



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

JÉSSICA MARRONI FORTUNA

Realidade, ficção e reparação: o resgate histórico pela perspectiva das personagens femininas em *Beloved* e *The Invention of Wings*

São José do Rio Preto

2021

JÉSSICA MARRONI FORTUNA

Realidade, ficção e reparação: o resgate histórico pela perspectiva das personagens femininas em *Beloved* e *The Invention of Wings*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto

2021

F745r

Fortuna, Jéssica Marroni

Realidade, ficção e reparação : o resgate histórico pela perspectiva das personagens femininas em Beloved e The Invention of Wings / Jéssica Marroni Fortuna. -- São José do Rio Preto, 2021

172 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Giséle Manganelli Fernandes

1. Literatura e História. 2. Literatura de Autoria Feminina. 3. Personagens Femininas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JÉSSICA MARRONI FORTUNA

Realidade, ficção e reparação: o resgate histórico pela perspectiva das personagens femininas em *Beloved* e *The Invention of Wings*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof.^a Dr.^a Norma Wimmer
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof.^a Dr.^a Cleide Antonia Rapucci
UNESP – Câmpus de Assis

São José do Rio Preto
06 de Agosto de 2021

À Daniella, Cecília e Pina

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço à Bruna, Bruno, Maria Fernanda, Nathália e Patrícia, meus primeiros e eternos amigos.

À Aléxia, Carolina, Débora, Douglas, Isabelle, Laís, Luana, Nathalia e Secone, que me ensinaram muito mais do que a faculdade que nos uniu.

À Adriana, Jéssica, João Pedro e Thaís, presentes que ganhei ao embarcar na jornada do mestrado. Com vocês pude chamar Rio Preto de casa e me sentir acolhida.

À minha mãe, Daniella, que foi sempre a primeira pessoa a acreditar em mim, antes mesmo de mim mesma.

Ao meu pai, Adalberto, que nunca poupou esforços para me ajudar, mesmo que nem sempre concordasse com as minhas escolhas.

Ao meu irmão, Vitor, pelo companheirismo, pelas risadas e pelas broncas necessárias.

Aos meus padrastos, Sidney e Larissa, que somaram amor à família.

Aos meus avós, Jaime, Cecília, Chilo e Pina, que são a base de tudo.

Ao Igor, meu companheiro e leitor mais atento, que foi tantas vezes o respiro de alívio em meio ao caos, essencial para que eu estivesse aqui hoje.

À minha orientadora, professora Giséle, sem a qual eu não chegaria até aqui. Agradeço pela orientação e pelo conhecimento compartilhado, mas, principalmente pela gentileza com a qual conduziu minha jornada na pós-graduação.

À professora Cleide, que me apresentou a crítica literária feminista e despertou minha vontade de enxergar a literatura de maneira nova e irreversível. Obrigada por me abrir esse caminho e sempre manter as portas abertas.

À professora Norma, que com sua leveza tornou o mestrado uma jornada muito menos assustadora. Obrigada pelas sugestões sempre precisas e construtivas.

Aos professores do IBILCE, pelas aulas inspiradoras e pelo suporte dentro e fora da sala de aula.

A todos os funcionários do IBILCE, que tornam possível o funcionamento de tudo.

Aos trabalhadores da linha de frente no combate ao Covid-19 e aos professores, que têm o meu respeito e admiração incondicionais.

O passado é mudo? Ou continuamos sendo surdos?

Eduardo Galeano

Stories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign, but stories can also be used to empower and to humanize. Stories can break the dignity of a people, but stories can also repair that broken dignity.

Chimamanda Ngozi Adichie

Resumo

Esta pesquisa se propõe a analisar os romances *Beloved* (1987), de Toni Morrison, e *The Invention of Wings* (2014), de Sue Monk Kidd de modo a relacionar as narrativas literária e histórica presentes nas obras, utilizando o conceito de metaficção historiográfica desenvolvido por Linda Huchtheon (1991). Ambos os romances mesclam a narrativa literária com fatos históricos, de modo a criar um universo capaz de contar uma história diferente daquela oficialmente considerada verdadeira. Tanto em *Beloved* como em *The Invention of Wings*, as mulheres são protagonistas e trazem uma perspectiva única em relação ao momento histórico comum, também, aos dois livros: a escravidão nos Estados Unidos do século XIX. Além disso, essa pesquisa utiliza o conceito de Literatura de Reparação, de Anne Blessing (2015), para examinar a representação das personagens brancas e negras na literatura estadunidense, de modo a mostrar se houve – ou não – um rompimento com padrões e estereótipos relacionados a como essas mulheres aparecem no texto literário. Para tratar das questões relacionadas à opressão das mulheres na história, as teóricas Angela Davis (2016) e bell hooks (2019) são utilizadas, assim como Toni Morrison (1992) e sua obra teórica para a abordagem da representação da população negra na literatura.

Palavras-chave: Literatura e História. Literatura de Autoria Feminina. Personagens Femininas. Toni Morrison. Sue Monk Kidd

Abstract

This study analyzes the novels *Beloved* (1987), by Toni Morrison, and *The Invention of Wings* (2014), by Sue Monk Kidd, relating the literary and historical narratives presented in the books based on the notion of Historiographical Metafiction, coined by Linda Hutcheon (1991). Both novels merge the literary narrative with historical facts to create a universe which tells a different history from the one officially considered true. In *Beloved* and in *The Invention of Wings* women are protagonists and bring a unique perspective of the common historical moment presented in both novels: American slavery in the 19th century. Furthermore, this thesis uses the concept of Reparational Literature, by Anne Blessing (2015), to examine the representation of black and white characters in American literature, aiming to understand if there was – or was not – a rupture in patterns and stereotypes related to how these women were presented in the literary text. To deal with the oppression of women in history, texts by Angela Davis (2015) and bell hooks (2019) are used, and Toni Morrison's theoretical work (1992) is employed to discuss issues concerning black people in literature.

Keywords: Literature and History. Female Authored Literature. Female Characters. Toni Morrison. Sue Monk Kidd

Sumário

1. Introdução.....	10
2. O Romance Pós-Moderno e a Literatura de Reparação	15
2.1. A literatura na pós-modernidade: o romance histórico, a metaficção historiográfica e a possibilidade de reparação	15
2.2. A Literatura de Reparação	19
2.2.1 As narrativas do século XIX.....	22
2.2.2 Mammies, Jezebels e Southern Belles.....	24
2.2.3 As narrativas do século XX.....	27
2.2.4 A tradição das autoras negras	30
2.2.5 As narrativas de reparação.....	33
3. <i>Beloved</i>	38
3.1. Por que estudar <i>Beloved</i> hoje?	38
3.2. Ficção, fato e verdade	40
3.3. Sethe.....	45
3.3.1 A maternidade	50
3.3.2 A dificuldade em lembrar	54
3.3.3 Ausência e presença	58
3.4. Amada.....	62
3.5. Denver.....	67
3.6. Baby Suggs	72
3.7. Paul D.....	81
4. <i>The Invention of Wings</i>	85
4.1. Da história para a literatura	85
4.2. Sarah.....	94
4.2.1 A família Grimké.....	98
4.2.2 Sarah e a costura: a divindade das três fiandeiras	102
4.2.3 O casamento e a religião.....	106
4.2.4 A liberdade e o movimento abolicionista	111
4.3. Handful.....	121
4.3.1 A infância de Handful	125
4.3.2 A violência e a luta	132
4.3.3 Sky e a liberdade	137
4.3.4. Handful e a costura: a confecção da história	141
5. De Morrison à Kidd.....	150
5.1. Por que aproximar as duas obras?.....	150
5.1.1 As mulheres reais	151

5.1.2 O corpo nas narrativas	153
5.1.3 A simbologia dos números e a comunidade de mulheres.....	158
5.2 A possibilidade de reparação	159
5.2.1 Os conceitos de reparação	159
5.2.2 A possibilidade de reparação em <i>The Invention of Wings</i>	162
6. Considerações Finais	166
Referências	169

1. Introdução

Esta pesquisa é fruto do primeiro contato que tive com o romance *The Invention of Wings* (2014), de Sue Monk Kidd, ainda na graduação. Comecei a minha jornada na crítica literária, mais especificamente, na crítica literária feminista, com esse romance em mãos. A partir dele, muitas questões vieram e algumas delas eu pude responder ainda enquanto iniciante no universo da pesquisa acadêmica. Entretanto, foi apenas no mestrado que pude aprofundar as minhas inquietações a respeito desse romance. Para isso, busquei aliá-lo a outro romance que igualmente havia me marcado: *Beloved* (1987), de Toni Morrison.

Li o romance de Morrison pouco antes de escrever meu projeto de pesquisa e percebi que ele traria muitas respostas para meus questionamentos. Desse modo, o que busquei fazer neste trabalho foi analisar a perspectiva histórica trazida pelas personagens femininas de *Beloved* e *The Invention of Wings*. Ambos os romances, escritos por autoras estadunidenses, trazem elementos históricos como tema central de sua narrativa, sendo um deles a escravidão nos Estados Unidos do século XIX. Além de momentos históricos, as obras retratam mulheres reais que tiveram grande importância na época em que viveram, como é o caso de Margaret Garner na obra de Toni Morrison, e as irmãs Sarah e Angelina Grimké na obra de Sue Monk Kidd.

Os romances mesclam fatos históricos com a narrativa literária, pois ao mesmo tempo em que contam uma história fictícia eles também recontam a história da sociedade a qual retratam, e o fazem pela perspectiva de mulheres. Primeiramente, busco analisar neste trabalho o fato de as mulheres terem sido, de modo geral, minimizadas e até mesmo excluídas da narrativa histórica oficial, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo todo. A literatura contemporânea, mais especificamente a literatura da pós-modernidade, traz em seu bojo a possibilidade de novas perspectivas para essas que foram excluídas. Por meio da narrativa literária tem sido possível reexaminar e até mesmo reescrever a narrativa histórica, colocando no centro as mulheres que antes se encontravam nas margens.

Essa nova versão da história é chamada pela crítica literária feminista de *Herstory*. O termo pretende designar a “teorização e a documentação da experiência, da vida e da linguagem das mulheres” (AMARAL; MACEDO, p.95, 2005) e surge em oposição a *History*, palavra em língua inglesa para história. O uso paródico de “her” (dela, em inglês)

em oposição a “his” (dele), no começo da palavra história, busca chamar a atenção para o papel secundário que foi destinado às mulheres nos processos históricos da sociedade. Desse modo, se a história tem sido feita e contada pela perspectiva “deles”, é preciso que seja também feita e contada pela perspectiva delas. O que Toni Morrison e Sue Monk Kidd fazem em suas obras é contribuir para a constituição da *Herstory*.

O que se destaca nessa pesquisa, entretanto, é o fato de cada autora reescrever a história de um modo diferente. Começando por Toni Morrison (1931 - 2019), autora extremamente importante para a literatura dos Estados Unidos e do mundo, que, em toda sua obra, retratou a vida da população negra de seu país, em diversos momentos históricos, lugares e por meio de diversas perspectivas. Ganhadora de inúmeros prêmios, inclusive o prêmio Nobel de Literatura em 1993, Toni Morrison revolucionou o modo de representar a população negra na literatura, além de ter lançado luz sobre questões como o racismo, a negritude e o gênero com sua obra crítica e literária.

Em *Beloved*, romance ganhador do prêmio Pulitzer em 1988, a autora resgata o período escravocrata dos Estados Unidos do século XIX, e o faz com base na história real de Margaret Garner, uma mulher escravizada que ganhou destaque na história por ter tentado matar seus filhos para impedi-los de voltar para a escravidão; na tentativa, ela foi capaz de matar um deles. Na versão ficcional da história de Margaret Garner, ela é Sethe e sua filha assassinada é Amada, um fantasma que assombra a casa e a vida da mãe e dos familiares que sobreviveram à crueldade da escravidão.

Sue Monk Kidd (1948 – presente), por sua vez, é uma autora que ganha espaço na literatura estadunidense com romances que buscam também reescrever momentos históricos pela perspectiva das personagens femininas. Kidd sempre traz em suas obras personagens brancas que dividem a narrativa com personagens negras, e as relações entre elas é um dos temas centrais de sua obra como um todo. O primeiro livro de destaque dessa autora foi *The Secret Life of Bees* (2009), que se passa durante o movimento pelos Direitos Civis de 1964 nos Estados Unidos e é exclusivamente contado pelas vozes de personagens femininas.

The Invention of Wings é o terceiro romance de Kidd e, nele, a autora retoma alguns temas abordados em *The Secret Life of Bees*, principalmente a questão racial e a união entre personagens brancas e negras, com a diferença que, em *The Invention of Wings*, o cenário são os Estados Unidos escravocrata do século XIX. O romance foi

grandemente aclamado pela crítica, sendo ganhador de prêmios como Florida Book of Year Award e SIBA Book Award. A história se passa na cidade de Charleston, na Carolina do Sul, e acompanha duas mulheres bastante diferentes cujos caminhos se cruzam de maneira irreversível. Essas mulheres são: Sarah Grimké, filha de um jurista importante na cidade, dono de terras e de escravos; e Handful, mulher escravizada que trabalha para a família Grimké em sua mansão na cidade.

A personagem de Sarah Grimké foi baseada na figura real da abolicionista de mesmo nome que, junto de sua irmã Angelina, ficou conhecida como uma das pioneiras na luta pelos direitos das mulheres em aliança com a luta pela libertação da população negra escravizada. A história de Sarah é transformada em ficção para compor o universo de *The Invention of Wings*, que retrata sua vida desde menina e suas relações com a escravidão, com as opressões familiares e com sua própria luta interna enquanto alguém detentora de privilégios por sua classe e raça.

Desse modo, a questão que busco responder nessa pesquisa é: por que aproximar esses dois romances? Primeiro, pelo fato de que ambos retratam o momento histórico da escravidão nos Estados Unidos e o fazem pela perspectiva de personagens baseadas em histórias reais, como a de Margaret Garner e de Sarah Grimké. As duas obras buscam reescrever esse momento histórico pela perspectiva dessas mulheres que ficaram de fora da história oficial, e colocam em foco os horrores da escravidão e a opressão imposta por um sistema patriarcal e escravocrata. Entretanto, cada obra foca em um recorte daqueles atingidos por essa opressão: enquanto *Beloved* retrata quase exclusivamente a perspectiva da população negra escravizada, *The Invention of Wings* foca em trazer a perspectiva das mulheres brancas junto com a das mulheres negras, de modo que a cooperação entre elas é um dos temas principais do romance.

Desse modo, cada autora faz esse resgate histórico por meio de uma perspectiva própria. O fato é que, apesar de diferentes, as duas histórias contribuem para o rompimento do senso comum a respeito da escravidão, seja o senso comum a respeito das personagens negras, seja a respeito das personagens brancas.

Entretanto, as duas obras estão separadas por alguns fatores concretos que estão além das características literárias, como a época na qual foram escritas e o grupo étnico-racial ao qual pertencem suas autoras; Toni Morrison é uma autora negra enquanto Sue Monk Kidd é uma autora branca. Esses fatores além-texto são também importantes para

compreender as obras e o espaço ocupados por elas na literatura de modo geral. São esses aspectos que busco analisar à luz da chamada Literatura de Reparação (BLESSING, 2015).

O termo Literatura de Reparação, ou *Reparational Literature*, cunhado por Anne H. Blessing trata de um movimento literário inaugurado por autoras brancas do século XXI em sua tentativa de reescrever o modo como as mulheres negras eram retratadas na literatura feita por autores não negros. A visão estereotipada que sempre predominou ao retratar essas personagens negras é rompida na Literatura de Reparação, e uma nova forma de representá-las, assim como as relações entre elas e as personagens brancas, é criada pelas autoras de Reparação.

Os romances *Beloved* e *The Invention of Wings*, analisados por essa perspectiva, mostram como autoras como Sua Monk Kidd se basearam na obra de autoras como Toni Morrison para criarem uma literatura capaz de romper estereótipos; sem a revolução de Morrison a respeito de como a população negra era representada, a Literatura de Reparação não teria meios para acontecer. Desse modo, foi preciso que as próprias mulheres negras encontrassem suas vozes e seu espaço na literatura para que as mulheres brancas pudessem se unir a elas e buscar, como aliadas, a desconstrução de representações distorcidas sobre mulheres negras e brancas.

A Literatura de Reparação, portanto, vai ao encontro do que Angela Davis (2016) escreve sobre a libertação das mulheres: é impossível falar em libertação das mulheres como um todo sem falar das diferentes prisões nas quais elas estão inseridas. Ou seja, sem considerar que as opressões de mulheres negras e brancas, por exemplo, são bastante diferentes.

Esta pesquisa, desse modo, pretende tecer um panorama de como as mulheres negras e brancas eram retratadas na literatura estadunidense no decorrer da história e posicionar os romances de Morrison e Kidd nessa linha do tempo. Além disso, as análises de *Beloved* e *The Invention of Wings* tem como objetivo ilustrar como diferentes autoras buscam reescrever a história das mulheres por meio da literatura, cada uma a seu modo. Além disso, as análises pretendem mostrar, também, como Kidd se inspira na escrita de Morrison para construir suas personagens e seu universo ficcional e o faz como uma homenagem e uma tentativa de continuar a subversão iniciada por Morrison.

O uso do termo “tecer”, no parágrafo anterior, não acontece por acaso. Os romances analisados nessa pesquisa, mais especificamente *The Invention of Wings*, trazem uma simbologia muito rica a respeito de atividades têxteis feitas por mulheres. Essa foi uma agradável surpresa para mim durante as análises literárias, pois cada vez mais essa simbologia se mostrou importante para a compreensão não só do romance de Kidd, mas também para a sua aproximação com *Beloved*.

Virginia Woolf, em *Um Teto Todo Seu* (2014), afirma que obras-primas não nascem de eventos solitários, mas de um diálogo com todas as outras obras que vieram antes dela (p.96). Ao realizar essa pesquisa, portanto, acredito ter me tornado capaz de afirmar que, na verdade, as obras-primas estão costurando histórias umas nas outras, de modo que o que se forma é uma grande colcha de retalhos repleta de universos. Kidd costurou sua história na de Morrison e aumentou o comprimento da colcha, assim como eu, enquanto pesquisadora, busco fazer com todas aquelas que vieram antes de mim.

2. O Romance Pós-Moderno e a Literatura de Reparação

*That man over there says that women need to be helped into
carriages, and lifted over ditches, and to have the best place
everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-
puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look
at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and
gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a
woman?*

Sojourner Truth

2.1. A literatura na pós-modernidade: o romance histórico, a metaficção historiográfica e a possibilidade de reparação

Por muito tempo, o universalismo regeu as relações sociais da humanidade. A história de uma nação era contada por apenas uma versão oficial e a verdade era imposta e inquestionável. Nas artes, havia uma separação clara entre aquilo que era valioso e aquilo que não podia ser considerado arte; o belo também possuía apenas uma única versão. Este universalismo, marcado pelas relações de poder entre grupos dominantes e dominados, por muito tempo ficou vigente, mesmo que muitos setores da sociedade se atentassem a isso e buscassem de alguma forma modifica-lo. Entretanto, foi no período designado como pós-modernidade que o universal passou a ser mais intensamente questionado.

Apesar de a era moderna ter trazido este caráter questionador das tradições vigentes, em um determinado momento ela própria se tornou a tradição e se privou de olhar para a sociedade de modo mais atento (LYOTARD, 2009). Nesse contexto surge a pós-modernidade trazendo nova perspectiva das relações sociais, da cultura, da história e da arte. Nessa era pós-moderna não existe apenas uma verdade ou uma versão dos fatos, pois fica evidente que a humanidade não é constituída por um grupo homogêneo de pessoas, com as mesmas origens e as mesmas histórias.

Stuart Hall, no livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, trata da maneira como a identidade dos sujeitos foi modificada ao longo do tempo justamente por causa do questionamento daquilo que acreditávamos ser verdades universais. Muitas das certezas que sustentavam a sociedade foram contestadas à luz dos acontecimentos

recentes da humanidade. A história foi uma dessas certezas, como afirma Hall ao escrever sobre a reinterpretação da teoria marxista na década de 60:

Os escritos de Marx pertencem, naturalmente, século XIX e não ao século XX. Mas um dos modos pelos quais seu trabalho foi redescoberto e interpretado na década de sessenta foi à luz de sua afirmação de que os “homens (sic) fazem história mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. Seus novos intérpretes leram isso no sentido de que os indivíduos não poderiam de nenhuma forma ser os “autores” ou os agentes da história, uma vez que eles podiam agir apenas com base em condições históricas criadas por outros e sob as quais eles nasceram, utilizando os recursos materiais e de cultura que lhes foram fornecidos por gerações anteriores. (HALL, 2001, p.35)

A história foi feita por um grupo seletivo de pessoas, que excluiu pontos de vistas diversos em sua versão oficial. Desse modo, fica o questionamento sobre como esses grupos excluídos podem ser autores da história quando são subjetivados pelas condições históricas de um grupo dominante. A era da pós-modernidade deu espaço para que as vozes desses grupos fossem ouvidas, e um dos meios pelos quais elas chegam aos ouvidos da sociedade é pela literatura.

A ideia de a literatura poder recontar e até modificar a versão da história que conhecemos pode parecer quase absurda, pois a literatura, majoritariamente, trata de histórias e personagens ficcionais. Como é possível que as obras literárias possam modificar a noção de mundo que grande parte da sociedade possui? Linda Hutcheon trata dessa questão em *Poética do Pós-Modernismo* (1988), admitindo a proximidade entre esses dois campos e sua relação de interdependência, explicada pelo fato de que tanto a história quanto a literatura são discursos, narrativas. Ela explica:

O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos”, passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos. (HUTCHEON, 1988, p.122)

Hutcheon afirma que o discurso histórico se assemelha ao literário, uma vez que também é uma interpretação e uma ressignificação daquilo que aconteceu no passado. A maneira como um suposto fato passado é visto no presente depende da perspectiva pela qual ele é contado. Desse modo, a literatura surge como uma maneira de contar a história daqueles grupos excluídos da história oficial e permitir que uma pluralidade de histórias seja conhecida do público em geral, que, a partir delas, pode ressignificar sua própria identidade e o mundo que conhece.

O meio pelo qual a literatura e a história se encontram é a chamada “metaficção historiográfica”, conceito desenvolvido por Hutcheon para tratar do romance histórico na era pós-moderna. O romance histórico clássico, descrito por Georges Lukács (1976), olhava para o passado histórico de forma a glorificar os indivíduos e seus feitos que possibilitaram o presente. O modo de narrar é fiel aos acontecimentos, estes, porém, mediados pela perspectiva do autor e, assim, a história frequentemente contada era a história dos vencedores.

Desse modo, se o romance histórico clássico pretendia ser fiel aos fatos da história, a ficção na era pós-moderna pretende dar outra versão desses mesmos fatos. Enquanto o romance histórico apresentava tipos sociais que resumiam a forma de pensar em um tempo específico e na sociedade, a literatura pós-moderna costuma trazer personagens que estão longe de representar um tipo exclusivo: são as figuras marginalizadas da história, as que não faziam parte do total, do universal. Além disso, a forma como o romance histórico clássico encarava os acontecimentos passados como lições para o presente, não é mais uma característica do pós-modernismo. Como escreve Hutcheon em *The Politics of Postmodernism*, "a metaficção historiográfica, como a teoria da história contemporânea, não se encaixa nem no 'presentismo' ou na nostalgia em sua relação com o passado que representa" (1993, p.71, tradução minha).¹

Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” narrativas a respeito de momentos ou personagens históricos contadas por uma perspectiva conscientemente ficcional. Ou seja, a mescla entre ficção e eventos históricos acontece de modo que não se consegue discernir o que faz parte da narrativa histórica e o que faz parte da narrativa ficcional. Essa mescla é proposital e busca propor uma reflexão sobre a natureza semelhante da narrativa histórica e literária, uma vez que, tanto na história quanto na literatura, existe sempre a perspectiva de um indivíduo ou um grupo específico sobre os fatos.

Um exemplo da metaficção historiográfica na literatura estadunidense é o romance *Beloved* (1987), de Toni Morrison. A obra dessa autora, de modo geral, representa a tentativa da ficção pós-moderna em reescrever a história de uma população e de toda uma nação. *Beloved*, entretanto, vai tratar especificamente do período escravocrata nos Estados Unidos do século XIX, sob a perspectiva de personagens

¹ “historiographic metafiction, like much contemporary theory of history, does not fall into either ‘presentism’ or nostalgia in its relation to the past it represents.” (1993, p.71).

escravizados. A história de uma das protagonistas do romance, Sethe, é construída a partir da figura real de Margaret Garner, uma escrava fugitiva cuja história de vida teve grande repercussão no país depois que matou um de seus filhos na tentativa de impedir seu retorno à condição de escravos.

Além disso, essa obra é contada principalmente pela perspectiva das personagens femininas, ou seja, das mulheres negras que foram subjetivadas por esse sistema e que tiveram seus corpos e suas vidas profundamente marcados pela escravidão. Desse modo, a autora se relaciona com a teoria de Hutcheon ao reescrever a história por meio da literatura a partir de uma perspectiva que não é a oficial. Ela reescreve uma história já vastamente conhecida – a escravidão – pelo ponto de vista da mulher negra escravizada, cuja história foi diferente daquela narrativa já tão repetida a respeito da formação da sociedade estadunidense.

Morrison, portanto, assim como muitas outras autoras de sua época, trouxe visibilidade para a questão da mulher negra, que por vezes se perdia no meio das pautas de mulheres brancas e de homens negros. Essa visibilidade possibilitou uma nova perspectiva e uma mudança na maneira de pensar de toda uma nação, influenciando o pensamento crítico, os estudos teóricos e principalmente a produção literária. Muitos estereótipos foram questionados e uma nova versão da história das mulheres negras e da escravidão em geral foi mostrada.

Essa nova maneira de narrar, inaugurada por Toni Morrison e outras autoras de sua época de fato revolucionou a literatura. A partir delas, muitas outras manifestações puderam existir e autores que não pertenciam às chamadas “minorias” foram influenciados por suas obras. Recentemente, um estudo que versava sobre romances escritos por autoras brancas a respeito de questões raciais foi desenvolvido por Anne Hanahan Blessing. Em sua pesquisa, a autora analisa como a influência de autoras como Toni Morrison modificou a visão das autoras brancas em relação à escravidão, ao racismo e às mulheres negras de modo geral.

A pesquisa em questão cunhou um termo chamado de Literatura de Reparação, propondo que as obras inseridas nesta classificação vinham de maneira a reparar anos de estigmas e estereótipos perpetuados sobre a população negra por autores pertencentes aos grupos dominantes da sociedade. Nos tópicos seguintes, pretendo aprofundar a questão da Literatura de Reparação e discutir os benefícios que esse fenômeno buscou trazer para

a literatura contemporânea. Além disso, pretendo também questionar a proposta de reparação trazida pelos romances em questão. Afinal, é possível falar em reparação por meio da literatura?

2.2. A Literatura de Reparação

Narrativas a respeito da escravidão nos países que sofreram com esse sistema são comumente encontradas e muito delas marcaram, de maneira importante, suas respectivas nações. Nos Estados Unidos, é possível citar inúmeras, que vão desde as narrativas de escravos² no século XIX até os romances contemporâneos que revisitam esse período da história. Em relação aos romances contemporâneos, Anne H. Blessing defendeu uma tese de doutorado intitulada *Reparational Literature: The Enslaved Female Body as Text in Contemporary Novels by White Authors* (2015), na qual ela analisou, sob uma perspectiva filosófica e sociológica, romances escritos por autoras brancas no século XXI a respeito da escravidão. Entre esses romances estava *The Invention of Wings* (2014), de Sue Monk Kidd, um dos *corpora* desta pesquisa. Segundo a autora da tese, alguns romances de autoria feminina do século XXI a respeito de aspectos históricos da escravidão se enquadram em um fenômeno chamado por ela de *Reparational Literature*, ou Literatura de Reparação.

Blessing, da universidade de Tulane nos Estados Unidos, analisou quatro romances escritos por autoras brancas norte-americanas, nos quais a escravidão era plano de fundo e as personagens negras escravizadas, principalmente as personagens femininas, tinham papel central. Os romances são *Property* (2003), de Valerie Martin, *The Invention of Wings* (2014), de Sue Monk Kidd, *The House Girl* (2013), de Tara Conklin e *So Far Back* (2000), de Pam Durban. Em sua análise, Blessing foca na maneira como as personagens negras são retratadas nos romances e em como os discursos das autoras se comportam em relação a essas personagens. Sua tese central é a seguinte:

No que eu chamo de “Literatura de Reparação”, autoras brancas contemporâneas voltam ao cenário da escravidão para negociar a culpa do

² Nos Estados Unidos e no Reino Unido, bem como em outros países de língua inglesa, os relatos em primeira pessoa de ex-escravizados constituem um gênero literário de enorme importância histórica chamado *slave narrative* – ou narrativa escrava –, que abarca diferentes tipos de registros autobiográficos de mulheres e homens africanos ou afrodescendentes submetidos ao tráfico e/ou à escravidão atlântica. Publicadas desde o fim do século XVIII [...] as narrativas escravas tiveram grande importância política na construção e expansão dos movimentos abolicionistas no Reino Unido, no Caribe de colonização britânica e nos Estados Unidos. (ARIZA; SAMPAIO, 2019, p.179).

homem branco, para “consertar” os erros da escravidão, e para explorar modos de relação interracialis que reconhecem privilégios. Isso envolve desestabilizar a subjetividade branca e enfatizar reconhecimento e empatia para resolução dos problemas. Personagens escravizadas são agentes ao invés de objetos ou subordinadas, e seu papel em permitir que a mulher branca acesse sua sabedoria, em reconhecer sua condição e oferecer perdão é crucial para a resolução da obra. (BLESSING, 2015, p.4, tradução minha).³

Nos romances analisados, as personagens negras e brancas geralmente dividem o protagonismo da obra, pois as autoras dão voz às suas personagens negras, colocando-as como centrais na narrativa, o que não acontecia, muitas vezes, nas narrativas de autoria branca a respeito da escravidão, nas quais, frequentemente, as personagens negras ficavam em segundo plano, como parte do arsenal de elementos e objetos representados. De acordo com Blessing, as personagens brancas rompem os limites da branquitude assim como questionam o sistema escravocrata e patriarcal vigente. Apesar de os corpos negros nessas narrativas ainda servirem como símbolo, eles são símbolos da conscientização que visa a reparação da falta de representação e dos estereótipos racistas perpetuados sobre essa população.

Essa tentativa de reparação, entretanto, visa um público leitor também branco, como Blessing coloca:

[...] muitos críticos exploraram o uso psicológico do termo “reparação” baseado no trabalho de Melanie Klein, que coloca a ênfase no autor do mal ao invés de focar na vítima. [...] A teoria tem sido usada para conceber a posição do branco e a atitude nacional dominante em relação à reparação. (BLESSING, 2015, p.5, tradução minha).⁴

De maneira geral, a população negra se mostra consciente dos estigmas racistas perpetuados na sociedade por meio da literatura e da arte, por exemplo. Desse modo, a reparação teria mais relação com a mudança de perspectiva de um público que ainda não possui essa consciência devidamente desenvolvida. O público o qual as autoras da Literatura de Reparação atingem, portanto, é a população branca, responsável justamente pela representação por vezes equivocada da negritude.

3 *In what I term “Reparational Literature”, contemporary white authors return to a slave setting to negotiate white guilt, to “repair” the wrongs of slavery, and to explore modes of cross-racial interaction that recognize privilege. This involves destabilizing the white subject and emphasizing acknowledgement and empathy to resolve problems. Enslaved characters are agents rather than objects or surrogates, and their role in allowing the white women access to their wisdom, recognizing their contrition, and offering forgiveness is crucial to the novel’s resolution. (BLESSING, 2015, p.4).*

4 *[...] many critics have explored the psychological use of the term “reparation” based on the work of Melanie Klein, which translates into an emphasis on the perpetrator of the harm rather than the victim. [...] The theory has been used to frame the white position and dominant national attitude towards reparation. (BLESSING, 2015, p.5).*

É interessante, porém, notar a escolha de Blessing pelas narrativas de autoria feminina, especificamente. Enquanto mulheres, essas autoras representam em suas narrativas a opressão causada por uma sociedade que é patriarcal e subjuga não somente a população negra, mas também as mulheres. Dessa forma, há uma espécie de união entre esses dois grupos oprimidos, cada um ao seu modo e em níveis diferentes, mas que estão igualmente abaixo do homem branco ocidental.

É preciso também abordar a questão trazida pela autora bell hooks em *E Eu Não Sou Uma Mulher?*, livro no qual ela afirma existirem muitas mulheres brancas falando a respeito de mulheres negras, mas o contrário quase nunca ocorre (hooks, 2019). Acredito ser a Literatura de Reparação um fenômeno possível principalmente pelo privilégio concedido às autoras brancas em nossa sociedade. Apesar de o número de escritoras reconhecidas ser menor do que o de escritores homens, o número de mulheres negras escrevendo e recebendo seu devido espaço e reconhecimento é ainda muito menor.

