma, os críticos enxergavam duas diferentes tendências no estilo de cada um desses autores: o cunho político-social dos romances de protesto de Wright e o predomínio de características literárias modernistas em detrimento de questões ideológicas no caso de Ellison que, assim como Hurston, foi extremamente criticado. Mayemna Graham, em *The Cambridge Companion to the African American Novel* (2004), demonstra tal controvérsia a partir do seguinte pensamento: “para alguns, a escolha estava entre o sentimento patológico de Wright sobre a vida negra nos Estados Unidos e a visão inventiva e regenerativa de Ellison sobre a cultura negra” (p. 2)³⁸.

Nos anos de 1960, o movimento pelos direitos civis dos negros se intensificou, culminando na Marcha sobre Washington em 1963, liderada por Martin Luther King, Jr. Nesse momento marcante da história estadunidense, os negros se uniram e buscaram a coragem necessária para continuarem sua luta. Para tanto, cantavam *spirituals* e citavam Douglass e Du Bois. Tal movimento enfrentou uma grande oposição, particularmente por parte dos brancos sulistas. Escolas foram fechadas, uma vez que se recusavam a aceitar negros, e atos de violência contra crianças afro-americanas eram praticados. Os governantes também insistiam na ideia de que os negros não eram cidadãos, enquanto que os policiais costumavam atacar os ativistas com violência, muitas vezes resultando na morte destes. Tamanha resistência culminou em resultados positivos. Os afro-

³⁸ “For some, the choice was between Wright’s pathological sense of black life in America and Ellison’s inventive, regenerative vision of black culture”.

americanos conseguiram pressionar a Suprema Corte para a abolição do sistema de segregação nas escolas e para a aprovação da Lei dos Direitos Civis em 1964 e do direito de voto em 1965. Com isso, foram extintas as leis *Jim Crow*, embora a segregação racial ainda continue a existir no país até os dias de hoje. Os recentes protestos ocorridos em 2014, motivados pelo assassinato de dois cidadãos negros desarmados – Michael Brown e Eric Garner – por policiais brancos, demonstram que os conflitos raciais no contexto dos Estados Unidos estão longe de serem solucionados.

Quanto aos escritores afro-americanos que produziam nos anos de 1960, eles buscavam focar a cultura e a herança afro-americanas e reivindicavam, a partir de suas obras, a cidadania para o seu povo. Um fato interessante é que Baldwin e a autora Gwendolyn Brooks, conhecidos tradicionalmente por não utilizarem a literatura como meio para a discussão de questões raciais, mostraram ter mudado de pensamento a partir de então. O primeiro publicou *The Fire Next Time* (1963), em que aborda a temática racial nos Estados Unidos e faz duras críticas aos brancos, enquanto que Brooks ficcionalizou o assassinato de um garoto negro, Emmett Till, em Mississippi, no ano de 1955, após o mesmo ter supostamente assoviado para uma mulher branca. Brooks foi a primeira escritora negra a receber o Pulitzer Prize de poesia, fato ocorrido em 1950, contribuindo, portanto, para a visibilidade da literatura afro-americana nesse momento de protestos.

Outros escritores de destaque foram LeRoi Jones e Lorraine Hansberry. Jones, que costumava circular entre brancos e negros, passou a rejeitar a sociedade branca e a usar roupas com estampas africanas, chegando, até mesmo, a mudar seu nome para Imamu Amiri Baraka. Em sua escrita, ele começou a atacar os brancos, os negros que não apresentavam posturas radicais e o seu próprio país. No que se refere a Hansberry, ela é a autora da primeira peça teatral escrita por uma afro-americana a ser produzida pela Broadway – *A Raisin in the Sun* (1959) – cujo título advém do poema “Harlem”, de Langston Hughes. Essa peça mostra o drama de uma família negra ao se mudar para um bairro em Chicago cuja maioria dos moradores era constituída de brancos.

Desde meados dos anos de 1960, houve uma grande diversificação na literatura negra estadunidense, a partir de diferentes formas, estilos, linguagens, gêneros e influências. Um dos movimentos artísticos que marcou esse período,

especialmente após o assassinato do ativista negro Malcolm X em 1965, foi o *Black Arts Movement*, liderado por Amiri Baraka e com contribuições de Nikki Giovanni, Sonia Sanchez, entre outros. Entre seus temas principais estavam a negociação de relações de poder não só entre a América branca e negra, como também entre os homens e mulheres negros, e a construção de uma identidade afro-americana (Traylor, 2009).

De acordo com Mari Evans, no livro *Black Women Writers* (1985), a partir dos anos de 1970, autoras como Toni Cade Bambara, com a antologia *The Black Woman: An Anthology* (1970) e o romance *The Salt Eaters* (1980), contribuíram intensamente para que mulheres negras saíssem da condição de silenciamento e invisibilidade promovida por uma estrutura social racista a que sempre foram relegadas. As palavras de Bambara no prefácio de *The Black Woman* confirmam esse objetivo: “este, então, é o começo – uma coletânea de poemas, histórias, ensaios, formais, informais, reminiscentes, que parecem refletir de forma mais abrangente as preocupações da mulher negra contemporânea neste país” (Bambara, 1970, p. 6)³⁹. Outras autoras, incluindo Maya Angelou, Alice Walker e Toni Morrison, também foram de grande relevância para essa mudança de paradigmas.

Angelou, que faleceu em 2014, foi ativista no movimento dos negros pelos direitos civis, além de professora, atriz, dançarina e diretora cinematográfica. É considerada uma das maiores poetisas dos Estados Unidos. Seu poema “On the Pulse of Morning”, por exemplo, foi lido na posse do presidente Bill Clinton em 1993. Ela também é conhecida por ter escrito livros de memórias como *I Know Why the Caged Bird Sings*, publicado em 1969. Nele, Angelou retrata sua vida desde a infância até a formatura do ensino médio, incluindo alguns episódios de sofrimento: o abandono pelos pais enquanto ainda era criança, o racismo sofrido em uma pequena cidade do estado de Arkansas e o estupro praticado pelo namorado de sua própria mãe. Ela exerce uma grande influência no campo da autobiografia moderna e do feminismo, já que em suas memórias costuma abordar não só o fato de ser negra, mas também o de ser mulher em seu país.

³⁹ “This then is the beginning – a collection of poems, stories, essays, formal, informal, reminiscent, that seem best to reflect the preoccupations of the contemporary Black woman in this country”.

Assim como Angelou, Walker é uma das mais renomadas escritoras desse período. Nascida na Geórgia em 1944, ela também foi ativista no movimento pelos direitos civis dos negros e das mulheres, e seu romance mais conhecido é *The Color Purple*, lançado em 1982 e inspirado na cultura afro-americana sulista. Walker teve um papel essencial no resgate de Hurston de uma condição de esquecimento na cena literária estadunidense e no seu atual reconhecimento como uma das mais importantes autoras no referido contexto.

Morrison, por sua vez, também desempenha uma função preponderante na divulgação das experiências de vida dos negros nos Estados Unidos a partir da literatura. Apesar de ter começado sua carreira como escritora aos 39 anos de idade, a partir da publicação de *The Bluest Eye* (1970), ela conseguiu atingir um patamar de prestígio no universo literário estadunidense e em outros países ao redor do mundo. Alguns aspectos mais pontuais sobre o seu trabalho serão considerados mais adiante.

Angelou, Walker e Morrison tiveram um grande impacto na produção de outros autores negros, principalmente mulheres. Suas obras vêm sendo estudadas em universidades e escolas há décadas, além de terem sucesso em vendas e serem aclamadas pelo público leitor e pela crítica. A importância de seus trabalhos se traduz na lenta, mas gradual mudança de cenário no que diz respeito ao panorama da literatura afro-americana feminina no decorrer dos anos. Segundo Mitchell & Taylor (2009), em contraste com um passado de completa marginalidade, hoje os trabalhos de algumas escritoras afro-americanas fazem parte do cânone da literatura estadunidense, colaborando para a visibilidade de questões referentes às causas sociais de seu povo. É o que se afirma no seguinte pensamento de Maria Aparecida Andrade Salgueiro (2001):

Sempre combativas contra a discriminação, seja em causas políticas, sociais ou feministas, as escritoras afro-americanas adotam diferentes estratégias de ação em sua luta. No entanto, um recorrente ponto em comum: a utilização da arte da palavra – uma contribuição definitiva para a literatura universal, para o movimento feminista e para a luta dos direitos humanos. (p. 532)

Nos dias atuais, outros autores negros vêm adquirindo seu espaço. Os temas explorados em suas obras ultrapassam questões étnico-raciais. Eles são variados e costumam envolver a vida cotidiana: a pobreza em *Push* (1996), de Sapphire (pseudônimo de Ramona Lofton), e a imigração nas peças teatrais de August

Wilson e nos romances da haitiana Edwidge Danticat e da antiguaniana Jamaica Kincaid podem servir como exemplos. Outros nomes conhecidos nesse contexto são os de Octavia Butler, que escreve ficção científica, sendo *Kindred* (1988) seu livro mais famoso; Walter Mosley, autor de romances de mistério; e Ntozake Shange, a qual mistura poesia, música e dança em seus trabalhos, tais como a peça *for colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf*. Encenada pela primeira vez em 1975, ela é conhecida por abordar questões de cunho racial e feminista.

Mesmo que tenha havido mudanças no âmbito da literatura afro-americana com o passar dos anos, segundo Currie (2011, p. 95-96), há três pontos que precisam ser destacados nesse contexto. O primeiro é que a cada geração de escritores afro-americanos pode ser observada uma maior aproximação do cânone da literatura estadunidense, já que autores como Morrison passam a ser vistos como norte-americanos, em vez de apenas afro-americanos, como mencionamos anteriormente. Isso possibilita uma maior circulação de sua literatura e, conseqüentemente, a ampliação do público leitor. Um dos fatores a que se deve esse progresso é o movimento político-social constante dos negros pela conquista de espaços em seu país. O segundo é que os escritores afro-americanos costumam lidar com a temática da identidade negra, seja de forma negativa, como se fosse um peso em uma sociedade marcada pela supremacia branca, seja de forma positiva, ao trazer à luz o orgulho racial. Há também aqueles que abordam o tema como algo positivo e negativo ao mesmo tempo. Por fim, independentemente do gênero literário escolhido, os autores afro-americanos costumam se inspirar no trabalho de gerações anteriores. Como exemplo, Morrison e outros escritores procuram lançar mão de imagens e histórias do folclore negro em seus romances.

Também é importante destacar que, de acordo com Marcela Valente, na tese *A tradução e a construção de imagens culturais: Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo, e sua tradução para o inglês* (2013), desde os primeiros textos orais e escritos, até as variadas publicações contemporâneas, a literatura afro-americana exerce um papel social muito relevante, já que ela

[...] é vista no polissistema de literatura estadunidense como uma forma de dar voz aos grupos historicamente excluídos, contemporaneamente chamados de minorias étnicas, possuindo caráter ideológico, político e sendo vista como uma forma de resistência ao excludente discurso colonial. (p. 63)

Portanto, a linguagem predominante nessa vertente literária tende a se caracterizar por especificidades lexicais, gramaticais e estilísticas que visam a trazer para o público leitor um universo tipicamente negro. É o que podemos observar no seguinte trecho da introdução do livro *A Companion to African American Literature* (2010), organizado por Gene Jarrett:

Desde o século XVIII, esta literatura tem incorporado formas que englobam desde a oratura, a palavra escrita e a canção, até a dança, o jazz e o cinema, de modo consistente, demonstrando efetivamente sua versatilidade como um meio de expressão cultural afro-americano. (p. 1)⁴⁰

Alguns desses aspectos serão discutidos no tópico a seguir e contribuirão para um entendimento mais abrangente sobre a escrita de Morrison.

3.1.1.

Reflexões sobre linguagem e significação

Conforme discutido na seção anterior, no âmbito da literatura afro-americana pode ser constatada a presença de uma escrita que visa a contribuir para a construção de uma identidade distintamente negra. Para tanto, alguns autores costumam se basear em recursos linguísticos como o *African American English* (ou *Negro English*, *Black English*, *Ebonics* e *African American Vernacular English*) para criarem seus próprios dialetos literários. Segundo Lisa J. Green, no livro *African American English: A Linguistic Introduction* (2007), o AAE é um sistema linguístico presente tanto na fala, quanto na escrita, utilizado por uma parcela da população afro-americana.

Entre seus aspectos estão padrões semânticos (sistemas de significado), fonológicos (sistema de sons), sintáticos (sistema de estrutura de frases) e lexicais (organização estrutural de itens vocabulares e outras informações) (Green, 2007). Tais padrões contrastam com a variante padrão da língua inglesa, confirmando a ideia de Gomes (1999) de que “o discurso marginal estabelece uma positividade antagonica ou refratária em relação ao discurso dominante de origem” (s.n.p.). O autor Marcos Bagno, no artigo “Genocídio, migração forçada e contato na

⁴⁰ “Ever since the eighteenth century, this literature has consistently incorporated forms ranging from orature, the written word, and song, to dance, jazz, and film, effectively demonstrating its versatility as a medium of African American cultural expression”.

formação do português brasileiro” (2013), explica que a situação dos negros escravizados nos Estados Unidos influenciou diretamente no modo peculiar de utilização do inglês por parte desse grupo ao longo dos anos:

Nos Estados Unidos, a profunda e duradoura segregação racial, que permaneceu amparada pela legislação até a década de 1960, e a virtual inexistência de miscigenação – decorrente, entre outras coisas, da criminalização das relações interracialis por leis que vigoraram também até 1967 –, fez surgir uma língua característica dos guetos urbanos das grandes cidades americanas. (p. 4)

Os primórdios do *AAE* datam aproximadamente de 1619, quando os primeiros africanos foram trazidos para o estado da Virgínia. No entanto, não há um consenso entre os estudiosos sobre o modo como tal variante se desenvolveu.⁴¹ De qualquer forma, Robert McCrum, no livro *The Story of English* (1993), afirma que as origens do *AAE* estão estreitamente vinculadas à escravidão. De acordo com o autor, os navios ingleses responsáveis pelo tráfico de escravos para os Estados Unidos no início do século XVII costumavam sair dos portos de Liverpool e Bristol. Todavia, uma vez que as tripulações eram compostas por membros de várias etnias, utilizava-se uma *lingua franca* durante as viagens: o *sabire*, de origem mediterrânea. Quando os navios alcançavam a costa ocidental africana, os negros que se tornariam escravos vinham de contextos linguísticos e culturais variados. Logo, a comunicação entre eles se dava por meio de uma forma simplificada do inglês marcada por características de diversas línguas africanas.

Tal processo linguístico em que uma nova língua é desenvolvida por falantes que não compartilham de uma língua comum denomina-se *pidgin*, o qual, ao se tornar a língua principal de uma comunidade, evolui para *crioulo*. Tomando como base a visão de outros estudiosos, Derek Bickerton, no artigo “Creolization, Linguistic Universals, Natural Semantax and the Brain” (1980), esclarece essa diferença: “‘um *pidgin* é um vernáculo de contato. Normalmente não é a língua nativa de qualquer um de seus falantes’ (DeCamp, 1971: 15). Os *crioulos*, por sua vez, são ‘pidgins que se tornam línguas primárias’ (Hymes, 1971: 16)” (p. 1)⁴².

⁴¹ Alguns pontos desta seção relativos à história e às características do *AAE* foram baseados na monografia “*The Bluest Eye X O olho mais azul: o African American Vernacular English em tradução*” (2005), citada na introdução.

⁴² “‘A *pidgin* is a contact vernacular, normally not the native language of any of its speakers’ (DeCamp, 1971: 15). Creoles, on the other hand, are ‘pidgins become primary languages’ (Hymes, 1971: 16)”.

Acerca do tráfico de escravos da África para os Estados Unidos, a maior parte deles era conduzida para os estados da Georgia e da Carolina do Sul. Alguns conseguiam escapar e se sustentavam através de suas próprias plantações e pescas. Nesse território começou-se a desenvolver um *crioulo*, de raízes africanas, conhecido como *gullah*. Na mesma época, a chegada dos primeiros brancos e dos milhares de negros escravizados nas ilhas do Caribe contribuiu para a formação do *crioulo* caribenho. Estudos indicam que esses *crioulos* apresentam similaridades com outros *crioulos* relacionados ao inglês. Porém, foi apenas a partir dos anos de 1980 que linguistas começaram a estudar a influência desses e de outros *crioulos* na formação do AAE. Rickford & Rickford (2000) demonstram haver certa controvérsia sobre o assunto em questão:

Para muitos estudiosos, a questão principal não é a “africanidade” do vernáculo negro, mas sua “crioulidade” – se ele sempre foi tão diferente do inglês padrão quanto as variedades crioulas faladas hoje em locais como a Jamaica, Trinidad, Guiana e Barbados, ou se ele sempre foi influenciado por elas. (p. 128)⁴³

Durante o século XVIII, os negros nos Estados Unidos falavam o *plantation creole*, com características de várias línguas africanas como o *wolof*. Essa linguagem interferia na pronúncia e no vocabulário dos brancos, uma vez que os senhores tinham contato direto com os escravos. Entretanto, com o fim da escravidão, muitos negros permaneceram nas imediações das plantações do sul e sua forma de falar passou a ser influenciada pelo inglês padrão, após um processo de descrioulização.

Como mencionamos anteriormente, no início do século XX, com o desenvolvimento da industrialização no norte dos Estados Unidos, uma grande população negra deixou o sul do país e migrou para outras regiões. Nesse sentido, a partir de movimentos artísticos ocorridos nos primeiros anos do século XX, tais como a já citada *Harlem Renaissance*, a cultura e a linguagem afro-americanas causaram grande impacto em uma sociedade dominada por brancos, contribuindo, assim, para algumas mudanças nas condições de silenciamento e de invisibilidade a que os negros estavam submetidos. O pensamento da escritora e ativista social bell hooks (pseudônimo de Gloria Watkins, intencionalmente grafado em letras

⁴³ “For many scholars, the central question is not the ‘Africanness’ of the black vernacular, but its ‘creoleness’ – whether it was ever as different from StandardEnglish as the creole varieties spoken today in such places as Jamaica, Trinidad, Guyana, and Barbados, or whether it was ever influenced by them”.

minúsculas), ilustra esse quadro em que os afro-americanos vêm buscando promover, no decorrer da história, uma ruptura dos padrões preestabelecidos:

Para aqueles de nós que ousam desejar de forma diferente, que procuram desviar o olhar dos modos convencionais de se enxergar a negritude e nós mesmos, a questão de raça e de representação não é apenas uma questão de crítica ao status quo. Ela também tem a ver com a transformação de imagem, a criação de alternativas, o questionamento de nós mesmos sobre que tipos de imagens subvertem, o levantamento de alternativas críticas e a transformação de nossas visões de mundo e o nosso distanciamento do pensamento dualista sobre o bom e o mau. (Hooks, 1992, p. 4)⁴⁴

Em diálogo com hooks, o renomado intelectual Henry Louis Gates, Jr. amplia o cenário da crítica literária ao propor uma teorização na qual ilumina uma tradição negra estadunidense marcada, ao mesmo tempo, por uma relação e por uma subversão de valores dominantes brancos. Dessa forma, em *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, o autor afirma que, “enquanto escritores negros com toda a certeza revisitam textos da tradição ocidental, eles procuram fazê-lo frequentemente ‘de um modo autêntico’, com uma diferença negra, uma noção forte de diferença baseada no vernáculo negro” (1989, p. xxii)⁴⁵. Em tal contexto, os textos dialogam entre si e apresentam como peculiaridade um trabalho com a linguagem que pretende ser caracteristicamente afro-americana, a partir, por exemplo, do uso de palavras que adquirem nova significação e de estruturas gramaticais, lexicais e fonológicas específicas.

Para desenvolver seus argumentos e, posteriormente, analisar obras que compõem um arcabouço literário negro nos Estados Unidos, tais como *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, e *The Color Purple*, de Alice Walker, Gates lança luz sobre uma figura que permeia a herança cultural afro-americana: o “Signifying Monkey” (“macaco da significação”). Esse personagem, ao lado do Leão e do Elefante, faz parte de um conjunto de histórias que supostamente se originaram no período da escravidão.

⁴⁴ “For those of us who dare to desire differently, who seek to look away from the conventional ways of seeing blackness and ourselves, the issue of race and representation is not just a question of critiquing the status quo. It is also about transforming the image, creating alternatives, asking ourselves questions about what types of images subvert, pose critical alternatives, and transform our worldviews and move us away from dualistic thinking about good and bad”.

⁴⁵ “Whereas black writers most certainly revise texts in the Western tradition, they often seek to do so ‘authentically’, with a black difference, a compelling sense of difference based on the black vernacular”.