Outro fato ainda mais interessante, é que a Literatura de Reparação também só foi possível por causa, justamente, de autoras negras que tiveram seu trabalho reconhecido, como Toni Morrison, Alice Walker e Octavia Butler. Foi a partir do rompimento de barreiras alcançado por essas autoras que a necessidade de reparação surgiu. E a partir da revisão da história de uma nação como os Estados Unidos, feita por essas mulheres, a consciência se expandiu. Desse modo, autoras brancas revisitam a escravidão afim de representá-la de modo diferente, de modo questionador, como coloca Blessing:

Como Alice Walker escreve em *The Way Forward is With a Broken Heart*, “O mundo não pode ser curado no abstrato... A cura começa onde a ferida foi feita” (200). Essas autoras devem retornar à perspectiva da escravidão e ao corpo escravizado para falar da origem da desigualdade e da discrepância contemporâneas. Assim como o corpo produz pele nova sobre uma ferida, as autoras da Literatura de Reparação buscam novos modos de simbolismos e narrativas para reescrever a escravidão e determinar o papel branco nas relações raciais de hoje. (BLESSING, 2015, p.9, tradução minha).⁵

Dessa forma, depois do estudo minucioso de *Beloved*, de Toni Morrison, feito durante essa pesquisa, tornou-se possível fazer também o estudo de *The Invention of Wings*, de Sue Monk Kidd. Não aproximo essas obras pelo quesito da comparação, mas

⁵ As Alice Walker writes in *The Way Forward is with a Broken Heart*, “The world cannot be healed in the abstract...Healing begins where the wound was made” (200). These reparational authors must return to slave perspectives and the body to address the origin of contemporary inequity and discord. Just as the body forms new skin over a wound to heal, the authors of Reparational Literature seek new modes of symbolism and storytelling to rewrite slavery and determine the white role in today’s race relations. (BLESSING, 2015, p.9).

pelo quesito da tradição que se iniciou com Morrison e chegou até Kidd como um desejo de reconhecer a injustiça, questionar valores e o próprio lugar da branquitude e de seus privilégios. Nos tópicos seguintes, portanto, trago uma explicação mais minuciosa a respeito do conceito de Literatura de Reparação e um panorama da representação de personagens negras e brancas desde as narrativas de escravos do século XIX até os romances contemporâneos, embasados pelos estudos de Blessing. Depois, apresento a análise do romance *The Invention of Wings* e suas relações com a possibilidade de reparação levantada por esta pesquisa.

2.2.1 As narrativas do século XIX

As narrativas escritas por mulheres no *antebellum*, o período anterior à Guerra Civil nos Estados Unidos, geralmente são diários ou memórias, nos quais as autoras contam o dia a dia nas *plantations*⁶ e as relações dentro da esfera doméstica. Para as mulheres do período, o incentivo à leitura e à escrita era quase inexistente, e aquelas que tinham maiores condições financeiras, principalmente as donas de escravos, é que tinham maior acesso à escrita. Dessa forma, as relações entre elas e a população escravizada é um tema bastante presente em seus diários e memórias. Essas relações eram muitas vezes cordiais, e podiam ser até mesmo carinhosas, entre a senhora branca e a mulher negra escravizada, por exemplo. Em alguns casos, como reporta Blessing, os abusos e a violência contra a população escravizada apareciam nessas narrativas; entretanto, o viés pelo qual eles eram contados não era de repúdio ou desejo de subversão, mas uma atitude consternada por parte de suas autoras.

Por estarem destinadas exclusivamente à esfera doméstica, as mulheres tinham maior contato direto com os trabalhadores escravizados de sua casa, e as mulheres negras, por sua vez, eram as que faziam os serviços domésticos como cozinhar, limpar, costurar, entre outros. A relação entre as duas, portanto, era mais próxima que a do senhor e os homens negros. Essas relações, apesar de cordiais e carinhosas, como mencionadas anteriormente, eram marcadas pelo pensamento dominante da época, que colocava a população negra como mercadoria e como base do sistema econômico das *plantations*.

⁶ O termo *plantation* é utilizado nesta pesquisa no sentido trazido por Elizabeth Fox-Genovese (1988), o qual define *plantation* como a esfera doméstica da elite sulista estadunidense possuidora de grandes quantidades de terras e escravos, sendo o trabalho escravo a força motriz das relações de produção.

As senhoras das fazendas, dessa forma, os viam e os representavam como tal. Blessing escreve:

Embora a escravidão, a vida íntima e as regras que a governavam apresentassem desafios para essas mulheres diariamente, elas viam as interações com os escravos como suas responsabilidades domésticas e seu dever moral. É impossível contextualizar as relações entre mulheres brancas e negras sem reconhecer as regras rígidas que regulavam os papéis de gênero e hierarquias dentro da plantation. (BLESSING, 2015, p.11, tradução minha).⁷

Como menciona a autora, é impossível falar das relações entre senhoras e mulheres escravizadas sem levar em conta os papéis de gênero e as hierarquias regentes da *plantation*. Às mulheres brancas também era destinado um lugar inferior na hierarquia, porém intermediário, entre os homens e a população escravizada. A consciência de tal categorização, entretanto, não era comum entre as mulheres; afinal, a inferioridade delas, e também a da população negra, sempre foi pautada em valores cristãos que pregavam a obediência da esposa e dos servos perante seu senhor. O fato de algumas mulheres notarem essa semelhança entre a opressão delas mesmas e dos indivíduos escravizados as levou para o movimento abolicionista, como foi o caso das irmãs Sarah e Angelina Grimké. Porém, é possível dizer que elas eram, neste período, raras exceções.

Por outro lado, ao citar narrativas desta época escritas por mulheres negras, Blessing afirma que muito pouco é encontrado. Segundo ela, apenas 16 de 130 narrativas de escravos encontradas antes de 1865 são de autoria feminina (2015, p.13). Este fato é decorrente de inúmeros motivos que vão desde a proibição da escolaridade entre a população escravizada e a maior opressão das mulheres negras em comparação aos seus companheiros homens. Um exemplo famoso, entretanto, de uma expressão de autoria feminina são os diários de Harriet Jacobs, intitulados *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), no qual ela retrata seu dia a dia enquanto escrava e as relações domésticas com os senhores, visando um público leitor feminino e cristão, afinal eram as senhoras da *plantation* que consumiam esse tipo de literatura.

Um dos mais famosos romances do *antebellum*, entretanto, é *Uncle Tom's Cabin*, escrito por Harriet Beecher Stowe e publicado em 1850, que falava a respeito da vida da população escravizada, com claras intenções abolicionistas. O romance de Stowe

⁷ While slavery and the intimate living and rules governing it often presented challenges for these women on a daily basis, they viewed interactions with slaves as their household responsibility and moral duty. It is impossible to contextualize these accounts of white and black women without acknowledging the strict codes that regulated gender roles and hierarchical roles within the plantation. (BLESSING, 2015, p.11).

repercutiu muito na época, o que gerou também inúmeras reações contrárias ao abolicionismo pregado pela obra, as quais Blessing chama de literatura “anti-Tom”. Entre eles, está *Aunt Phillis’s Cabin*, de Mary Henderson Eastmen, publicado em 1852 como uma resposta direta ao romance de Stowe. Nele, entre muitos argumentos contra a abolição da escravatura, um deles se relacionava à relação superficialmente harmoniosa entre as escravas e as senhoras no seio familiar, como aponta Blessing, dizendo que “Eastman, em *Aunt Phillis’ Cabin*, cria laços entre mulheres para promover uma ideia harmoniosa e acolhedora da escravidão, e como um apelo para um público feminino.” (BLESSING, 2015, p.17, tradução minha).⁸

Escrito por uma autora branca, *Uncle Tom’s Cabin*, ou *A Cabana do Pai Tomás* em sua tradução para o português, foi o precursor de vários estereótipos relacionados aos personagens negros, que fizeram parte da literatura não só a respeito da escravidão como também daquelas que retratavam a população negra após a abolição. Tais estereótipos foram repercutidos ao longo do tempo e deixam de aparecer nos romances que se encaixam na Literatura de Reparação. Para que seja possível confrontá-los, entretanto, é necessário saber quais são, além de entender que eles recaem, também, sobre as personagens femininas brancas das narrativas, muitas vezes em oposição aos estereótipos das personagens negras.

2.2.2 Mammies, Jezebels e Southern Belles

Tara Mcpherson, em seu ensaio *Reconstructing Dixie: Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South* (2003), mostra alguns dos três aspectos mais relevantes para essa pesquisa. O primeiro deles, é o estereótipo da “Mammy”, que ficou muito famoso com o livro *Gone With the Wind* (1936), de Margaret Mitchell, adaptado ao cinema e considerado um clássico mundial. Apesar de ter sido escrito no século XX, o romance se passa no sul dos Estados Unidos na era da Guerra Civil. A personagem Mammy é uma escrava da casa dos O’Hara, e é representada como uma mulher grande, mais velha, sem nenhuma característica delicada ou “feminina”. O estereótipo da “Mammy” é dessa mulher negra que se assemelha a uma mãe, porém não de seus filhos

⁸ Eastman in *Aunt Phillis’ Cabin*, creates female bonding to promote the idea of slavery as harmonious and nurturing and as an appeal to a female audience. (BLESSING, 2015, p.17).

verdadeiros, os quais não se sabe se ela de fato tem ou onde estão, mas dos filhos de seus senhores brancos. Sobre essa personagem, a autora aponta:

Ela [a Mammy] é constantemente descrita como velha e retorcida, como gigantesca ou animalésca, todas imagens que a retratam como não feminina e dessexualizada. Ela não é, obviamente, chamada de “senhora”; raramente ela é sequer considerada “mulher”, embora as vezes sirva como uma fonte de conforto maternal, uma imagem para a qual eu retornarei. [...]. Essa enxurrada constante de imagens contrasta nitidamente a “figura” da Mammy com a das senhoras “femininas”, que são consideradas contidas, pequenas, de alta classe e, nem é preciso dizer, branca. Consequentemente, *Gone With the Wind* é um romance que define feminilidade, e essa definição tem tudo a ver com o modo como Mitchell conceitua e focaliza a raça. (MCPHERSON, 2003, p.52, tradução minha).⁹

A “Mammy” exerce, portanto, a função de se opor à feminilidade, à delicadeza e à branquitude da senhora branca. Todas essas características que remetem à construção da personagem branca feminina e bela, só existem em contraste à personagem negra, despersonalizada e afastada da figura de mulher, comparada até mesmo a figuras animais. Este estereótipo mostra a feminilidade como prerrogativa do ser mulher, o que nos leva ao próximo, à figura da Jezebel, ou a mulher negra sexualizada.

Jezebel é uma personagem bíblica, conhecida por ter sido uma rainha de Israel e esposa do rei Acab. Ela é descrita como uma mulher negra belíssima, que conquistou o rei com seu encanto e sensualidade. Na narrativa cristã, ela passou a cultuar o deus Baal, também conhecido como Belzebu, e foi acusada como responsável por destruir o reinado do marido, sendo considerada sem escrúpulos e pecadora. Desse modo, Jezebel foi associada à sensualidade, ao pecado, e se tornou uma figura simbólica da mitologia cristã.

Em relação à mulher negra, a associação com a figura de Jezebel aconteceu por meio do olhar colonizador, que ao se deparar com uma cultura diferente da sua, na qual as mulheres se vestiam e se comportavam distinto, associou a mulher negra à figura de promiscuidade. Se essa mulher não tivesse traços de “Mammies”, ela era então uma “Jezebel”, uma mulher sensual capaz de levar o homem branco ao pecado e à perdição. Elizabeth Fox-Genovese explica:

⁹ *She [the Mammy] is consistently described as either old and gnarled, as gigantic, or as animalistic, all images that portray her as unfeminine and desexualized. She is not, of course, ever called a “lady”; rarely is she even designated “woman” although she sometimes serves as a source of maternal comfort, an image to which I will return. [...] This constant barrage of imagery pointedly contrasts Mammy’s “figure” to that of the “feminine” ladies, who are identified as contained, petite, high-class, and, it goes without saying, white. Hence *Gone with the Wind* is a novel that defines femininity, and this definition has everything to do with how Mitchell conceptualizes and focuses on race. (MCPHERSON, 2003, p.52).*

A imagem da Jezebel contradizia explicitamente a imagem da Mammy e da senhorita, também, embora, assim como a Mammy e ao contrário da senhorita, ela apresentava-se isolada dos homens de sua própria comunidade. Jezebel vivia livre das amarras sociais que cercavam a sexualidade da mulher branca. Ela, assim, legitimava o comportamento lascivo do homem branco proclamando as mulheres negras como mulheres luxuriosas nas quais o impulso sexual dominava toda a restrição. Essa imagem a livrava a consciência do homem branco sugerindo que as mulheres negras pediam pelo tratamento que recebiam. (FOX-GENOVESE, 1988, p.202, tradução minha).¹⁰

O estereótipo de Jezebel, portanto, justificava os abusos de mulheres negras por seus senhores, que não associavam a mulher escravizada à figura da mulher branca – casta, delicada, feminina. Desse modo, é possível notar que tanto o estereótipo de Mammy como de Jezebel, servem como oposição à figura da mulher branca; é a partir do contraste causado pelas características da mulher negra, que a donzela branca se constrói, e lhe é concedido o estereótipo da “Southern Belle”, a donzela sulista: feminina, delicada, romântica, sexualmente reprimida e necessitada de proteção. Como afirma Angela Davis ao comparar a condição das mulheres negras e brancas em *Mulheres, Raça e Classe*, “A julgar pela crescente ideologia da feminilidade do século XIX, que enfatizava o papel das mulheres como mães protetoras, parceiras e donas de casa amáveis para seus maridos, as mulheres negras eram praticamente anomalias.” (DAVIS, p.24, 2016).

Desse modo, a oposição entre a negritude e a branquitude era uma questão identitária, uma vez que a mulher branca, por exemplo, se constituía como mulher a partir do contraste com a mulher negra. Toni Morrison é citada por Blessing por seu ensaio *Playing in the Dark* (1992), no qual também trata da relação entre os estereótipos ligados às mulheres negras e brancas, como podemos ler a seguir:

Morrison argumenta que essa diferenciação, construção e racialização da negritude tem sido uma parte necessária da auto idealização da população americana branca. A “alterização” da negritude permitiu a negação da humanidade do escravo, necessária para que aqueles envolvidos justificassem o sistema. Mas a “alterização” também é necessária para definir a subjetividade branca. (BLESSING, 2015, p.25, tradução minha).¹¹

10 *The image of Jezebel explicitly contradicted the image of Mammy and that of the lady as well, although, like that of Mammy and unlike that of the lady, it presented a woman isolated from the men of her own community. Jezebel lived free of the social constraints that surrounded the sexuality of white women. She thus legitimated the wanton behavior of white men by proclaiming black women to be lusty wenches in whom sexual impulse overwhelmed all restraint. The image eased the consciences of white men by suggesting that black women asked for the treatment they received.* (FOX-GENOVESE, 1988, p.202).

11 *Morrison argues that this differentiation, construction, and racialization of blackness have been a necessary part of American and white self-idealization. The “othering” of blackness allowed for the denial of the slave’s humanity, which was necessary for those involved to justify the system. But the “othering” is also necessary to define the white subject.* (BLESSING, 2015, p.25).

Morrison fala, portanto, do processo de “alterização” da figura negra como aquela que é diferente, estranha, oposta. Para que o homem branco pudesse se firmar como detentor do poder, da sabedoria e da história, ele precisou que um “outro” fosse privado de tudo isso; esse outro é o escravo negro. Nas personagens femininas, isso fica também evidente. Entretanto, por ser o gênero também uma categoria de dominação, a mulher branca foi também estigmatizada, o que lhe conferiu características fixas e imutáveis de castidade, beleza, pureza, entre outras.

Apesar de a personagem de Scarlett O’Hara em *Gone With The Wind* subverter a estigmatização de castidade e pureza envolvendo a mulher branca, ela o faz, ainda, dentro de um sistema patriarcal, que utiliza da mulher – principalmente da mulher negra – como mais um componente da *plantation* sob controle masculino. Ela o faz, portanto, em detrimento da escrava negra, que serve como um “plano de fundo” para que Scarlett pudesse transcender ainda mais o estereótipo de *Southern Belle*.

2.2.3 As narrativas do século XX

As narrativas do século XX, segundo Blessing, continuam com a tradição do século XIX de representar as mulheres negras e brancas em convívio harmonioso da vida doméstica. Segundo a autora, cria-se uma ideia de “irmandade” entre essas personagens, no sentido de tornar a escravidão mais aceitável ao torná-la harmoniosa entre os componentes das plantations. Romances como *Gone With The Wind*, como mencionado anteriormente, trouxeram essa ideia idílica do Sul dos Estados Unidos, segundo a qual a harmonia prevalecia e a escravidão era aceitável. Entretanto, no decorrer do século, outras narrativas a respeito da escravidão e do Sul foram tomando forma, como é o caso dos romances de William Faulkner, por exemplo, um dos mais famosos autores a escrever sobre essa época.

Faulkner não corrobora com a ideia paradisíaca das *plantations* sulistas e expõe, de maneira escancarada, muitos dos horrores da escravidão. Entretanto, assim como as autoras mulheres nesse período, Faulkner coloca a jornada da personagem branca como central não dando, em nenhum momento, voz às personagens negras que recebiam tamanha violência. Dessa forma, Blessing afirma que “Em geral, entretanto, escritoras brancas do século XX privilegiam a subjetividade branca e continuam a tradição de personagens negras como objetos ou meios de realização para as personagens brancas”

(BLESSING, 2015, p.43, tradução minha).¹² Ela ainda afirma que os romances da Literatura de Reparação preenchem justamente este espaço entre o “horror épico” de Faulkner e a “nostalgia épica” de Margaret Mitchell, ao trazer as personagens negras para o centro da narrativa (p.43).

Algumas autoras brancas do século XX romperam a tradição da época e fugiram da perpetuação de estereótipos relacionados à população negra, tratando abertamente da violência sofrida pelos escravos e condenando o racismo presente na sociedade, mesmo muitos anos após a abolição. Entre essas autoras é possível citar Flannery O’Connor, Eudora Welty e Ellen Douglas, por exemplo.

No decorrer do século, entretanto, mudanças significativas na sociedade influenciam bastante a expressão literária da época. Movimentos como os dos Direitos Civis nos Estados Unidos dos anos 60 e a luta feminista transformam a maneira como a sociedade pensava a si mesma e, conseqüentemente, a forma como se produziu arte. Apesar de ser um movimento gradual, as mudanças podem ser vistas nas narrativas escritas no período e os estereótipos de representação da mulher que surgiram com a tradição do século XIX vão também se adaptando a elas. Blessing comenta:

Críticos citam o Movimento Feminista ou por volta de 1970 como um ponto de virada na mudança da *belle* de uma personagem atraente para uma personagem vaidosa, lamentável e sexualmente reprimida. Como salienta Kathryn Lee Seidel, antes e durante o Movimento Feminista, as tradições cavaleirescas ainda prevaleciam no sul. A ideologia dos papéis de gênero está enraizada, causando mudanças mais lentas do que em outras partes do país. No entanto, a *belle* sulista se transforma significativamente em uma personagem de caráter simbólico negativo, representando um estilo de vida “não apenas destrutivo, mas também absurdo e sem sentido”. Enquanto isso, sua contraparte, a figura da *mammy*, passa por uma atualização física de uma mulher mais magra e mais “moderna”, mas ela continua como a tradicional subordinada solidária nessas representações de autoria branca. (BLESSING, 2015, p.47, tradução minha).¹³

Desse modo, com as mudanças causadas pelos movimentos sociais, a literatura de autoria branca também se adapta, porém, principalmente aquela que trata do universo

¹² *In general, however, 20th century white female authors privilege white subjectivity and continue the tradition of black characters as props or a means of fulfillment for the white characters (BLESSING, 2015, p.43).*

¹³ *Critics cite the Feminist Movement or around 1970 as a turning point in the change of the belle from an attractive character to a vain, pitiful, and sexually repressed character. As Kathryn Lee Seidel points out, before and during the Feminist Movement, chivalric traditions still prevailed in the South. The ideology of gender roles is entrenched, causing slower change than in other parts of the country. However, the southern belle does transform significantly into a negative symbolic character, representing a lifestyle that is “not only destructive but also absurd and meaningless”. Meanwhile, her counterpart, the mammy figure, undergoes a physical update to a thinner, more “hip” woman, but she continues as the traditional supportive surrogate in these white authored representations. (BLESSING, 2015, p.47).*

americano sulista, não rompe instantaneamente com os estereótipos dominantes que prevaleciam até então. A figura da Belle e da Mammy, como menciona Blessing, tem mudanças significativas tanto físicas como emocionais, mas na literatura escrita por mulheres brancas do período a personagem negra continua subordinada à ação da personagem branca.

É interessante notar que as mudanças causadas pelo movimento feminista no pensamento da época não beneficiaram da mesma forma as mulheres brancas e negras, e isso aparece também na literatura feita na época. Apesar da grandiosidade do movimento para a libertação das mulheres como um todo, as mulheres negras tinham – e ainda hoje têm – reivindicações muito diferentes daquelas das mulheres brancas, pois a opressão sofrida por elas acontece de outras formas (hooks, 2019). A mulher negra foi escravizada, oprimida tanto pelos valores patriarcais quanto pelos valores racistas, e isso reflete na maneira como a sociedade a vê e como ela própria vê a si mesma na sociedade. É dessa maneira que Blessing trata, portanto, das autoras negras que escreveram a partir dos anos 60 nos Estados Unidos, e inauguraram uma nova maneira de pensar a escravidão e suas consequências.

Autoras como Margaret Walker, Alice Walker, Octavia Butler, Sherley Anne Williams, Toni Morrison, e Phyllis Alesia Perry começaram a tradição das neonarrativas de escravos, narrativas que voltam ao cenário da escravidão e a apresentam com novas perspectivas e novas personagens. As narrativas de escravos, como já mencionado, eram em sua grande parte de autoria masculina e não representavam o cotidiano da mulher escravizada. Essas autoras, portanto, trazem para o centro do texto questões como a maternidade, a violência sexual, as relações domésticas do ponto de vista da mulher negra, entre outros temas.

A tradição inaugurada por essas autoras é extremamente importante para a época e essencial para que a Literatura de Reparação fosse possível. *Beloved*, de Toni Morrison, é um dos romances que se encaixam nas neonarrativas de escravos escritas por autoras negras. Foi por causa desse romance que livros como *The Invention of Wings*, de Kidd, puderam existir. Afinal, a Literatura de Reparação, como afirma Blessing, procurou seguir a tradição das autoras negras de trazer para o centro da história as personagens negras, principalmente as mulheres negras, que haviam sido marginalizadas pela literatura de diversas maneiras. Elas fazem isso enquanto autoras brancas, como uma maneira de reconhecer e redimir a estigmatização das personagens negras até então e, de

forma mais profunda, como uma maneira de conscientização sobre o racismo e a violência dele decorrente.

2.2.4 A tradição das autoras negras

Ao tratar dos romances do século XX, é fundamental fazer uma análise mais detalhada dos romances escritos por essas autoras negras inauguradoras de uma tradição chamada por muitos autores de neonarrativas de escravos, pois representam elementos dessas narrativas do passado como forma de ressignificar essas histórias e o presente a partir delas. Blessing cita Margaret Walker e Alice Walker como pioneiras dessa tradição. Em seu trabalho *In Search of our Mother's Gardens* (1983), Alice Walker chama atenção para a recuperação das histórias e tradições orais da população negra, que não foram documentadas, mas estão presentes na comunidade, levada adiante por gerações. Essa tradição oral é principalmente centrada na comunidade feminina, que também se constituiu como foco dessas autoras em seus romances.

Essas narrativas, entretanto, não seguem exatamente a mesma concepção das narrativas de escravos do passado. Não há o intuito de representar acontecimentos de uma maneira realista, principalmente pelo fato de que é quase impossível representar a escravidão de uma forma concreta. Desse modo, esses romances são considerados pós-modernos, pelas características de fragmentação, não linearidade e descontinuidade, que refletem o que Angelyn Mitchell afirma ser “O senso frágil que o escravo tinha de si mesmo, de sua memória, história e cultura” (MITCHELL, 2002, p.11, tradução minha).¹⁴ Os romances de autoras negras dessa tradição refletem, como *Beloved*, o que Linda Hutcheon define como metaficção historiográfica, por utilizarem da história e da tradição de um povo e ficcionalizarem esses elementos como forma de manter viva a tradição.

Angelyn Mitchell (2002), ao discorrer sobre essas narrativas, chama a atenção para o nome que elas levam: neonarrativas de escravos. Segundo a autora, o nome é problemático pois elas não são uma nova versão das narrativas de escravos escritas anteriormente, mas uma revisão da tradição, uma nova perspectiva dada ao passado e, portanto, são mais focadas nos valores do presente. Mitchell afirma que o melhor nome para essas narrativas seria “narrativas liberatórias” ou emancipatórias, pois focariam mais no processo de libertação em relação aos valores opressivos da escravidão e da violência

¹⁴ “the slave’s broken sense of self, memory, history, and culture.” (MITCHELL, 2002, p.11).

dela decorrente. Desse modo, fica mais evidente a aproximação dessas narrativas ao conceito de metaficção historiográfica de Hutcheon, pois elas se referem ao passado com os valores e com a perspectiva do presente, numa tentativa de revisar certas tradições e estereótipos tidos como verdadeiros. Blessing, entretanto, utiliza o termo neonarrativas por ser o mais usado entre os autores da área.

Além de *Beloved*, de Morrison, outras narrativas que se encaixam nessa tradição são citadas e analisadas por Blessing, como *Kindred* (1979), de Octavia Butler, *Dessa Rose* (1986), de Sherley Anne Williams e *Stigmata* (1998), de Phyllis Alesia Perry. Esses romances tratam de temas como a importância de não silenciar o passado, vista principalmente em *Kindred* com a viagem no tempo da personagem principal, que sai dos anos 70 diretamente para os Estados Unidos escravocrata do século XIX. Além disso, elas desnaturalizam os estereótipos da Mammy, da Jezebel e também da Belle, focando também na relação entre as mulheres negras e brancas dentro do sistema das *plantations*, criando laços até mesmo de amizade entre elas, principalmente quando há a ausência de um marido, como representação do patriarcado, como em *Dessa Rose*, por exemplo. A união dessas mulheres acontece pelo que há de comum entre elas, enquanto mulheres, como a sexualidade e a vulnerabilidade desta diante do patriarcado, a maternidade e a possibilidade de exercê-la, por exemplo.

Além disso, elas colocam a violência da escravidão como tema também central, assim como acontece em *Beloved*. A animalização do negro escravizado, por exemplo, é retratada no romance de Morrison na relação de Sethe com o Professor e seus aprendizes. Eles, além de estudar suas características animais na tentativa de provar “cientificamente” a não humanidade dos negros, ainda se amamentam em Sethe enquanto ela estava grávida de Denver, tirando dela o leite materno do mesmo modo que se ordenha um animal para consumo humano. Essa violência, como é possível notar nesse e nos outros romances de autoras negras, não é descrita com detalhes e não é escancarada para o leitor. A violência é metafórica, assim como a escravidão se torna metáfora.

Da mesma forma como a escravidão passa por um processo de metaforização, a liberdade e a emancipação também tomam a forma de símbolos. Um deles é a costura e, mais especificamente, o *quilt*, ou a colcha de retalhos. A técnica de produção dessas colchas, chamada de *quilting*, é uma tradição frequentemente relacionada às mulheres afro-americanas, principalmente no período da escravidão, pois essas colchas continham figuras e estampas capazes de criar imagens e até de contar uma história por meio delas.

As mulheres negras, privadas do acesso à escrita, utilizavam então da costura para poder se expressar e até mesmo passar sua história adiante. O *quilt* aparece em *Beloved*, principalmente com a personagem de Baby Suggs, avó, mãe e sogra. Também em *Stigmata*, tendo papel central no desenvolvimento da narrativa de Lizzie, uma mulher negra, e sua família. Sobre o símbolo dos *quilts* Blessing afirma:

Contar a história da escravidão através da colcha indica a inadequação das palavras. Assim como Lizzie cede à natureza flutuante e circular de sua psique e história, ela aceita que não pode explicar sua história em palavras ou até mesmo dar sentido a ela. Os autores entendem há muito tempo que as palavras nem sempre são suficientes para capturar o trauma com precisão. Os críticos consideram as neonarrativas de escravos, particularmente *Beloved*, como as mais próximas de capturar o holocausto generalizado e o sofrimento pessoal que era a escravidão e ilustrando a natureza subjetiva e discursiva da história por uma variedade de meios, incluindo o simbolismo da colcha. Embora poucos livros compartilhem a complexidade do trabalho de Morrison, autores contemporâneos seguem em sua esteira tentando se aproximar do horror da escravidão, apesar das limitações das palavras. (BLESSING, 2015, p.79, tradução minha).¹⁵

Desse modo, uma forma de lidar com a dificuldade de definir ou explicar a escravidão e seus horrores, é a arte; pela costura dos *quilts* conta-se uma história desprovida de palavras, mas carregada de significados. A crítica feminista Elaine Showalter trata dessa relação entre a escrita e a costura em seu trabalho *Piecing and Writing* (1986) afirmando que a atividade manual da costura foi, por muito tempo, o único meio encontrado pelas mulheres de contarem suas histórias e se comunicarem com o mundo público. A costura, por ser uma atividade relacionada ao universo feminino e doméstico, foi sempre subestimada por seu valor artístico e de expressão, e, justamente por isso, se tornou um símbolo de subversão para essas mulheres. Nas narrativas de reparação, mais especificamente em *The Invention of Wings*, o símbolo do *quilt* também é vastamente explorado, criando uma relação de proximidade com romances escritos pelas autoras das neonarrativas de escravos.

15 *Telling the story of slavery through the quilt points to the inadequacy of words. Just as Lizzie gives in to the fluctuating and circular nature of her psyche and history, she accepts that she cannot explain her story in words or even make sense of it. Authors have long understood that words do not always suffice for capturing trauma accurately. Critics consider the neo-slave narratives, particularly Beloved, as coming closest to capturing the widespread holocaust and personal suffering that was slavery and illustrating the subjective and discursive nature of history through a variety of means, including the symbolism of the quilt. Although few books share the complexity of Morrison's work, contemporary authors follow in her wake by trying to get closer to the horror of slavery in spite of the limitations of words.* (BLESSING, 2015, p.79).

2.2.5 As narrativas de reparação

Os romances de reparação, como são designados por Anne Blessing, buscam aproximar as personagens brancas do universo das personagens negras e, dessa forma, promover a união e o entendimento entre elas. A mulher negra, na Literatura de Reparação, é consciente de suas amarras e possui voz própria para contestá-las. Uma vez que ela o faz, a mulher branca também toma consciência de si e de suas próprias opressões. Segundo Blessing, essa união acontece principalmente pela utilização de temas e elementos inspirados pela tradição das autoras negras, como a aproximação da mulher negra ao símbolo da costura, por exemplo. Quando as personagens escravizadas se apropriam desses elementos subalternos, conscientizam também a personagem branca a respeito deles e, desse modo, acontece uma aproximação entre suas realidades.

A natureza apresenta papel semelhante nas narrativas de reparação, pois as mulheres negras são constantemente associadas a ela. Quanto mais perto do natural seus corpos estão, mais fortes e cientes de si mesmas elas ficam. A personagem branca é frequentemente apresentada longe desse lugar natural e, portanto, menos consciente de si mesma e de sua força. Sobre os elementos naturais relacionados ao corpo negro, Blessing escreve:

A importância desses símbolos é sua conexão com o corpo negro. Em todos os casos, eles são uma representação ou um produto do corpo feminino negro. As descrições das personagens negras são repletas de imagens de fluidos corporais: leite materno, urina, suor e lágrimas. O foco no cabelo e unhas funciona da mesma forma. Geralmente, as descrições das personagens brancas são desprovidas desses detalhes corporais e se concentram mais na mente. À medida que as personagens brancas se tornam mais conscientes do sofrimento dos escravos, detalhes de seus corpos são inseridos no texto. [...] As personagens brancas que lêem o texto do corpo feminino escravizado se conectam e amam seu próprio corpo. (BLESSING, 2015, p.80, tradução minha).¹⁶

Entretanto, essa aproximação do corpo da mulher negra com a natureza pode trazer certos questionamentos, principalmente pela crítica feminista que, por muito tempo, foi contra a conciliação entre a mulher e natureza. O afastamento do natural, pela teoria feminista, tem relação ao símbolo da natureza em oposição à cultura, à civilização e à

¹⁶ *The importance of these symbols is their connection to the black body. In all cases, they are either a representation of or a product of the black female body. The female black characters' descriptions are fraught with images of bodily fluids: breast milk, urine, sweat, and tears. A focus on hair and fingernails functions similarly. Often the white characters' descriptions are devoid of these bodily details and focus more on the mind. As the white characters become more aware of the suffering of the slaves, details of their bodies push into the text. [...] The white characters who read the text of the female slave body connect and love their own bodies.* (BLESSING, 2015, p.80)

ciência, na sociedade ocidental. Dessa forma, associava-se a mulher a natureza, enquanto o homem era associado à cultura, o que deixava a mulher em uma situação de inferioridade e submissão, pois estava longe da cultura e da civilização. Além disso, o símbolo da natureza como algo passivo, sobre o qual o homem tem controle e domínio, acarreta na metáfora da dominação e controle também da mulher. Stacy Alaimo estuda questões a respeito da relação entre mulheres e natureza e apresenta várias questões problemáticas a respeito dessa relação.