Nas narrativas em questão, o Leão se considera o rei da selva, apesar de os outros animais saberem que a verdadeira majestade é o Elefante. Diante disso, o Macaco decide tomar uma atitude: insultar o Leão publicamente, denegrindo membros de sua família. O Leão fica irritado com o Macaco, o qual afirma que só estava repetindo o que o Elefante havia dito. Em seguida, o Leão desafia o Elefante e acaba sendo derrotado por ele. Furioso, o Leão resolve afrontar o Macaco. E mais uma vez é sobrepujado, já que o Macaco tem sucesso em sua estratégia de significação. Tal estratégia é denominada *the dozens*, no folclore afro-americano. Trata-se de um jogo em que se busca derrotar o adversário por meio de ofensas dirigidas a seus familiares, notadamente a sua mãe.

Segundo Gates, esse enredo marca uma reversão irônica de uma imagem racista do negro em que o mesmo é comparado ao macaco. O *Signifying Monkey* representa a repetição na diferença, porque sua tática linguística, baseada na fala do Elefante, provoca um efeito de surpresa no Leão. Nesse caso, o Leão parece simbolizar uma visão de linguagem como representação, em que o significado é presidido por uma razão exterior, independentemente do sujeito que fala.

Na contramão dessa postura essencialista, “a poesia desses contos responde ao próprio jogo livre da linguagem, ao deslocamento de sentidos, exatamente porque ela chama a atenção para suas estruturas e estratégias retóricas e, assim, chama a atenção para a força do significante” (Gates, 1989, p. 53)⁴⁶. A partir dessa citação, podemos estabelecer um diálogo entre Gates e Jacques Derrida, que opõe o logocentrismo ao jogo livre dos significantes. Na visão de Derrida, o logocentrismo focaliza o logos, a racionalidade e a palavra. Desse modo, a essência de qualquer texto estaria em sua própria letra e o significado, universal, seria privilegiado com relação ao significante, variável. Por outro lado, no jogo livre de significantes, apoiado por ele e também iluminado por Gates, a linguagem se cria e cria mundos. O contexto nunca é absolutamente determinável: ele é ilimitado. Tal é o pensamento de Derrida:

“Significante do significante” descreve o movimento da linguagem: na sua origem, certamente, mas já se pressente que uma origem, cuja estrutura se soletra como “significante do significante”, arrebatada-se e apaga-se a si mesma na sua própria produção. (1973, p. 9)

⁴⁶ “The poetry of these tales turns upon the free play of language itself, upon the displacement of meanings, precisely because it draws attention to its rhetorical structures and strategies and thereby draws attention to the force of the signifier”.

No referido quadro, portanto, dicotomias como significado e significante são questionadas, além de os discursos serem vistos como práticas sociais.

Gates também se aproxima de Ferdinand de Saussure ao tomar como referência sua teoria do signo. O pensamento de Saussure está associado ao estruturalismo, à sincronia e à diacronia, entre outros aspectos, questionando o paradigma da linguagem como representação em seu *Curso de linguística geral*, publicado postumamente em 1916, ao afirmar o seguinte: “há, inicialmente, a concepção superficial do grande público: ele vê na língua somente uma nomenclatura, o que suprime toda pesquisa acerca de sua verdadeira natureza” (Saussure, 2000, p. 25). Saussure reconhece a linguagem como um fato social, mas se distancia desse paradigma da práxis ao trazer à luz a concepção biplanar de signo, em que se subentende a ideia de que as representações mentais são geralmente as mesmas para todos os indivíduos.

Gates parte do vocábulo *Signification*, relacionado ao contexto afro-americano, e o diferencia de *signification*, vinculado ao universo do inglês padrão. Trata-se de significantes iguais até certo ponto, uma vez que se aproximam e se distanciam a todo momento. Esse movimento vertiginoso pode ser traduzido desta maneira: “a relação que o termo negro *Signification* sustenta com o termo inglês *signification* é, paradoxalmente, uma relação de diferença inscrita em uma relação de identidade” (Gates, 1989, p. 45)⁴⁷. Gates marca a identidade na diferença a partir do uso de letra maiúscula não só no vocábulo em questão, como também no termo *signifying*, o qual se destaca pelo fato de a letra “g” ser colocada entre parênteses para simbolizar a forma como grande parte dos afro-americanos pronunciam a referida palavra. Daí o neologismo *Signifyin(g)*.

Gates se apropria da teoria do signo de Saussure ao manter o significante, embora substituindo o significado por figuras retóricas. Isso porque, na tradição negra estadunidense, significar é se engajar em determinados jogos discursivos. Nas palavras do intelectual John Wideman, no texto “Playing, Not Joking With the Language”, em que discute o livro de Gates em questão, “no vernáculo negro, a Significação [Signifyin(g)] é um sinal de que não se pode confiar nas palavras, de que até mesmo a declaração mais literal abre espaço para a interpretação, de

⁴⁷ “The relationship that black ‘Signification’ bears to the English ‘signification’ is, paradoxically, a relation of difference inscribed within a relation of identity”.

que a linguagem é tanto carnaval quanto campo minado” (1988, s.n.p.)⁴⁸. Andrews et al. complementam o pensamento de Wideman ao afirmarem o seguinte:

Signifying sugere a arte de expressar indiretamente ideias, opiniões, sentimentos, e assim por diante, e é, portanto, uma forma de ironia culturalmente específica. Aquele que significa diz sem dizer explicitamente, critica sem criticar, na verdade, insulta sem realmente insultar. (1997, p. 665)⁴⁹

É importante ressaltar que os negros nos Estados Unidos sempre tiveram que lidar com a linguagem figurada, visto que dizer alguma coisa para significar outra foi fundamental para sua sobrevivência em culturas ocidentais hegemônicas e opressivas. Seguindo essa tendência, além da significação, há outros eventos linguísticos comuns no contexto afro-americano: *marking*, em que o falante, simulando uma representação teatral, imita as palavras e as ações de uma pessoa e faz alguns comentários sobre ela durante o processo; *rapping*, a partir do qual, através de um trabalho que requer uma improvisação com palavras em um esquema de rimas, um homem tenta conquistar uma mulher ou o emissor procura passar informações para o interlocutor; *loud-talking*, que ocorre quando o falante pronuncia uma sentença em um tom de voz muito elevado, de forma que ela seja ouvida e dirigida a quem está fora do contexto da conversa, podendo essa pessoa escolher entre entrar nesse jogo de significação ou permanecer fora dele; e *the dozens*, que, conforme mencionado anteriormente, é um jogo em que os participantes provocam um ao outro com insultos a seus familiares (Green, 2007).

A essas ocorrências podem ser acrescentadas ao *AAE* determinadas características fonológicas, sintáticas e lexicais. Algumas delas serão apresentadas a seguir, com base em Smitherman (1977), Lourie (1978), Rickford (1999) e Green (2007).

Características fonológicas:

⁴⁸ “In black vernacular, Signifying is a sign that words cannot be trusted, that even the most literal utterance allows room for interpretation, that language is both carnival and minefield”.

⁴⁹ “Signifying implies the art of expressing ideas, opinions, feelings, and so forth, by indirection and is, therefore a culturally specific form of irony. One who signifies says without explicitly saying, criticizes without actually criticizing, insults without really insulting”.

1. Adiantamento do stress:

Ex: *pólice* / *mótel* / *Détroit* (Inglês padrão: *police* / *motél* / *Detróit*)

2. Omissão de sílabas átonas e adiantamento do stress:

Ex: *'ríthmetic* / *'mémber* / *'ccépt* (Inglês padrão: *arithmetic* / *remember* / *accept*)

3. Enfraquecimento das consoantes finais:

Ex: *seed* (pronunciado como *see*) / *robe* (pronunciado como *row*)

4. Enfraquecimento dos encontros consonantais finais:

Ex: *last* (pronunciado como *lass*) / *cold* (pronunciado como *coal*) / *rung* (pronunciado como *run*)

5. Apagamento dos sons de /r/ e /l/:

Ex: *sore* (pronunciado como *saw*) / *toll* (pronunciado como *toe*)

6. Mudança na pronúncia de “th”:

Ex: *thin* (pronunciado como *tin*) / *then* (pronunciado como *den*) / *author* (pronunciado como *aufor*) / *brother* (pronunciado como *brover*)

7. Alteração nas vogais: /i/=/e/ antes de nasais; /i/=/e/ e /u/=/o/ antes de /r/; /ai/=/au/=/a/:

Ex: *pin* (pronunciado como *pen*) / *beer* (pronunciado como *bear*) / *find* (pronunciado como *found* e *fond*)

8. Produção de palavras homófonas:

Ex: *last* (pronunciado como *lass*)

Características sintáticas:

1. Omissão de marcador de plural:

Ex: *fifty year ago* / *three bottle of water* (Inglês padrão: *fifty years ago* / *three bottles of water*)

2. Uso de possessivos não-flexionados:

Ex: you hair / they car (Inglês padrão: *your hair* / *their car*)

3. Omissão do verbo principal *be*:

Ex: *She a nice girl.* / *You a nurse.* (Inglês padrão: *She is a nice girl.* / *You are a nurse.*)

4. Uso do verbo principal *be* no singular com sujeitos no plural:

Ex: Is they here? / You and I is not friends. (Inglês padrão: *Are they here?* / *You and I are not friends.*)

5. Uso do verbo principal *be* não-flexionado:

Ex: *Sometimes she be happy.* / *You don't be here so much.* (Inglês padrão: *Sometimes she is happy.* / *You are not here so much.*)

6. Ausência de -s na terceira pessoa:

Ex: *He work in a bank.* / *She study at Harvard.* (Inglês padrão: *He works in a bank.* / *She studies at Harvard.*)

7. Uso de verbos flexionados na terceira pessoa, mas relativos a outras pessoas:

Ex: *We walks every day.* / *You knows about this matter.* (Inglês padrão: *We walk every day.* / *You know about this matter.*)

8. Uso de *done* para ações completas:

Ex: *I done told you already.* / *She done go.* (Inglês padrão: *I have told you already.* / *She has gone.*)

9. Uso de *been* para ação iniciada no passado com prosseguimento no presente:

Ex: *I been know that.* / *I been had a long time.* (Inglês padrão: *I have known that.* / *I have had a long time.*)

10. Uso da forma *ain't* em substituição *aam not, is not, are not, do not, does not, did not, have not e has not*:

Ex: *Janie ain't talking. / We ain't ate.* (Inglês padrão: *Janie is not talking. / We did not eat.*)

11. Presença de dupla negativa:

Ex: *They won't bring nothing.* (Inglês padrão: *They won't bring anything.*)

12. Presença de sujeito duplo:

Ex: *Jacob, he sick.* (Inglês padrão: *Jacob is sick.*)

13. Uso de *it* em substituição a *there*:

Ex: *It wasn't nothing to do. / It's a dog in my room.* (Inglês padrão: *There wasn't anything to do. / There's a dog in my room.*)

14. Omissão de pronomes relativos em orações relativas:

Ex: *He's got a brother was here yesterday.* (Inglês padrão: *He's got a brother who was here yesterday.*)

15. Uso do pronome relativo *which* como conjunção:

Ex: *I went to Boston, which my father lives there.* (Inglês padrão: *I went to Boston, where my father lives.*)

16. Ausência de verbos auxiliares:

Ex: *They got everything they need. / Why she took it?* (Inglês padrão: *They have got everything they need. / Why did she take it?*)

17. Uso de pronome pessoal como pronome demonstrativo:

Ex: *I see them men.* (Inglês padrão: *I see those men.*)

18. Mudança na posição do verbo auxiliar em perguntas:

Ex: *Bruce was running?* (Inglês padrão: *Was Bruce running?*)

Características lexicais:

1. *ashy*: coloração acinzentada ou esbranquiçada temporária na pele negra.

Ex: *Get ashy skin glowing again.*

2. kitchen: cabelo situado na nuca, que tem a tendência de ser muito crespo.

Ex: *I always comb my kitchen.*

3. saddity / seddity: pessoa esnobe e pretensiosa.

Ex: *That girl thinks she's better than us, acting all saddity.*

4. come: expressão utilizada para demonstrar a indignação do interlocutor.

Ex: *He come coming in here, raising all kind of hell.*

5. mash: pressionar algo.

Ex: *Mash the button again so the elevator can come to this floor.*

6. -own-: intensificador de pronome reflexivo.

Ex: *Let them clean it theyownselves.*

7. some: muito, com bastante intensidade.

Ex: *Karin is some tall.*

8. stay: morar

Ex: *I stay on New Orleans street.*

Tais características, referentes à oralidade, não são trabalhadas de uma única maneira no contexto da literatura afro-americana e em romances de autores brancos, tais como *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), de Mark Twain, e *The Sound and the Fury* (1929), de William Faulkner, que trazem representações do AAE. De acordo com Lisa Minnick, em *Dialect and Dichotomy: Literary Representations of African American Speech* (2004), até o fim do século XIX, a maioria dos escritores brancos que buscava esse tipo de estratégia estilística tinha como objetivo propagar o ideal de supremacia branca e reforçar a tradição das *plantations* e dos *minstrel shows*, mencionados na seção anterior. Por essas e outras razões, muitos autores negros no fim do século XIX e início do século XX evitavam o uso de aspectos vinculados ao AAE em suas obras.

Embora seja essencial o conhecimento das peculiaridades da fala de afro-americanos para o estudo de suas formas na literatura, é necessário termos em mente o fato de que a tentativa de se adequar a oralidade à forma escrita é problemática. Além disso, prevalece a função artística do texto literário. Nesse sentido, Minnick propõe a seguinte postura ao pesquisador voltado para esse tema:

O observador do dialeto literário deve considerar também o que o uso de dialeto por um autor, incluindo quais personagens são representados como falando “dialetoalmente” e para que efeito o dialeto é representado, pode revelar não só atitudes raciais e sociais de um autor, mas também o modo como os autores percebem a existência dessas atitudes em seu público leitor. (2004, p. 14)⁵⁰

Entre a época em que Hurston publicou *Their Eyes Were Watching God*, tendo sido muito criticada naquele momento histórico, e os dias de hoje, muitos escritores têm se utilizado de representações do AAE para compor suas personagens, reafirmando a ideia de que o discurso marginal inerente à literatura afro-americana “apropria-se do discurso dominante não para desenvolvê-lo ou emulá-lo, mas para questioná-lo e corrompê-lo, desvirtuando os seus recursos retóricos e a sua capacidade reguladora de conhecimento e mantenedora (ou corretora) da ordem” (Gomes, 1999, s.n.p.). Entre eles está Morrison, a qual, ao lançar mão desse recurso, desenvolvendo uma linguagem repleta de peculiaridades do universo afro-americano, serve de exemplo para ilustrar o pensamento de Edwin Gentzler contido na epígrafe desta tese.

3.2.

A escritora e suas múltiplas facetas

Eu tive a sensação de que ninguém escrevia sobre aquelas pessoas negras da forma como eu sabia que aquelas pessoas eram [...]. E eu estava ciente do fato de que isso era raro. Ciente de que havia muita apologia, mesmo na melhor escrita. Mas, mais importante do que isso, havia muita explicação... os escritores negros sempre

⁵⁰ “The observer of literary dialect must also consider what an author’s use of dialect, including which characters are represented as speaking ‘dialectally’ and to what effect the dialect is represented, might say about an author’s social and racial attitudes, as well as about how authors perceive such attitudes as existing among his or her audience”.

*explicavam alguma coisa para os outros. E eu não queria explicar coisa alguma para ninguém!*⁵¹

Toni Morrison, “The Seams Can’t Show: An Interview With Toni Morrison”, de Jane Bakerman

Toni Morrison (Chloe Ardelia Wofford) nasceu no ano de 1931, em Lorain, no estado de Ohio. Naquela época, Lorain era considerada uma cidade etnicamente variada, incluindo um grande número de imigrantes irlandeses, italianos, mexicanos, entre outros. Assim, desde pequena, Morrison esteve exposta a diferentes línguas e culturas. Seus avós maternos tinham vindo do Alabama e os paternos, da Georgia. Eles faziam parte da grande migração, ocorrida entre 1910 e 1920, através da qual muitos negros se deslocaram do sul para o norte do país por razões econômicas e sociais, conforme mencionamos anteriormente.

Morrison adquiriu uma visão complexa das relações raciais no sul dos Estados Unidos através das lembranças de seus pais e avós. Sua mãe, Ella Ramah, trabalhava como servente em escolas públicas e cantava no coro de uma igreja e seu pai, George, era empregado da construção civil e naval e da indústria de aço. Eles demonstravam ter pensamentos diferentes sobre seus locais de origem, visto que, enquanto Ella sentia saudade da infância vivida em uma comunidade negra no Alabama, George achava que a Georgia era o estado mais racista do país e que isso nunca iria mudar. Sua resistência aos brancos era tão forte que ele não permitia que os mesmos adentrassem a sua casa (Denard, 2008).

Desde cedo, no contexto familiar, Morrison ouvia histórias baseadas no folclore africano e em contos estadunidenses e europeus que eram transformados a partir da inserção de elementos específicos da cultura afro-americana (Gates & McKay, 1997). Além disso, especialmente pelo incentivo da mãe, Morrison tinha o hábito de ler e passou a ter conhecimento, ainda jovem, da literatura de autores como Jane Austen, Liev Tolstoi e Fiódor Dostoiévski. Seu amor à leitura

⁵¹ “I felt that nobody wrote about those black people the way I knew those people to be [...]. And I was aware of that fact, that it was rare. Aware that there was an enormous amount of apology going on, even in the best writing. But more important than that, there was so much explanation...the black writers always explained something to somebody else. And I didn’t want to explain anything to anybody else!”

contribuiu para seu excelente rendimento escolar. A música também era muito presente em sua vida: *spirituals*, *blues* e *jazz* costumavam ser alguns dos gêneros que ela mais escutava por influência de seus familiares e da comunidade onde residia.

Depois de se formar na Lorain High School, em 1949, Morrison foi a primeira pessoa de sua família a ingressar em um curso de nível superior. Ela estudou na Howard University, uma universidade tradicionalmente negra, situada em Washington D.C., concluindo seu bacharelado em Inglês em 1953. Nesse período, devido ao fato de muitas pessoas terem dificuldade para pronunciar “Chloe”, ela passou a se identificar como “Toni”, apelido inspirado em “Anthony”, nome que ganhou após seu batismo na igreja católica aos doze anos de idade e passou a adotar no lugar de “Ardelia”. Em seguida, Morrison fez mestrado em Inglês na Cornell University, em Ithaca, Nova York, desenvolvendo uma pesquisa sobre a alienação e o suicídio nas obras de William Faulkner e Virginia Woolf, cujos estilos literários a influenciaram posteriormente em sua carreira como escritora. Após finalizar esse estudo em 1955, ela lecionou na Texas Southern University por dois anos e depois retornou à Howard University. Lá conheceu Harold Morrison, um estudante de arquitetura jamaicano, com quem ficou casada durante seis anos e teve dois filhos: Slade e Harold Ford (Brockes, 2012).

Em 1964, após se divorciar do marido, Morrison deixou a Howard University e voltou, com os dois filhos, para a casa dos pais em Ohio. No ano seguinte, foi trabalhar como editora de livros didáticos em Syracuse, Nova York. Três anos mais tarde, foi contratada pela Random House para editar trabalhos de autores majoritariamente negros. Nesse caso, além de trazer grandes contribuições para a divulgação da cultura afro-americana, a partir da publicação de um número considerável de obras de autores como Angela Davis, Toni Cade Bambara, June Jordan, Gayl Jones, entre outros, Morrison colaborou para a formação do cânone desse campo de estudos. Um dos projetos desenvolvidos por Morrison e quatro outros editores – *The Black Book* (1974) – retrata a trajetória de vida de descendentes de africanos em solo estadunidense, através de fotos, receitas, cartas, certidões de nascimento e recortes de jornal. Ao buscar materiais para a composição desse livro, Morrison encontrou a história de Margaret Garner que, após fugir da propriedade onde era mantida como escrava e tentar ser recapturada,

assassinou sua própria filha para que a mesma não se submetesse à escravidão. Esse episódio serviu de inspiração para o seu romance *Beloved*, publicado 23 anos depois.