As metáforas colonizatórias, por exemplo, nas quais o homem desbrava a natureza, “deflorando” as matas virgens, abrindo caminhos por entre a terra ainda indomada, tem relação direta com a imagem do corpo feminino colonizado, comparado à natureza desbravada. A relação sexualizada do homem com a natureza reitera a situação de vulnerabilidade da mulher diante do homem colonizador, que, além de penetrar nas matas virgens, também usa de seu domínio para justificar seu controle sobre a sexualidade da mulher; ou seja, a justificativa para a exploração sexual das mulheres, estupros e controle sobre seus corpos (ALAIMO, 2000).

Além disso, deve-se levar em conta, aqui, a questão racial associada à natureza, afinal, como afirma a autora “historicamente, a natureza foi mapeada por dicotomias codificadas por gênero e raça, associando mulheres e pessoas de cor a recursos corporais abjetos.” (ALAIMO, 1998, p.125).¹⁷ A aproximação da população negra, por exemplo, com o natural, foi, historicamente, também uma justificativa para sua dominação. O homem branco civilizado em oposição ao homem negro animalizado, a oposição clara entre cultura e natureza, mais uma vez. Isso deixa a posição da mulher negra ainda mais vulnerável, uma vez que seu corpo era extremamente objetificado, tendo valor apenas por suas funções biológicas de reprodução, como afirma Angela Davis em *Mulheres, Raça e Classe* (2016).

Desse modo, a questão da aproximação do corpo negro à natureza na Literatura de Reparação pode parecer problemática. Entretanto, apesar de Alaimo apresentar toda a controvérsia que envolve a aproximação entre grupos dominados e a natureza, ela acredita que a tal aproximação pode ter caráter positivo e até mesmo subversivo. Ela acredita que, para modificar a relação das mulheres com o natural, deve modificar também o modo como se compreende a natureza. A aceitação de que a natureza é o local onde nasce a

¹⁷ historically, nature has been mapped by dichotomies coded by gender and race, associating women and people of color with abject bodily resources.

cultura – afinal o homem nasce e se nutre apenas por causa dela – é uma maneira de subverter o símbolo da passividade da natureza, e das mulheres, conseqüentemente. A natureza é poderosa uma vez que ela dá vida ao homem e pode também matá-lo.

Ainda segundo Alaimo, apesar da teoria feminista ter procurado se afastar da relação com a natureza, muitas autoras utilizaram o símbolo do natural relacionado ao corpo feminino justamente para afirmar seu poder de cura, de vida e de morte. A autora cita as autoras Octavia Butler e Linda Hogan para exemplificar a subversão da aproximação do corpo feminino – e do corpo feminino negro na obra de Butler – com o natural, em seus escritos. Alaimo coloca:

Linda Hogan e Octavia Butler evocam o corpo exatamente dessa maneira: reescrevem o corpo como um espaço liminar e indeterminado que rompe a oposição entre natureza e cultura, objeto e sujeito. Ao mesmo tempo, evocam conexões natureza-corpo nas quais nem a natureza nem o corpo são reduzidos, denegridos ou exilados. Embora enfatizar as conexões entre corpo e natureza possa reforçar o mesmo sistema de oposições codificado por gênero e raça, Hogan e Butler reescrevem o corpo de maneira a perturbar os padrões historicamente arraigados. Eles invocam o corpo não como espaços mudos e passivos que significam a parte inferior de nossa natureza, mas como um lugar de conexão vibrante, memória histórica e conhecimento. (ALAIMO, 1998, p.125, tradução minha).¹⁸

Desse modo, o pensamento de Alaimo se encontra com a teoria de Blessing a respeito da Literatura de Reparação. O corpo feminino negro nesses romances se configura enquanto lugar de resistência e subversão e, quanto mais próximas as mulheres negras estão do corpo, do natural, da natureza, mais forte elas ficam para combater as opressões e sobreviver. Assim como em *Beloved*, romance no qual as personagens femininas estão constantemente associadas à natureza – a árvore nas costas de Sethe e a água no nascimento de Amada, por exemplo – nos romances de reparação as mulheres negras também recebem seus símbolos naturais. Em *The Invention of Wings*, as personagens negras estão intimamente ligadas ao símbolo dos pássaros, das asas e do voo, além de apresentarem grande conexão com seus próprios corpos.

18 Linda Hogan and Octavia Butler evoke the body precisely in this way: they rewrite the body as a liminal, indeterminate space that disrupts the opposition between nature and culture, object and subject. At the same time, they conjure nature-body connections in which neither nature nor the body is fallen, denigrated or exiled. Although stressing the connections between body and nature could reinforce the same system of oppositions coded by genre and race, Hogan and Butler rewrite the body in ways that disrupt historically ingrained patterns. They invoke the body not as a mute, passive spaces that signifies the inferior part of our natures but as a place of vibrant connection, historical memory and knowledge. (ALAIMO, 1998, p.125)

Os romances de reparação, portanto, tem sua relevância comprovada ao tratar de elementos relacionados ao universo da escravidão de forma bem menos estigmatizada do que seus antecessores na tradição literária até então. É claro que as autoras, enquanto mulheres brancas, não são completamente livres de preconceitos e estigmatizações. O olhar que elas detêm sobre esses temas pode não ser totalmente imparcial, como Blessing mesmo afirma:

O perigo da escrita de autoria branca sobre a tradição afro-americana é a falta de contexto histórico. Pode-se argumentar que um escritor branco não pode apreciar completamente a experiência afro-americana. Tentar apreciar a experiência inter-racial exige que o escritor branco se veja como “outro”, ou pelo menos como escreve Barbara Christian, reconheça sua própria perspectiva como um paradigma racializado e construído (Reames 19). Como a branquitude é muitas vezes um paradigma invisível, isso pode ser um desafio para os escritores brancos. Argumento, como [Kelly Lynch] Reames, que o reconhecimento dos escritores da Literatura de Reparação das lentes da branquitude no desenvolvimento de seus personagens simboliza um passo em direção à conscientização generalizada do privilégio dos brancos e de mais igualdade. (BLESSING, 2015, p.80, tradução minha).¹⁹

Blessing reforça, durante todo seu trabalho, que as autoras, apesar de não estarem livres do olhar dominante internalizado, estão conscientes dele em suas obras e buscam ao máximo tornar seus leitores também conscientes sobre ele. Como já mencionado neste trabalho, volto a afirmar que a Literatura de Reparação me parece relevante somente a um público leitor que não possui conhecimento e vivência de questões relacionadas à violência do racismo e às consequências da escravidão. Acredito, portanto, que os romances classificados como de Reparação por Blessing, tem algo interessante a mostrar. Eles utilizam temas, símbolos e formas da tradição inaugurada por autoras negras como Morrison, Butler e Walker não como forma de apropriação desses elementos, mas como forma de honrá-los e mostrar a sua relevância.

As autoras da Literatura de Reparação trazem questões como a escravidão, o racismo, a violência e a situação de opressão da mulher negra para o centro de seus romances, de forma a tornar essas questões mais discutidas, mais conhecidas e mais identificáveis ao público leitor também branco. Além disso, acredito que esses romances

¹⁹ *The danger of white writing in the African-American tradition is the lack of historical context. One can argue that a white writer cannot fully appreciate the African American experience. Attempting to appreciate cross-racial experience requires the white writer to view herself as “other”, or at least as Barbara Christian writes, recognize her own perspective as a racialized and constructed paradigm (Reames 19). Because whiteness is so often an invisible paradigm, this can be challenging for white writers. I argue, as [Kelly Lynch] Reames does, that reparational writers’ recognition of the lens of whiteness in their character’s development symbolizes a step towards widespread awareness of white privilege and more equality. (BLESSING, 2015, p.80).*

preguem, principalmente, a união entre mulheres negras e brancas e o reconhecimento mútuo entre suas opressões como a principal maneira de resistência e conscientização. É a partir do reconhecimento das diferenças e das semelhanças que essas personagens subvertem seu próprio destino e bagunçam a ordem patriarcal e racista presente nas narrativas.

3. *Beloved*

*Then that little man in black there, he says women can't have as much rights as men,
'cause Christ wasn't a woman! Where did your Christ come from? Where did your
Christ come from? From God and a woman!*

Sojourner Truth

*Whatever else is unsure in this stinking dunghill of a world, a mother's love is not. Your
mother brings you into the world, carries you first in her body. What do we know about
what she feels? But whatever she feels, it, at least, must be real. It must be.*

James Joyce

3.1. Por que estudar *Beloved* hoje?

Beloved foi publicado em 1987 e desde então é um dos romances mais importantes da literatura norte-americana. Muito já foi dito e estudado a respeito dessa obra, ganhadora do prêmio Pulitzer e aclamada mundialmente. Não seria para menos; *Beloved*, publicado no Brasil com o título *Amada*, retrata um período considerado bastante delicado na história dos Estados Unidos e do mundo: a escravização da população negra na América e suas consequências. Entretanto, Morrison consegue retratar um tema tão amplamente conhecido e debatido de maneira quase inédita. Segundo a própria autora, muito também já havia sido dito sobre a escravidão. Entretanto, ainda havia, pelo menos para ela, uma espécie de véu que encobria o assunto, algo que não deixava claro ou explícito o que realmente foi a escravidão da população negra. Em *Beloved*, Morrison faz uma tentativa de retirar esse véu.

Depois de tantos anos de sua publicação e de tantos estudos, teses e dissertações a seu respeito, a pergunta por vezes paira: por que estudar *Beloved* hoje? É possível ainda dizer algo novo sobre um romance tão conceituado? Não poderei responder essa pergunta de maneira completamente satisfatória; entretanto, trago em meu auxílio pensadores da literatura que não cessam de afirmar que os clássicos nunca morrem – como Calvino bem explica em *Por Que Ler Os Clássicos* (2007), por exemplo. Acrescento a isso, portanto, que os clássicos nunca se esgotam e haverá sempre algo que eles possam nos dizer. Morrison é uma autora que sempre terá algo a nos dizer, independente da época em que seja lida.

Em 2020, ler a obra de Toni Morrison é ainda mais significativo. Em um período marcado pela reaparição de práticas e pensamentos conservadores no mundo todo, é difícil não pensar na ameaça dos direitos conquistados pelas minorias étnico-raciais, de gênero e de classe. Especificamente neste ano, em meio a pandemia causada pela COVID-19 que assolou o mundo todo, uma onda de protestos contra a violência policial em relação à população negra nos Estados Unidos cresceu e ganhou força também mundial. Após o assassinato de civis pertencentes à comunidade afro-americana por policiais em serviço, vários protestos aconteceram no país. Uma campanha antirracista com a frase “*Black Lives Matter*” como carro-chefe, surgiu mobilizando a população estadunidense e mundial por meio da internet e dos protestos presenciais.

A campanha “*Black Lives Matter*” foi extremamente simbólica e inspiradora nesse momento da história estadunidense e mundial. No Brasil, ela encontrou eco na população marginalizada. A mobilização foi grande e poderosa, e, vendo as notícias da população negra se rebelando com tamanha força nos noticiários, era impossível não lembrar das palavras de Toni Morrison em seus romances e ensaios. Em *Racismo e fascismo*, publicado em 1995, Morrison descreve a constituição do fascismo na sociedade e no governo, e o aproxima do racismo, chamando os dois de “irmãos gêmeos”. Segundo a autora,

[...] o racismo pode até se apresentar de vestido novo ou com outro par de botas, mas nem ele, nem seu irmão gêmeo, o fascismo, são novidades ou podem fazer algo de novo. Podem apenas reproduzir o ambiente que garante sua própria saúde: medo, negação e uma atmosfera em que suas vítimas tenham perdido a vontade de lutar. (MORRISON, 2019, p.4).

Além disso, a autora também escreve em um artigo intitulado *No Place For Self-Pitty, No Room For Fear* (2015) que é precisamente nos momentos em que temos nossos direitos ameaçados por governantes, regimes ou ideologias que devemos nos manifestar e lutar por eles. Com o cenário de 2004 e a reeleição de George W. Bush para presidente dos Estados Unidos, Morrison afirma que os autores e artistas como um todo deveriam mais do que nunca fazer sua arte, pois ela é responsável por desestabilizar pensamentos hegemônicos e acordar a sociedade do entorpecimento.

Desse modo, analisar a obra de Toni Morrison hoje, neste momento delicado em que vivemos, é uma forma de resgatar a autora e sua arte como forma de acordar as pessoas do entorpecimento – ou, pelo fato de que elas já se mostram bastante despertas, motivá-las a continuar lutando.

Nesta pesquisa, portanto, foi selecionado o romance *Beloved* para análise principalmente por ele ser um marco na maneira como a sociedade foi capaz de modificar sua visão a respeito da escravidão, além de ter influenciado para sempre a percepção a respeito desse momento da história mundial. Como forma de comprovar essa influência no pensamento geral, a obra de Sue Monk Kidd, *The Invention of Wings*, aparece nesta pesquisa como uma consequência do trabalho de Morrison em desestabilizar e subverter a linguagem, as imagens e estereótipos a respeito da escravidão e, principalmente, da população que sofreu com ela.

3.2. Ficção, fato e verdade

Um dos aspectos mais relevantes em *Beloved* é sua relação com a história e os “fatos reais” da vida de Margaret Garner. As aspas utilizadas na última frase não estão ali por acaso e dizem respeito a uma reflexão importante da própria autora da obra. Morrison questiona a veracidade dos eventos que chamamos de fatos reais ou históricos por razões semelhantes àquelas pelas quais Linda Hutcheon afirma que a história é uma narrativa assim como a literatura, contada por meio de um ponto de vista (p. 122, 1988). Em *O Sítio da Memória*, ensaio reunido no livro *A Fonte da Autoestima* (2019), a autora conta ter se baseado nas narrativas de escravos para construir sua visão a respeito do período escravocrata na América. Essas narrativas, entretanto, eram escritas de maneira enviesada, principalmente por objetivarem atingir um público específico: uma audiência branca que pudesse ser sensibilizada pela história de vida da população negra escravizada.

Tendo esse público como ponto de partida, as narrativas de escravos eram, em sua maioria, descritivas e deixavam de fora o que seus autores sentiram ou pensaram a respeito daqueles eventos, pelo menos de maneira aprofundada. Além disso, as narrativas vinham sempre com uma verificação escrita por uma pessoa branca de autoridade, que se responsabilizava pela veracidade daquele documento. Morrison pretendia, como ela mesma afirma, tentar preencher essas lacunas deixadas nas narrativas com a vida interior de seus autores. Ela queria “rasgar o véu” que encobria suas histórias não contadas.

Para isso, ela não podia contar com documentos oficiais, afinal, tudo que havia neles estava encoberto pelo véu, estava direcionado, editado e incompleto. Ela precisava, desse modo, contar com sua memória e imaginação. A autora escreve:

Retirar esse véu requer, portanto, certas coisas. Primeiro de tudo, preciso confiar nas minhas próprias lembranças. Devo também depender das lembranças dos outros. Desse modo, a memória tem grande peso no que escrevo, em como começo e no que penso que seja significativo. Zora Neale Hurston disse: “Como as rochas frias de aparência morta, tenho em mim memórias que saíram do material que me formou”. Essas “memórias em mim” são o subsolo da minha obra. Mas memórias e lembranças não me darão acesso total à vida interior não escrita daquelas pessoas. Só o ato da imaginação pode me ajudar. (MORRISON, 2019, p.104).

Segundo a autora, apenas por meio da memória e da imaginação ela pode ter acesso ao que realmente se passava na vida interior das pessoas escravizadas, pois tudo aquilo que foi escrito sobre eles – tudo aquilo dado como fato histórico – foi escrito a partir de uma perspectiva que não era, na realidade, a deles. Desse modo, surgem algumas perguntas: como a imaginação pode falar do que realmente aconteceu? Como pode ser ela verdadeira?

A resposta de Morrison a essas perguntas reitera a teoria de Hutcheon a respeito de fatos históricos em relação a narrativa literária; ela responde que a diferenciação mais plausível não é aquela feita entre fato e ficção, mas aquela entre fato e verdade, pois “fatos podem existir sem a inteligência humana, e a verdade não” (2019, p.105). O que Morrison diz com essa afirmação é que os fatos podem ser manipulados pelo interesse que se tem neles; eles são, portanto, produto da interpretação humana a respeito dos acontecimentos. A verdade, aquilo que realmente aconteceu e não está noticiado ou documentado, é o que realmente lhe interessa enquanto escritora.

Com *Beloved*, Morrison adentra um terreno que não lhe é exatamente confortável: o da escravidão. Apesar de muito já ter sido dito, escrito e reproduzido sobre esse momento da história do mundo, a autora acredita que nunca foi possível chegar ao cerne do que realmente aconteceu. Em suas reflexões sobre a escrita do livro, a autora afirma não querer colocar a escravidão como centro da narrativa, como se fosse sua personagem principal. Ela queria que os protagonistas fossem as pessoas que sofreram com a escravidão, ou seja, a população negra, a qual vivia para além do seu sofrimento. No ensaio que intitula o livro *A Fonte da Autoestima* (2019), ela escreve:

O outro problema — isto é, além da história, do esboço ou da trama da vida de Margaret Garner e das alterações que eu faria tendo meus próprios propósitos em mente —, ao levar o projeto a cabo, era o da escravidão. Teria sido maravilhoso para mim se ela tivesse feito isso em alguma outra época — dez anos atrás, por exemplo —, e assim eu poderia lidar com isso, mas aconteceu durante a escravidão. Então a pergunta é como abordá-la. Como habitá-la sem se entregar a ela? Sem torná-la o foco do romance, em vez dos próprios escravizados. O problema é como tirar o poder imaginativo, o controle artístico da instituição da escravidão e transportá-lo para seu lugar de direito — para as

mãos dos indivíduos que conheceram a escravidão, certamente tão bem quanto se poderia conhecer, ou seja, os escravizados. E, ao mesmo tempo, não menosprezar aquele horror. Porque o problema é sempre a pornografia. É muito fácil escrever sobre uma coisa como essa e adotar a posição do voyeur, onde na verdade a violência, o grotesco, a dor e o sofrimento se tornam a própria justificativa para ler. (MORRISON, 2019, p.135).

Dessa maneira, Morrison subverte o modo de pensar o período da escravidão e as pessoas subjetivadas por ele: narrando como ela acreditou ter sido viver a escravidão para essas pessoas. Como ela também afirma, escrever sobre o contexto da escravidão pode ser uma armadilha para o escritor, que é tentado a colocar o horror, a violência e a crueldade como centro das narrativas, fazendo, mesmo sem intenção, uma espécie de glamourização dessa instituição. O que ela menos queria fazer era reiterar a grandeza da escravidão, sem subestimar suas verdadeiras consequências.

Em *Beloved*, algo que subverte totalmente uma visão rasa sobre o período da escravidão é a questão da maternidade, e, mais do que isso, a questão da liberdade feminina, tão reivindicada nos anos 80, em que Morrison escrevia seu romance. Como a autora também comenta, os movimentos pelos direitos civis da população negra e das mulheres nos Estados Unidos trouxeram muitas discussões importantes para o avanço dessas chamadas “minorias” na sociedade. O fato de as mulheres poderem escolher não ter filhos, por exemplo, e estarem no controle de seu próprio corpo era, na época, um enorme avanço.

Entretanto, uma reflexão muito importante trazida pela autora em diversos escritos sobre sua obra, recai na questão do que era a liberdade para uma mulher negra nos Estados Unidos dos anos 80. E, indo mais além, o que significava a liberdade para uma mulher negra escravizada no século XIX. Certamente, não o mesmo que significava, na época em que Morrison escreve, para mulheres reivindicando o direito de não serem mães. No ensaio *A Fonte da Autoestima*, a autora explica:

Do ponto de vista da mulher escravizada, por exemplo. Suponha que ter filhos, ser chamada de mãe, fosse o supremo ato de liberdade — não seu oposto? Suponha que, em vez de ser requisitada a ter filhos (por causa do gênero, da condição escrava e do lucro), ela escolhesse ser responsável por eles; reivindicá-los como seus, e ser, em outras palavras, não uma procriadora, mas uma mãe. Sob a escravidão americana, tal reivindicação era não apenas socialmente inaceitável; era ilegal, anárquica. Era também expressão de uma intolerável independência feminina. Era liberdade. E se essa reivindicação se estendesse ao infanticídio (pela razão que fosse — nobre ou ensandecida), podia se tornar, e de fato se tornava, politicamente explosiva. (MORRISON, 2019, p.123).

Para uma mulher escravizada, a maternidade se resumia em gestar novos trabalhadores para o patrão. As mulheres eram forçadas a procriar e a violência sexual era certamente um meio de fazê-lo. Além disso, os laços familiares não eram incentivados ou mesmo permitidos em algumas ocasiões, como mais uma forma de enfraquecer o poder de rebelião da população escravizada (hooks, 2019). Afinal, como podemos ver com a história de Margaret Garner, o amor a seus filhos foi o que a motivou a assassiná-los.

Por isso ser mãe, criar seus filhos, amá-los e protegê-los, para uma mulher escravizada, era um ato de liberdade. Além disso, poder se aproximar da humanidade negada a elas era a maior rebelião possível naquele contexto quase distópico de crueldade. Trazer a história de Garner para a ficção, com a personagem de Sethe, é muito significativo no trabalho de Morrison em mostrar justamente o tamanho da crueldade envolvida ali. Quando ela coloca um ato julgado monstruoso por valores ocidentais – o infanticídio – ela escancara, ao mesmo tempo, os motivos que levaram sua autora a cometê-lo. Ao preferir que seus filhos estivessem mortos do que voltassem à escravidão, Garner e Sethe nos mostram escandalosamente o horror dessa instituição.

A história de Garner não é contada exatamente como aconteceu nos documentos oficiais. Sethe é uma versão própria dessa história, com sentimentos, sonhos e desejos imaginados estritamente para ela. O que Morrison procurou com essa personagem foi investigar o que Garner provavelmente sentiu, não apenas durante o ato do infanticídio, mas durante toda sua vida na escravidão e depois dela. Essa investigação leva a autora ainda mais além: ela não para na mãe que conseguiu matar um de seus filhos; ela chega até a bebê assassinada e busca nela mais algumas respostas. Esta bebê é Beloved/Amada.

Morrison afirmou, no prefácio à edição de 2004 do romance, que não poderia ter escrito essa história sem a voz da bebê, pois, de todas as pessoas envolvidas na história dessa família, foi ela quem mais sofreu com as consequências da violência da escravidão (2004, p.18). Entretanto, como dar voz a ela? Como resgatar as angústias e a vida interior desta personagem tão importante e, aparentemente, tão inacessível? A autora, então, transforma a menina assassinada em algo tão incompreensível quanto a capacidade humana em escravizar outros seres humanos: ela o transforma em um fantasma, um ser sobrenatural, vivendo além da compreensão das outras personagens do romance, mas que convive com elas diariamente.

O fantasma da bebê e sua posterior personificação em Amada alteram toda a narrativa, que passa de uma história comum para uma metáfora bastante viva e contundente da vida na escravidão. Com Amada presente, cada personagem do romance revive tudo aquilo que ela representa, tudo aquilo que eles buscam tão arduamente esquecer. Quem ou o que é Amada jamais fica claro ou explícito; ela vem de lugar nenhum e volta pelo mesmo caminho. O ser inexplicável de Amada faz um paralelo significativo com o ser inexplicável da escravidão; parece impossível explicar a capacidade humana em causar tanto sofrimento a outro ser humano, assim como parece impossível explicar o mundo sobrenatural dos fantasmas. Entretanto, Amada não é apenas a personificação dos sofrimentos da escravidão, e o que ela representa será tema de muitas reflexões nesta pesquisa.

Morrison buscou representar com Amada – tanto a personagem quanto o romance em si –, nas palavras da própria autora, o seguinte:

Na tentativa de tornar a experiência do escravo íntima, eu esperava que a sensação de as coisas estarem ao mesmo tempo controladas e fora de controle fosse convincente do início ao fim; que a ordem e a quietude da vida cotidiana fossem violentamente dilaceradas pelo caos dos mortos carentes; que o esforço hercúleo de esquecer fosse ameaçado pela lembrança desesperada para continuar viva. (MORRISON, 2011, p.16).²⁰

Esse trecho resume muito bem o romance de Morrison como um todo, pois engloba desde a tentativa de fazer a experiência do escravo íntima, de rasgar o véu imposto às suas histórias, até a dificuldade enorme em lembrá-las, em recontar uma vida da qual muitos gostariam de esquecer. O trecho mostra também, por outro lado, a necessidade de dar voz àqueles que não tiveram a chance de contar suas histórias, os mortos carentes e desesperados por se fazerem ouvir. Morrison os ouviu e tentou fazer uma nova narrativa de escravos, uma que valesse a pena ser contada, apesar de essa não ser “uma história para passar adiante” (2011, p.388)²¹. Ela, inclusive, traz na epígrafe do romance todos aqueles que se foram antes de serem ouvidos: “Sessenta milhões e mais”²².

Desse modo, nos tópicos a seguir procuro analisar todos os aspectos já citados aqui, de modo a entender como *Beloved* é um romance tão importante, inovador e divisor de águas para a literatura como um todo. Usando muitas vezes as palavras da própria

²⁰ *In trying to make the slave experience intimate, I hoped the sense of things being both under control and out of control would be persuasive throughout; that the order and quietude of everyday life would be violently disrupted by the chaos of the needy dead; that the herculean effort to forget would be threatened by memory desperate to stay alive.* (MORRISON, 2004, p.19).

²¹ “not a story to pass on.” (1988, p.289).

²² *Sixty million and more.*

autora, reunidas na nova edição de *A Fonte da Autoestima* (2019), entre muitos outros autores e teorias, busco trazer uma nova leitura dessa história tão atemporal e significativa, passando pelas personagens de Sethe e Amada, assim como por Baby Suggs, Denver, Paul D e todos aqueles significativos para compor esta história.

3.3. Sethe

Sethe é a representação ficcional de Margaret Garner, com uma vida interna riquíssima concedida a ela por Morrison. Essa personagem é representante de muitos pontos chave para o romance, os quais analiso neste capítulo. O primeiro deles refere-se à vida de Sethe enquanto mulher escravizada, vivendo na Doce Lar²³ a aparente calma da escravidão até a chegada do Professor²⁴. Chamo a calma de aparente, pois, por mais amena que fosse a opressão do Sr. e da Sra. Garner, donos da Doce Lar, a violência na vida dos escravos do lugar está o tempo todo sendo apresentada por Morrison, mesmo que indiretamente; a relação dos escravos com os senhores não é vista de forma inocente em nenhum momento da obra.

Um primeiro exemplo sobre a dualidade desconcertante da Doce Lar são as árvores, que virão a ser um símbolo importante na narrativa. Logo no início do romance, Sethe lembra da Doce Lar e o que vem imediatamente a sua memória são os majestosos sicômoros da fazenda, que ironicamente representam tanto a beleza quanto o horror contidos naquele lugar, como fica claro na passagem:

[...] e, de repente, lá estava Doce Lar, se desdobrando, desdobrando, desdobrando diante de seus olhos e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe desse vontade de gritar, a fazenda se desdobrava na sua frente em desavergonhada beleza. Nunca parecera tão terrível como agora e a fazia pensar se o inferno não seria um lugar bonito também. Fogo e enxofre, sim, mas escondidos em bosques rendilhados. Rapazes pendurados nos sicômoros mais lindos do mundo. Sentia vergonha em lembrar das maravilhosas árvores sussurrantes mais do que dos rapazes. Por mais que tentasse o contrário, os sicômoros venciam as crianças todas as vezes e não consegui perdoar sua memória por isso²⁵. (MORRISON, 2011, p.24).

²³ *Sweet Home*, no original.

²⁴ *Schoolteacher*, no original.

²⁵ [...] *and suddenly there was Sweet Home rolling, rolling, rolling out before her eyes, and although there was not a leaf on that farm that did not make her want to scream, it rolled itself out before her in shameless beauty. It never looked as terrible as it was and it made her wonder if hell was a pretty place too. Fire and brimstone all right, but hidden in lacy groves. Boys hanging from the most beautiful sycamores in the world. It shamed her—remembering the wonderful soughing trees rather than the boys. Try as she might to make it otherwise, the sycamores beat out the children every time and she could not forgive her memory for that.*²⁵ (MORRISON, 1988, p.6).

A imagem criada neste trecho é bastante poderosa, pois mostra essa beleza vulgar das árvores da fazenda que eram também o local onde se enforcavam escravos rebeldes, na opinião de quem tinha poder para colocá-los ali. O fato de a lembrança de Sethe estar repleta da mistura entre a beleza e o horror que trazia a imagem dos sicômoros reflete bastante a relação dessa personagem com sua memória em relação ao passado na Doce Lar; é um passado difícil de ser lembrado, e este vem muitas vezes borrado, apagado ou misturado a lembranças de coisas aparentemente menores, quase insignificantes, mas que representam símbolos bastante poderosos, como é o caso das árvores da fazenda.

Esse trecho também reflete a posição da autora em relação ao modo como a escravidão é representada em sua obra. Para falar da morte de meninos enforcados nos sicômoros das fazendas, ela fala antes da beleza desses mesmos sicômoros na memória de Sethe. Desse modo, a imagem dos meninos enforcados passa pelo olhar do leitor brevemente, não tirando o foco da imagem maior que é paisagem. Entretanto, ela é marcante justamente por ser tão breve e tão intensa, como se Morrison estivesse brincando de tirar rapidamente um curativo de uma ferida: rápido, mas dolorido.

As árvores, seres majestosos que dão sombra, frutos e descanso, são representadas na obra de Morrison como símbolos também de crueldade. Outra representação dessa simbologia está no poema chamado *Strange Fruit*, de Abel Meerpol, de 1937. Neste poema, também é possível identificar a serena paisagem arborizada que ao mesmo tempo traz todo a violência contida nesse plano de fundo da escravidão. Meerpol escreve:

Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop²⁶

(MARGOLICK, 2000, p.15)

²⁶ Árvores do sul dão um fruto estranho/Sangue nas folhas e sangue na raiz/Corpos negros balançando na brisa do sul/Fruta estranha pendurada nos choupos/Cena pastoral do galante sul/Os olhos esbugalhados/e a boca torcida/Aroma de magnólia, doce e fresco/Em seguida, o cheiro repentino de carne queimada/Aqui está uma fruta para os corvos colherem/Para a chuva se reunir, para o vento sugar/Para o sol apodrecer, para a árvore cair/Aqui está uma colheita estranha e amarga. (MARGOLICK, 2000, p.15, tradução minha).

O doce cheiro das magnólias misturado ao cheiro da carne queimada e os corpos negros balançando na brisa do sul denotam essa mistura bucólica e terrível, com imagens que evocam ao mesmo tempo serenidade e morte. É possível relacionar o poema à lembrança de Sethe e a poeticidade contida na recusa em se lembrar dos meninos pendurados nos galhos da Doce Lar. A poeticidade surge do trabalho com a linguagem feito pela autora, de modo a não explicitar a escravidão, como Morrison explica em *A Fonte da Autoestima* (2019), tentando não a fazer roubar a cena e deixando que a vida e memória de Sethe saíssem em evidência.

Além disso, a árvore também está presente no corpo de Sethe. Em um castigo orquestrado pelo Professor, ela recebe chicotadas nas costas que cicatrizam de modo a parecerem galhos. Ela se refere a essas cicatrizes como uma árvore que ela tem nas costas, algo que causa estranhamento em uma conversa com Paul D:

“Que árvore nas suas costas? Tem alguma coisa crescendo nas suas costas? Não vejo nada crescendo nas suas costas.” “Está aí, mesmo assim.” “Quem te disse isso?” “A moçabranca. Era assim que ela falava. Eu nunca vi, nem nunca vou ver. Mas era isso que ela disse que parecia. Uma árvore de arônia. Tronco, galhos e até folhas. Folhinhas pequenas de arônia. Mas isso foi dezoito anos atrás. Agora, já podia até ter dado fruta.”²⁷ (MORRISON, 2011, p.37).

A descrição de Sethe a respeito de suas cicatrizes é familiar à descrição do horror nas árvores da Doce Lar; existe beleza em sua descrição, em possuir galhos, folhas e frutos em seu corpo, apesar de eles terem surgido a partir de um castigo físico extremamente violento. Entretanto, encarar essas cicatrizes como uma cerejeira crescendo e dando frutos em seu corpo é uma maneira de superar a própria situação do castigo e a condição de escrava que um dia ela sustentou. Mais uma vez, Morrison aproxima a beleza e a crueldade na narrativa, o que reitera sua proposta de ofuscar a vulgaridade da escravidão e colocar sob o holofote a vida interior de suas personagens.