Morrison trabalhou na Random House até 1983. No prefácio da edição de *Beloved* lançada em 2004, ela comenta sobre essa situação:

Sair da editora foi uma boa ideia por duas razões. Primeiro, eu havia escrito quatro romances e parecia claro para todo mundo que escrever era a minha atividade principal. [...] A segunda razão era menos ambígua. Os livros que eu editara não estavam rendendo rios de dinheiro. (Morrison, 2007, p. 9)

Assim, paralelamente à ocupação de editora, Morrison passou a escrever seus textos no final da década de 1960, além de lecionar em várias universidades. Em 1988, foi agraciada com a cátedra “Robert F. Goheen Professor of the Humanities” na Princeton University, Nova Jersey, para ministrar aulas nas áreas de estudos afro-americanos e escrita criativa. É interessante esclarecer que esse é um cargo de alto prestígio acadêmico, cujo salário é pago pela doação feita por alguém que geralmente dá nome à cátedra. Morrison foi a primeira mulher negra a ser contemplada com uma posição dessa importância em uma Ivy League University⁵² (Quashie et al., 2001).

As funções de editora e professora, portanto, somam-se à carreira literária de Morrison. Sua escrita apresenta uma multiplicidade de influências, incluindo o trabalho de autoras como a estadunidense Eudora Welty e a francesa Marguerite Duras, romances latino-americanos e, sobretudo, fontes africanas e afro-americanas. Nas palavras de Morrison, suas obras trouxeram inovações para o campo da literatura produzida por negros nos Estados Unidos, na medida em que “nenhum escritor afro-americano jamais fez o que eu fiz, que foi escrever sem o olhar atento dos brancos” (Morrison, apud Houston, 2005, p. 253)⁵³.

Procurando se distanciar de um caminho percorrido por muitos autores afro-americanos, a partir do qual eles eram submetidos aos interesses de editoras que visavam a atender aos interesses de um público leitor branco, Morrison tem produzido uma variedade de gêneros ao longo dos anos: romances – *The Bluest*

⁵² O termo “Ivy League” está relacionado a oito universidades renomadas nos Estados Unidos com interesses acadêmicos e esportivos semelhantes: Brown University, Columbia University, Cornell University, Dartmouth College, Harvard University, University of Pennsylvania, Princeton University e Yale University.

⁵³ “No African American writer has ever done what I did, which was to write without the white gaze”.

Eye (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992), *Paradise* (1998), *Love* (2003), *A Mercy* (2008) e *Home* (2012)⁵⁴; literatura infantil – *The Big Box* (1999), *The Book of Mean People* (2002), *Who’s Got Game?* (2007), *Peeny Butter Fudge* (2009), *Little Cloud and Lady Wind* (2010), *The Tortoise or the Hare* (2010) e *Please, Louise* (2014); conto – “Recitativo” (1983); ensaios – “What the Black Woman Thinks About Women’s Lib” (1984), “Rootedness: The Ancestor as Foundation” (1984), “Unspeakable Things Unspoken” (1989) e “Home” (1997); livros de crítica literária – *Playing in the Dark: Essays on Whiteness and the Literary Imagination* (1992) e *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (2008); organização de coletâneas de artigos – *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality* (1992), *Birth of a Nation’hood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case* (1997) e *Burn This Book: PEN Writers Speak Out on the Power of the Word* (2009); e peças teatrais – *Dreaming Emmett* (1986) e *Desdemona* (2011).

Com relação aos seus romances, pelos quais Morrison é mais conhecida, eles apresentam uma forma peculiar de narrativa, a partir de técnicas de fluxo de consciência, múltiplas perspectivas e cronologia não-linear. Os personagens são, em grande parte, negros e, através deles, a autora revela as lutas individuais e coletivas dos afro-americanos em uma sociedade hegemônica branca. Na visão de Morrison, quando ela começou a escrever, sentiu a necessidade de destacar a realidade do povo negro, tradicionalmente omitido da história oficial, com o objetivo de ler algo que ainda não havia sido escrito (Morrison, apud Rushdie, 1992).

The Bluest Eye, por exemplo, baseado em um conto escrito durante seu curso de graduação na Howard University, traz como protagonista Pecola Breedlove, uma menina negra de 11 anos de idade que vivencia a crueldade do racismo da década de 1940, inclusive dentro de sua própria família e, diante disso, acredita que o único caminho para sair dessa situação seria ter olhos azuis. No posfácio do livro, Morrison explica que, em um período histórico marcado por movimentos negros de valorização racial, tais como o “*Black is beautiful*”, Pecola representa “[...] o membro mais delicado da sociedade: uma criança; o membro

⁵⁴ *God Help the Child* é o título do novo romance de Toni Morrison, a ser lançado em abril de 2015.

mais vulnerável: uma menina” (Morrison, 1994, p. 210)⁵⁵. *Beloved*, objeto de estudo da presente tese, também ilustra os obstáculos vivenciados pelos negros no decorrer da história dos Estados Unidos. Como veremos na seção seguinte, o romance aborda as memórias de Sethe Suggs da escravidão e do assassinato de sua filha para que ela não fosse subjugada a tal sistema desumano, no fim do século XIX.

Outra característica marcante na escrita de Morrison é o uso de uma linguagem que ressalta a tradição oral pertinente ao contexto afro-americano. No texto “Rootedness: The Ancestor as Foundation” (1984), ela discute esse tópico:

Há coisas que eu tento incorporar na minha ficção que são direta e deliberadamente relacionadas àquilo que considero como as principais características da arte negra, onde quer que ela esteja. Uma delas é a capacidade de ser literatura oral e escrita ao mesmo tempo: combinar esses dois aspectos de forma que as histórias possam ser lidas silenciosamente, é claro, mas também ouvidas. (p. 59)⁵⁶

Dessa forma, a literatura de Morrison busca valorizar o ato de se contar histórias, ilustrado por personagens como Baby Suggs, de *Beloved*; enfatizar a necessidade de participação do leitor na construção do enredo de suas narrativas; fazer uso de estratégias estilísticas como o *call and response*, reforçando a interação entre emissor e receptor no desenvolvimento da história; e lançar mão de referências à música, exemplificadas por uma alusão de Baby Suggs à tradicional canção religiosa “Down by the riverside” (Atkinson, 2000). Ao tentar “[...] misturar o vernáculo coloquial e a variedade padrão” (Hackney, 1996, p. 131)⁵⁷ da língua inglesa, Morrison se propõe a captar diferentes formas de expressão da população negra nos Estados Unidos.

Desde a publicação de *The Bluest Eye* até os dias atuais, Morrison foi alcançando uma projeção cada vez maior em seu país. Exemplos disso são o estudo de sua literatura em escolas e universidades e a criação da Toni Morrison Society, em 1993, um grupo vinculado à American Literature Association que reúne pesquisadores e admiradores do trabalho de Morrison ao redor do mundo, divulgando sua escrita por meio de conferências e publicações, entre outras

⁵⁵ “[...] the most delicate member of society: a child; the most vulnerable member: a female”.

⁵⁶ “There are things that I try to incorporate into my fiction that are directly and deliberately related to what I regard as the major characteristics of Black art, wherever it is. One of which is the ability to be both print and oral literature: to combine these two aspects so that the stories can be read in silence, of course, but one should be able to hear them as well”.

⁵⁷ “[...] to blend colloquial vernacular and standard”.

atividades. Esse foi o quadragésimo primeiro grupo de estudos sobre um autor no âmbito da associação e o quarto dedicado a um escritor afro-americano.

Tal cenário é ampliado por notícias e reportagens publicadas em jornais como *The New York Times* e revistas como *Time* e *Newsweek*, bem como por entrevistas concedidas por Morrison a diversas pessoas, vinculadas ao meio acadêmico e à mídia, entre outros contextos. Um dos profissionais que se destacam nesse quesito é a apresentadora Oprah Winfrey. Morrison esteve presente em seu programa de TV *The Oprah Winfrey Show* em diferentes ocasiões, e alguns de seus livros foram selecionados para o *Oprah's Book Club*.

Winfrey exerce um papel relevante na ruptura de paradigmas sobre os mecanismos de poder que controlam a produção e divulgação da literatura afro-americana. Conforme mencionado anteriormente, tais mecanismos estiveram, por muito tempo, relacionados exclusivamente a uma elite branca com interesses em um público-alvo branco. Com sua grande visibilidade não só nos Estados Unidos, como também em nível internacional, Winfrey promoveu a visibilidade de diversos autores através de uma lista de livros recomendados para seus telespectadores. Morrison está entre eles, com três de seus romances – *Song of Solomon*, *Paradise* e *The Bluest Eye* – selecionados para o clube em 1996, 1998 e 2000, respectivamente, os quais se tornaram bestsellers. Além disso, *Jazz* foi lançado como audiolivro, em que a própria Morrison empresta sua voz para narrar a história de Violet, Joe e Dorcas, remetendo à tradição oral afro-americana.

Morrison, ao contrário de outros autores que buscaram se distanciar de um apelo popular, apoiou a seleção de seus livros para o *Oprah's Book Club*. Na visão de John Young (2001), a aliança entre o status canônico de Morrison e o poder comercial de Winfrey desestabilizou o monopólio dos brancos no mercado editorial, possibilitando que Morrison atingisse um público leitor mais amplo e variado. Winfrey também exerceu sua patronagem com relação a *Beloved* ao adquirir os direitos cinematográficos do romance e lançar o filme com o mesmo título em 1998. Segundo Adam Langer (2003), tal produção, que teve a apresentadora não só na direção, como também no papel da protagonista Sethe Suggs, não foi muito apreciada pelos críticos, além de ter tido números desfavoráveis em bilheteria. De qualquer forma, mesmo com esse fracasso, Winfrey contribuiu efetivamente para o sucesso de Morrison em sua carreira literária.

Também fazem parte desse quadro de reconhecimento da literatura de Morrison os comentários formulados pela crítica, as premiações e as traduções de suas obras para diferentes línguas. Na introdução a uma coletânea de artigos sobre Morrison, organizada por Harold Bloom, esse crítico literário enaltece a postura engajada da autora no questionamento das tradições da ficção narrativa nos Estados Unidos: “como líder da cultura literária afro-americana, Morrison é particularmente enfática ao questionar caracterizações críticas as quais ela acredita que representam mal suas próprias lealdades, suas fidelidades políticas e sociais à complexa causa de seu povo” (Bloom, 2005, p. 1)⁵⁸. Tais palavras de Bloom demonstram o empenho de Morrison em tornar visível uma parcela da população nacional historicamente marginalizada, iluminando também elementos estéticos.