Entretanto, outra imagem é criada a partir desse símbolo. Aproximar o sicômoro à morte de meninos e a cerejeira às cicatrizes de Sethe faz com que, ao olhar para uma dessas árvores, o que vem à mente são imagens de sofrimento. Depois da passagem na qual Sethe conta sobre suas costas, olhar para uma árvore é enxergar suas feridas abertas

²⁷ “What tree on your back? Is something growing on your back? I don’t see nothing growing on your back.” “It’s there all the same.” “Who told you that?” “Whitegirl. That’s what she called it. I’ve never seen it and never will. But that what she said it looked like. A chokecherry tree. Trunk, branches, and even leaves. Tiny little chokecherry leaves. But that was eighteen years ago. Could have cherries too now for all I know.” (MORRISON, 1988, p.16).

e o sangue na cor da cerejeira; é isso o que Morrison também propôs criar: um ambiente de extremo desconforto, tanto para seus personagens quanto para seus leitores. Um ambiente no qual a beleza de uma árvore majestosa é deturpada pelo horror e pela violência. Um ambiente, portanto, onde a serenidade e a beleza são sempre interrompidas pelas lembranças de um passado terrível demais e, nas palavras da autora, onde “a ordem e a quietude da vida cotidiana fossem violentamente dilaceradas pelo caos dos mortos carentes;”²⁸ (MORRISON, 2011, p.16).

Sethe também afirma que quem lhe contou sobre a árvore nas suas costas foi a “moçabranca”, Amy, que a ajudou com o nascimento de Denver quando Sethe fugia, grávida, logo após ter sido castigada com chicotadas; Amy fica estupefata quando vê as costas de Sethe e depois de muito silêncio lhe diz que há em suas costas uma cerejeira cheia de botões prontos para desabrochar. O encontro de Sethe com Amy é bastante significativo no romance e será analisado nos tópicos adiante de maneira mais aprofundada. Entretanto, algo que é relevante para a discussão proposta aqui, é a fala da “moçabranca”, como é chamada na narrativa, sobre as costas da escrava a qual está ajudando:

Quem sabe você devia ficar lá onde estava, Lu. Estou vendo pelas suas costas porque não ficou, ha-há. Quem plantou essa árvore aí deixa mr. Buddy lá para trás. Que bom que eu não sou você. Bom, só dá pra usar teia de aranha. O que tem aqui dentro não basta. Vou olhar lá fora. [...] Imagino o que Deus tinha em mente. Você deve ter feito alguma coisa. Não fuja para lugar nenhum agora.²⁹ (MORRISON, 2011, p.123).

Amy compara Sr. Buddy, a quem ela também servia, com quem quer que tenha “plantado aquela árvore” nas costas de Sethe. A palavra plantar e toda a simbologia da cerejeira subvertendo as cicatrizes é bastante significativa. Quem plantou aquela árvore em Sethe deixou marcas profundas nela; aquela árvore plantada vai crescer, florescer e dar frutos, como a própria Sethe menciona. Ou seja, a árvore plantada pertence a Sethe, é parte dela, assim como seu passado vivido na escravidão. A árvore pertence à Sethe assim como seu sofrimento.

²⁸ *that the order and quietude of everyday life would be violently disrupted by the chaos of the needy dead;* (MORRISON, 2004, p.19).

²⁹ *Maybe you should of stayed where you was, Lu. I can see by your back why you didn't ha ha. Whoever planted that tree beat Mr. Buddy by a mile. Glad I ain't you. Well, spiderwebs is 'bout all I can do for you. What's in here ain't enough. I'll look outside. [...] Wonder what God had in mind. You must of did something. Don't run off nowhere now.* (MORRISON, 1988, p.84).

Desse modo, Doce Lar é uma presença constante para essa personagem. Outro momento marcante para Sethe foi durante uma aula do Professor, da qual ela não participava, mas ouviu citarem seu nome. O Professor e outros homens da fazenda separam suas características humanas e animais em duas colunas. Sethe ficou confusa ao pensar que ela poderia ter características animais, mas fica bastante claro para o leitor do que se trata esse exercício: o Professor, como o próprio nome do personagem já denota, é o pensamento científico vigente no momento, segundo o qual se acreditava na animalidade da população escravizada, o que era usado, inclusive, como um motivo para sua escravização. A desumanização imposta a Sethe, entretanto, não termina aí.

O motivo pelo qual ela foi castigada e ganhou uma árvore nas costas, foi ter contado à Sra. Garner o que fora feito com ela pelo Professor e seus capatazes: Sethe estava grávida e havia dado à luz a sua outra filha há pouco tempo. Os homens que pegaram seu leite, mais uma vez, a reduzem a uma figura animalizada, de uma fêmea que dá leite ao ser humano.

Em *A Política Sexual da Carne* (2018), Carol J. Adams utiliza do conceito de referente ausente para tratar da carne que um dia foi um ser vivo, mas o significante vivo não está presente; ou seja, não nos damos conta de que comemos seres vivos ao comer um bife. A mulher, para Adams, é também um referente ausente na cultura patriarcal, pois é transformada em objeto, seja sexual, seja meramente reprodutor, como é o caso das mulheres negras escravizadas. Assim como Davis menciona a animalização das escravas e sua função meramente geradora em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Adams reitera a aproximação dessas mulheres a um animal que servirá de alimento ou será produtor de alimento.

Os homens que tomaram o leite de Sethe, que destacaram suas características animais e que a escravizaram não a relacionam a um ser humano; sua humanidade é um referente ausente. O que Morrison faz em *Beloved* é buscar resgatar esse referente ausente que é toda a população escravizada, principalmente a mulher escrava. Por meio de Sethe, por exemplo, ela traz o significante de uma mãe que quer alimentar seu bebê e fica desolada, não tanto pelo fato de ter sido violentada, mas pelo fato de que aquele leite roubado serviria de alimento para sua filha.

Como afirma Arnold Weinstein em *Dis-Membering e Re-Membering in Toni Morrison's Beloved*:

Leite é o fluxo da vida, o cordão umbilical fluido que conecta mãe e filho, a prova suprema de conexão como estado primário. Três vezes no início, Sethe explica a Paul D que os rapazes pegaram seu leite, e ele, como o leitor, tanto entende como não entende. O fardo do livro é traduzir os crimes da escravidão para a linguagem natural e orgânica, é localizar o monstruoso esquema social em oposição ao somático de nutrição e sobrevivência criatural. Só mais tarde compreendemos a enormidade da lógica corporal de Morrison, a sacramental importância da maternidade.³⁰ (WEINSTEIN, 1993, p.278, tradução minha).

Weinstein aponta para a importância da maternidade retratada em *Beloved*. A redução e animalização de Sethe durante sua vida na Doce Lar é neutralizada pela sua importância enquanto mãe, enquanto responsável pela sobrevivência de outros seres, de seus filhos. A seguir, a maternidade será discutida de acordo com seu significado simbólico e essencial para a narrativa.

3.3.1 A maternidade

É este outro ponto crucial do romance: a maternidade devolvendo a humanidade a Sethe. A função reprodutora destinada às mulheres escravizadas era bem diferente da possibilidade de elas serem mães. Como Morrison escreve no prefácio da obra,

Inevitavelmente, essas ideias me levaram à história diferente das mulheres negras neste país – uma história na qual o casamento era desestimulado, impossível ou ilegal; em que era exigido ter filhos, mas “ter” os filhos, ser responsável por eles – ser, em outras palavras, mãe deles – era tão fora de questão quanto a liberdade. A afirmação da paternidade nas condições peculiares da lógica da escravidão institucional constituía crime. (MORRISON, 2011, p.13).³¹

As mulheres negras, durante a história, tiveram papéis muito diferentes daqueles destinados às mulheres brancas, como coloca a autora nesse trecho. Mesmo anos depois da escravidão, os seus resquícios se faziam, e fazem, presentes nos direitos dessas mulheres em um país como os Estados Unidos. Em um contexto escravocrata, por

³⁰ *Milk is the flow of life, the fluid umbilical cord that connects mother and child, the supreme proof of connectedness as the primal state. Three times at the beginning Sethe explains to Paul D that the boys took her milk, and he, like the reader, both understands and does not understand. The burden of the book is to translate the crimes of slavery back into natural organic language, to locate the monstrous social scheme against the somatic one of nurturance and creatural survival. Only later do we grasp the enormity of Morrison's corporeal logic, the sacramental importance of mothering.* (WEINSTEIN, 1993, p.278).

³¹ *Inevitably these thoughts led me to the different history of black women in this country—a history in which marriage was discouraged, impossible, or illegal; in which birthing children was required, but “having” them, being responsible for them—being, in other words, their parent—was as out of the question as freedom. Assertions of parenthood under conditions peculiar to the logic of institutional enslavement were criminal.* (MORRISON, 2004, p.17).

exemplo, não era comum e, muitas vezes, nem permitido que as mulheres escravizadas criassem seus filhos.

Baby Suggs conheceu e criou apenas alguns dos seus, e a história dela com uma figura materna – assim como a história de Sethe com sua própria mãe – é semelhante a de muitos outros escravos: eles eram separados delas muito cedo ou nem sabiam quem ela era, de modo que as crianças eram criadas juntas, em grupos. A dificuldade em criar laços que posteriormente seriam desfeitos era uma das principais razões para que mães não tivessem interesse em criar seus filhos (hooks, 2019).

Em um determinado momento da narrativa, Paul D reflete sobre os riscos de amar alguém ou alguma coisa sem medo de perdê-la. Uma mãe amar os filhos em um contexto de escravidão poderia ser algo extremamente doloroso e até perigoso, como ele coloca: “para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar”³² (MORRISON, 2011, p.76).

O amor de Sethe por seus filhos é constantemente expresso na narrativa e parece, de fato, contradizer sua experiência como uma mulher escravizada, que poderia perder tudo a qualquer momento, como se o próprio ato de amar seus filhos fosse loucura. No momento em que Paul D descobre que Sethe matou uma de suas filhas, um diálogo entre eles expressa exatamente a diferença entre as perspectivas dos dois personagens: “Seu amor é grosso demais.” [...] “Grosso demais?”, disse ela, pensando na Clareira onde as ordens de Baby Suggs arrancavam as bagas das noqueiras. “Amor é ou não é. Amor ralo não é amor.”³³ (MORRISON, 2011, p.238).

O amor grosso, ou denso – *thick love* – a que Paul D se refere é algo que ele não entende e não pratica, algo que sua vida como homem escravizado não lhe permitiu saber. É bastante interessante o contraponto que este personagem faz ao amor de Sethe, pois em decorrência disso, é possível entender o quão poderoso e inimaginável era amar em uma situação de escravidão. O poder do amor de Sethe por seus filhos, que ela afirma ter

³² “for a used-to-be-slave woman to love anything that much was dangerous, specially if it was her children she had settled on to love.” (MORRISON, 1988, p.48).

³³ “Your love is too thick’ [...] “Too thick?” she said, thinking of the Clearing where Baby Suggs’ commands knocked the pods off horses chestnuts. “Love is or it ain’t. Thin love ain’t love at all.” (MORRISON, 2004, p.173).

aumentado quando se viu livre para amá-los, foi o que a levou a cometer um ato extremo, mas foi também o que a levou a continuar viva e lutar por sua liberdade.

Dessa maneira, a maternidade é um elemento muito importante em *Beloved*, e define grande parte da identidade de Sethe. Ser mãe, para ela, era de fato um ato de rebeldia, pois desafiava um sistema que dizia ser proibido exercer seu papel materno. Mais do que isso, ser mãe para Sethe era o que a fazia sentir-se alguém.

Em muitas análises da crítica literária feminista, a redução da mulher à maternidade é um ponto de interesse. Muitas autoras afirmam que essa redução ao papel de esposa e mãe contribuiu para a opressão feminina durante os séculos. Entretanto, ao colocarmos em perspectiva uma mulher negra escravizada, como aplicar a ela as mesmas análises feitas em um contexto tão distante de sua realidade? É exatamente essa questão que Morrison coloca em xeque em seu romance, fazendo de Sethe alguém que não se reduzia pela maternidade, mas, pelo contrário, alguém que se libertava com ela.

E, então, chega outro momento crucial da narrativa: o infanticídio. Esse é outro momento em que o olhar dominante mostra horror diante do assassinato de uma filha por sua mãe. A polêmica desse ato já chocou gerações, desde Medeia até hoje, e é justamente por sua narrativa versar sobre isso de forma tão perspicaz que Toni Morrison se faz tão necessária na literatura mundial. Em *Beloved*, o choque do infanticídio se dissolve no amor de Sethe em relação aos seus filhos. Apesar do peso de sua decisão tanto para ela quanto para outras personagens, a narrativa se constrói de modo que o leitor não se encontra em posição de condená-la.

Há uma reportagem escrita por um reverendo chamado P.S. Bassett, em 1856, que visita Margaret Garner após o assassinato por ela cometido. Este texto, escrito inicialmente para um jornal local, foi reimpresso no *The Black Book*, editado por Middleton A. Harris, em 1974. O modo como esse episódio é narrado deixa clara a visão dominante perpetuada no discurso do reverendo, que se mostra bastante impactado com a serenidade de uma mãe que acabara de matar seu bebê. Nas palavras dele “Ela faz alusão à criança que ela matou como estando livre de todo problema e sofrimento, com um grau

de satisfação que quase gela o sangue nas veias.”³⁴ (BASSETT, 1856, n.p., tradução minha).

Garner mostra estar satisfeita pois sua filha está mais segura do que estaria se tivesse voltado para a escravidão. Essa afirmação, apenas, traz uma perspectiva que o reverendo – seus leitores e os leitores de Morrison, também – jamais tiveram, uma vez que não passaram pela experiência da escravidão. O absurdo da situação, entretanto, faz com que os leitores tenham uma mínima ideia do quão horrível era a escravidão, uma vez que a morte era um destino menos cruel. Além disso, o reverendo traz uma reflexão no final de seu relato que mostra um começo de entendimento e de compaixão para com aquela mãe. Ele afirma:

Esses escravos (pelo que fui informado) moraram a vida toda há dezesseis milhas de Cincinatti. Nos é frequentemente dito que a escravidão do Kentucky é bastante inocente. Se esses são os seus frutos, onde ela existe de forma branda, alguém me diga o que podemos esperar de suas manifestações mais censuráveis. Mas comentários são desnecessários.³⁵ (BASSETT, 1856, n.p., tradução minha).

Desse modo, o reverendo contesta a escravidão e não necessariamente o ato de Garner. É o que Morrison também faz em *Beloved*: ela não condena Sethe, mas o que ela teve que viver para chegar a preferir a morte de seus próprios filhos. Segundo Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), o pensamento de Garner e Sethe não era tão incomum como pode parecer no relato anterior. A autora afirma que muitas mulheres matavam seus filhos logo no nascimento, para que eles não tivessem o mesmo destino de sofrimento que elas teriam.

O que corrobora essa afirmação no relato do reverendo no *The Black Book*, é a referência dele à sogra de Garner, que presenciou o assassinato e estava com ela no momento da visita, como diz o autor do relato: “Ela [a sogra] testemunhou o assassinato da criança, mas disse que nem encorajou nem desencorajou sua nora, - que em circunstâncias semelhantes ela provavelmente teria feito o mesmo.”³⁶ (BASSETT, 1856,

³⁴ “She alludes to the child that she killed as being free from all trouble and sorrow, with a degree of satisfaction that almost chills the blood in one’s veins;” (BASSETT, 1856, n.p.).

³⁵ These slaves (as far as I am informed) have resided all their lives within sixteen miles of Cincinatti. We are frequently told that Kentucky slavery is very innocent. If these are its fruits, where it exists in a mild form, will someone tell me what we may expect from its more objectionable features. But comments are unnecessary. (BASSETT, 1856, n.p.).

³⁶ “She [the mother-in-law] witnessed the killing of the child, but said she neither encouraged nor discouraged her daughter-in-law, - for under similar circumstances she should probably have done the same.” (BASSETT, 1856, n.p.).

n.p., tradução minha). Ele ainda afirma ter tido oito filhos, dos quais a maioria foi separada dela, assim como seu marido, com quem ela não tinha contato há muitos anos.

Desse modo, a maternidade em *Beloved* ganha uma perspectiva que só é capaz de existir em situações extremas, como a de um contexto de escravidão. Colocando o inimaginável no papel, Morrison consegue deixar o leitor mais próximo daquela mãe que amava tanto seus filhos a ponto de preferir vê-los mortos do que escravos. Mas, é claro, não é tão simples assim. Como coloca Arnold Weinstein, “Toda a trama de *Beloved* gira em torno da beleza e do horror do ‘amor grosso’”³⁷ (1993, p.279, tradução minha).

O ato de Sethe, por mais que seja compreensível, ainda é extremo. A morte de sua filha por suas próprias mãos deixa consequências não apenas para ela mesma, mas para toda sua família no decorrer dos anos e tais consequências são, para Morrison, tão importantes quanto o ato em si, e é em torno delas que a história de *Beloved* se desenvolve majoritariamente. A seguir, é possível entender como Sethe lida com todas elas.

3.3.2 A dificuldade em lembrar

Sethe afirma que ao chegar na casa de Baby Suggs, após sua fuga, e se ver livre, ela passou a amar ainda mais seus filhos. Ela os amou mais porque ela podia, porque eles eram dela e não mais dos seus antigos senhores. Desse modo, é como se Sethe começasse a viver a partir daquele momento e, de certa forma, ela e todos os outros escravos libertos daquela cidade passariam pelo mesmo processo: o de aprender a viver em liberdade, ou até mesmo, de aprender a viver.

Não era uma tarefa fácil e isso fica claro em *Beloved*. A transição entre a vida em escravidão para uma vida em liberdade, como retrata o romance, é, de fato, um alívio; entretanto, é um processo que deixa muitos resquícios, os quais Morrison jamais ignora. O passado nunca deixa de assombrar o presente das personagens e esse assombro é até mesmo literal: há um fantasma no 124 da Bluestone Street. É o fantasma da bebê morta pelas mãos de Sethe e é reconhecido como tal por toda a família. Quando Baby Suggs morre e Howard e Buglar não conseguem continuar naquela casa assombrada pela irmã, são Sethe e Denver que passam a conviver com a presença dual que ali se impôs.

³⁷ “The entire plot of *Beloved* revolves around the beauty and terror of thick love.” (1993, p.279).

Por um lado, é uma presença cruel, segundo as primeiras palavras do romance “124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê.”³⁸ (MORRISON, 2011, p.19). Por outro, essa presença é quase um conforto para Sethe, que tem pelo menos o assombro como lembrança de sua filha morta. É como se ela não quisesse deixar aquela bebê ir e se apegar à sua memória, que se torna tão forte que sua presença é mesmo real. Ritashona Simpson escreve sobre isso em *Black Looks and Black Acts* (2007):

A história de Morrison não opera simplesmente no nível simbólico da memória, usando linguagem simbólica para sugerir o que nunca foi tomado explícito. É por isso que a assombração na casa de Sethe é também literal. [...] Em *Beloved*, memórias são palpáveis; elas vivem e sobrecarregam os sentidos.³⁹ (SIMPSON, 2007, p.64, tradução minha).

A trajetória de Sethe no romance é marcada por sua relação com a memória, e o fantasma de sua filha é um elemento crucial dessa jornada. Em um primeiro momento, a memória é fantasmagórica e assombra sua casa. A bebê está lá, colocando suas mãozinhas no bolo, quebrando espelhos e machucando Aqui Rapaz⁴⁰, o cachorro. Ela é um vestido que abraça Sethe quando ela reza ajoelhada ao lado da cama e é a presença hostil que recepciona Paul D quando ele chega ao 124.

É possível dizer que chegada de Paul D é simbólica. Quando um elemento do passado de Sethe na Doce Lar se torna presente, é como se ela não precisasse mais se apegar às memórias de sua filha e à culpa que carregava. É como se ela pudesse começar de novo, de outra maneira, pois Paul D representa aquilo que ela conhecia antes de ter que matar sua própria filha. Desse modo, Paul D, também literalmente, expulsa o fantasma do bebê de sua casa e, por um momento, Sethe sente que está tudo bem e que ela pode recomeçar a viver. As conversas com seu antigo companheiro sobre a Doce Lar, Halle e um passado comum para os dois se mostra muito importante para esses personagens em seu processo de cura. Falando, eles conseguem lidar melhor com suas próprias lembranças.

Não é, porém, um processo fácil. Tanto Sethe quanto Paul D têm uma dificuldade enorme em colocar em palavras suas vivências enquanto escravos. Muitas vezes, eles se entendem apenas deixando nas entrelinhas aquilo que não é dito, mas é compartilhado: o

³⁸ “124 was spiteful, full of a baby’s venom” (2004, p.3).

³⁹ Morrison’s story does not simply operate on the symbolic level of memory, using symbolic language to suggest what is never quiet made explicit. This is why the haunting of Sethe’s house is also quiet literal. [...] In *Beloved*, memories are tangible; they live and they overwhelm the senses. (SIMPSON, 2007, p.64).

⁴⁰ *Here Boy*, no original.

sofrimento, a crueldade, a desumanização e a dor. Entre o que é dito e não dito, entre metáforas e meias palavras, Sethe e Paul D tentam ao máximo compartilhar um com o outro sua experiência. O que é fascinante na escrita de Morrison, desse modo, é como parece impossível para esses personagens compartilhar totalmente suas lembranças e a dificuldade que eles encontram em retratar algo tão difícil de definir quanto a escravidão.

Em uma conversa entre eles, Paul D fala do momento em que ele levava um freio na boca, como um dos castigos utilizados para os escravos da fazenda. O diálogo sobre o freio, entretanto, é entrecortado pelas memórias e sentimentos de Paul D e ele acaba falando menos sobre o castigo do que sobre a sensação de tê-lo recebido. Essa é uma das características do romance, que não descreve explicitamente aquilo que aconteceu, mas o sentimento que causou nas personagens que o viveram. O trecho em questão se dá da seguinte maneira:

“Você quer me contar?”, ela perguntou. “Não sei. Nunca falei disso. Pra ninguém. Cantei às vezes, mas nunca contei pra ninguém.” “Vá em frente. Eu consigo ouvir.” “Talvez. Talvez você consiga ouvir. O que eu não sei é se eu consigo contar. Contar direito, eu quero dizer, porque não era o freio – isso não era.” “O que era então?”, Sethe perguntou. “Os galos”, ele disse. “Passar na frente dos galos vendo eles me verem.” (MORRISON, 2011, p.112).⁴¹

Os galos olhando para Paul D. com o freio em seu rosto não é, necessariamente, pior do que a dor física causada pelo castigo. Entretanto, a marca que o olhar daqueles animais deixou nele é maior do que a lembrança da própria dor. Ele continua, agora falando de um galo conhecido na Doce Lar chamado Mister:

“Mister, ele parecia tão... livre. Melhor do que eu. Mais forte, mais valente. O filho da puta não conseguia nem sair da casca sozinho, mas ainda era o rei e eu estava...” Paul D parou e apertou a mão esquerda com a direita. Segurou a assim tempo bastante, para a mão e para o mundo se aquietarem e deixa-lo continuar. “Mister podia ser e continuar sendo o que era. Mas eu não podia ser nem continuar a ser o que eu era. Mesmo que cozinhassem ele, iam cozinhar um galo chamado Mister. Mas eu de jeito nenhum ia ser Paul D outra vez, vivo ou morto. O professor me transformou. Eu era uma outra coisa e essa outra coisa era menos que um galo pousado numa banheira debaixo do sol. (MORRISON, 2011, p.113).⁴²

⁴¹ “You want to tell me about it?” she asked him. “I don’t know. I never have talked about it. Not to a soul. Sang it sometimes, but I never told a soul.” “Go ahead. I can hear it.” “Maybe. Maybe you can hear it. I just ain’t sure I can say it. Say it right, I mean, because it wasn’t the bit—that wasn’t it.” “What then?” Sethe asked. “The roosters,” he said. “Walking past the roosters looking at them look at me.” (MORRISON, 2004, p.71).

⁴² “Mister, he looked so . . . free. Better than me. Stronger, tougher. Son a bitch couldn’t even get out the shell by hisself but he was still king and I was...” Paul D stopped and squeezed his left hand with his right. He held it that way long enough for it and the world to quiet down and let him go on. “Mister was allowed to be and stay what he was. But I wasn’t allowed to be and stay what I was. Even if you cooked him you’d be cooking a rooster named Mister. But wasn’t no way I’d ever be Paul D again, living or dead.

É uma lembrança dolorosa de ser contada e de ser ouvida. Após o relato, Sethe busca confortá-lo da melhor maneira que pode, ela mesma arrebatada pela dor da lembrança de alguém que compartilhou do mesmo sofrimento que ela. O trecho a seguir mostra como são difíceis para eles esses momentos de conversa franca sobre o passado, como se lembrar fosse um ato tão doloroso que eles preferissem não o fazer:

Sethe pôs a mão no joelho dele e alisou. Paul D tinha apenas começado, o que ele estava contando para ela era apenas o começo, quando os dedos dela em seu joelho, macios e tranquilizadores, o detiveram. Melhor assim. Melhor assim. Falar mais poderia empurrá-los para um lugar de onde não poderiam voltar. (MORRISON, 2011, p.114).⁴³

Sethe interrompe o relato de Paul D pousando a mão em seu joelho. Ele não quer mais contar, ela não quer mais ouvir. Aprofundar-se nas lembranças de ambos seria levá-los a um lugar do qual eles não poderiam voltar sendo os mesmos. Desse modo, eles evitam o passado o máximo que podem. Morrison, entretanto, dá o exemplo mais palpável de como é impossível evitar o passado quando ele é tão forte; ela o transforma em um fantasma e, quando esse fantasma é afastado, ela o transforma em uma mulher chamada Amada.

A vinda de Amada para a vida de Sethe e das outras personagens é o lembrete de quão impossível é evitar esse passado e quão destrutivo isso pode ser. Desse modo, com a presença dessa mulher em suas vidas, as personagens começam um processo que é diferente para cada um, mas igualmente poderoso. A relação de cada um com a personagem de Amada é a relação deles com seu próprio passado e seu próprio futuro.

Para Sethe, Amada é um interlocutor, alguém que anseia por ouvir suas histórias, aquelas histórias que ela guarda a sete chaves. Ela não poderia contar para Denver ou para Paul D a história que mais a atormenta, aquela na qual mata sua filha. Mas Amada parece querer ouvir, o que a torna diferente de todas as outras personagens. Desse modo, Sethe encontra em Amada uma maneira de lidar com suas lembranças e de se curar no processo de conta-las. Ritashona Simpson escreve:

O que Sethe percebe é que apenas uma conversa com (e sobre) seu passado pode salvá-la. Como ela explica a Denver, a bebê está brava porque não ouviu

Schoolteacher changed me. I was something else and that something was less than a chicken sitting in the sun on a tub." (MORRISON, 2004, p.72).

⁴³ *Sethe put her hand on his knee and rubbed. Paul D had only begun, what he was telling her was only the beginning when her fingers on his knee, soft and reassuring, stopped him. Just as well. Just as well. Saying more might push them both to a place they couldn't get back from.* (MORRISON, 2004, p.72).

a história e Sethe sobre o que aconteceu – de certo modo, ela não foi lembrada, sua morte não foi explicada. Sethe diz a sua filha Denver que se a bebê viesse, então “eu poderia deixar claro para ela”. (SIMPSON, 2007, p.63, tradução minha).⁴⁴

Desse modo, contar a história da morte de sua bebê é finalmente explicar o que há tanto tempo a assombra. Ela não poderia contar para ninguém além de sua própria filha, personificada na personagem de Amada e, desse modo, ela busca atenuar sua culpa e encontrar uma forma de lidar com seu passado.

Entretanto, lidar com suas memórias não é um processo simples. Quanto mais a relação de Sethe com Amada se intensifica, mais complexa ela se torna; Sethe se dedica totalmente a essa filha, a essa nova possibilidade de família, juntamente com Denver. Ela deixa o emprego e passa todo seu tempo a cuidar de Amada, a lhe contar histórias, alimentá-la e nutri-la. A relação com Amada a consome e ela só desperta de seu torpor quando Denver procura ajuda da comunidade. No final da trajetória do romance, Sethe encontra-se exaurida de forças. A cura não é simples e nada garante que é possível sair melhor depois desse processo.

O processo de cura de Sethe, entretanto, ajuda a curar também outras personagens ao seu redor, que também eram afetadas pelo fantasma que assombrava suas vidas. Denver e Paul D, cada um da sua maneira, lidam com a presença e a ausência de Amada e passam por seus próprios processos de cura.

3.3.3 Ausência e presença

Um símbolo muito importante na narrativa de Amada é a numerologia. A casa de Sethe tem o número 124; esse número conversa com muitos elementos da narrativa e, para começar a explicar seus significados, é preciso destacar a ausência do número três nessa sequência numérica. A casa na qual moram Sethe e Denver, já havia sido habitada, no passado, por Baby Suggs, Howard e Buglar, ou seja, a narrativa já começa com as ausências dessas últimas personagens: Baby porque faleceu e Howard e Buglar porque foram afugentados pelo fantasma da irmã. Por falar na irmã, ela também é uma ausência:

⁴⁴ *What Sethe realizes is that only a conversation with (and about) her past can save her. As she explains to Denver, the baby is angry because it has not heard Sethe's story about what happened – in a sense it has not been remembered, its death has not been explained. Sethe tells her daughter Denver that if the baby came, then “I could make it clear to her”.* (SIMPSON, 2007, p.63).

a bebê morta não está entre eles; entretanto, é uma ausência presente, que se manifesta pela assombração dos moradores da casa.

A ausência da bebê e sua relação com o número três é ainda mais evidente: ela era a terceira filha de Sethe, nascida depois de Howard e Buglar e antes de Denver. Na casa da rua Bluestone é o número três que falta, ou seja, a terceira filha. Algo que acontece, desse modo, durante toda a trajetória de Sethe é sua busca em lidar com essa ausência de alguma forma. Uma maneira de fazer isso é alimentando a presença do fantasma de sua filha, convivendo serenamente com ela, aceitando que ela está ali e até mesmo desejando que ela esteja.

A presença preenchedora do fantasma no 124 preenche a própria Sethe. É com essa afirmação que se torna possível associar Sethe à sua casa, como se uma representasse a outra. Desse modo, Sethe procura manter dentro dela sua filha, de alguma forma viva, mesmo que seja na forma de um fantasma, de uma memória. Quando Paul D chega e expulsa a presença sobrenatural da casa, Sethe, a princípio, se sente bem, como se pudesse recomeçar e deixar a culpa para trás. Entretanto, o sentimento de bem-estar não dura muito e se intensifica a ponto de se materializar em uma pessoa: Amada. Essa personagem chega para preencher definitivamente a ausência que existia em Sethe e no 124 da rua Bluestone.

O número três mostra mais uma vez sua força na narrativa, pois é como se os personagens brincassem de “nunca quatro”, ou seja, três é o número vigente. Quando Amada chega, portanto, depois de algum tempo quem sai é Paul D, deixando as três mulheres morando e preenchendo a lacuna do 124: Sethe, Denver e Amada. Arnold Weistein escreve sobre isso:

Assim, logo Paul D é expulso do 124. Em um primeiro momento, sua partida decorre de sua incapacidade de conviver com o assassinato de Sethe, mas é possível perceber uma lógica e uma organização mais profundas em andamento, a restauração do mundo da mãe: o 124 começa a se parecer muito com uma casa tornada útero, conforme as três mulheres – Sethe, Denver e Amada – compõem sua ginecocracia de três. (WEINSTEIN, 1993, p.279, tradução minha).⁴⁵

⁴⁵ *Thus, soon enough Paul D is expelled out of 124. On the face of his departure stems from his inability to live with Sethe's murder, but we sense a deeper logic and economy at work here, a restoration of the mother world: 124 begins to look very like a house turned womb as the three women – Sethe, Denver and Beloved – compose their gynocracy of three.* (WEINSTEIN, 1993, p.279).

A ginococracia descrita por Weinstein é muito significativa. Paul D não entendia o “amor grosso” de Sethe; ele não compreendia a maternidade. Quem é capaz de entender isso são as três mulheres, mãe e filhas, que formam essa trindade com o intuito de se completarem, de se tornarem inteiras novamente, cada uma preenchendo as lacunas que levavam vazias. O autor ainda comenta que, no dia da chegada de Amada, Sethe viu a sombra de três pessoas de mãos dadas, que ela atribuiu a ela, Denver e Paul D voltando juntos do festival; entretanto, Weinstein levanta a possibilidade de aqueles três serem, na verdade, Sethe, Denver e Beloved, as três mulheres de mãos dadas, como uma profecia do que ela estaria prestes a encontrar ao chegarem em casa.

Aí entra mais uma vez a simbologia do número três, frequentemente representando a trindade, mas também podendo estar “relacionada, respectivamente, ao céu, à atmosfera e à superfície ou interior da terra; ao futuro, ao presente e ao passado; e ao superconsciente, ao consciente e ao inconsciente.” (CIRLOT, 2001, p.337, tradução minha).⁴⁶ A trindade que pode ser a divina, um mundo só daquelas três mulheres no qual elas mesmas governam. Além da questão da unidade de mente, corpo e espírito, e que se estende para outras trindades como presente, passado e futuro, por exemplo.

Ritashona Simpson faz uma leitura sobre esse aspecto, indicando que essas três personagens representam, de fato, o passado, o presente e o futuro. Amada, por exemplo, é o passado de Sethe, aquilo que ela carrega consigo e não consegue deixar ir; Sethe, por sua vez, vive fisicamente no presente, ela é a casa, é o corpo físico; já Denver, segundo Simpson, é o futuro da mãe. Quando Sethe se encontra inebriada pela presença de Amada, é Denver quem sai do 124 para buscar ajuda, é ela quem traz a comunidade de volta, assim como Paul D. A autora escreve:

Denver também se torna parte dessa trindade, pois ela também participa do discurso do não dito com sua irmã e sua mãe. Denver e Amada não são apenas o passado e o futuro, mas representam a memória de Sethe e sua relação com essa memória [...] Se Amada ajuda Sethe a se lembrar, então é sua filha Denver quem a ajuda a transmitir a mensagem. É Denver quem finalmente sai de casa e consegue ajuda da comunidade; [...]. (SIMPSON, 2007, p.72, tradução minha).⁴⁷

⁴⁶ “related respectively to the sky, the atmosphere and the earth’s surface or interior; to the future, the present and the past; and to the superconscious, the conscious and the unconscious.” (CIRLOT, 2001, p.337)

⁴⁷ *Denver too becomes part of this trinity, as she also participates in the discourse of the unspoken with her sister and her mother. Denver and Beloved are not only the past and future but they represent Sethe’s memory and relation of that memory. [...] If Beloved helps Sethe to remember, then it is her daughter Denver, who helps Sethe to relay the message. It is Denver who finally leaves the house and gets help from the community; [...].* (SIMPSON, 2007, p.72).

Ao decidir tomar uma atitude sobre o destino de sua mãe, Denver entende pelo que passaram e pelo que estão passando. É ao reconhecer a dor de Sethe e o sofrimento de Amada que ela tem condições de fazer coisas que as outras duas não poderiam. Denver nasceu livre da escravidão, cresceu livre em uma comunidade, mas sua vida está entrelaçada com a de seus familiares previamente escravizados. Ela, portanto, é capaz de ajudá-los a seguir em frente.

A volta da comunidade para o convívio de Sethe é um momento muito importante e também significativo, uma vez que sua relação com o número três também existe. Quando Denver vai falar com Lady Jones, ela e as outras mulheres resolvem ir até a casa de Sethe e lá são responsáveis por testemunhar e agir sobre a partida de Amada. Chegam, então, trinta mulheres, às três da tarde, no 124 da Bluestone Street. Elas se lembram de quando Baby Suggs vivia ali e como frequentavam aquela casa, antes da ausência delas ser mais uma que aquele lugar colecionava. Trinta mulheres, às três da tarde, portanto, também completam a lacuna existente no 124 com sua simbologia, e esse momento marca o retorno de Sethe e Denver para a comunidade, para o convívio social e para o suporte que existe em viver com seus semelhantes.

Além disso, Paul D também pode estar implicado na simbologia do número três. No final da narrativa, ele encontra Denver e retorna com ela para o 124, encontrando Sethe em um momento vulnerável, abatida pela partida de Amada. Ele, entretanto, lhe diz que quer ficar e quer “colocar sua história ao lado da dela”. Ou seja, Paul D também quer completar a ausência do 124, com Sethe e Denver, como uma família. Nesse momento, Paul D afirma:

“Sethe”, diz ele, “eu e você, nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos de algum tipo de amanhã.” Ele se inclina e pega sua mão. Com a outra, toca seu rosto. “Você é a melhor coisa que existe, Sethe. Você é.” Seus dedos seguram os dela. “Eu? Eu?” (MORRISON, 2011, p.385).⁴⁸

Juntos, eles têm muito passado, ou seja, seu sofrimento com o passado sempre foi maior do que sua perspectiva de futuro, como fica claro em suas trajetórias. Entretanto, naquele momento, ele afirma querer tentar olhar para o futuro, buscá-lo junto de Sethe. Quando ele diz que ela é a melhor coisa e Sethe se pergunta repetidas vezes “eu?”, é

⁴⁸ “Sethe,” he says, “me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow.” He leans over and takes her hand. With the other he touches her face. “You your best thing, Sethe. You are.” His holding fingers are holding hers. “Me? Me?” (MORRISON, 2004, p.273).

possível notar a dificuldade dessa personagem em se reconhecer como alguém capaz de ser a melhor coisa. Morrison fala sobre isso em *A Fonte da Autoestima*, ao questionar-se a respeito do que seria a autoestima para uma mulher negra escravizada e ela coloca essas reflexões na personagem de Sethe:

Em Amada eu estava interessada no que contribuiria de maneira mais significativa para a autoestima de uma mulher escravizada. O que era seu amor-próprio? Que valor ela atribuía a si mesma? E me convenci, e a pesquisa corroborou meu palpite, minha intuição, de que era sua identidade enquanto mãe, sua habilidade de ser e de permanecer sendo exatamente o que a instituição dizia que ela não era. Isso é que era importante. [...] Então é daí que vinham as fontes de autoestima para Margaret Garner ou Sethe. E é algo exagerado, porque é de fato importante e estranho e vital. Mas quando Sethe pergunta “Eu? Eu?”, ao final de Amada, aquilo envolve um movimento real na direção do reconhecimento da autoestima. (MORRISON, 2019, p.137)

Quando Sethe passa pelo processo de reconciliação com Amada, quando ela conta o que fez e o porquê, ela se reconcilia com a mãe dentro dela. É a partir daí, apenas, que ela consegue se reconhecer como alguém, e alguém merecedora de alguma felicidade, por exemplo. Paul D é a pessoa que a ajuda nesse processo, ele é alguém que a reconhece como mulher, que a deseja e a ama. Antes, Sethe não podia corresponder a isso, por não se reconhecer a si mesma enquanto merecedora – e, talvez, nem mesmo Paul D poderia dar isso a ela, antes de, ele próprio, chegar a uma forma de reconciliação com seu passado. Desse modo, a jornada de Sethe termina com seu autorreconhecimento, doloroso e longo, mas que chega no final da narrativa como uma forma de esperança.

3.4. Amada

Uma das perguntas mais intrigantes do romance de Toni Morrison recai sobre a personagem de Amada. Quem ou o que é ela? A fortuna crítica a respeito da narrativa traz ideias bastante interessantes para responder a essa pergunta, mas todas concluem que, na verdade, uma só definição não caberia a esta personagem. Ao contar sobre seu primeiro contato com Amada e seu processo de escrita, Morrison escreve:

Ela caminhou até a água, subiu pelas pedras e encostou-se no gazebo. Lindo chapéu. Então ela estava ali desde o começo e, a não ser eu, todo mundo (os personagens) sabia – uma frase que depois se tornou “As mulheres da casa sabiam”. A figura mais central da história teria de ser ela, a assassinada, não a assassina, aquela que perdeu tudo e não tivera nenhuma opção em nada. (MORRISON, 2011, p.15).⁴⁹

⁴⁹ *She walked out of the water, climbed the rocks, and leaned against the gazebo. Nice hat. So she was there from the beginning, and except for me, everybody (the characters) knew it—a sentence that later became*

Desse modo, é a própria autora quem nos traz uma das primeiras definições de Amada: ela é a representante daqueles que não tiveram a oportunidade de falar, ou seja, aqueles que foram silenciados pela escravidão. O mais interessante é que, apesar de toda a população escravizada ter sido oprimida e silenciada, Morrison chama atenção principalmente para aqueles que não sobreviveram. Margaret Garner, em quem a autora se inspirou para dar vida à Sethe, sobreviveu para contar sua história, mas não sua filha. Dar voz a essa filha, portanto, foi uma forma encontrada por Morrison para conseguir exprimir a gravidade desse momento.

Quando a autora traz para o centro da narrativa uma personagem que já morreu, ela subverte o conforto do leitor e o coloca justamente no lugar em que ela o queria: nesse lugar de incerteza, de instabilidade, de tensão. Morrison queria que o leitor se sentisse justamente como se sentiria uma pessoa subjetivada pela escravidão: “Queria que o leitor fosse sequestrado, impiedosamente jogado num ambiente estranho como primeiro espaço para uma experiência comum com a população do livro [...]” (MORRISON, 2011, p.15).⁵⁰

E uma das melhores maneiras que a autora encontrou para fazer isso foi a criação desse fantasma – uma ausência presente – de uma bebê tão indefesa diante de seu destino. Esse fantasma representa, portanto, um dos motivos da narrativa, que se apresenta já mesmo na epígrafe: “Sessenta milhões ou mais”. Morrison está falando de todas as pessoas mortas no contexto da escravidão. Pessoas, essas, que melhor poderiam definir esse sistema, justamente, talvez, por terem sido mortas por ele.

Ashraf Rushdy (1992) comenta sobre o processo de escrita de *Beloved* e todo o trabalho de Toni Morrison em sua tentativa de dar vida aos mortos. Segundo o autor, em *Sula* (1973), Morrison já estava preocupada em dar voz aqueles que morreram; quando a personagem de Sula morre, ela reflete sobre sua própria morte, afirmando que “nem doeu. Espera até eu contar pra Nell” (p.149, tradução minha).⁵¹ Ou seja, Sula opina sobre sua

“The women in the house knew it.” *The figure most central to the story would have to be her, the murdered, not the murderer, the one who lost everything and had no say in any of it.* (MORRISON, 2004, p.18).

⁵⁰ “I wanted the reader to be kidnapped, thrown ruthlessly into an alien environment as the first step into a shared experience with the book’s population [...]” (MORRISON, 2004, p.18)

⁵¹ “it didn’t even hurt. Wait’ll I tell Nell” (p.149).

própria experiência mesmo depois de morta; ela tem a chance de falar sobre isso. Em *Beloved*, esse processo ganha ainda mais corpo. Rushdy escreve que:

Beloved é, com efeito, um réquiem que é uma ressurreição. O exemplo mais óbvio dessa comemoração é a própria Amada, o fantasma da filha anônima de Margaret Garner [...]. Amada é mais do que apenas um personagem do romance, no entanto. Ela é a personificação do passado que deve ser lembrado para ser esquecido; ela simboliza o que deve ser reencarnado para ser enterrado, adequadamente [...]. (RUSHDY, 1992, p.571, tradução minha).⁵²

Com este comentário, Rushdy reitera a definição de Amada enquanto representação daqueles que morreram. Ele, ainda, traz outra perspectiva bastante contundente: Amada é a corporificação do passado. Quando o fantasma da bebê é afugentado pela presença de Paul D no 124, Amada aparece como uma mulher de carne e osso. A partir desse momento, ela se relaciona de maneira ainda mais intensa com as outras personagens e a ideia de que ela representa o passado se torna bastante pertinente.

Ainda segundo Rushdy, esse passado representado por ela é aquele que precisa ser lembrado. Apesar da tentativa de Paul D em expulsá-la, o fantasma volta. Ou seja, esse passado não pode apenas ser deixado de lado, é preciso que ele venha à tona, que se fale sobre ele. Esse é o grande trunfo de Toni Morrison no romance, o fato de que é na relação com o passado personificado – na relação com Amada – que cada personagem consegue aceitar sua condição e seguir em frente. Para que esse passado seja enterrado, como afirma Rushdy, ele precisa ser reencarnado.

Paul Ricoeur, em *A Memória, A História e O Esquecimento* (2000), afirma que a operação historiográfica, ou seja, essa releitura e reescrita da história, é uma espécie de sepultamento. Para o autor, reviver o passado histórico, lembrar-se dele e fazê-lo presente é uma maneira de superar esse passado. Superar, aqui, não significa deixar para trás e esquecer, mas fazer com que esse passado não seja determinante para o que acontece no presente e no futuro. Superar os fantasmas da escravidão, desse modo, seria não deixar que eles influenciassem o futuro da população que sofreu com ela.

Ricoeur, assim, vai ao encontro do pensamento de Rushdy sobre reencarnar e enterrar, pois a operação historiográfica perpetuada por Morrison na literatura tem por

⁵² *Beloved* is, in effect, a requiem that is a resurrection. The most obvious example of this commemoration is *Beloved* herself, the ghost of Margaret Garner's unnamed child [...]. *Beloved* is more than just a character in the novel, though. She is the embodiment of the past that must be remembered in order to be forgotten; she symbolizes what must be reincarnated in order to be buried, properly [...]. (RUSHDY, 1992, p.571).

objetivo reviver os mortos da história. Ela coloca um rosto, uma voz, uma nova vida naqueles que se foram sem chance de serem lembrados. Amada, desse modo, é uma personificação de muitos que se foram.

Deborah Horvitz corrobora essa ideia quando escreve sobre o romance em *Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in Beloved*. Ela firma que:

[...] Amada representa toda mulher africana cuja história jamais será contada. Ela é o símbolo assombrado de muitas Amadas – gerações de mães e filhas – caçadas e roubadas da África; como tal, ela é, diferente dos mortais, invulnerável a barreiras de tempo e espaço. Ela se move com a liberdade de qualquer espírito onipresente e onipotente que anda em zigue e zague entre as gerações dentro da linhagem matriarcal. (HOROVITZ, 1989, p.157, tradução minha).⁵³

A autora traz para o foco as mulheres escravizadas. Ela escreve que Amada é a representação da história de muitas delas, histórias de violência e abusos dos mais diversos tipos. Quando Amada chega no 124 e é indagada sobre sua identidade, ela não parece dar uma resposta coerente. Mesmo nos momentos em que dá pistas sobre ser a filha morta de Sethe, ela também traz consigo vestígios de outras histórias, informações que não dizem respeito à história de Sethe e tem ações que condizem com a trajetória de outras personagens com as quais convive.

Em um diálogo com Denver no qual Amada é questionada sobre seu nome, fica claro que ela não possui somente uma história e um passado. Denver começa indagando:

“Por que você se chama de Amada?” “Amada fechou os olhos. “No escuro, meu nome é Amada.” Denver chegou um pouco mais perto. “Como era lá, onde você estava antes? Pode me contar?” “Escuro”, disse Amada. “Sou pequena naquele lugar. Sou assim aqui.” Levantou a cabeça da cama, deitou de lado, encolhida. Denver tampou a boca com os dedos. “Sentia frio?” Amada se encolheu mais e balançou a cabeça. “Calor. Nada para respirar lá embaixo e sem espaço para se mexer.” “Vê alguém?” “Montes. Uma porção de gente lá embaixo. Algumas mortas.” “Você vê Jesus? Baby Suggs?” “Não sei. Não sei os nomes.” (MORRISON, 2011, p.116).⁵⁴

⁵³ [...] *Beloved* stands for every African woman whose story will never be told. She is the haunting symbol of many Beloveds – generations of mothers and daughters – hunted down and stolen from Africa; as such, she is, unlike mortals, invulnerable to barriers of time space and place. She moves with the freedom of any omnipresent and omnipotent spirit who weaves in and out of different generations within the matrilineal chain. (HOROVITZ, 1989, p.157).

⁵⁴ “Why you call yourself Beloved?” Beloved closed her eyes. “In the dark my name is Beloved.” Denver scooted a little closer. “What’s it like over there, where you were before? Can you tell me?” “Dark,” said Beloved. “I’m small in that place. I’m like this here.” She raised her head off the bed, lay down on her side and curled up. Denver covered her lips with her fingers. “Were you cold?” Beloved curled tighter and shook her head. “Hot. Nothing to breathe down there and no room to move in.” “You see anybody?” “Heaps. A lot of people is down there. Some is dead.” “You see Jesus? Baby Suggs?” “I don’t know. I don’t know the names.” (MORRISON, 2004, p.75).

Neste trecho, Amada fala de um lugar quente, lotado, sem espaço para mover-se ou respirar, com pessoas mortas entre os vivos. É uma descrição muito semelhante ao interior de um navio negreiro, que trazia a população do continente Africano para ser escravizada na América. Isso mostra que ela se move por entre as histórias: a história da filha de Sethe e irmã de Denver, a história de suas ancestrais que vieram trazidas para a escravidão em navios, a história daquelas que morreram no caminho.

Além disso, uma frase bastante poderosa para a narrativa é dita por essa personagem “No escuro meu nome é Amada”. Muitas pessoas que passaram pela escravidão tiveram suas próprias Amadas: mães, filhas, amores, amigos... Todos aqueles perdidos ou mortos continuam sendo amados por aqueles que sobreviveram. Desse modo, a fala de Amada parece significar a lembrança que cada um tem a respeito de como a escravidão levou seus entes queridos embora. No escuro, ou seja, quando eles fecham os olhos, vão dormir ou, até mesmo, quando o escuro de fato recai sobre eles, o pensamento vai até aqueles que um dia foram amados.

Portanto, a presença de Amada traz de volta os mortos. Entre eles, estão também as memórias difíceis demais para serem lembradas. Com Amada presente em carne e osso, porém, fica difícil evitar a relação com ela e, conseqüentemente a relação com o próprio passado. Para Sethe, por exemplo, Amada é sua filha morta, aquela para a qual não teve chance de explicar suas ações, aquela quem ela tentou salvar. Desse modo, Amada traz de volta a Sethe tudo aquilo que lhe foi tirado pela escravidão, como a maternidade, a autoestima, a independência, a capacidade de cuidar e nutrir... É por isso que Sethe se agarra a presença de Amada como se nada mais houvesse no mundo, deixando de trabalhar, de sair e, no decorrer da história, deixando até mesmo de buscar sobreviver.

Essa relação de Sethe com a presença da filha é intrigante pois, ao mesmo tempo em que ela começa um processo de cura ao conseguir contar sua história para quem mais lhe importava contá-la, ela também sucumbe a essa história; é como se fosse pesado demais relembrar tudo aquilo e passar ilesa por isso. O passado representado por Amada lhe arrebatava de maneira quase irreversível, não fosse pelas outras pessoas afetadas pelo mesmo passado – por Amada.

Denver, por exemplo, vê nela a irmã que perdeu. É uma companhia, uma vez que a menina sempre viveu sozinha no isolamento voluntário do 124. Amada é também para Denver aquilo que a escravidão lhe tirou: mais do que tudo, o convívio familiar e uma

possibilidade de futuro. Seus irmãos fugiram, sua avó se foi e seu pai nunca apareceu, tudo isso em decorrência de um passado de sofrimento do qual ela não se lembra, pois não viveu. Amada, desse modo, é o veículo pelo qual Sethe conta a Denver sua história. Quando Denver passa a saber de verdade, a possibilidade de futuro surge, tanto para ela quanto para sua família.

A menina que tinha medo do mundo lá fora, onde coisas ruins aconteciam se você chegasse muito perto, entende que o medo é uma barreira; do mesmo modo que ela não temia o fantasma da irmã, ela não devia temer o passado. Pelo contrário, saber dele mostra-se libertador. A seguir, me aprofundarei na análise dessa personagem.

3.5. Denver

“Em *Beloved*, Denver torna-se a filha da esperança.” (RUSHDY, 1992, p.578, tradução minha)⁵⁵, é como começa o ensaio *Daughters Signifying History*, de Ashraf Rushdy a respeito do romance de Toni Morrison. Segundo o autor, que trata da relação entre mãe e filha na narrativa, Amada e Denver simbolizam aspectos da história individual de Sethe e da história coletiva da população escravizada nos Estados Unidos. Denver, desse modo, é a filha que representa a esperança. É ela a responsável por sair de casa e alcançar a comunidade que pode ajudar sua família a ter alguma perspectiva de futuro. Para isso, ela precisou encarar e aceitar seu passado, que era, também o passado de toda a comunidade.

Entretanto, nem sempre foi assim. Havia nessa personagem uma recusa em saber sobre si mesma e seu passado. Sethe não contava à filha sobre a escravidão, o sofrimento e as dores de ter vivido na Doce Lar e, por Denver ter crescido em um contexto de liberdade, ela não teve como sabe-lo a não ser pelas histórias. Apesar, porém, de ela ter nascido livre, sua família foi concebida no contexto da escravidão e as memórias que formam quem ela é estão pautadas nessa história que ela não conhece. Sua família não consegue fugir de seu passado e, conseqüentemente, Denver também não.

Ela sabe, por exemplo, que sua irmã assombra a casa onde mora e convive com sua fúria diariamente, assim como Sethe. Ela sabe também que, pela morte da irmã, a comunidade se afastou deles e sua família se fechou em si mesma; seus irmãos fugiram e

⁵⁵ “In *Beloved*, Denver becomes the daughter of hope.” (RUSHDY, 1992, p.578).

sua avó morreu, todos de alguma forma influenciados pela ausência da irmã bebê. A relação de Denver com esse momento de sua vida é muito incerta. Um dos primeiros contatos dela com essa lembrança, ainda bastante recente, é quando uma criança na escola de Lady Jones lhe pergunta sobre sua mãe. A descrição desse momento paralisa Denver e ela nunca mais volta para a escola, algo que lhe deixava tão feliz. O colega de classe lhe pergunta de maneira curiosa o que sua mãe havia feito, mas ela não consegue responder e nem perguntar a Sethe sobre isso:

Assassinato, Nelson Lord tinha dito. “Sua mãe não foi presa por assassinato? Você estava lá com ela quando ela foi levada?” Foi a segunda pergunta que, durante muito tempo, impossibilitou fazer a Sethe a primeira pergunta. A coisa que saltava tinha ficado enrolada num lugar bem assim: um escuro, uma pedra e alguma outra coisa que se mexia sozinha. Ela ficou surda para não ouvir a resposta e assim como as pequenas florzinhas de maravilha procuravam abertamente a luz do sol, depois se fechavam apertadas quando o sol ia embora, Denver cuidava do bebê e se retirava de todo o resto. (MORRISON, 2011, p.156).⁵⁶

Ela preferia ficar surda do que ouvir a resposta de Sethe sobre a morte da irmã na frente dela e de seus irmãos. Seu medo de saber junta-se com o medo de Sethe para contar e dessa maneira elas vivem em um acordo tácito de não tocar no assunto. A dificuldade de Sethe para se lembrar provoca em Denver sua recusa por saber.

O único momento de sua história que ela gosta de ouvir e o qual Sethe não teme em lhe contar é o de seu nascimento. Sethe fugiu da Doce Lar ainda grávida e deu à luz a Denver no meio dessa fuga, perdida e machucada em uma floresta no meio do caminho. Quem a ajudou com as feridas e o nascimento da filha foi Amy, uma menina branca que passava pela floresta e encontrou Sethe ali.

Amy é uma das poucas personagens brancas da narrativa e é descrita por Sethe da seguinte maneira: “o nome dela era Amy e ela precisava de carne e de caldo mais do que qualquer um neste mundo. Os braços feito dois caniços e cabelo que dava para quatro ou cinco cabeças” (p.58)⁵⁷. Ela era provavelmente empregada de alguma família rica da região, trabalhava duro e também era castigada de maneira física. Sua intenção a respeito

⁵⁶ *Murder, Nelson Lord had said. “Didn’t your mother get locked away for murder? Wasn’t you in there with her when she went?” It was the second question that made it impossible for so long to ask Sethe about the first. The thing that leapt up had been coiled in just such a place: a darkness, a stone, and some other thing that moved by itself. She went deaf rather than hear the answer, and like the little four o’clocks that searched openly for sunlight, then closed themselves tightly when it left, Denver kept watch for the baby and withdrew from everything else. (MORRISON, 2004, p.104).*

⁵⁷ *Her name was Amy and she needed beef and pot liquor like nobody in this world. Arms like cane stalks and enough hair for four or five heads. (p.32).*

de Sethe não é de salvá-la para sentir-se uma pessoa melhor ou para cumprir seu dever como ser humano. Ela sente pena da mulher grávida e ferida e busca confortá-la de certo modo, crente de que Sethe jamais conseguiria sobreviver.

De certo modo, o fato de Amy não ser uma “salvadora” é muito importante; ela não é uma abolicionista, por exemplo, ciente dos problemas da escravidão. Pelo contrário, ela também é castigada e sofre o que sua classe lhe impõe sofrer. Ela se une a Sethe, portanto, por ser uma mulher branca pobre. Esse momento é significativo por mostrar que existe uma união possível entre essa mulher branca e essa mulher negra; que elas se solidarizam uma com outra e que elas conhecem o sofrimento uma da outra.

O nascimento de Denver deixa bastante evidente essa união, pois só existem aquelas duas mulheres ali, no meio da floresta, junto de um bebê que acabava de nascer. Na descrição dessa cena, há a menção de esporos de samambaia azul que caiam por todos os lados quando Denver finalmente nasce; esses esporos são um símbolo de vida, como fica claro a seguir:

Esporos de samambaia azul voavam nos baixios ao longo das margens na direção da água em linhas prata-azuladas difíceis de ver a não ser que se estivesse dentro ou perto delas, deitado bem na margem do rio quando os reflexos do sol estão baixos e pálidos. Muitas vezes pensa-se que são insetos – mas são sementes em que gerações inteiras dormem, confiantes num futuro. E, por um momento, é fácil acreditar que cada um tem um futuro – virá a ser tudo o que está contido no esporo: viverá seus dias conforme o planejado. Esse momento de certeza não dura mais que isso; mais, talvez, do que o esporo em si. (MORRISON, 2011, p.129).⁵⁸

O futuro contido naqueles esporos prontos para germinar representam também o futuro de Denver; a esperança que marca a história da menina já estava presente em seu nascimento e ela comprova sua missão no decorrer de sua trajetória. Denver, desse modo, traz em si a perspectiva de futuro, que parecia sempre tão distante para Sethe. Esse futuro é criado por sua mãe e pela moça branca, as duas juntas, que trouxeram para a vida aquele bebê que prometia esperança. Marcela de Araújo Pinto, em sua dissertação sobre o romance de Morrison, analisa esse momento da seguinte forma:

⁵⁸ *Spores of bluefern growing in the hollows along the riverbank float toward the water in silver-blue lines hard to see unless you are in or near them, lying right at the river's edge when the sunshots are low and drained. Often they are mistook for insects—but they are seeds in which the whole generation sleeps confident of a future. And for a moment it is easy to believe each one has one—will become all of what is contained in the spore: will live out its days as planned. This moment of certainty lasts no longer than that; longer, perhaps, than the spore itself.* (MORRISON, 2004, p.84).

Além disso, Denver só consegue nascer por causa do esforço conjunto dessas duas mulheres de grupos distintos. O que garantirá o futuro de Denver é esse empenho em conjunto, não a perpetuação do domínio de um grupo sobre o outro. O trabalho em conjunto vem do fato de Amy ver uma nida de em Sethe. Ela apenas ajuda Sethe porque entende a situação em que ela está. Amy não é uma abolicionista, nem espera ganhar uma disputa política e econômica; ela quer apenas encontrar o veludo vendido em Boston. Sethe, como sempre, também vê Amy com humanidade, por isso elas conseguem fazer o nascimento juntas [...]. (PINTO, 2010, p.132).

O futuro, portanto, não é a perpetuação de um grupo sobre o outro, como afirma Pinto, mas a possibilidade de comunhão entre eles. Quão melhor seria o mundo se não houvesse um povo que escraviza e outro que é escravizado? O desejo de que esse mundo fosse melhor está escancarado no nascimento de Denver, com a presença de Amy e sua ajuda a Sethe. Além disso, esse momento reitera, ainda, a linha matriarcal da qual se falou no tópico anterior, afinal, não há nenhum homem presente na cena, apenas duas mulheres “fora da lei”, que conseguem colocar no mundo outra mulher capaz de continuar essa linhagem. Pinto também escreve:

A imagem das duas mulheres enrolando o bebezinho nos panos, logo após o nascimento, confirma a linha de maternidade que Denver irá continuar: não há homens participando desse ato heroico, o pai de Denver não está lá e nunca estará. As mulheres estão encarregadas de garantir a linha de uma geração para outra. (PINTO, 2010, p.133).

O que é importante sobre essa linha de maternidade é que está presente nela também uma mulher branca, no sentido de que ela está junto da mulher negra em sua luta. Também há na comunidade algumas mulheres brancas que participam dessa comunhão, como Lady Jones, a professora da cidade, que Denver procura assim que consegue reunir forças para sair de sua casa. A menina é, portanto, a continuação de uma geração de mulheres de sua família que traz a esperança de um destino melhor na comunhão entre muitas outras mulheres e em seu ato de reconciliação com seu passado.

O processo pelo qual Denver tomou consciência de sua missão, entretanto, foi longo e se deu principalmente pela presença de Amada. A irmã era para ela e para Sethe um público ávido por suas histórias e, enquanto Denver lhe contava sobre seu nascimento e sua vida no 124, Sethe ia mais além e lhe contava coisas sobre a Doce Lar e sobre a escravidão. Eram coisas que ela jamais dividira com Denver, por conta do pacto silencioso que permitia mãe e filha a continuarem sãs. Mal sabiam elas que eram justamente aquelas histórias não contadas que as libertariam.

Ao contar para Amada, então, Sethe contava também para Denver. O que a menina ouviu é extremamente importante para que ela se reconheça enquanto pessoa e para que

ela se dê conta do comprometimento de seu futuro e de sua mãe. Rushdy comenta sobre isso:

É uma história que, contudo, é passada adiante – e é passada por meio da escuta. Enquanto Sethe acha que está tentando convencer Amada das razões que a levaram a cometer assassinato, Denver está ouvindo. Como sugeri anteriormente, Denver é a escuta que filtra o processo de autodescoberta de Sethe: “Isso e muito mais Denver a ouviu dizer...” (RUSHDY, 1992, p.585, tradução minha).⁵⁹

O autor escreve sobre as palavras finais de Toni Morrison na narrativa “essa não é uma história para passar adiante” (2011, p.388), no sentido de que o que é contado ali é duro demais para ser lembrado. Mas o que Morrison faz, e Rushdy afirma, é justamente passar essa história adiante quando ninguém mais gostaria de fazê-lo. E é por passar adiante que essa história pode ser tão libertadora como foi para as personagens. Desse modo, ao tentar explicar para Amada seus motivos, é Denver quem acaba entendendo e finalmente obtendo a resposta da pergunta feita a ela na escola, há muitos anos.

Outro ponto bastante relevante elaborado por Rushdy é a questão da tríade composta por Sethe, Amada e Denver representando o presente, o passado e o futuro. Ele reitera o fato de que Amada e Denver são o passado e o futuro de Sethe, respectivamente, mas são também mais do que isso, elas são duas diferentes formas de lidar com o legado da escravidão, Rushdy escreve a seguir:

Amada, a encarnação do fantasma da filha assassinada, é a construção revisionista mais óbvia no romance de Morrison. Por meio de Amada, ela ressignifica a história ressuscitando uma de suas vítimas anônimas. Quando Amada volta para assombrar Sethe por tê-la matado, Amada torna-se a memória encarnada da culpa de Sethe. Além disso, ela é nada além de culpa, símbolo de uma crítica implacável da função desumanizante da instituição da escravidão. Com isso, ela é a filha que representa uma crítica severa, demonstrando o determinismo na história da escravidão. Ela representa, entretanto, apenas metade da história do trabalho de Morrison: o olhar acusatório, a perspectiva indesculpável, a necessidade do esquecimento – “Não era uma história para passar adiante”. Há uma outra filha no romance, uma outra filha da história – representando o olhar acolhedor, a perspectiva afetuosa, a necessidade de lembrar. (RUSHDY, 1992, p.578, tradução minha).⁶⁰

⁵⁹ *It is a story, however, that does get passed on – and it is passed on through the ear. While Sethe thinks she is trying to convince only Beloved of the reasons she committed murder, Denver is listening. As I suggested earlier, Denver is the filtering ear for Sethe’s process of self-discovery: “This and much more Denver heard her say...”* (RUSHDY, 1992, p.585).

⁶⁰ *Beloved, the incarnation of the ghost of the murdered daughter, is the most obvious revisionist construction in Morrison’s novel. Through Beloved, she signifies on history by resurrecting one of its anonymous victims. When Beloved comes back to haunt Sethe for murdering her, Beloved becomes the incarnated memory of Sethe’s guilt. Moreover, she is nothing but guilt, a symbol of an unrelenting criticism of the dehumanizing function of the institution of slavery. In this, she is the daughter representing a severe critique, demonstrating the determinism in slave history. She represents, however, only half of Morrison’s work: the accusing glare, the unforgiving perspective, the need to forget – “It was not a story to pass on.”*

A significação da história pela perspectiva de Amada é aquela que relembra o sofrimento e o escancara; é uma perspectiva, segundo o autor, de determinismo, uma vez que ela mostra como é impossível para aqueles que viveram a escravidão se libertarem totalmente dela. A significação por parte de Denver, entretanto, mostra a esperança que existe em se libertar da escravidão não por meio da negação, mas pela aceitação. É a necessidade de lembrar e estar ciente do passado, de ressignificar a história.

Amada e Denver, portanto, representam as duas metades da história de Sethe e também da população negra escravizada nos Estados Unidos. Elas são opostas, mas complementares, uma vez que não existe apenas uma maneira de olhar para um momento tão complexo da história. A perspectiva trazida em *Beloved* sobre a escravidão, desse modo, não é apenas determinista e não é apenas esperançosa, mas uma junção entre as duas que acaba sempre na necessidade de conhecer sua história.

3.6. Baby Suggs

Se Sethe, Amada e Denver representam o presente, passado e futuro, Baby Suggs pode ser descrita como a cola que une esses três elementos. Apesar de a narrativa começar quando Baby já havia morrido, ela é uma personagem que está presente durante todo o tempo nas memórias e na fala das personagens. Ela não é, entretanto, uma presença rancorosa como a de Amada; pelo contrário, ela é o que dá esperança e movimento para as pessoas ao seu redor.