Seguindo essa linha, outros intelectuais enxergam na literatura de Morrison algumas peculiaridades que suplantam questões raciais. Thomas B. Hove, por exemplo, no livro *Postmodernism: The Key Figures* (2002), em que Morrison é considerada uma das maiores representantes do movimento pós-moderno, ao lado de nomes como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Jean Baudrillard, faz esta observação:

As obras de ficção de Morrison repetidamente desafiam tradições culturais definidas por padrões patriarcais, assimilacionistas e totalizantes [...]. [Morrison] enfatiza a centralidade da linguagem não só como repositório de cultura, mas como o principal meio de interação social. (p. 254-5)⁵⁹

Essa centralidade da linguagem pode ser observada em romances como *Beloved*, uma vez que Morrison se utiliza de recursos que visam a contribuir para a construção de uma identidade afro-americana.

O questionamento de padrões preestabelecidos citado por Hove dialoga com o pensamento de Morrison a respeito de posicionamentos fechados que conduzem a um processo de rotulação do indivíduo. De acordo com a autora, ela procura não se submeter a um sistema patriarcal, nem substituí-lo por uma conjuntura matriarcal. Em entrevista a Zia Jaffrey, após o lançamento de *Paradise* (1998), Morrison afirma o seguinte:

⁵⁸ “As a leader of African-American literary culture, Morrison is particularly intense in resisting critical characterizations that she believes misrepresent her own loyalties, her social and political fealties to the complex cause of her people”.

⁵⁹ “Morrison’s fictions repeatedly challenge cultural traditions defined by patriarchal, assimilationist and totalizing standards [...]. [Morrison] emphasizes the centrality of language not only as repository of culture but as the primary medium of social interaction”.

Para que eu seja o mais livre possível, em minha própria imaginação, eu não posso tomar posições que sejam fechadas. Tudo o que eu já fiz no mundo da escrita tem sido expandir a articulação, em vez de fechá-la, abrir portas, algumas vezes nem mesmo encerrar o livro – deixando os finais abertos para reinterpretação, reavistação, um pouco de ambiguidade. (Morrison, apud Jaffrey, 1998, p. 140)⁶⁰

Logo, cabe ao leitor, com suas vivências e pensamentos, participar ativamente da construção de sentido nas obras da autora, oferecendo-lhes diferentes perspectivas de interpretação.

Morrison tem recebido diversos prêmios ao longo de sua carreira. Entre eles estão o Pulitzer Prize por *Beloved* (1988), o Prêmio Nobel de Literatura (1993) e, recentemente, a Medalha da Liberdade (2012), em que doze pessoas que contribuíram de alguma maneira para a segurança, os interesses nacionais, a paz mundial, a cultura e outras questões significativas receberam a mais alta condecoração dos Estados Unidos das mãos do presidente Barack Obama. É importante destacar que Morrison, após um ano da publicação de *Jazz* (1992), foi a última estadunidense (até o presente momento) e a primeira mulher negra a ser agraciada com o Nobel de Literatura, prêmio que marcou significativamente sua trajetória como escritora. Além disso, o discurso que proferiu na ocasião tem sido amplamente lido, citado e estudado.

No que se refere às traduções de seus livros, elas têm papel preponderante na propagação do trabalho de Morrison internacionalmente, possibilitando, assim, a ampliação e a diversidade de seu público leitor. De acordo com o *Index Translationum*, projeto das Nações Unidas que disponibiliza informações sobre livros traduzidos mundialmente, em uma pesquisa feita em 25 de outubro de 2013, foi constatada a presença de 359 registros referentes a Morrison. Essa lista extensa, e provavelmente incompleta, mostra o quanto os romances da autora têm sido traduzidos para várias línguas, tais como o português, o espanhol, o francês e o alemão. No entanto, o mesmo não acontece com outros gêneros. Por exemplo, embora Morrison tenha publicado cinco livros infantis, apenas dois deles foram traduzidos até o momento, somente para o português, o francês e o alemão. Outro fato interessante sobre esse banco de dados é que há informações não só sobre as línguas para as quais os textos foram traduzidos, como também sobre os países em

⁶⁰ “In order to be as free as I possibly can, in my own imagination, I can't take positions that are closed. Everything I've ever done, in the writing world, has been to expand articulation, rather than to close it, to open doors, sometimes, not even closing the book – leaving the endings open for reinterpretation, revisitation, a little ambiguity”.

que eles foram lançados. Isso nos levou a observar, por exemplo, que a tradução de *Beloved* realizada por Evelyn Kay Massaro foi publicada tanto no Brasil, quanto em Portugal no ano de 1989.

Considerada uma figura relevante no contexto literário estadunidense, Morrison tem ampliado sua visibilidade através de eventos em universidades, bibliotecas, museus, entre outros. Agenciada pela *APB Speakers International*, a escritora costuma atrair um número grande de pessoas em suas apresentações. Como exemplos dessa atividade, podem ser citadas a sua participação no discurso de formatura da Rutgers University, no estado de Nova Jersey, em 2011, e as palestras proferidas em 2013 na New York Public Library e na Drexel University, situada em Philadelphia, no estado da Pennsylvania.

Com relação a esse último evento, tive a oportunidade de assisti-lo, visto que naquela época estava realizando meu estágio de doutorado na University of Massachusetts Amherst, conforme mencionei na introdução desta tese. Em 6 de novembro, aconteceu um encontro entre Morrison e as escritoras afro-americanas Sonia Sanchez e Rita Dove, intitulado *Conversation and Song: Walking the Laureate Road*. Sanchez fazia perguntas às suas duas colegas de profissão, as quais chama de *sisters*, de um modo informal e interativo com o público. Elas conversaram sobre vários tópicos, incluindo seus estilos literários, racismo e feminismo. Entre eles estava a participação do leitor, com suas experiências e emoções, na construção do sentido das obras de Morrison. Para ilustrar tal ideia, a autora citou a primeira frase de *Paradise* (1998): “elas mataram a garota branca primeiro”. Segundo ela, essa estratégia narrativa foi inspirada na prática de *call and response*. Outro aspecto que Morrison comentou sobre sua escrita é o uso de apelidos, em vez de nomes próprios, para os seus personagens, já que, em suas palavras, “de todos os negros que conheci, nunca soube os seus nomes”.

Nessa ocasião, pude testemunhar o sucesso de Morrison como uma renomada intelectual, tendo em vista a grande interação do público durante suas falas e o considerável sucesso que sua presença fez naquela universidade. Além disso, consegui estabelecer contato com a sua assessora – Rene Boatman – a qual sinalizou para a possibilidade de eu entrevistar Morrison por e-mail. Dessa forma, enviei-lhe uma carta de apresentação descrevendo minha pesquisa e fazendo-lhe perguntas como: “Você saberia dimensionar o impacto das traduções de suas obras em sua carreira literária?” e “Como você gostaria que sua literatura fosse

promovida em outros países por meio da tradução?”. Boatman respondeu ao e-mail alguns dias depois, afirmando que Morrison estava agradecendo o meu interesse no estudo de sua literatura traduzida no Brasil, mas, devido ao grande número de compromissos previamente agendados, ela não teria tempo para atender ao meu pedido.

Retornando à participação de Morrison em eventos, ela não se restringe aos Estados Unidos. Só no ano de 2006, por exemplo, a escritora foi uma das atrações principais da Feira Literária Internacional de Paraty (FLIP), no Brasil, além de ter participado de um projeto multidisciplinar no Museu do Louvre, em Paris, França. Esse projeto, *The Foreigner's Home*, teve como objetivo trazer à discussão questões de deslocamento, imigração e exílio, sendo que Morrison contribuiu ativamente para sua execução através de palestras, debates e leituras (Riding, 2006). Dessa forma, o museu teve um número recorde de visitantes, devido em parte à presença de Morrison. Quatro anos mais tarde, a autora recebeu a medalha *Légion d'honneur*. Criada por Napoleão Bonaparte em 1802, essa premiação visa a reconhecer pessoas que trouxeram contribuições para a França em termos culturais, científicos, militares e sociais (Barchfield, 2010).

No decorrer de sua trajetória profissional como editora, professora, escritora e palestrante, Morrison desestabilizou a hegemonia branca no contexto cultural e literário de seu país. Seu objetivo de trazer a público o universo afro-americano com suas especificidades musicais, artísticas e linguísticas contribuiu de forma efetiva para que a história dos negros nos Estados Unidos, ao contrário do que ocorreu durante um longo período, não fosse esquecida. Muitos foram os desafios presentes na carreira de Morrison, tais como o fato de ela ser afro-americana e mulher, para que hoje a primeira escritora negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura ocupe uma posição de destaque que não se restringe ao sistema literário afro-americano. Como veremos na seção a seguir, principalmente após a publicação de *Beloved*, Morrison conquistou seu espaço no cânone estadunidense e, ao mesmo tempo, atingiu uma considerável popularidade, tendo seu trabalho reconhecido e promovido em diversos lugares do mundo.

3.2.1.

***Beloved*: algumas coisas jamais são esquecidas**

“*Sethe*”, diz ele [Paul D], “eu e você, nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos de algum tipo de amanhã”.

(Morrison, 2007, p. 360)⁶¹

Em 1987, após seis anos da publicação de *Tar Baby*, foi lançado *Beloved*, considerado atualmente um clássico não só da literatura afro-americana, como também do sistema literário estadunidense como um todo. Seu enredo é inspirado em fatos reais: a história de Margaret Garner, uma escrava fugitiva de Kentucky que, em 1856, tentou matar seus próprios filhos após ser recapturada em Ohio, estado livre da escravidão⁶². Um deles, uma menina de dois anos, veio a falecer. Morrison baseou-se nesse episódio trágico para criar um texto ficcional, mostrando-se consciente de tamanho desafio: “não há linguagem. E você tem que tê-la. Ou tentar. Sempre falha” (Morrison, apud Brockes, 2012, s.n.p.)⁶³.

A narrativa é antecedida pela epígrafe “*sixty million and more*” (“sessenta milhões e mais”). Em entrevista a Walter Clemons em 1987, publicada no livro *Critical Essays on Toni Morrison’s Beloved* (1998), Morrison explica que “o número é a estimativa mais educada do número de africanos negros que nunca chegaram à escravidão – aqueles que morreram ou como prisioneiros na África ou nos navios negreiros” (Clemons, 1998, p. 46)⁶⁴. No entanto, William Darity Jr., citado por Mae Henderson (2014), desconfia do número exagerado proposto por Morrison, uma vez que os senhores de escravos tinham um cuidado extremo para preservar a vida de seus cativos desde sua saída da África até sua chegada em território estadunidense (p. 254).