A figura de Baby Suggs está presente tanto no passado, quanto no presente e no futuro. Primeiro, por ser ela a originária da família que protagoniza a história: Baby é mãe de Halle, sogra de Sethe e se torna avó dos filhos que eles têm juntos. Ela também veio da Doce Lar, na qual trabalhou em sua velhice até que Halle lhe comprasse a liberdade. Antes de ser livre, porém, ela viveu tudo aquilo que assombra Sethe e sua família, todos os horrores e as dores da escravidão. Baby é um ótimo contraponto escolhido por Morrison para balancear o “*white male gaze*”⁶¹ sobre a vida das personagens; por meio

There is another daughter in the novel, another daughter of history – representing the embracing glance, the loving view, the need to remember. (RUSHDY, 1992, p.578).

⁶¹ O “olhar branco masculino”, na tradução literal.

das falas e elementos da vida de Baby o leitor passa a ter outra visão que não apenas a de Sethe, ou seja, a da mãe que provocou a morte de seus filhos.

No trecho de *The Black Book* sobre Margaret Garner, o Reverendo que relata os acontecimentos menciona a sogra de Garner, que está junto dela durante sua visita. Ao perguntar-lhe sobre o assassinato da neta, a mulher responde que não incentivou e nem impediu Garner de tê-lo feito e que, em circunstâncias parecidas, ela provavelmente teria feito o mesmo. Essa afirmação é assombrosa para o Reverendo, mas, ao mesmo tempo, lhe dá uma ideia mais clara de que Garner não estava fora de si no momento de seu ato; ela, na verdade, repetia um comportamento já existente, mas que acontecia longe dos olhos da população branca livre.

Em *Beloved*, a sogra de Garner ganha um nome e uma profundidade, fazendo com o leitor exatamente aquilo que fez com o Reverendo: dando-lhe novas perspectivas. Baby conta que teve muitos filhos, a maior parte dos quais ela nem lembra mais pois foram tirados dela, vendidos ou mortos. Como conta o narrador:

Fazia sentido por uma porção de razões porque em toda vida de Baby, como também na de Sethe, homens e mulheres eram deslocados como se fossem peças de xadrez. Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado ou emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. Então os oito filhos de Baby eram de seis pais. O que ela chamava de maldade da vida era o choque que ela recebia ao saber que ninguém parava de jogar as peças só porque entre as peças estavam seus filhos. Halle foi o que ela conseguiu conservar mais tempo. Vinte anos. Uma vida inteira. (MORRISON, 2011, p.46).⁶²

Oito filhos dos quais apenas Halle conseguiu desenvolver algum tipo de relação com ela. Todas as pessoas de sua vida foram tiradas dela pela engrenagem da escravidão. Desse modo, sob essa perspectiva, como impor os valores que cabem a uma pessoa livre a uma pessoa escravizada, como Baby Suggs? Como impor os mesmos valores a respeito da maternidade, por exemplo? A voz de Baby, desse modo, muitas vezes vem de modo a desestabilizar o que o leitor conhece sobre seu mundo e até mesmo o que ele conhece sobre a escravidão.

⁶² *It made sense for a lot of reasons because in all of Baby's life, as well as Sethe's own, men and women were moved around like checkers. Anybody Baby Suggs knew, let alone loved, who hadn't run off or been hanged, got rented out, loaned out, bought up, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized. So Baby's eight children had six fathers. What she called the nastiness of life was the shock she received upon learning that nobody stopped playing checkers just because the pieces included her children. Halle she was able to keep the longest. Twenty years. A lifetime.* (MORRISON, 2004, p.24).

É sob essa perspectiva que Baby está presente no passado: ela representa aquilo que foi vivido na escravidão, aquilo que Sethe também viveu até chegar ali e poder amar livremente. Baby é, também, o presente. Apesar de sua atuação ter acontecido antes do começo da narrativa, o presente simbólico é o momento no qual as personagens saíram de um contexto de escravidão e começam a viver a partir dali. É o momento em que Sethe chega no 124 e permanece até o começo da narrativa.

Quando Baby tem sua liberdade comprada por seu filho e é levada para Cincinnati para viver, morar e trabalhar como uma mulher livre, ela sente seu coração bater pela primeira vez. É uma passagem muito significativa do livro, na qual é possível perceber claramente a despersonalização existente em um contexto de escravidão e uma espécie de gênese que começa com a vida em liberdade

[...] para quê? Para que uma escrava de sessenta anos que anda como um cachorro de três pernas quer a Liberdade? E quando pisou em terra livre não conseguia acreditar que Halle sabia o que ela não sabia; que Halle, que nunca tinha dado uma respirada livre, sabia que não havia nada igual no mundo. Aquilo a apavorou. Havia algum problema. Qual o problema? Qual o problema? Ela se perguntava. Não sabia que aspecto tinha e não tinha curiosidade. Mas, de repente, viu suas mãos e pensou com uma clareza tão simples como surpreendente: estas mãos me pertencem; são minhas mãos. Em seguida, sentiu uma batida no peito e descobriu uma outra coisa nova: o bater de seu próprio coração. Teria estado sempre ali? Essa coisa pulsante? Sentiu-se boba e começou a rir alto. (MORRISON, 2011, p.206).⁶³

Este sentimento de auto reconhecimento, de auto percepção é extremamente significativo e se assemelha com aquilo que aconteceu com Sethe ao chegar no 124: ela sentiu que poderia finalmente amar seus filhos, pois ali eles eram dela para amar. Ali, seu corpo, seus sentimentos, suas ações pertenciam apenas a elas mesmas. O recurso criado por Morrison de dar essa súbita sensação de pertencimento às personagens funciona muito bem para dizer ao leitor como é ter sua liberdade limitada, em um contexto de servidão. Nessa passagem de Baby Suggs é possível ver muito claramente qual é a sensação de finalmente ser livre.

⁶³ [...] *what for? What does a sixty-odd-year-old slavewoman who walks like a three-legged dog need freedom for? And when she stepped foot on free ground she could not believe that Halle knew what she didn't; that Halle, who had never drawn one free breath, knew that there was nothing like it in this world. It scared her. Something's the matter. What's the matter? What's the matter? she asked herself. She didn't know what she looked like and was not curious. But suddenly she saw her hands and thought with a clarity as simple as it was dazzling, "These hands belong to me. These my hands."* Next she felt a knocking in her chest and discovered something else new: her own heartbeat. Had it been there all along? This pounding thing? She felt like a fool and began to laugh out loud. (MORRISON, 2004, p.149)

Além disso, no mesmo momento em que ela se reconhece como ela mesma, a questão de seu nome aparece. Sr. Garner, que a leva até Cincinatti, a chama de Jeny, e ela o questiona pela primeira vez sobre o porquê. Ele afirma que esse era o nome escrito em seu recibo de compra, e pergunta se aquele não era seu verdadeiro nome e como ela se chamava. Baby responde: “De nada”, disse ela. “Eu não me chamo de nada.” (p.206).⁶⁴ Até aquele momento, ela não tinha um nome. Ela não se chamava de nada, como uma maneira de dizer que ela não se considerava nada e nem era considerada por outros. Ao cunhar seu próprio nome, Baby Suggs, ela se coloca finalmente no mundo, batiza a ela mesma e passa a existir perante o mundo e perante ela própria. Arnold Weinstein afirma:

Baby Suggs diz a Garner, pela primeira vez, que ela não é Jenny, que é Baby Suggs, que tem um nome independente do comércio de escravos. Na escravidão, a definição pertence aos definidores; na liberdade, o sujeito se define. A experiência de auto propriedade de Baby está próxima da gênese; à luz deslumbrante da autofecundação, ela se torna uma pessoa, assume seus apêndices e órgãos como seus, anuncia seu nome, alcança, por mais manca que seja, a totalidade. (WEINSTEIN, 1993, p.272, tradução minha).⁶⁵

Assim como Baby deu origem biologicamente à família de Sethe, por ter dado à luz a Halle, no momento em que é liberta, Baby cunha também a liberdade de sua família. Não por ela ser a responsável pela fuga de Sethe e dos outros, mas por proporcionar alento na liberdade recém adquirida por eles. Não é simples, como se vê na narrativa, sair de um contexto de privação e dar-se conta de ser livre. As memórias, os fantasmas e as dores estão sempre à espreita. É com a ajuda de Baby Suggs que muitas pessoas recém livres conseguem lidar com esse novo sentimento de pertencimento e ela se torna uma espécie de pregadora, de missionária.

“*Baby Suggs, sagrada*” (p.134)⁶⁶, é assim que o narrador se refere a esta personagem e é assim que todos a viam. Por sua muita idade e pela sabedoria que advinha disso, ela era uma velha sábia, uma espécie de guia para todos ao seu redor. Ela ia até a Clareira, chamava toda a comunidade e, ali, pregava palavras não de uma religião, mas de amor próprio, algo que era desconhecido por muitos deles até então. Baby era a medida

⁶⁴ “Nothing [...]. I don’t call myself nothing” (p.149).

⁶⁵ *Baby Suggs tells Garner, for the first time, that she is not Jenny, that she is Baby Suggs, that she has a name independent of the slave commerce. In slavery, definition belongs to the definers; in freedom the subject defines himself or herself. Baby’s experience of self-ownership is close to genesis; in the dazzling light of autofecundation she becomes a person, assumes her appendages and organs as her own, announces her name, achieves, lame though she is, wholeness.* (WEINSTEIN, 1993, p.272).

⁶⁶ “Baby Suggs, holy” (p.87).

de muitas coisas para seu povo e foi, também, reflexo do que aconteceu com o ato de Sethe e a morte de sua bebê.

Depois da perda de sua neta, Baby parou de pregar na Clareira e algum tempo depois passou a viver apenas na cama. Ela não fazia mais nada senão pensar em cores; de tempos em tempos, ela se deliciava com cores diferentes: azul, amarelo, verde... O fato de Baby pensar nas cores pode parecer uma forma de escapar da realidade que se abateu sobre ela: a morte de sua neta, o isolamento de sua família, o sentimento de incapacidade que sentiu. Era um mundo sem cor que ela queria colorir. Sethe frequentemente fala desse momento de Baby Suggs e a incapacidade dela própria em prestar atenção nas cores. Em uma passagem, ela reflete:

Sethe olhou para as mãos, as mangas verde-garrafa, e pensou em como havia pouca cor na casa e como era estranho ela não ter sentido falta disso do jeito que Baby Suggs sentia. É de propósito, pensou, só pode ser de propósito, porque a última cor que se lembrava eram lascas rosadas da lápide de sua filha bebê. Depois disso, sua consciência de cor passou a ser igual à de uma galinha. Toda manhã, ela preparava tortas de frutas, os pratos de batata e os vegetais enquanto a cozinheira fazia a sopa, a carne e o resto todo. E não se recordava de lembrar de uma bérberis vermelha ou de uma abóbora amarela. Toda manhã ela via o amanhecer, mas nunca percebia ou reparava em sua cor. Havia algo errado naquilo. Era como se ela um dia tivesse visto o sangue vermelho do bebê, no dia seguinte as lascas rosadas da lápide, e ali terminou. (MORRISON, 2011, p.68).⁶⁷

É interessante o fato de que as últimas cores de que ela se lembra são o vermelho do sangue e o rosa do túmulo de sua filha. Depois disso, ela afirma não ter conseguido ver mais nada. Baby, ao contrário, passou a enxergar somente aquilo. De certo modo, é possível analisar essa sua fome de cor como uma maneira de tornar-se alheia a um mundo descolorido. Em uma conversa que ela tem com Selo Pago ⁶⁸, antes de ficar definitivamente na cama, Selo insiste para que ela volte a pregar na Clareira, mas ela nega; afirma que quer apenas deitar e pensar em cores. O argumento de Selo é o de que ela não pode deixar a “gentebranca” ganhar e ela rebate: “O que eu tenho de fazer é ir

⁶⁷ *Sethe looked at her hands, her bottle-green sleeves, and thought how little color there was in the house and how strange that she had not missed it the way Baby did. Deliberate, she thought, it must be deliberate, because the last color she remembered was the pink chips in the headstone of her baby girl. After that she became as color conscious as a hen. Every dawn she worked at fruit pies, potato dishes and vegetables while the cook did the soup, meat and all the rest. And she could not remember remembering a molly apple or a yellow squash. Every dawn she saw the dawn, but never acknowledged or remarked its color. There was something wrong with that. It was as though one day she saw red baby blood, another day the pink gravestone chips, and that was the last of it. (MORRISON, 2004, p.39).*

⁶⁸ *Stamp Paid*, no original.

para minha cama e deitar. Quero ficar com alguma coisa inofensiva neste mundo”⁶⁹ (p.257).

Entretanto, é possível olhar de outro modo ao entendermos que Baby também está presente no futuro; ela é, de certa forma, a esperança. Apesar de não estar presente no momento em que Amada chega e no momento em que a relação dela com Sethe se torna insustentável, é Baby quem Denver escuta quando precisa tomar uma atitude. Desse modo, a avó está presente na neta, essa neta que será a responsável pela continuação de sua família e de seu povo. Em diversas passagens, Denver se lembra da avó Baby. Mas é nesse momento crucial da narrativa que ela ouve sua voz com mais clareza.

Parada na varanda, ao sol, Denver lembrou dessas conversas e das últimas palavras, finais, de sua avó, e não conseguiu sair. Sentiu a garganta coçando; o coração aos chutes – e então Baby Suggs riu, mais claro que tudo. “Está me dizendo que eu nunca contei para você nada da Carolina? Do seu pai? Você não lembra nada de por que eu ando do jeito que eu ando e dos pés de sua mãe, sem falar das costas dela? Nunca te contei nada disso? Por isso é que você não consegue desde a escada? Minha Nossa. Nossa.” Mas você disse que não tem defesa. “Não tem.” Então o que eu faço? “Saiba, e saia desse quintal. Vá.” (MORRISON, 2011, p.347).⁷⁰

O conselho de Baby à Denver revela o segredo para a cura das personagens na narrativa: saber sobre seu passado é o que Denver precisa fazer para que ele não se repita. Conhecê-lo, lembrá-lo. De certa forma, é o que todas as personagens do livro precisam fazer, em diferentes medidas. Sethe precisa fazer as pazes com ele, Paul D deve se abrir para ele e Denver precisa conhece-lo. Só assim ela pode ter alguma perspectiva de futuro. Desse modo, Baby também é responsável por guiar seus familiares ao futuro. É ela quem está nos pensamentos de Denver quando a menina toma coragem para sair e saber mais sobre sua própria vida.

Saber do passado para agir no futuro é um dos grandes temas do romance de Morrison e que acaba sendo também a chave de leitura para a narrativa. Quando Baby Suggs afirma que Denver deve saber sobre seu passado e só assim conseguirá seguir,

⁶⁹ “*What I have to do is get in my bed and lay down. I want to fix on something harmless in this world.*” (p.179).

⁷⁰ *Remembering those conversations and her grandmother’s last and final words, Denver stood on the porch in the sun and couldn’t leave it. Her throat itched; her heart kicked—and then Baby Suggs laughed, clear as anything. “You mean I never told you nothing about Carolina? About your daddy? You don’t remember nothing about how come I walk the way I do and about your mother’s feet, not to speak of her back? I never told you all that? Is that why you can’t walk down the steps? My Jesus my.” But you said there was no defense. “There ain’t.” Then what do I do? “Know it, and go on out the yard. Go on.”* (MORRISON, 2004, p.243).

Morrison está dizendo para seus leitores exatamente a mesma coisa. Ela resgata, durante todo o romance, esse passado do qual devemos tomar conhecimento, por uma perspectiva totalmente nova, para que assim possamos impedir que ele volte a acontecer.

Linda Hutcheon, em *A Poética do Pós-Modernismo* (1988), trata dessa característica dos romances pós-modernos e sua relação íntima com o passado histórico. O olhar para esse passado não deve ser nostálgico, na medida em que evoca as coisas boas de outrora em detrimento do que acontece no presente. Devemos olhar para o passado criticamente, curiosamente, sabendo de seus infinitos desdobramentos no presente. Sabendo que, sem conhecê-lo, ele pode se repetir e nem sequer o perceberemos. Como Denver teme antes de sair de sua casa, lá para fora, “onde havia lugares em que coisas tão ruins haviam acontecido que quando se chegava perto delas elas podiam acontecer de novo”⁷¹ (p.346).

Marcela de Araújo Pinto escreve sobre a importância da personagem de Baby para a narrativa, ao afirmar que “O processo de rememoração realizado pelas personagens em *Beloved* define a figura do ancestral como fundamental para a constituição do presente e para a possibilidade de visualização do futuro.” (2010, p.123). Ou seja, Baby foi capaz de forjar o presente e o futuro por causa de suas experiências passadas. Ela é essa figura do ancestral que mostra o caminho quando não se poderia achá-lo sozinho.

Além disso, Pinto destaca a linha matriarcal presente na história e que é inaugurada por Baby Suggs e passada através de Sethe para Amada e Denver:

Conquanto sejam conflitantes, as figuras em *Beloved* capazes de formar essas forças são sempre femininas. Os homens já não participam mais do presente da família: Halle e os garotos irmãos de Denver simplesmente sumiram. Não há nenhuma força proveniente deles que possa ajudar Denver. A linhagem orientadora de Denver é constituída por mães: Baby Suggs, mãe de Halle; e Sethe (levada a contar sua história por meio de outra figura feminina, *Beloved*, que entraria na linhagem se não tivesse morrido bebê), mãe de Denver. (PINTO, 2010, p.125).

Essa linhagem feminina é também muito importante na mensagem que Morrison buscou passar, que diz respeito a uma visão desse passado histórico pela perspectiva das mulheres que o viveram. A passagem da cultura de um povo entre gerações está em grande parte relacionada à linhagem matriarcal dessa cultura; são as mães que ensinam às filhas que ensinarão as suas filhas. Essa cultura que se passa por meio de tarefas do

⁷¹ “where there were places in which things so bad had happened that when you went near them it would happen again.” (p.244).

cotidiano como costurar, cozinhar, plantar e contar histórias sempre foi feita dentro do espaço doméstico, pelas mulheres que o ocupavam.

Desse modo, o passado que Morrison buscou resgatar está fincado principalmente nessa experiência feminina sobre ele. Baby Suggs é uma das personagens mais importantes na narrativa para exercer essa função. Ela é como a voz da própria autora que conta aos seus leitores e os guia na percepção de sua própria história, assim como Baby faz com sua família e sua comunidade.

Por falar na comunidade, ela acaba sendo outro personagem importante na narrativa. A comunidade geralmente exerce o papel de dar suporte e acolher, e era assim que acontecia quando Baby Suggs pregava na Clareira e todos a respeitavam e amavam. Entretanto, assim como a liberdade era um mundo complexo para Sethe e sua família, era também para as pessoas de sua comunidade. A maior parte deles também eram escravos que haviam fugido e sentido na pele os horrores da escravidão; para eles, também era difícil fazer as pazes com o passado. Isso fica claro um dia antes do assassinato da bebê de Sethe. Baby Suggs faz uma enorme comemoração em sua casa em homenagem à parte de sua família finalmente reunida: sua nora e seus netos, todos juntos.

A comemoração é descrita como enorme: várias tortas, aves assadas, creme, leite e pães. Toda a comunidade compareceu e se deliciou com o banquete, mas, ao mesmo tempo, se horrorizou com ele. O excesso compartilhado por eles gerou neles uma espécie de repugnância. Este fato é muito significativo, pois mostra como eles tinham dificuldade em aceitar que aquilo era o que eles próprios mereciam. Assim, ao invés de apreciarem a possibilidade de um banquete, sua vida passada veio à tona e estragou a sensação de abundância que eles jamais haviam sido ensinados a ter. Esse estrago vem em forma de inveja e desaprovação por Baby Suggs, como se ela mostrasse a eles o que eles mereciam, mas eles ainda não estivessem preparados para ver.

No dia seguinte a essa comemoração, os homens da Doce Lar chegaram e Sethe mata uma de suas filhas. Depois desse momento, a comunidade se afasta definitivamente daquela família. Não há aproximação, e é como se eles também não entendessem o conceito do “amor grosso”, como não o entendia Paul D. Desse modo, a reconciliação com a comunidade é um momento muito importante, pois é como se a cura viesse não só para Sethe mas para todo o povo também. A cura em relação ao seu passado e suas lembranças. Ritashona Simpson escreve sobre esse momento:

Se Denver e Amada representam Sethe, então o que Sethe faz (na figura de Denver alcançando a comunidade) é forçar a comunidade a fazer as pazes com as memórias (sobre a escravidão que os repugnava) que os impediu de se curarem e amarem uns aos outros incondicionalmente como um corpo. Enquanto um membro deste corpo (Sethe) fosse excluído ou as memórias de um membro fossem terríveis demais para conviver, a cura não poderia ser completa. (SIMPSON, 2007, p.72, tradução minha).⁷²

A reconciliação com a comunidade também continua a linhagem feminina da qual tratei anteriormente. Quem chega ao auxílio de Sethe e Denver são as mulheres, mais especificamente trinta mulheres que completam a ausência do número 124. Ao aceitarem o passado tenebroso de Sethe, elas entram em contato com seu próprio passado e ao perdoarem o ato daquela mãe contra sua própria filha, perdoam a elas mesmas pelo que também já passaram. É um movimento de cura e libertação não apenas para Sethe, mas para todo um povo. Arnold Weinstein escreve:

Não podemos deixar de ver que a liberdade aqui é imaginada em termos de posse e propriedade, mas que é crucialmente possibilitada por nosso relacionamento com outras pessoas. A vida comunitária é profundamente doméstica: só se pode ser eu quando se faz parte de uma família, uma família que ensina artes domésticas, como fazer línguas e roupas. Mas a própria perspectiva doméstica é possibilitada por uma lógica feminina tão antiga quanto a espécie, uma lógica que conta com eventos por ciclos mensais em relação à lua e ao útero, uma lógica que encontra sua expressão mais pura no fluxo criatural de mães e filhos [...]. (WEINSTEIN, 1993, p.277, tradução minha).⁷³

A liberdade está também na relação com os outros, segundo o autor. Essa comunidade feminina que volta a acolher Sethe é crucial para sua cura e sua recuperação da autoestima. O que começa com Baby Suggs e sua palavra, seu instinto de passar adiante a cultura de seu povo, continua com a comunhão de Sethe com a comunidade e desta com a família de Sethe. Todos se beneficiam da união e da cura permitida pela aceitação do passado – tanto do passado de um de seus membros quanto de um passado coletivo compartilhado por todos.

⁷² *If Denver and Beloved represent Sethe, then what Sethe does (in the figure of Denver reaching out to the community) is to force the community to come to terms with memories (about slavery that disgusted them) that had prevented them from healing and loving one another unconditionally as a body. As long as one member of this body (Sethe) was excluded or one member's memories were too awful to relate, the healing could not be complete.* (SIMPSON, 2007, p.72).

⁷³ *We cannot fail to see that freedom here is imagined in terms of ownership and proprietorship, but that it is crucially made possible by our intercourse with others. The communal life is profoundly domestic: one can be a self only when one is part of a family, a family that teaches domestic arts such as making language and clothing. But the domestic perspective itself is made possible by a female logic that is as old as the species, a logic that counts on events by monthly cycles in connection with the moon and the womb, a logic that finds its purest expression in the creatural flow of mothers and children [...].* (WEINSTEIN, 1993, p.277).

3.7. Paul D

“O último homem da Doce Lar” (p.24)⁷⁴, é como o narrador se refere a Paul D, um dos únicos homens presentes na narrativa de *Beloved*. Halle, por exemplo, é apenas uma lembrança, assim como os demais Pauls e Seiso⁷⁵. Essa é uma característica interessante do romance, pois ressalta a perspectiva feminina da subjetividade escravizada e mostra a importância dessa linhagem de mulheres na construção da história da população que sobreviveu a esse contexto. Paul D, entretanto, tem um papel de destaque e sua presença é extremamente importante para o desenvolvimento das demais personagens.

A visão de Paul D sobre a escravidão difere daquela de Sethe. Uma das questões primordiais em relação a este personagem é como ele lida com sua masculinidade e, mais do que isso, com a sua humanidade. Assim como Sethe sente-se desconectada de sua humanidade pelas palavras do Professor, e por ter seu leite roubado pelos homens da Doce Lar, Paul D, diversas vezes, se sente inferior a um galo, como na história em que Mister, o mascote da fazenda, parece mais humano do que ele, um homem negro escravizado.

Seu próprio nome é um reflexo dessa desumanização. Os outros escravos da Doce Lar chamavam-se Paul A, Paul B, Paul C e assim por diante, deixando Paul D no meio de uma fila de homens despersonalizados. A ordem alfabética que seguem os nomes de seus companheiros é como uma forma de categorizá-los como mercadorias, o que eles de fato se tornavam aos olhos do sistema escravocrata. Assim como o nome de Baby Suggs é significativo quando ela o escolhe para si, o de Paul D é mais uma forma de atestar o quanto é difícil para ele ver a si mesmo como alguém.

O modo como ele encontra para sobreviver nesse contexto é buscar não sentir. Como ele reflete muitas vezes, amar grande tendo sua liberdade limitada era perigoso. O “amor grosso” de Sethe o deixa assustado e ele não entende nem como e nem porque ela conseguiu amar tanto assim. Desse modo, Paul D fecha a si mesmo tanto para o afeto quanto para o sofrimento. O fato de que ele expulsa o fantasma da bebê do 124 é

⁷⁴ “*The last of the Sweet Home men*” (p.6)

⁷⁵ *Sixo*, no original.

significativo nesse sentido, pois é outro exemplo de como ele lida com essa ausência presente: mantendo-a longe de si.

O modo como Morrison descreve esse afastamento de Paul D dos próprios sentimentos é apresentando a simbologia da latinha de tabaco que ele leva no lugar do coração. Ao invés de um coração vermelho e pulsante, ele possuiria uma lata de tabaco na qual ele guardava todo o seu sentimento, fosse ele bom ou ruim, e a fechava tão forte que nada conseguia mantê-la aberta:

Levou algum tempo para conseguir colocar Alfred, Georgia, Seiso, o professor, Halle, seus irmãos, Sethe, Míster, o gosto de ferro, a visão de manteiga, o cheiro da noqueira, o papel de caderno, um a um, dentro da lata de fumo alojada em seu peito. Quando chegou ao 124, nada neste mundo conseguia abri-la. (MORRISON, 2011, p.168).⁷⁶

Quando ele chega no 124 essa latinha já estava fechada há muito tempo e toda a jornada de Paul D havia colaborado para mantê-la assim. Ele mal sabe que é justamente ali, na casa de Sethe, que essa latinha iria se abrir e despejar todo seu conteúdo para fora, de forma que ele não pudesse evitar. Isso acontece, principalmente, por sua relação com Amada. É uma das relações mais peculiares, pois envolve o desejo e o sexo, ou seja, tudo daquilo capaz de deixar alguém o mais vulnerável possível.

Vulnerabilidade era algo que Paul D passara toda sua vida evitando, afinal, se ele sucumbisse, era possível que jamais ficasse vivo para encontrar Sethe novamente. Uma vida perpetrada pela escravidão, como ele mesmo afirma diversas vezes, não deixa espaço para vulnerabilidades como, por exemplo, o amor. Quando Paul D começa a sentir desejo por Amada isso o deixa confuso. Apesar de estar começando um relacionamento com Sethe, algo nele não consegue deixar de notar Amada.

Essa é uma representação do que é o passado na vida de Paul D: apesar de ele ter encontrado Sethe e estar feliz por poder, finalmente, morar com uma mulher só e para sempre, algo nele o tenta sabotar. Esse algo é o desejo por Amada e é também o seu passado, aquilo que faz com que seu coração fique fechado a sete chaves. É sua relação com a escravidão que o prende ainda, assim como a todos os demais personagens. Ela é o fantasma que dificilmente vai embora.

⁷⁶ *It was some time before he could put Alfred, Georgia, Sixo, schoolteacher, Halle, his brothers, Sethe, Mister, the taste of iron, the sight of butter, the smell of hickory, notebook paper, one by one, into the tobacco tin lodged in his chest. By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open.* (MORRISON, 2004, p.113).

Entretanto, quando Amada vai até ele e pede que ele lhe toque e diga seu nome, Paul D finalmente sucumbe. Esse momento na narrativa é descrito com uma carga simbólica excepcional, como vemos a seguir:

“Amada.” Ele disse, mas ela não foi. Ela chegou mais perto com um pisar que ele não ouviu e não ouviu também o sussurro que os flocos de ferrugem fizeram quando caíram da tampa de sua lata de fumo. Então, quando a tampa cedeu ele não percebeu. O que sabia era que, quando estendeu a mão lá para dentro, estava dizendo: “Coração vermelho. Coração vermelho”, repetindo, repetindo. Baixinho e depois tão alto que acordou Denver, depois o próprio Paul D. “Coração vermelho. Coração vermelho.” (MORRISON, 2011, p.174).⁷⁷

Nesse momento a lata de tabaco se abre e no lugar dela ressurgue um coração vermelho. Paul D não consegue parar de dizer e de estar estupefato diante disso. Sua relação com Amada o faz acessar lugares de si mesmo onde ele não gostaria de ir, mas que foram essenciais para que seu coração voltasse a viver. O amor carnal – o sexo – mais do que o amor fraternal, era para Paul D o antídoto. Sendo ele um homem e tendo sua masculinidade tantas vezes questionada e descreditada, aquele momento com Amada simboliza uma libertação. Nas palavras de Arnold Weinstein sobre esse momento:

Com esta passagem, estamos no centro do mistério do romance. Aqui enxergamos a visão miraculosa do amor que Morrison apresentou, um amor que ao mesmo tempo une e restaura os amantes para eles mesmos, por meio de uma generosidade e uma necessidade tão grandes que os membros mortos ganham vida, o sangue volta a fluir, o batimento do coração é redescoberto e reexperimentado, e o nome e o corpo são unidos. A fusão sexual adquire aqui o poder de uma transfusão de sangue, de abrir artérias obstruídas, de salvar vidas. (WEINSTEIN, 1993, p.273, tradução minha).⁷⁸

O autor ressalta o fato de que é o amor aquilo que traz de volta a vida para as personagens, o amor que eles reencontram em sua relação com Amada, mas que permanece com eles depois de sua partida. Tanto Paul D quanto Sethe e Denver ganham uma nova possibilidade de futuro depois que Amada passa por suas vidas. Paul D chega a partir depois de saber da morte da bebê, mas Denver o traz de volta para o 124, na

⁷⁷ “Beloved.” He said it, but she did not go. She moved closer with a footfall he didn’t hear and he didn’t hear the whisper that the flakes of rust made either as they fell away from the seams of his tobacco tin. So when the lid gave he didn’t know it. What he knew was that when he reached the inside part he was saying, “Red heart. Red heart,” over and over again. Softly and then so loud it woke Denver, then Paul D himself. “Red heart. Red heart. Red heart.” (MORRISON, 2004, p.117).

⁷⁸ With this passage we are at the center of the novel’s mystery. Here we see the miraculous view of love that Morrison has presented, a love that at once unites and restores lovers to themselves by means of a generosity and a need so great that the dead limbs come to life, the blood flows again, the “beat and beating” heart is rediscovered and reexperienced, and the name and the body are united. Sexual fusion acquires here the power of a blood transfusion, of opening clogged arteries, of lifesaving. (WEINSTEIN, 1993, p.273).

esperança que ele consiga trazer sua mãe de volta para si mesma, depois da partida de Amada.

No momento em que eles estão conversando, Paul D afirma: “‘Sethe’, diz ele, ‘eu e você, nós temos mais passado que qualquer um. Precisamos de algum tipo de amanhã.’” (p.384).⁷⁹ E com essas palavras ele descreve um pouco da alma do próprio romance, que possibilitou trazer um pouco de amanhã para uma história repleta de tanto ontem. Ou seja, possibilitou ver novas perspectivas onde antes havia apenas a crueldade pura e simples trazida pela escravidão. As personagens do romance, desse modo, conseguem encontrar essas novas perspectivas olhando para o passado e aceitando-o.

Paul D, portanto, se une a Sethe novamente, colocando sua “história ao lado da dela”. Ele é, de certo modo, uma outra versão do número 3 que falta no 124. “Nós três”, quando Sethe vê as sombras dos três – Paul D, ela e Denver – caminhando de volta para casa. A possibilidade de futuro não é com Amada e com o passado, mas com Paul D e uma nova chance para os três.

Ao chegarmos, portanto, ao fim da análise das personagens em *Beloved*, proponho agora a entrada ao universo de *The Invention of Wings* e suas próprias personagens, para que, posteriormente, as duas obras possam ser aproximadas em suas semelhanças e diferenças.

⁷⁹ “‘Sethe,’ he says, ‘me and you, we got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow.’” (p.273).

4. *The Invention of Wings*

*If the first woman God ever made was strong enough to
turn the world upside down all alone, these women together
ought to be able to turn it back, and get it right side up again!
And now they is asking to do it, the men better let them.*

Sojourner Truth

4.1. Da história para a literatura

The Invention of Wings é o terceiro romance de ficção de Sue Monk Kidd, lançado em 2014 pela editora Viking. Tornou-se campeão de vendas nos Estados Unidos, sendo traduzido para inúmeras línguas e publicado em diversos países. No Brasil, foi lançado pela editora Paralela com o nome *A Invenção das Asas*, traduzido por Flávia Yacubian e publicado também em 2014. Nele, são contadas as histórias de Sarah e Handful, duas mulheres vivendo sob o sistema escravocrata dos Estados Unidos no século XIX, com a diferença de que, enquanto Sarah vinha de uma família dona de terras e escravos na cidade de Charleston, Carolina do Sul, Handful era uma mulher escravizada, nascida sob a posse da família Grimké, da qual Sarah era membro.

O romance é dividido em seis partes, de acordo com os anos em que a história se passa: desde 1803 até 1838. A história é narrada tanto por Sarah quanto por Handful, que dividem os capítulos da narrativa, intercalando suas visões e vivências desde quando são meninas, com apenas 11 anos, até adultas, quando elas têm por volta dos 40. O livro começa e termina com capítulos narrados por Handful, a personagem escravizada, o que denota o desejo da autora em tratar da escravidão pelos olhos de quem mais sofreu com ela. Kidd conta, no posfácio da obra, intitulado “Nota da Autora”, que ela não poderia ter escrito um livro tendo a escravidão como cenário sem dar voz a uma personagem escravizada. Para que este livro funcionasse, ele precisava contar os dois lados da história (KIDD, p.346).

O fato de Handful inaugurar e finalizar o romance é significativo também de uma maneira simbólica, uma vez que o tema da costura é bastante presente na obra e é como se Handful – que é costureira na narrativa – fosse responsável por tecer e finalizar a costura de toda a história, entrelaçando suas partes com as partes de Sarah. Desse modo,

os capítulos das personagens funcionam como retalhos de uma colcha, que vão sendo costurados juntos de modo a formar uma peça inteira.

Entretanto, antes de começar de fato a análise da obra, na qual o símbolo da costura será tratado mais detalhadamente, algumas informações são relevantes para que possamos nos aprofundar no universo da narrativa. A primeira delas é a classificação da obra de Kidd como metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1993), afinal Kidd traz personagens e situações reais que se relacionam com outros personagens e situações fictícias, criando o universo metafictional de *The Invention of Wings*. Além disso, é preciso destacar a semelhança do trabalho de Kidd com o de Toni Morrison ao escrever *Beloved* (1987), pois ambas buscaram resgatar um momento histórico de maneira que ele não comunicasse apenas o que já se sabia sobre ele, mas que uma nova perspectiva – uma, talvez, mais pessoal e subjetiva – pudesse ser estabelecida.

A autora afirma ter encontrado a inspiração para escrever seu terceiro romance depois de visitar a exposição da artista plástica Judy Chicago, intitulada “The Dinner Party”, no *Brooklyn Museum*, em Nova York. A exposição de Chicago consiste em uma mesa de jantar triangular com 39 lugares, nos quais estão bordados os nomes de mulheres relevantes para história mundial, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. Nomes como Safo de Lesbos, Sojourner Truth e Virginia Woolf compõem a exibição. No meio da mesa triangular, há nomes de 999 outras mulheres que não foram alocadas na mesa, porém são igualmente importantes para a história. Entre eles, estavam os nomes de Sarah e Angelina Grimké.

Desse modo, a autora tomou conhecimento das irmãs Grimké na exposição de Chicago, e foi com surpresa que percebeu nunca antes ter ouvido falar nelas, apesar de sua origem ser Charleston, cidade onde Kidd residia na época. Sarah e Angelina foram grandes abolicionistas do século XIX, tendo escrito manifestos importantes e influenciadores de muitos outros tratados sobre o tema. Além disso, elas foram pioneiras em trazer a pauta do direito das mulheres em consonância com a abolição da escravidão. Sarah Grimké escreveu, por exemplo, *Letters on the Equality of Sexes*, um dos primeiros documentos sobre os direitos das mulheres nos Estados Unidos. Mesmo figuras célebres, a autora não as conhecia, como afirma no posfácio da obra:

Descobri que passava dirigindo pela casa não sinalizada das irmãs Grimké havia mais de uma década, sem saber que essas duas mulheres foram as primeiras agentes feministas abolicionistas e umas das primeiras entre as importantes pensadoras feministas americanas. Sarah foi a primeira mulher nos

Estados Unidos a escrever um manifesto feminista abrangente, e Angelina foi a primeira mulher a falar diante de um conselho legislativo. No final da década de 1830, elas eram, possivelmente, as mais famosas, e também as mais infames, mulheres na América, embora parecessem pouco, mesmo na sua cidade de origem. Minha ignorância a respeito delas me pareceu não só uma falha pessoal, mas também a confirmação da opinião de Judy Chicago de que as conquistas das mulheres foram repetidamente apagadas da história. (KIDD, 2014, p.315).⁸⁰

A autora, desse modo, decide que seu próximo romance seria sobre sobre as irmãs Grimké. O fato de Sarah e Angelina terem tanta importância para a história do país e ainda assim serem apenas remotamente conhecidas, inspirou a autora a trazer suas vidas à luz. Durante suas pesquisas, Kidd descobriu que as irmãs já estavam ativas na causa abolicionista quinze anos antes de Harriet Beecher Stowe escrever *A Cabana do Pai Tomás* (1852), um marco no movimento pela abolição e famoso por ter sido considerado precursor da Guerra Civil estadunidense. Kidd também atesta que as irmãs não apenas lutaram pela abolição imediata dos escravos, mas também pela igualdade racial, na época, uma ideia “radical mesmo entre os abolicionistas”. (KIDD, 2014, p.362).

A filósofa Angela Davis, em *Mulheres Raça e Classe* (2016) dedica grande parte do capítulo “O movimento antiescravagista e a origem dos direitos das mulheres” falando sobre a contribuição das irmãs Grimké para a luta abolicionista, além de reconhecer seu pioneirismo em relacionar a abolição à emancipação das mulheres, uma vez que tanto a escravidão quanto a submissão feminina estavam associadas a um mesmo sistema de dominação e poder. Segundo Davis, elas jamais deixaram-se intimidar pelas tentativas do próprio movimento em frear suas manifestações pelos direitos das mulheres, reconhecendo que a união dos movimentos era benéfica e necessária, ao contrário do que se acreditava na época.

Desse modo, apesar da extrema relevância nos movimentos sociais e do reconhecimento de personalidades como Judy Chicago e Angela Davis, Sarah e Angelina eram pouco conhecidas pelo grande público e obliteradas em sua própria cidade natal. A casa das irmãs Grimké, em Charleston, foi reconhecida como um importante local

⁸⁰ *As it turned out, I'd been driving by the Gimké sisters' unmarked house for over a decade, unaware these two women were the first female abolition agents and among the earliest major American feminist thinkers. Sarah was the first woman in the United States to write a comprehensive feminist manifesto, and Angelina was the first woman to speak before a legislative body. In the late 1830s, they were arguably famous, as well as the most infamous, women in America, yet they seemed only marginally known, even in the city of their origins. My ignorance of them felt both a personal failing and a confirmation of Chicago's view that women's achievements had been repeatedly erased through history.* (KIDD, 2014, p. 361).

histórico apenas em 2015, ano no qual uma placa foi colocada na fachada da construção onde funcionava um escritório de advocacia.

Um telejornal da cidade, o *Count on News 2*, fez uma reportagem em 2017 na qual mostra a casa das irmãs Grimké como um marco recentemente inaugurado, em um quadro chamado “Charleston Unknown History”. Segundo o professor da *College of Charleston*, Adam Dombey, entrevistado para a reportagem, a falta de reconhecimento das irmãs como grandes abolicionistas se deve ao fato de que elas fazem parte de uma história da qual Charleston gostaria de esquecer (WCBD NEWS 2, 2017). A fala do professor ressalta o fato de Charleston, assim como muitas outras cidades do sul dos Estados Unidos terem desempenhado um grande papel na escravidão, sendo por toda a história conhecidas por sua hostilidade em relação à população negra. Desse modo, reconhecer a história das irmãs Grimké seria reconhecer, também, um passado pautado na violência e na crueldade de um sistema escravocrata que financiou o desenvolvimento dessas cidades e de todo o país.

Desse modo, Kidd traz para a ficção não só as irmãs Grimké mas todo o contexto histórico da escravidão e da luta abolicionista que marcaram suas vidas. As personagens reais de *The Invention of Wings* são diversas; além de Sarah e Angelina, toda a família Grimké está presente na narrativa, incluindo seu pai, o juiz John Faucheraud Grimké, sua mãe Mary Smith, e seus outros nove irmãos. Além disso, muitas figuras históricas importantes integram a obra, como os abolicionistas Theodore Weld, que vem a ser marido de Angelina, Lucretia Mott, além de Sarah Mapps Douglass, uma mulher negra livre que também lutou pela abolição da escravatura.

Todas essas figuras têm papel relevante na narrativa e se relacionam com personagens e situações fictícias, como conta a autora:

Além disso, eu criei e extrapolei numerosos outros eventos na vida de Sarah, enxertando ficção na verdade para servir à história. [...] Se é verdade que Sarah conheceu Lucretia Mott, frequentando a mesma Casa de Reuniões da rua Arch e se inspirando na vida de Mott como ministra quaker, ela nunca morou em sua casa. O mesmo é verdade para Sarah Mapps Douglass, que também frequentou a casa de reuniões. As duas Sarahs tiveram uma amizade duradoura, mas Sarah e Angelina não se refugiaram no sótão de Mapps depois de a carta incendiária de Angelina ser publicada no *The Liberator*. [...] Esses são apenas

alguns dos modos como misturei realidade e ficção. (KIDD, 2014, p.317).⁸¹

Kidd afirma utilizar a mescla entre fato e ficção para que a história pudesse ser contada, criando relações e situações que não condizem com a verdade encontrada nos documentos. Como a autora mesma diz, “não há evidências” que nada disso aconteceu. Entretanto, o que Linda Hutcheon afirma sobre as metaficções historiográficas é que os autores das mesmas têm um trabalho de “preencher as lacunas” dos documentos da história, ou seja, de falar daquilo que não está escrito, do que foi deixado de fora por não ser relevante ou por não atender aos interesses de quem os escreveu. Desse modo, o papel do autor seria o de trazer para a ficção situações representativas de uma verdade deixada de lado, mas que se mostram muito relevantes para o entendimento completo da história. (1993, p.76).

Assim como Morrison faz em *Beloved*, Kidd busca entender o sentimento e o contexto que permeavam o momento em que viveram suas personagens, para trazer para obra não exatamente aquilo que aconteceu, mas o que seria possível, permitido e provável que acontecesse; desse modo, as autoras trazem para a luz detalhes importantes da constituição de um povo e de uma época que ficaram de fora da história oficial por serem considerados subjetivos, pessoais. Esses detalhes, entretanto, são o que realmente moldam a construção de uma nação e uma sociedade.

A relação de Sarah com Mott e Douglass, por exemplo, tem o intuito de mostrar a união das mulheres abolicionistas para um propósito em comum, da mesma forma que utilizar os encontros da igreja Quaker como ocasiões nas quais Sarah encontra suas amizades, paixões e ambições é uma forma de mostrar o quanto o quakerismo foi, de fato, muito importante na história da abolição, uma vez que defendia a humanidade da população negra escravizada e ia contra sua submissão. Entretanto, Kidd mostra também, na figura real de Israel Morris – por quem Sarah se apaixona perdidamente na ficção – que a igreja continha muitas ressalvas em relação a igualdade racial e principalmente em

⁸¹ *In addition, I've created and extrapolated numerous other events in Sarah's life, grafting fiction onto truth in order to serve the story. [...] And while Sarah knew Lucretia Mott, attending the same Arch Street Meetinghouse and finding inspiration in Mott's life as a Quaker minister, she never boarded in Mott's house. The same is true of Sarah Mapps Douglass, who also attended Arch Street Meetinghouse. The two Sarahs became lasting friends, but Sarah and Angelina did not take refuge in Sarah Mapps' attic after Angelina's incendiary letter was published in The Liberator. [...] These are just a few of the ways I've blended fact and fiction. (KIDD, 2014, p. 363).*

relação à igualdade de gênero, sendo responsável por frear grandes avanços das irmãs Grimké na luta pelos direitos das mulheres.

A autora, dessa forma, apresenta muitos outros modos como integrou realidade e ficção no posfácio de sua obra, e conta, também, como decidiu dar voz a outra protagonista desta história: a personagem de Handful. Apesar de impressionada pela história das irmãs Grimké, Kidd sentiu-se impelida a dar voz a uma personagem escravizada, principalmente depois de se deparar com a história de Handful: fora da ficção, ela se chamava Hetty⁸² e era dama de companhia de Sarah desde que as duas eram crianças. Entretanto, ela faleceu ainda muito jovem, de causas desconhecidas ou não documentadas. Antes de sua morte, porém, Sarah lhe havia ensinado a ler, situação pela qual as duas foram severamente punidas, uma vez que não era permitida a alfabetização de pessoas escravizadas. Ao ler sobre Hetty, Kidd sentiu que deveria escrever sobre ela, como afirma: “Eu soube imediatamente que a outra metade da história pertencia a ela. Eu tentaria trazer Hetty de volta à vida. Eu imaginaria o que poderia ter sido.” (KIDD, 2014, p.317).⁸³

Desse modo, nasce a história de Handful, a outra metade de *The Invention of Wings*. O universo dessa personagem é quase todo ficcional no que diz respeito a suas relações familiares, interpessoais e em sua relação com Sarah e a família Grimké. Entretanto, Kidd utilizou muitos elementos do universo afro-americano para criar a história de Handful, e a carga simbólica de seu universo passa a dar o tom à toda a narrativa. O título do romance, por exemplo, está relacionado ao diálogo que abre o livro, entre Handful e sua mãe, no qual as duas falam sobre como as pessoas na África possuíam asas, que se perderam quando essa população foi trazida para a América. Segundo a mãe de Handful, as omoplatas da filha eram vestígios de suas asas perdidas. Desse modo, toda a simbologia das asas, dos pássaros e do voo está relacionada à procura de Handful por suas asas perdidas, ou seja, por sua capacidade de libertação.

⁸² No romance de Kidd, Hetty é o nome dado à personagem pela família Grimké, seus senhores, e é o nome que também aparece documentado. Handful é o nome da personagem dado por sua mãe, e é tomado por ela como seu verdadeiro nome. Nesta pesquisa, me refiro à personagem como Handful, assim como Sue Monk Kidd faz no decorrer de *The Invention of Wings*.

⁸³ “I knew right away that hers was the other half of the story. I would try to bring Hetty to life again. I would imagine what might have been.” (KIDD, 2014, p.363).

O universo de *Handful* também conta com uma importante figura histórica, Denmark Vesey, um homem negro livre conhecido por planejar uma das maiores revoluções de escravos do país. Vesey vivia na escravidão desde seu nascimento, mas conseguiu comprar sua liberdade depois de ganhar na loteria da cidade de Charleston. As controvérsias a respeito de sua história, entretanto, não recaem sobre seu prêmio da loteria, mas sobre a revolução planejada por ele. Como a luta não aconteceu de fato e os participantes foram descobertos e julgados antes mesmo de colocá-la em prática, muitos historiadores têm dúvidas a respeito de sua veracidade. Kidd, entretanto, traz essa revolta como verdadeira e coloca *Handful* como uma das principais participantes dela. Segundo a autora,

Alguns historiadores têm dúvidas se a insurreição escrava planejada por Vesey realmente existiu e até que ponto, mas eu segui a opinião de que Vesey não apenas era capaz de criar tal plano, mas também de tentá-lo. Eu queria que esse trabalho reconhecesse os muitos escravizados e americanos negros livres que lutaram, planejaram, resistiram e morreram pela liberdade. Ler sobre o protesto e as fugas de várias escravas reais me ajudou a delinear os personagens e a história de Charlotte e Encrenca. (KIDD, 2014, p.321).⁸⁴

Mais uma vez, Kidd traz na revolução fictícia a representação de toda uma população sedenta por liberdade, que sem dúvida teria a vontade e a força para lutar por sua emancipação. Desse modo, Denmark Vesey é uma figura importante na narrativa, pois, além de ser responsável pelo planejamento da revolta, a autora lhe concede uma vida imaginada: ele se envolve com Charlotte, mãe de *Handful*, e juntos têm uma filha chamada Sky. A morte por enforcamento de Vesey também é retratada na narrativa, em 1822, após a revolta ser descoberta pelas autoridades locais.

Semelhante às irmãs Grimké, a história de Vesey também demorou a ter espaço entre os habitantes de Charleston. Em 2014, após dezoito anos de esforços, ativistas da cidade conseguiram o direito de colocar uma estátua de Denmark Vesey no Hampton Park, em Charleston, como um monumento em homenagem à sua história de luta pela emancipação dos escravos. A demora em conseguir a realização da homenagem tem

⁸⁴ *Some historians have doubts about whether Vesey's planned slave insurrection truly existed or to what extent, but I have followed the opinion that not only was Vesey more than capable of creating such a plot, he attempted to it. I wanted this work to acknowledge the many enslaved and free black Americans who fought, plotted, resisted and died for the sake of freedom. Reading about the protest and escapes of various actual female slaves helped me to shape the characters and stories of Charlotte and Handful.* (KIDD, 2014, p.368).

razões parecidas com aquelas responsáveis por obliterar a história das irmãs Grimké, como mostra a reportagem a seguir:

O Dr. Bernard Powers, professor de história do College of Charleston que serviu no comitê, disse que a estátua nem sempre foi uma ideia popular. “Muitas pessoas não queriam a estátua, ponto final, porque caracterizaram Denmark Vesey como um assassino”, disse ele. “Eles não achavam que alguém que estava disposto a derramar sangue por sua liberdade e a liberdade de outras pessoas tinha direito a um monumento em terreno público. Esse é um sentimento profundamente enraizado na Carolina do Sul. (DARLINGTON, 2017, tradução minha).⁸⁵

A caracterização de Vesey como um terrorista faz parte de um pensamento profundamente interiorizado pelos habitantes de Charleston, como afirma o professor Powers. Este pensamento de que um homem negro lutando pela liberdade de seu povo é um terrorista, reitera a constituição racista da sociedade estadunidense, que ainda prevalece muito fortemente no país. Negar a história de Vesey e das irmãs Grimké, desse modo, é uma forma de perpetuar essa ordem de opressão e distanciamento do racismo, do preconceito e dos horrores perpetuados contra a população negra no país. O fato de Kidd ter trazido para sua obra essas personagens reais da história de Charleston é extremamente significativo para contribuir para o fim dessa opressão.

Além disso, como já mencionado, um dos mais significativos elementos do universo de Handful baseado nas tradições afro-americanas é a costura, mais especificamente, a costura de colchas, ou *quilts*. A confecção de *quilts* tem sido bastante estudada por autoras feministas como um símbolo importante de subversão, resistência e união, uma vez que a costura, por ser uma atividade delegada ao universo feminino e por vezes considerada uma atividade de menor valor, torna-se um elemento subversivo nas mãos de mulheres que não tinham outro modo de se expressar, senão através da linha e da agulha. Autoras como Patricia Mainardi, Elaine Showalter e Alice Walker trazem a confecção do quilt em seus textos e obras, relacionando-a ao processo de escrita, expressão e subversão das mulheres.

Na tradição afro-americana, o quilt era muito presente principalmente no contexto da escravidão e posteriormente na Guerra Civil americana. Muitas mulheres

⁸⁵ Dr. Bernard Powers, a history professor at the College of Charleston who served on the statue committee, said the statue wasn't always a popular idea. “There were lots of people who didn't want the statue, period, because they characterized Denmark Vesey as a murderer,” he said. “They didn't think that someone who was willing to shed blood for his freedom and freedom of other people was entitled to a monument on public ground. That's a feeling deeply rooted in South Carolina. (DARLINGTON, 2017).

negras escravizadas ou livres tinham como hábito a confecção de colchas, e muito se tem estudado a respeito do papel dessas peças nas fugas de escravos pela famosa *Underground Railroad*, uma sequência de rotas de fugas que permitia à população escravizada a escapar. Segundo alguns pesquisadores, os quilts eram uma espécie de placas sinalizadoras ou até mesmo mapas, nos quais os fugitivos se baseavam para seguir seu caminho ou se abrigar, caso fosse necessário.

De acordo com o livro *Hidden In Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad* (1999), organizado por Jacqueline L. Tobin e Raymond G. Dobard, a falta de documentação a respeito dos *quilts* e até mesmo da realidade das fugas pela *Underground Railroad* se deve ao fato de a história não ter sido contada pela perspectiva da população escravizada, mas sim pela dos donos de escravos. A ideia de que a população escravizada aceitava de forma passiva sua condição é fruto da forma como a história da escravidão foi contada até então, de maneira romantizada e baseada unicamente na visão dominante, como podemos ler a seguir:

A história é definida como um fluxo de eventos ao longo do tempo. Quem escolhe os eventos a serem documentados e lembrados dita a história. Já há algum tempo, a história da *Underground Railroad* foi escrita e contada do ponto de vista dos abolicionistas do Norte, por meio de uma representação romântica dos lugares e das pessoas envolvidas. Esta tradução romântica contou uma história americana, mas negligenciou a história afro-americana. O que está faltando nessa história americana é o envolvimento dos próprios escravos em sua própria história. (TOBIN; DOBARD, 1999, p.68, tradução minha).⁸⁶

Desse modo, o que muitas autoras feministas tem feito desde os anos 70 é resgatar a importância de elementos como os *quilts* nas tradições da população negra escravizada, para contar uma história que não foi documentada, uma grande parte da história que foi excluída da história oficial. O que Sue Monk Kidd busca fazer em seu romance, ao trazer o símbolo dos *quilts* e a revolta de Denmark Vesey, por exemplo, é romper com a ideia de passividade da população negra, tão repetida ao longo da história. Ao mostrar as estratégias de subversão, o desejo de liberdade e as tentativas de alcança-

⁸⁶ *History is defined as a flow of events over time. Who chooses the events to be documented and remembered dictates history. For some time now, the history of the Underground Railroad has been written and told from the point of view of Northern abolitionists, through a romantic rendering of the places and people involved. This romantic rendering told an American story but neglected the African American story. What is missing from this American story is the involvement of the slaves themselves in their own story. (TOBIN; DOBARD, 1999, p.68).*

la, Kidd costura mais um pedaço da longa colcha de retalhos da população negra na América, uma colcha que ainda está por ser terminada.

Nos tópicos a seguir, o romance de Kidd, *The Invention of Wings*, é analisado de acordo com suas personagens, símbolos e contexto histórico, de modo a mostrar mais minuciosamente de que forma a autora buscou contribuir para uma revisão da história por parte da população negra escravizada e, principalmente, pela perspectiva das mulheres. Apesar das histórias de Handful e Sarah se intercalarem no livro, optei por analisá-las separadamente para fins exclusivamente didáticos. Começo com a história de Sarah e termino com a de Handful para que, assim como no romance, ela possa juntar todos os pedaços da colcha de retalhos e dar o arremate final nessa grande costura.

4.2. Sarah

É possível dizer que *The Invention of Wings* é um romance sobre a busca da liberdade, nos vários sentidos possíveis da palavra. Para a personagem de Handful, por exemplo, uma mulher negra escravizada, a liberdade se mostra mais urgente, afinal, sua prisão é a escravidão: é seu corpo objetificado, sua vida desvalorizada e sua humanidade questionada. Para Sarah, entretanto, a liberdade significa algo diferente do que significa para Handful. Seria ingênuo afirmar que essas duas personagens possuem prisões equivalentes, como se a falta de controle sobre suas próprias vidas fosse minimamente semelhante. Isso não quer dizer, porém, que Sarah não tinha suas próprias prisões.

Acredito que a personagem de Sarah trava uma luta constante na narrativa não apenas contra a opressão do sistema escravocrata, mas também contra ao risco de juntar-se a ele. O casamento, a religião, a vida doméstica e familiar eram adversários tão cruéis quanto atraentes, afinal, se ela aceitasse todos eles, teria uma vida extremamente confortável e bem sucedida. Desse modo, a personagem passa por uma jornada de crescimento e mudanças durante a narrativa, na qual ela se depara com suas prisões, seus privilégios, sua coragem e seus medos.

Sua jornada começa quando ela tinha apenas 11 anos e era a quinta dos 10 filhos de John e Mary Grimké. Desde pequena, Sarah tinha um grande interesse por livros e vivia na biblioteca do pai, que fazia vista grossa para a menina que lia livros de filosofia e direito, apesar de isso não fazer parte de sua educação formal. Quando criança, ela tinha

muita admiração pelo pai, um grande jurista da cidade de Charleston, e sonhava em um dia estudar leis assim como ele e todos os seus irmãos mais velhos. Na descrição de Kidd, Sarah é uma criança bastante incomum, mais quieta e afeita aos livros, mais próxima de seu irmão Thomas e desinteressada por qualquer tipo de educação doméstica. Nas palavras da própria Sarah, ela afirma: “Eu era a do meio, a que mamãe chamava de diferente e papai de notável. A com o cabelo acenourado e as sardas, constelações delas.” (KIDD, 2014, p.15).⁸⁷

É na infância de Sarah que muitos acontecimentos se tornam decisivos para o desenvolvimento da história. Quando tinha apenas quatro anos, ela presencia uma escrava da casa, Rosetta, ser punida com chibatadas no quintal da propriedade onde viviam. A menina fica tão horrorizada que foge de sua casa e é encontrada horas depois, assustada e incapaz de falar. Depois desse acontecimento, Sarah desenvolve um problema na fala que a acompanha durante toda a narrativa: uma espécie de gagueira, que vai e volta de acordo com os momentos de sua vida. A dificuldade em se expressar é algo marcante na personagem, afinal, um dos maiores desafios de Sarah é conseguir se impor contra todos os limites que lhe são postos. É a babá de Sarah, Binah, uma mulher negra escravizada, que expressa tão bem o tom que terá a jornada da menina: “Binah vem atrás de mim, embora eu não perceba até que me pegue nos braços e murmure: ‘Pobre srta. Sarah, pobre srta. Sarah’. Como um decreto, uma proclamação, uma profecia.” (KIDD, 2014, p.16).⁸⁸

Outro acontecimento importante de sua infância é o momento em que ela “ganha” Handful como dama de companhia. É seu aniversário de onze anos e a mãe lhe apresenta Handful como seu presente. A menina fica incomodada com o fato de ser dona de uma pessoa e recusa a oferta da mãe na frente de todos os convidados – dezenas de famílias proprietárias de terras e escravos da cidade de Charleston. Esse fato lhe causa represálias, mas Sarah insiste em não fazer parte daquele sistema. Ao tratar da menina escravizada como um objeto, com palavras como “ganhar” e devolver”, ela própria se repreende e faz uma afirmação também muito marcante para sua trajetória: “*Devolver Hetty*. Como se ela fosse minha. Como se ter pessoas fosse tão natural quanto respirar. Apesar de toda minha

⁸⁷ “*I was the middle one, the one that Mother called different and Father called remarkable, the one with carrot hair and the freckles, whole constellations of them.*” (KIDD, 2014, p.9).

⁸⁸ “*Binah chases me, thought I’m unaware of her until she pulls me into her arms and coos, ‘Poor Miss Sarah, Poor Miss Sarah.’ Like a decree, a proclamation, a prophecy.*” (KIDD, 2014, p.11).

resistência em relação à escravidão, eu respirava aquele ar doente também.” (KIDD, 2014, p.21).⁸⁹

A afirmação de Sarah molda toda a sua relação com a escravidão nos próximos anos, até o momento em que ela se encontra no movimento abolicionista. Ela abomina a escravidão, mas vive em conformidade com essa realidade por anos sem poder ou sem tentar mudar alguma coisa. Os esforços da menina em levantar a voz contra o sistema são frustrados desde muito cedo, em vários momentos de sua infância. O primeiro deles é a tentativa de escrever uma carta de alforria para Handful baseando-se nos livros de direito de seu pai. Sua tentativa, entretanto, é completamente ignorada por sua família e Handful passa a ser sua dama de companhia, momento no qual as duas personagens começam uma amizade que, apesar das suas enormes diferenças, resiste fortemente durante suas vidas.

O próximo ato de rebeldia de uma Sarah ainda menina é a tentativa de ensinar Handful a ler, no qual ambas são bem sucedidas. Essa é a primeira contribuição de Sarah para a jornada de Handful, pois ter aprendido a ler ainda criança garante à menina escravizada muitas vantagens em sua luta pela libertação; não era à toa, afinal, que havia leis proibindo a alfabetização dos escravos. Quando Sarah decide ensinar Handful a ler, ela está consciente da importância de seu ato:

Eu a vi voar na nossa direção, em um arco sobre a rua George e sobrevoando o muro do pátio, com sua cara engraçada de coruja-branca notavelmente visível. Quando o pássaro sumiu, Hetty foi acender o lampião, mas eu fiquei fixada ali. Veio a mim o dia ao lado da lenha quando Charlotte me mostrou o pássaro pela primeira vez, e me lembrei da promessa que tinha feito de ajudar Hetty a ser livre, uma promessa impossível de cumprir e que continuava a me causar uma culpa sem fim, mas que de repente pareceu clara pela primeira vez: Charlotte disse que eu deveria ajudar Hetty a se libertar *do jeito que eu pudesse*. Me virando, observei-a carregando a lanterna para a penteadeira, a luz refletindo sobre seus pés. Quando ela a colocou, eu perguntei: “Hetty, você quer aprender a ler?”. (KIDD, 2014, p.55).⁹⁰

⁸⁹ “Give Hetty back. As if she was mine after all. As if owning people was as natural as breathing. For all my resistance about slavery, I breathed that foul air, too.” (KIDD, 2014, p.16)

⁹⁰ *I watched it fly straight toward us, arcing across George Street and gliding over the work yard wall, its comical barn owl facing strikingly above. As the bird disappeared, Hetty went to the light lamp, but I was fixed there. What came to me was the day at the woodpile when Charlotte first showed me the bird, and I remembered the oath I'd made to help Hetty become free, a promise impossible to fulfill and one that continued to cause me no end of guilt, but it suddenly rang clear in me for the first time: Charlotte said I could help Hetty get free any way I could. Turning, I watched her carry the lantern to my dressing table, light swilling about her feet. When she sat down, I said, “Hetty, shall I teach you how to read?” (KIDD, 2014, p.57).*

Quando Sarah observa o voo de uma coruja – animal que, em muitas culturas, é o símbolo da sabedoria – ela se lembra da promessa que fez à mãe de Handful de ajudá-la a se libertar. A ideia de Sarah para isso é ensinar a menina a ler, a compreender o mundo pelas palavras e agir sobre ele também por meio delas. Porém, quando o plano de alfabetização de Handful é descoberto, as duas meninas são severamente punidas. Enquanto Sarah é proibida de entrar na biblioteca do pai e ter acesso a qualquer livro, além de ter as lições de Latim dadas por seu irmão Thomas suspensas, Handful sofre o castigo físico das chibatadas. A diferença entre as realidades das meninas começa a ficar clara aqui, nas consequências sofridas por seu comportamento.

A promessa que fez à Charlotte também acompanha Sarah em toda a sua história. Durante sua adolescência e começo da vida adulta, porém, essa promessa se perde, assim como os sonhos e a rebeldia da menina, impedida de muitas maneiras de ser aquilo que ela se propôs a ser. O começo de sua desilusão acontece em um jantar, quando ela demonstra a vontade de ser uma jurista diante de toda sua família. Primeiro, todos acham que se trata de uma brincadeira e riem dela. Porém, quando o pai percebe que Sarah fala sério, ele afirma veementemente que jamais deixaria que sua filha fosse a primeira jurista mulher do país. Sarah tenta buscar apoio nos outros membros da família, principalmente em seu irmão Thomas, que sempre soube de seu desejo de estudar a lei. Entretanto, ninguém vem em seu apoio.

Neste dia, Sarah é duramente afastada de seus sonhos e perde a esperança de segui-los. É o começo da adolescência da menina, que se perde em meio a promessas de se tornar-se uma *Southern Belle*: dona de casa, esposa, mãe e, acima de tudo, doce e obediente, sem nenhum desejo de não ser os que coubessem na esfera doméstica. Entretanto, um último acontecimento marca a infância de Sarah de maneira positiva: o nascimento de sua irmã Angelina. Ao saber da gravidez de sua mãe, ela insiste em ser a madrinha da irmã, prometendo cuidar dela, ensiná-la, fazer dela sua vida, como afirma na narrativa. Privada de ambições, Sarah vê no cuidado com a irmã seu novo propósito. A mãe aceita o pedido de Sarah e ela torna-se madrinha de Angelina e sua guardiã; é o começo de uma irmandade muito importante não apenas para Sarah, mas para todo o curso da história – tanto a do livro como a de seu país.

4.2.1 A família Grimké

A família Grimké tinha enorme prestígio na cidade de Charleston, por serem descendentes de fundadores da cidade, tanto do lado do pai, o juiz John Faucheraud Grimké, quanto do lado da mãe, Mary Smith. Gerda Lerner, no livro em que estuda a trajetória das irmãs Grimké, afirma que sua família era uma das mais respeitadas e ricas da cidade, vivendo entre sua casa na *Church Street* e sua *plantation* na área rural, contando com um vasto número de trabalhadores escravizados em suas propriedades.