Beloved se passa no período pós Guerra Civil estadunidense, entre 1873 e 1875. Nessa época, apesar de a escravidão ter sido abolida em todo o país, prevalecem as perseguições, os linchamentos e os atos violentos de brancos contra negros. Sethe Suggs vive atormentada pelas lembranças de um acontecimento traumático. Em 1855, depois de fugir da propriedade em que era mantida como

⁶¹ As citações de *Beloved* serão retiradas das traduções de Massaro (1989b) e Siqueira (2007), de forma alternada.

⁶² Segundo o *Fugitive Slave Act* (1850), os proprietários de escravos teriam o direito de recapturá-los caso os mesmos fugissem e fossem encontrados em estados em que a escravidão já tivesse sido abolida (Wisker, 2000).

⁶³ “There’s no language. And you have to have it. Or try. It always fails”.

⁶⁴ “[...] the figure is the best educated guess at the number of black Africans who never even made it into slavery – those who died either as captives in Africa or on slave ships”.

escrava, em Kentucky, e permanecer escondida durante 28 dias na casa de Baby Suggs, sua sogra, em Ohio, ela foi encontrada e obrigada a retornar para os seus donos. Diante disso, em uma atitude de desespero, ela cometeu o homicídio de sua filha mais velha (e tentou fazer o mesmo com os outros: Howard, Buglar e a recém-nascida Denver), cortando seu pescoço com um serrote. Em seu túmulo, pediu que fosse escrita a palavra “B-e-l-o-v-e-d” (“amada”). Sethe foi presa pelo assassinato e, após cumprir sua sentença, voltou a morar com Baby Suggs.

Aos 13 anos de idade, Sethe tinha sido comprada pela família Garner, proprietária da fazenda Sweet Home (“doce lar”), para substituir Baby Suggs, cuja liberdade havia sido adquirida após o trabalho incansável de seu filho Halle. Na visão de Sethe, única mulher da propriedade além da Sra. Garner, aquele local era um paraíso no qual ela podia viver tranquilamente com seu marido, Halle, e seus três filhos, mesmo estando submetidos ao regime de escravidão. Isso porque “os patrões tinham um jeito diferente de lidar com os escravos, tratando-os como se fossem empregados contratados, ouvindo o que tinham a dizer, ensinando o que achavam necessário” (Morrison, 1989b, p. 166). O Sr. Garner, portanto, era considerado um senhor benevolente, que via os escravos como humanos, não os chicoteava, oferecia-lhes boa alimentação e permitia que eles utilizassem armas para caçar. No entanto, esse cenário foi completamente modificado após a morte do Sr. Garner e a chegada de Schoolteacher, novo administrador da Sweet Home.

Seu modo de lidar com os escravos era cruel, a começar pelo fato de ensinar aos seus sobrinhos que os negros tinham características humanas e animais. Para demonstrar sua teoria, ele costumava medir partes de seus corpos e contar seus dentes. Além disso, batia neles e os maltratava. Tal postura violenta de Schoolteacher foi determinante para um plano de fuga arquitetado por Halle, Paul A, Paul D, Sixo e Sethe, que estava grávida de Denver e ainda amamentava sua filha mais velha. Após decidirem como escapariam da fazenda, Sethe foi abusada sexualmente pelos sobrinhos de Schoolteacher: “aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram” (Morrison, 2007, p. 35). Ela contou o ocorrido para a Sra. Garner e os rapazes acabaram descobrindo o que ela fez. Diante disso, Schoolteacher mandou um deles chicoteá-la, ato que deixou uma marca profunda em suas costas.

Traumatizada, Sethe se encorajou ainda mais para fugir, conforme combinado. Primeiramente, mandou os três filhos em uma caravana de negros que

também estavam fugindo para que eles fossem entregues a Baby Suggs. Ela planejava ir posteriormente, após encontrar Halle. Entretanto, ele não apareceu, talvez porque tenha ficado louco ao ver a cena de estupro de sua esposa, sem que ela percebesse. Os outros também não, já que Paul A foi capturado e enforcado; Paul D, castigado com um freio de ferro na boca e vendido em seguida; e Sixo, queimado até a morte. Sethe foi a única que conseguiu concretizar o objetivo do grupo, partindo da Sweet Home em direção ao rio Ohio. Lá, foi ajudada por uma menina branca, Amy Denver, que cuidou de sua ferida nas costas, “um pé de cereja selvagem. [...] Em flor” (Morrison, 1989b, p. 97) e a auxiliou no parto de Denver. Depois de algum tempo, Sethe conseguiu chegar à casa de Baby Suggs e reunir-se novamente com seus filhos. Todavia, foi encontrada por Schoolteacher aproximadamente um mês depois e cometeu o assassinato de sua filha mais velha, como foi citado anteriormente.

Passaram-se dezoito anos. Somente Sethe e Denver moram na casa situada na Bluestone Road, número 124. Howard e Buglar tinham fugido aos 13 anos de idade e Baby Suggs havia falecido há algum tempo. O local é assombrado por um fantasma, Beloved, que Sethe e Denver acreditam ser o espírito da menina assassinada. Tal é a frase que abre o romance, cuja estrutura não segue uma ordem cronológica dos acontecimentos: “o 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê” (Morrison, 2007, p. 17). Nesse ambiente, ouvem-se vozes estranhas e tremores violentos, o que causa uma ruptura na rotina diária de mãe e filha.

Certo dia, Sethe está na varanda de sua casa e avista Paul D, que se aproxima e começa a se lembrar de algumas histórias do passado. Ele conta, por exemplo, que na última vez que viu Halle, ele estava fora de si, lambuzando seu rosto com manteiga. No decorrer da conversa, Denver chega e diz a Paul D que havia um fantasma na casa e que o mesmo era de sua irmã, a qual havia morrido ali. Após algum tempo, a casa começa a tremer e Paul D grita palavras de ordem: “deixe o lugar em paz! Dê o fora daqui!” (Morrison, 1989b, p. 29). Depois desse dia, Paul D e Sethe começam um relacionamento, mas Beloved acaba manipulando e seduzindo o namorado de sua mãe. Diante de um sentimento de culpa, ele propõe a Sethe que tivessem um filho. Porém, ao contar seus planos a amigos que moravam na região, eles reprovam sua decisão, já que Sethe não era bem vista na vizinhança devido ao ato que havia cometido no passado. Esse ato estava presente em um recorte de jornal que Stamp Paid, um membro da

comunidade que havia ajudado Sethe a fugir da Sweet Home, entregou a Paul D. Até então, Paul D não sabia do ocorrido e, ao pedir explicações para Sethe, ela acaba confessando o que aconteceu. Ele fica chocado e decide ir embora.

Cada vez mais, Beloved consome Sethe, cuja consciência e vontade de viver vão aos poucos indo embora. Ela perde o emprego e a comida começa a faltar. Ao testemunhar a gravidade da situação, Denver procura ajuda no bairro através da professora Lady Jones. Algumas pessoas, sensibilizadas com esse quadro desolador, passam a deixar alimentos na porta do 124 e Denver consegue um trabalho na casa do Sr. Bodwin, suposto abolicionista. Além disso, 30 mulheres da comunidade concordam em ir à casa de Sethe com o objetivo de exorcizar Beloved. Ao se aproximarem, cantando, Sethe e Beloved vão até a porta: “as mulheres cantoras reconheceram Sethe de imediato e se surpreenderam com a ausência de medo em si próprias quando viram o que estava parado ao lado dela. A criança-diabo era esperta, pensaram. E linda” (Morrison, 2007, p. 346). Beloved desaparece e Sethe consegue se recuperar gradativamente, reconciliando-se com Paul D.

Em *Beloved*, Morrison faz uma releitura das *slave narratives*, confirmando a ideia proposta por Gates (1989) de que os textos na literatura afro-americana dialogam entre si. Mas ela a realiza a partir de uma perspectiva que se contrapõe ao silenciamento imposto a essas obras no que se refere aos elementos negativos inerentes à escravidão. Conforme mencionamos anteriormente, tal silenciamento está vinculado ao fato de as *slave narratives* geralmente serem direcionadas aos interesses de um público leitor formado por brancos. Embora haja pouca incidência de aspectos relativos ao *African American English*, *Beloved* aborda uma temática peculiar do universo afro-americano, apresentando um enredo que enfoca os efeitos do sistema escravista na identidade da mulher negra, representada por Sethe. Suas palavras, ao conversar com sua filha Denver, mostram a presença de uma “memória”, ou seja, de um passado que ainda permanece vivo no presente: “algumas coisas se vão. Passam. Outras simplesmente ficam. Eu costumava pensar que era minha lembrança. Você sabe, algumas coisas a gente esquece, outras jamais” (Morrison, 1989b, p. 50). No romance, as múltiplas perspectivas sobre a escravidão se tornam fragmentos que o leitor deve reconstruir para entender e sentir um passado trágico do qual não é possível escapar, mesmo que o

narrador insista que “esta não era uma história para passar adiante” (Morrison, 2007, p. 363).

Beloved é considerada uma das publicações de maior destaque na carreira de Morrison e o primeiro livro de uma trilogia formada também por *Jazz* e *Paradise*, segundo afirma a própria autora em entrevista a Elissa Schappell (1992). Tal é a sua importância como referência literária que, em 1988, um grupo de 48 escritores e críticos afro-americanos renomados, como Alice Walker, Maya Angelou e Henry Louis Gates, Jr, escreveu uma carta e a publicou no jornal *The New York Times*. Nela, eles abordam a escrita de Morrison e protestam contra o fato de a autora não ter recebido o National Book Award naquele ano, prêmio de ampla relevância para o cânone da literatura estadunidense. *Beloved* havia concorrido com os seguintes romances: *That Night*, de Alice McDermott; *The Northern Lights*, de Howard Norman; *The Counterlife*, de Philip Roth e *Paco’s Story*, de Larry Heinemann, que foi o vencedor. Na carta, havia uma comparação entre Morrison e James Baldwin, que havia falecido há poucas semanas e não recebera o devido reconhecimento. Passaram-se quatro meses para que esse quadro fosse mudado, uma vez que Morrison foi contemplada não só com o Pulitzer Prize, mas também com o Frederic G. Melcher Book Award (Mueller, 2013).

Um dado interessante sobre essa última premiação foi o discurso proferido pela autora, no qual, entre outras questões, foram levantadas reflexões sobre a ausência de marcos para homenagear os negros que foram retirados da África para serem escravizados em seu país: “não há memorial adequado, ou placa, ou coroa de flores, ou muro, ou parque, ou saguão de arranha-céu [...]. Não há um banco pequeno pela estrada. E porque tal local não existe (que eu saiba), o livro tinha que existir” (Morrison, 1989a, s.n.p.)⁶⁵. Inspirada nessa fala, a Toni Morrison Society criou um projeto de instalação de bancos, nos Estados Unidos e em outros países, em locais de importância histórica para a escravidão. Até o momento foram alojados 11 bancos, distribuídos pelos seguintes pontos: Sullivan’s Island, Carolina do Sul (2008); Oberlin, Ohio (2009); Hattiesburg, Mississippi (2009); Paris, França (2010); Concord, Massachusetts (2011); George Washington University, Washington D.C. (2011); First Congregational Church, UCC, Atlanta,

⁶⁵ “There is no suitable memorial or plaque or wreath or wall or park or skyscraper lobby [...]. There’s no small bench by the road. And because such a place doesn’t exist (that I know of), the book had to”.

Georgia (2012); Lincoln, Massachusetts (2012); Mitchelville, Carolina do Sul (2012); Fort-de-France, Martinica (2013) e Eden Cemetery, Collingdale, Pennsylvania (2014).

Beloved teve grande sucesso de vendas e foi publicado em diferentes ocasiões nos Estados Unidos no decorrer dos anos. As capas de algumas das diferentes edições serão descritas a seguir. A primeira delas, lançada em 1987 pela editora Alfred A. Knopf, contém apenas o título da obra, seguido de “a novel” e do nome da autora (Anexo 1). Após Morrison receber o Pulitzer Prize em 1988, a obra foi relançada no mesmo ano pela Plume, afiliada ao Penguin Group, contendo um adesivo dourado que faz menção a tal prêmio; o rosto obscurecido de uma mulher negra, remetendo à imagem de um fantasma, trajando chapéu e vestido de cor clara; o título; o nome da autora; a informação de que Morrison também escreveu *Tar Baby*, *Song of Solomon* e *Sula*; a frase “Uma obra de arte... Magnífica... Surpreendente... Avassaladora!”, retirada da revista *Newsweek*, e a referência à “Plume Contemporary Fiction” (Anexo 2). Essa mesma editora relançou o livro em 1994: no topo, junto a “Toni Morrison”, está localizada a expressão “ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura”; no centro, o mesmo rosto da edição anterior (sem o corpo); e, na parte inferior, o título seguido de “vencedor do Pulitzer Prize de ficção” (Anexo 3).

Em 2004, a Vintage Books, ligada à Random House, trouxe a público a primeira edição internacional, com uma capa vermelha e escritos em amarelo. O título é central e vem acompanhado de “um romance de Toni Morrison”, “ganhadora do Prêmio Nobel”. Essa publicação conta “com um novo prefácio da autora”. Após *Beloved* ter sido eleito a maior obra de ficção estadunidense dos últimos 25 anos pelo jornal *The New York Times* em 2006, um adesivo dourado que menciona a referida premiação foi incorporado à sua capa (Anexo 4). Em sua quarta capa – a única das edições analisadas a que tivemos acesso – há uma foto colorida da autora; uma referência ao Pulitzer Prize; comentários de críticos publicados em jornais e revistas renomados e o resumo do enredo, que encerra se referindo à escritora como “a ganhadora do Prêmio Nobel Toni Morrison” (Anexo 5). O que podemos perceber nessas diferentes edições é o fato de suas capas, no decorrer dos anos, passarem a refletir uma imagem de Morrison como escritora aclamada pela crítica e ganhadora de importantes prêmios literários.

Acerca das editoras mencionadas, a Alfred A. Knopf foi fundada em 1915, enquanto que a Vintage Books, ligada ao mesmo grupo, foi criada em 1954. No ano de 1960, ambas foram compradas pela Random House, editora na qual Morrison trabalhou durante um longo período de tempo. Atualmente, a Random House é considerada a maior editora do mundo voltada para o mercado e pertence à Bertelsmann AG, uma das principais empresas de mídia do mundo. Em contrapartida, a editora Plume teve início em 1970, apresentando o seguinte cenário:

No decorrer de sua história, a Plume tem se dedicado a vozes anteriormente negligenciadas por grandes editoras. O programa pioneiro de literatura multicultural, que começou com Toni Morrison e Jamaica Kincaid, foi ampliado para incluir obras inovadoras de autores asiático-americanos, afro-americanos e latinos.⁶⁶

A partir de 2013, a Plume também passou a fazer parte da Random House, formando, com o Penguin Group, a Penguin Random House.

Embora *Beloved* demonstre ocupar uma posição de destaque no contexto cultural estadunidense, nem sempre a temática abordada no romance e a forma como Morrison construiu sua narrativa têm sido bem compreendidas. Um dos exemplos que ilustram esse fato são episódios de censura a *Beloved*, com seu banimento de livrarias, bibliotecas e salas de aula. Uma dessas proibições, ocorrida em 2007, foi resultante de uma impressão negativa que pais de alunos de ensino médio em uma escola de Louisville, Kentucky, tiveram sobre a obra, já que avaliaram o conteúdo do livro como impróprio tanto racial quanto sexualmente. Segundo T. Rees Shapiro, em artigo publicado no jornal *The Washington Post*, de 7 de fevereiro de 2013, “o bestseller, publicado em 1987, é uma das obras mais questionadas nos Estados Unidos, estando em vigésimo sexto lugar da lista da American Library Association dos cem livros mais frequentemente banidos da última década” (Shapiro, 2013, s.n.p.)⁶⁷.

No que diz respeito à recepção pela crítica, diferentemente de *The Bluest Eye* e *Song of Solomon*, que tiveram um reconhecimento tardio em relação às

⁶⁶ “Throughout its history, Plume has been dedicated to voices previously neglected by mainstream publishing. The pioneering program in multicultural literature, which began with Toni Morrison and Jamaica Kincaid, has expanded to include ground-breaking works by Latino, African-American, and Asian-American authors”.

⁶⁷ “The bestseller, published in 1987, is one of the most challenged works in the United States, ranking 26th on the American Library Association’s list of top 100 most frequently banned books of the past decade”.

datas de suas publicações, *Beloved* atraiu a atenção de críticos e acadêmicos logo após o seu lançamento, sendo amplamente comentado. Segundo Carl Plasa (1998), *Beloved* foi considerado o melhor romance de Morrison e uma das maiores obras literárias lançadas depois da II Guerra Mundial. No artigo “Jaunted by Their Nightmares” (1987), a escritora e crítica literária canadense Margaret Atwood afirma que “se havia quaisquer dúvidas sobre seu status [de Morrison] de extraordinária romancista estadunidense, em sua própria ou em outra geração, *Beloved* colocará um fim nelas” (Atwood, 1987, s.n.p.)⁶⁸. Quanto a Antonia Byatt, romancista e crítica literária inglesa, ela estabelece uma relação entre *Beloved* e textos de autores como Herman Melville, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, publicados no século XIX. Nas palavras de Byatt, em “An American Masterpiece” (1987), “[*Beloved*] é uma obra de arte estadunidense e, além disso, revisita, de forma curiosa, todos os grandes romances da época em que a história se passa” (Byatt, 1987, s.n.p.)⁶⁹. Seguindo a linha de pensamento de Atwood e Byatt, Thomas R. Edwards, professor de inglês na Rutgers University, situada em Nova Jersey, e colunista da revista *New York Review of Books*, em seu texto “Ghost Story” (1987), enfatiza os elementos sobrenaturais de *Beloved*. Além disso, ele argumenta que a obra irá agradar qualquer tipo de leitor e que “Toni Morrison não é apenas uma importante romancista contemporânea, mas uma grande figura de nossa literatura nacional” (Edwards, 1987, s.n.p.)⁷⁰.

Em contraposição a tais resenhas favoráveis, o artigo “Aunt Medea” (1987), publicado no jornal *New Republic* e assinado pelo escritor, músico e crítico afro-americano Stanley Crouch, faz duras críticas a *Beloved* e a Morrison. Em sua opinião, a autora é extremamente feminista. Referindo-se a *Beloved* como o quarto (e não quinto) romance de Morrison, ele o considera uma obra sobre o holocausto negro, comparando-o a minisséries de TV e a melodramas. Crouch ainda é categórico ao declarar que “*Beloved* busca provar que afro-americanos são resultado de um determinismo cruel” (Crouch, apud Plasa, 1998, p. 27)⁷¹.

⁶⁸ “If there were any doubts about her stature as a pre-eminent American novelist, of her own or any other generation, *Beloved* will put them to rest”.

⁶⁹ “It is an American masterpiece, and one which, moreover, in a curious way reassesses all the major novels of the time in which it is set”.

⁷⁰ “Toni Morrison is not just an important contemporary novelist but a major figure of our national literature”.

⁷¹ “*Beloved* means to prove that Afro-Americans are the result of a cruel determinism”.

Morrison já era uma autora renomada e reconhecida antes de *Beloved*. Por exemplo, ela havia sido premiada com o Ohioana Book Award por *Sula* em 1973, livro que também havia sido indicado para o National Book Award, bem como para o National Book Critics Circle Award, e com o American Academy and Institute of Arts and Letters Award por *Song of Solomon* em 1977. Em 1981, após o lançamento de *Tar Baby*, a autora foi capa da *Newsweek*. Entretanto, mesmo com esse sucesso, foi *Beloved* que a projetou internacionalmente, vendendo 100 mil cópias logo após sua publicação, além de estar presente na lista dos bestsellers do jornal *The New York Times* (McDonald, 2013). A própria autora ressalta a singularidade desse romance em relação aos anteriores: “todos os meus livros foram diferentes para mim, mas *Beloved* foi como se eu nunca tivesse escrito um livro antes. Ele era realmente novo” (Denard, 2008, p. 49)⁷².

A partir dessa abordagem sobre os lugares sistêmicos ocupados por Morrison e *Beloved* no contexto cultural estadunidense, nos próximos capítulos pretendemos verificar quais são as funções da autora e do romance em análise no Brasil por meio da tradução. Para tanto, uma vez que Morrison é uma escritora consagrada não só no sistema literário estadunidense em geral, mas principalmente no âmbito da literatura afro-americana, buscamos levantar reflexões sobre aspectos raciais no contexto cultural brasileiro. Com isso, pretendemos averiguar como as representações de Morrison e de *Amada*, em suas diferentes edições, se configuram em relação ao cenário predominante no sistema de partida, especialmente no que diz respeito a questões relativas à diáspora negra.

⁷² “All of my books have been different for me, but *Beloved* was like I’d never written a book before. It was brand new”.