Ao descrever o contexto social que predominava na infância de Sarah, Lerner se questiona a respeito do destino que ela escolheu:

A sociedade de plantation da Carolina do Sul, durante o período da infância de Sarah Grimké, representava um sistema social em bom funcionamento, como atesta a crescente prosperidade da região, da qual sua família compartilhava. Por que, vindo de tal ambiente, Sarah se tornou uma rebelde e desajustada, crítica do que os outros aceitavam, incapaz de tolerar o que os outros consideravam normal, permaneceu uma questão em aberto. (LERNER, 2004, p.15, tradução minha).⁹¹

É essa “pergunta em aberto” que Kidd busca responder com *The Invention of Wings*. A autora, que se baseou no trabalho de Lerner para escrever sua obra, retrata muito bem a família Grimké, seus costumes e toda repressão causada a Sarah por causa deles. Na ficção, por exemplo, o juiz John Grimké é admirado e amado pela menina em sua infância. Retratado como um homem sério, inteligente e importante, ele passa a maior parte do tempo fora de casa ou em sua biblioteca, que contava com milhares de livros e um grande retrato de George Washington na parede. Sarah por vezes cita esse retrato, nas vezes em que ela entrava clandestinamente na biblioteca do pai: “Um retrato de George Washington, ricamente emoldurado, estava iluminado pela teatral luz da lua que entrava pela janela. Por quase um ano, papai fingiu não ver quando eu pilhava a biblioteca debaixo do nariz do sr. Washington.” (KIDD, 2014, p.23).⁹²

⁹¹ *South Carolina plantation society, during the period of Sarah Grimké's childhood, represented a well-functioning social system, as attested by the increasing prosperity of the region, in which her family shared. Why, coming from such an environment, Sarah should become a rebel and a misfit, critical of what others accepted, unable to tolerate what others considered normal, has remained an open question. (LERNER, 2004, p.15).*

⁹² *“An ornately framed portrait of George Washington was lit with a scrim of moonlight coming through the front window. For almost a year, Father looked the other way as I'd slipped beneath Mr. Washington's nose to plunder the library.” (KIDD, 2014, p.18).*

O retrato do primeiro presidente dos Estados Unidos na biblioteca de John Grimké reflete muito o pensamento aristocrata da época: um pensamento que defendia a democracia e a liberdade de expressão, mas se sustentava por um sistema escravocrata cruel e desumano. O pai de Sarah não é retratado como um homem cruel, mas como um homem de seu tempo. Conforme a menina cresce, sua admiração pelo pai vai cedendo lugar à desilusão, ao perceber que ele, apesar de ser um homem das leis, considerava justo apenas aquilo que lhe era favorável e lucrativo. Em seu leito de morte, o Sr. Grimké pede perdão à Sarah e em um momento de redenção, confessa todo o pensamento que manteve escondido durante sua vida:

“Perdoar-lhe por que, Sarah? Por obedecer sua consciência? Acha que eu não abomino a escravidão como você? Acha que eu não sei que foi a ambição que me impediu de seguir minha consciência como você fez? A fazenda, a casa... nosso estilo de vida depende dos escravos.” Seu rosto se contorceu e ele segurou o lado do corpo antes de continuar. “Ou eu deveria lhe perdoar por querer exprimir seu intelecto? Você é mais inteligente que Thomas ou John, mas é mulher, outra crueldade que eu não podia fazer nada para mudar.” (KIDD, 2014, p.161).⁹³

A confissão do Sr. Grimké reflete as amarras de uma sociedade patriarcal e escravocrata, que contava com seus membros para mantê-la funcionando. Outro exemplo importante disso, é a mãe de Sarah, Mary Grimké. Como a filha mesmo a descreve, “O nome dela era Mary, e aí termina qualquer semelhança com a mãe do nosso senhor” (p.15)⁹⁴, ela era uma mulher dura tanto com os filhos como com os empregados. Distanciando-se da figura da *Southern Belle* doce e submissa, ela controlava com punho de ferro os afazeres domésticos e as atividades dos escravos, assim como a educação e as boas maneiras dos filhos. Entretanto, a figura de Mary também é desconstruída, assim como a do Sr. Grimké, e ela se mostra fruto de uma educação extremante restritiva e repressora. Em um episódio da narrativa, logo após Sarah ter o sonho de ser jurista destruído no jantar, sua mãe vai até ela lhe oferecer consolo e, neste momento, podemos ver por trás de sua postura sempre distante e cruel:

“Seu pai acredita que você é uma menina anormal, com seu desejo por livros e suas aspirações, mas ele está errado.” Olhei para ela com surpresa. A arrogância não estava mais lá. Havia um lamento nela que eu nunca tinha visto antes. “Toda garota vem ao mundo com diferentes graus de ambição”, ela disse,

⁹³ “Forgive you for what, Sarah? For following your conscience? Do you think I don’t abhor slavery as you do? Do you think I don’t know it was greed that kept me from following my conscience as you have? The plantation, the house, our entirely way of life depended on the slaves.” His face contorted and he clutched at his side a moment before going on. “Or should I forgive you for wanting to give natural expression to your intellect? You were smarter than even Thomas or John, but you’re female, another cruelty I was helpless to change.” (KIDD, 2014, p.182).

⁹⁴ “Her name was Mary, and there ends any resemblance to the mother of our Lord” (p.9).

“mesmo que seja apenas a esperança de não pertencer de corpo e alma ao marido. Eu já fui uma garota, acredite ou não.” (KIDD, 2014, p.75).⁹⁵

Este é um dos poucos momentos em que a Sra. Grimké tem uma conversa sincera com Sarah, e durante quase toda a narrativa ela continua mantendo uma postura séria. Entretanto, é possível entender pela construção da personagem, que muito do que ela se tornou foi reflexo de um sistema que jamais beneficiaria suas ambições, apesar de ela parecer tê-las aos montes. A alternativa encontrada foi ser a maior autoridade possível, pelo menos dentro de sua casa e na ausência de seu marido. Sua característica mais marcante é a bengala usada não apenas para caminhar, mas principalmente para agredir os escravos sob seu domínio. A bengala é seu instrumento de autoridade, podendo ser facilmente relacionada a um objeto fálico, símbolo de um poder que lhe foi negado por ser mulher. A bengala será um símbolo também importante para as personagens de Handful e Charlotte, no decorrer da análise.

Em relação aos irmãos, Sarah é mais próxima de Thomas, seu irmão mais velho que lhe dava aulas de Latim, tanto na ficção quanto na realidade. Ele é importante em sua infância e adolescência e, embora ele não contribua de modo ativo para a emancipação da irmã, foi por meio de suas lições e suas conversas que a menina pode aprender e praticar seu conhecimento durante grande parte de sua vida. Ela não era, porém, muito próxima das meninas que eram mais novas, e nem de Mary, a irmã mais velha. Na narrativa, Mary não tem apenas o nome em comum com sua mãe; ela era dura e aceitava bem a escravidão como seu modo de vida. Na vida adulta, é ela quem cuida da propriedade dos Grimké em Charleston, após a morte do pai e a velhice da mãe. Ela também se recusa a vender Handful e sua irmã Sky para Sarah quanto esta, também já adulta, volta para a cidade na intenção de libertá-las. Mary, a irmã, mostra-se tão irredutível quanto a mãe.

Entretanto, quando Angelina nasce e Sarah se torna sua madrinha, as duas crescem inseparáveis. Angelina, ou Nina, é muito próxima da irmã mais velha e até mesmo a chamava de mãe quando era pequena. Assim como Sarah, ela desde cedo se opõe fortemente à escravidão, porém, difere da irmã no que diz respeito à coragem: Angelina

⁹⁵ “Your father believes you are an anomalous girl with your craving for books and your aspirations, but he’s wrong.” I looked at her with surprise. The hauteur had left her. There was a lament in her I’d never seen before. “Every girl comes into the world with varying degrees of ambition,” she said, “even if it’s only the hope of not belonging body and soul to her husband. I was a girl once, believe it or not.” (KIDD, 2014, p.81).

não se deixa abalar e não recebe ordens. Em sua adolescência recusa-se a fazer a fazer a crisma, uma espécie de iniciação na fé cristã, por não admitir que a igreja apoiasse o sistema escravocrata. Além disso, ela funda um grupo de meninas para convencê-las do horror da escravidão. Na vida adulta é ela quem indiretamente coloca Sarah em contato com o movimento abolicionista e, juntas, tornam-se grandes ativistas do movimento. Sarah descreve sua relação com a irmã como se as duas completassem uma a outra, como ela diz: “Nina era uma asa, eu era a outra.” (2014, p.269).⁹⁶

Por fim, além da família Grimké, a própria cidade de Charleston é uma personagem importante na narrativa. Situada no estado sulista da Carolina do Sul, foi uma das muitas cidades que se beneficiaram do sistema de *plantation* com a utilização do trabalho escravo. Charleston, para Sarah, traz sentimentos de conforto e ao mesmo tempo de repulsa, uma vez que, apesar de ter sido sua casa por grande parte da sua vida, era uma cidade impregnada com a crueldade e a violência da escravidão. Um dos lugares famosos da cidade era a Casa de Trabalho, para onde eram mandados homens e mulheres escravizados que seriam castigados e torturados das mais diversas formas. Essa Casa realmente existiu e, na narrativa, é visitada por Handful, que carrega marcas permanentes da tortura que sofreu dentro de suas paredes.

Além disso, a cidade vivia sob valores cristãos e a Igreja Anglicana era uma das mais frequentadas, inclusive pela família Grimké que, assim como muitas outras, pagava anualmente à igreja para garantir um assento logo em frente ao altar. A Igreja, desse modo, se mostra cúmplice do sistema vigente, apoiando a escravidão por ser um sistema lucrativo também para ela. Na narrativa, Kidd mostra este papel da igreja, principalmente na figura do Reverendo Hall e seus sermões pregando a obediência dos escravos. Tanto Sarah quanto Handful frequentemente fazem reflexões a respeito do deus retratado pela religião cristã, que não apenas permitia a escravização de seres humanos, como pregava a obediência e fazia vista grossa à violência sofrida por eles. Além, é claro, de exigir um lugar também subalterno das mulheres em relação aos seus pais, irmãos e maridos.

Mais tarde, Sarah encontra abrigo na religião Quaker, que tinha ideais abolicionistas e permitia que mulheres fossem ministras. Handful, por sua vez, passa a frequentar a Igreja Africana Metodista Episcopal, baseada em valores cristãos, mas

⁹⁶ “*Nina was one wing, I was the other*” (2014, p.308).

destinada à população negra da cidade; apesar de sua adesão não estar necessariamente relacionada à fé, lá ela encontra conforto por estar junto de outras pessoas escravizadas que pregavam a esperança e a comunhão. Entretanto, tanto Handful quanto Sarah, no fim das contas, tem suas ideias a respeito da religião e de deus bem diferentes daquelas encontradas na igreja. Para as duas personagens, a religião é algo que elas não encontram na igreja dos homens, mas sim, dentro delas mesmas, como será mostrado mais detalhadamente nos tópicos a seguir.

4.2.2 Sarah e a costura: a divindade das três fiandeiras

Como já mencionado algumas vezes, a costura é um elemento muito importante em *The Invention of Wings*. O motivo de sua importância começará a ser explorado neste tópico, e será retomado com a personagem de Handful e sua família. Apesar de ser um elemento bem marcante na história de Handful, a costura também está presente no universo de Sarah, e está conectada principalmente à mitologia ocidental, representada pelas Três Moiras. Essas divindades, em inglês chamadas de *Fates*, nome relacionado à palavra *fate* que significa “destino”, são famosas nas mitologias grega e romana – nesta conhecidas como Parcas – por serem responsáveis por controlar o fio da vida de todos, desde os mortais até os deuses. Segundo Junito de Souza Brandão, em seus estudos sobre a mitologia greco-romana,

As Moiras são a personificação do destino individual, da "parcela" que toca a cada um neste mundo. Originariamente, cada ser humano tinha a sua moira, a saber, "sua parte, seu quinhão", de vida, de felicidade, de desgraça. Personificada, Moira se tornou uma divindade muito semelhante às Queres, sem, no entanto, participar do caráter violento, demoníaco e sanguinário que estas possuíam. Impessoal e inflexível, a Moira é a projeção de uma lei que nem mesmo os deuses podem transgredir, sem colocar em perigo a ordem universal. (BRANDÃO, 1986, p.230).

Ainda de acordo com Brandão, apesar de antes a Moira ser representada individualmente, no decorrer da história ela foi transformada em três: Clotos, Laquésis e Átropos, tendo cada uma sua função específica. Clotos, que em grego significa “a que fia” ou “a fiandeira”, está relacionada ao nascimento, ao começo da vida, pois é ela quem fabrica o fio da vida de cada um. Laquésis, vem do verbo grego “lankhánein” que significa sortear; ela é a sorteadora, que tira a sorte daqueles que irão morrer. Laquésis, portanto, é responsável por definir o tamanho do fio de cada um, a parcela de vida que lhe cabe.

Por fim, Átropos que significa sem volta, é a inflexível, responsável por cortar o fio da vida. Ela está, desse modo, associada à morte. (1986, p.231).

Além disso, o fato de elas serem três é bastante significativo no que diz respeito à numerologia. O número três geralmente traz a simbologia da trindade divina, do presente passado e futuro, do corpo, mente e espírito, como explorado no capítulo anterior. Entretanto, trago aqui mais uma definição desse número tão simbólico para ambas as narrativas desta pesquisa; no *Dictionary of Symbols*, de Cirlot, lê-se que:

Sem dúvida, o significado vital e humano do número três e do ternário abrange as origens multisseculares da evolução biológica. A existência de dois (pai e mãe) deve quase inevitavelmente ser seguida por três (o filho). Como diz Lao-Tse: "Um engendra dois, dois engendra três, três engendra todas as coisas". Portanto, o três tem o poder de resolver o conflito apresentado pelo dualismo; é também a resolução harmônica do impacto da unidade sobre a dualidade. Simboliza a criação do espírito a partir da matéria, do ativo a partir do passivo. (CIRLOT, 2001, p.337, tradução minha).⁹⁷

O número três é a origem das coisas, simboliza a criação e a ação em detrimento da passividade. Na mitologia, as Moiras são responsáveis pelo começo e pelo fim da vida de todos, inclusive dos deuses. Na obra de Kidd, essas três divindades aparecem em um retrato na casa dos Grimké, o qual Sarah sempre retoma no decorrer da narrativa. Quando ela reflete sobre o seu destino e o da irmã Angelina, ela menciona tal quadro pela primeira vez:

Minha aspiração de me tornar jurista tinha sido sepultada em meu Cemitério de Esperanças Falidas, um estabelecimento totalmente feminino. A dor tinha esvanecido, mas o arrependimento permanecia, e eu imaginava se as Moiras seriam mais gentis com uma garota diferente. Ao longo de minha infância, um desenho emoldurado das Três Moiras tinha ficado proeminentemente pendurado no topo da escada, onde elas ficaram ocupadas fiando, medindo e cortando o fio da vida, o tempo todo de olho nas minhas idas e vindas. Eu tinha certeza da animosidade pessoal contra mim, mas isso não significava que tratariam minha irmã do mesmo modo. (KIDD, 2014, p.82).⁹⁸

⁹⁷ *Undoubtedly, the vital, human significance of the number three and the ternary embraces the multi-secular origins of biological evolution. The existence of two (father and mother) must almost inevitably be followed by three (the son) (42). As Lao-Tse says: 'One engenders two, two engenders three, three engenders all things' (58). Hence three has the power to resolve the conflict posed by dualism; it is also the harmonic resolution of the impact of unity upon duality. It symbolizes the creation of spirit out of matter, of the active out of the passive (55). (CIRLOT, 2001, p.337).*

⁹⁸ *My aspiration to become a jurist had been laid to rest in the Graveyard of Failed Hopes, an all-female establishment. The sorrow of it had faded, but regret remained, and I'd taken to wondering if the Fates might be kinder to a different girl. Throughout my childhood, a framed sketch of the Three Fates had hung prominently at the top of the stairs, where they went about their business of spinning, measuring and cutting the thread of life, all the while keeping an eye on my comings and goings. I was convinced of their personal animosity toward me, but that didn't mean they would treat my sister's thread the same way. (KIDD, 2014, p.88).*

A imagem das Moiras é frequentemente citada por Sarah quando ela reflete sobre seu próprio destino. Desse modo, a figura das três mulheres geralmente se assemelha ou se sobrepõe à figura do deus cristão. Neste momento em que ela reflete sobre o futuro de Angelina, são as Moiras quem lhe concederão uma vida melhor que a sua, e não Deus. Em outro momento, já na vida adulta, quando ela conhece Israel Morris, a pessoa que lhe apresenta a religião Quaker e torna possível sua mudança para o norte, além, é claro, de ser o objeto de seu amor, ela novamente considera o papel das Moiras em proporcionar-lhe esse encontro:

Mais tarde, imaginei se as Moiras tinham me colocado ali, se tinham sido elas que me deixaram à espera na Filadélfia por três meses até esse barco em particular zarpar, embora, claro, nós, os presbiterianos, acreditamos que Deus é quem arranja encontros propícios como esses, não mulheres mitológicas que mendem, cortam e fiam. (KIDD, 2014, p.171).⁹⁹

Neste trecho, Sarah se questiona a respeito do seu destino ser moldado pelas entidades mitológicas e não por Deus, como ela sempre foi levada a acreditar. Seu primeiro impulso é pensar nas Moiras, mas ela se repreende e cita a religião logo em seguida, o que mostra que a personagem ainda não está totalmente livre das amarras que a religião cristã também lhe impôs. A imagem de três mulheres com fios, teares e tesouras, aparece no trecho quase de maneira irônica, como se a simplicidade delegada à atividade de fiar e ao papel feminino no mundo não fossem compatíveis com o papel das Moiras em controlar o destino de tudo e de todos, inclusive o dos mais poderosos.

Posteriormente, portanto, quando Sarah já percorreu uma jornada maior em sua vida e já é uma abolicionista famosa no país junto de sua irmã, ela fala das Moiras sem hesitar em conceder-lhes a responsabilidade sobre sua vida. O deus cristão já não é mais mencionado e ela afirma com segurança: “E bem ali e para sempre, eu vi como as Moiras tinham sido espertas. Nina era uma asa, eu era a outra.” (p.269).¹⁰⁰ Neste episódio, ela se refere ao destino de Angelina que ela, quando ainda menina, relacionou à vontade das Moiras de fazer com que a irmã tivesse mais sorte do que ela. As Moiras, porém, foram mais sábias e deram às duas irmãs Grimké o destino de completarem uma a outra.

⁹⁹ *Later, I would wonder if the Fates had placed me there, if they'd been the ones who'd kept me lingering in Philadelphia for three months until this particular ship sailed, though, of course, we Presbyterians believed it was God who arranged encounters like these, not mythological women with spindles, threads and shears.* (KIDD, 2014, p.194).

¹⁰⁰ *“And right then and ever after, I saw how cunning the Fates had been. Nina was one win g, I was the other.”* (p.308).

O fato de Sarah delegar a autoridade máxima sobre seu destino às Moiras, reflete algo muito importante na narrativa de Kidd, que é a aproximação da divindade à figura feminina. A ideia de não ser a figura masculina do Deus cristão quem exerce influência sobre sua vida, reitera que não são os valores patriarcais que exercem poder sobre ela. Nem o pai, nem o marido, nem Deus. Essa é uma característica importante da obra que se expressa por meio da personagem de Sarah e sua jornada de autoconhecimento e libertação, afinal, para que ela tivesse controle sobre a própria vida, ela deveria imaginar que outras mulheres também tivessem.

Outro elemento simbólico da costura no universo de Sarah é também um símbolo de seus sonhos de ser tornar uma jurista. No dia em que ela tenta libertar Handful escrevendo-lhe uma carta de alforria, Sarah, ainda criança, decide que estudaria as leis e se tornaria uma jurista assim como seu pai. Após escrever a carta na biblioteca, ela vai até seu quarto e concretiza aquele momento com uma espécie de amuleto; o objeto escolhido é um botão prateado de um vestido costurado pela mãe de Handful, Charlotte. A cena acontece da seguinte forma:

Agora, com o amanhecer se reunindo em raios brilhantes sobre a cama, eu queria consagrar o que certamente era minha maior realização. Fui até o armário e peguei o vestido azul que Charlotte tinha costurado para meu desastroso aniversário. Onde o colarinho se juntava, ela tinha pregado um enorme botão de prata no qual havia uma flor-de-lis gravada. Usando o abridor de cartas que John tinha deixado para trás, o descosturei. Apertando o botão em minha mão, rezei: *Por favor, Deus, permita que essa semente que plantou em mim dê frutos.* (KIDD, 2014, p.25).¹⁰¹

Desse modo, Sarah coloca seu sonho de estudar em um amuleto representado pelo botão prateado, objeto que ela carrega consigo durante toda a vida. Em um momento de desilusão, ela o joga fora, mas é encontrado por Handful que guarda o botão e o devolve a Sarah num momento decisivo de suas vidas. O fato de Sarah escolher um botão para ser seu amuleto, ainda mais de um vestido costurado por Charlotte, conecta a menina ao universo da costura de Handful e sua mãe. Apesar de Sarah não costurar com as próprias

¹⁰¹ *Now, with dawn gathering in bright tufts across the bed, I wanted to consecrate what was surely my greatest realization. I went to the armoire and took down the blue dress Charlotte had sewed for the disastrous birthday party. Where the collar met, she'd stitched a large silver button with an engraved fleur de lis. Using the hawk bill letter opener John had left behind, I sawed it off. Squeezing it in my palm, I prayed, Please, God, let this seed you planted in me bear fruit.* (KIDD, 2014, p.21).

mãos, sua atitude em conferir a um simples botão uma importância tão grande, demonstra a valorização da personagem por essa atividade manual.

Outra análise possível do trecho apresentado anteriormente, é a relação que ela faz entre o botão e uma semente. Além do botão estar gravado com uma flor de lis, a própria Sarah o chama de semente, e pede à Deus que ela lhe renda frutos. Os elementos da natureza, em *The Invention of Wings*, são grande parte do universo das personagens negras, que, quanto mais próximas do natural, mais fortes se mostram. No caso de Sarah isso também acontece; os momentos em que ela toma consciência de si mesma são momentos em que ela está mais conectada com o seu corpo e com o natural, como a água e o mar, por exemplo.

O botão, portanto, está conectando tanto ao universo da costura quanto à natureza, dois elementos muito importantes na obra. São dois elementos, também, frequentemente relacionados ao feminino: a natureza por se relacionar às características femininas de fertilidade e nutrição, por exemplo, algo que foi bastante criticado por autoras feministas como explicado no capítulo anterior. Afinal, se o homem domina a natureza e a utiliza a seu favor, ele faz o mesmo com a mulher. Relacioná-la à natureza seria mais uma forma de provar sua submissão em relação ao homem.

A costura, por sua vez, por ser uma atividade quase sempre exercida por mulheres no espaço doméstico foi sempre considerada uma arte inferior; um passatempo, uma atividade manual de menor valor. Até mesmo Sarah, em sua infância, dizia preferir estudar Latim a ter que aprender bordado e costura em suas aulas de etiqueta. Entretanto, a obra de Kidd escreve de maneira a subverter esses dois elementos. A natureza e a costura continuam relacionadas ao feminino, mas são utilizados como instrumentos de resistência e de rebeldia. As personagens femininas se apropriam da natureza e da costura e conseguem, com elas, conquistar sua liberdade. Como elas fazem isso, veremos nos tópicos seguintes.

4.2.3 O casamento e a religião

Na juventude de Sarah, seus ideais de mudar o mundo pelo estudo das leis acabam se perdendo nas promessas de se tornar uma dama da sociedade, como era o destino de todas as outras meninas que ela conhecia. Depois de ser desencorajada diversas vezes de

seus sonhos por sua família, pela igreja e pela sociedade em geral, a menina decide acatar o destino que lhe cabia. Dessa forma, ela passa a frequentar os encontros da sociedade de Charleston, nos quais meninas e meninos se aventuravam à procura de um bom casamento.

Nessa fase da vida de Sarah, ela acaba se afastando muito de Handful também; a amizade das duas quando eram meninas era pautada em uma inocência a respeito do mundo. Na juventude, as duas entendiam melhor como aquele mundo funcionava, um mundo pautado na violência que as afastava cada vez mais. Sarah descreve um momento que mostra bem este afastamento entre elas, ao refletir sobre a vida de Handful. Ela diz:

Parecia que ela tinha começado a sentir os limites de sua vida com mais intensidade, que tinha atingido uma espécie de acerto de contas. Na semana anterior, Mamãe tinha lhe negado o passe para o mercado por causa de uma razão menor, esquecível, e ela tinha se abalado. Suas idas ao mercado eram o ápice de seus dias e, por misericórdia, eu dissera: “Sinto muito, Encrenca, sei como você se sente.” Parecia a mim que eu sabia, *sim*, como era ter a liberdade restrita, mas ela se enfureceu. “Então a gente é igual, eu e você? Por isso é que você caga no pote e eu que tenho que esvaziar?” (KIDD, 2014, p.83).¹⁰²

Este trecho deixa muito evidente a relação das duas em sua juventude: enquanto Sarah está se afastando dos reais problemas de sua sociedade e de seu desejo por mudanças, Handful está plenamente consciente de seu lugar no mundo, de sua posição subalterna e da injustiça do sistema que a coloca ali. Desse modo, ao se afastar de Handful, Sarah se afasta também de si mesma e de seu desejo de consertar as injustiças do mundo. É nesse período de sua vida que Sarah flerta com a possibilidade de se tornar uma dama da sociedade, simplesmente para pertencer e atender às expectativas que lhe eram impostas, sem perceber que, desse modo, ela se afastava cada vez mais de quem ela realmente era.

Uma das possibilidades de fuga de si mesma, Sarah encontra no casamento. Em uma festa da juventude de Charleston, ela conhece Burke Williams, seu primeiro interesse amoroso e, também, sua primeira decepção. Burke chega até ela e começa a cortejá-la; a jovem Sarah, extremamente insegura sobre si mesma, por um momento duvida do interesse do rapaz. Ela pensa:

¹⁰² *It seemed she began to feel the boundaries of her life more keenly, that she'd arrived at some moment of reckoning. The past week, Mother had denied her a pass to the market for some minor, forgettable reason, and she'd taken it hard. Her market excursions were the acme of her days, and trying to commiserate, I'd said, "I'm sorry Handful, I know how you must feel." It seemed to me I did know how it felt to have one's liberty curtailed, but she blazed up at me. "So we just the same, me and you? That's why you the one to shit in the pot and I'm the one to empty it?"* (KIDD, 2014, p.89)

Suas palavras me pareceram gratuitas, e, por um instante, não acreditei nelas. Mas por que eu não poderia ser graciosa para ele? Talvez as Moiras no topo da escada tivessem mudado de ideia. Talvez ele tivesse visto além da minha simplicidade e avistado algo mais profundo. Ou, talvez, eu não fosse tão comum quanto pensava. (KIDD, 2014, p.88).¹⁰³

Neste momento, Sarah atribui seu destino amoroso às Moiras, mais uma vez, ao invés do tradicional deus cristão. Ela se pergunta se as deusas, que não pareciam gostar dela, haviam mudado de ideia e lhe concedido um par; entretanto, as deusas se mostram mais sábias do que isso, afinal, o casamento com Burke não aconteceria e, no fim das contas, isso se mostra extremamente positivo para Sarah. Afinal, se ela se casasse, jamais chegaria ao seu destino de se tornar uma das maiores abolicionistas do país. O fato de a jovem relacionar a possibilidade do casamento às Moiras e esse casamento não acontecer, pode significar a sabedoria das deusas sobre seu destino, guiando-a para um final ainda melhor. A jovem Sarah, entretanto, ainda não sabia disso naquele momento.

Desse modo, ela se entrega aos galanteios de William Burke. Os dois passam a manter uma relação por meio de correspondências e, em uma delas, Burke pede a ela uma mecha de seu cabelo, para que ele pudesse se lembrar dela nos momentos de sua ausência. Sarah, embargada pela possibilidade de ser desejada, corta um pedaço de seu cabelo e o entrega ao rapaz. Este ato é significativo ao mostrar a relação da jovem com o seu corpo, um elemento bastante importante na obra, levantado por Anne Blessing. Segundo a autora, a desconexão de Sarah com seu corpo a leva a se conectar com propostas abstratas de autoconhecimento e aceitação, como o casamento, por exemplo. O cabelo de Sarah é um símbolo importante de sua força, como veremos nas páginas seguintes. O fato dela conceder um pedaço dele à Burke é uma forma de enfraquecer-se e abrir mão de si mesma. (2015, p.126).

A relação com o rapaz continua até o momento em que eles ficam noivos. Como Sarah nunca se viu como uma moça bonita e desejada, ela vê no casamento com Burke uma de suas únicas possibilidades de ter uma vida bem sucedida, apesar de não o amar tanto assim. O casamento, afinal, era mais um acordo econômico do que a união de dois seres apaixonados, principalmente para as mulheres, que viam no matrimônio a única possibilidade de emancipação e ascensão social, uma vez que elas mesmas não podiam

¹⁰³ *His words seemed gratuitous, and for an instant, I didn't quite trust them. But why couldn't I be lovely to him? Perhaps the Fates at the top of the stairs had changed their minds. Perhaps he'd looked past my plainness and glimpsed something deeper. Or, perhaps, I was not as plain as I thought.* (KIDD, 2014, p.95).

obter suas próprias riquezas. Burke não era tão rico quanto Sarah, mas seus pais, vendo que a jovem não teria muitas outras chances, aceitam sua proposta de casamento.

Depois de noivos, eles passam a se encontrar mais frequentemente e, nesses encontros, tem bastante proximidade física: Sarah relata que eles se beijam escondidos em cômodos de sua casa, algo que não era bem visto socialmente para jovens “respeitáveis” de sua época. Ela nunca negou o contato físico com Burke e nunca pareceu achar ruim. Entretanto, há uma voz moral dentro de Sarah, uma voz que não era exatamente dela, que a faz refletir a respeito de sua permissividade perante o rapaz. Ela afirma que está se tornando uma “Jezebel” (p.113) ao permitir esses encontros furtivos. O estereótipo de Jezebel já mencionado no capítulo anterior, remete à mulher sexualizada, que seduz e convida ao prazer, e é relacionado à mulher negra (FOX-GENOVESE, 1988).

Essa menção ao estereótipo de Jezebel nos mostra duas coisas: a primeira diz respeito ao preconceito internalizado de Sarah que condiz com o pensamento dominante da época. Ela associa uma mulher que experimenta a vida sexualmente à uma mulher promíscua, e essa mulher é representada pela figura da mulher negra, que, por sua vez, representa aquilo que não é desejável ser, que é desvalorizado. Por outro lado, o estereótipo de Jezebel na narrativa é atrelado à Sarah, uma mulher branca. Por parte da autora, isso é significativo na medida em que coloca à mostra desejos sexuais na mulher branca que é sempre romantizada como a Belle casta e pura. Há, portanto, uma subversão desse estereótipo na narrativa de Kidd, apesar de ele ainda ser visto de maneira negativa pelas personagens dos livros.

O noivado de Sarah, entretanto, acaba de maneira devastadora para ela: descoberto por Thomas, seu irmão, Burke vem a ser um aproveitador que mantinha um noivado não apenas com ela, mas com três outras moças em cidades diferentes, com o objetivo de se aproveitar da possibilidade do casamento para que elas lhe dessem liberdade sexual, como Sarah havia dado. Thomas conta isso para a irmã juntamente com a notícia de que seu noivado já estava rompido e que ela deveria se resguardar das aparições sociais por algum tempo. Sarah fica inconsolável, não tanto pelo rapaz, mas por ver sua possibilidade de emancipação destruída. É desse modo que ela deixa de lado o casamento e passa a encontrar consolo na religião, outro aspecto importante da vida dela.

Já no final de sua adolescência, ela decide começar a frequentar a igreja presbiteriana da cidade, e dedicar-se totalmente a ela. Ouvindo um sermão e ainda

machucada pelo fim de seu noivado, Sarah apresenta o seguinte pensamento: “Com o reverendo rezando uma longa e sincera prece por nossas almas, me decidi. Jurei não retornar à sociedade. Não me casaria. Nunca. Digam o que quiserem, eu me entregaria a Deus.” (KIDD, 2014, p.128).¹⁰⁴ Desse modo, a igreja passa a ser uma nova possibilidade de fuga de si mesma. Ao invés de se refugiar nas sombras do casamento, ela escolhe se esconder de si mesma na religião.

Apesar de estar num processo de afastamento, Sarah está consciente e se afasta de si mesma quase que deliberadamente. Ela, afinal, não parece ter nenhuma outra escolha. Em um momento de sua juventude, ela se mostra consciente de sua conformidade com o sistema escravocrata. Este momento acontece da seguinte maneira: ao voltar de uma viagem com a família para uma de suas fazendas na área rural, Sarah encontra Handful tomando banho em sua banheira de cobre, no seu próprio quarto. A princípio Sarah fica sem saber o que pensar, mas depois surge dentro dela algo que reprime a atitude de Handful, apesar de saber que a jovem não estava fazendo nada de errado; afinal, por que ela, Sarah, podia tomar banho em uma banheira, mas não Handful? Este momento marca a relação das duas personagens de maneira profunda. A partir deste dia, como a própria Sarah atesta, Handful nunca mais colocaria “senhorita” antes de seu nome. Desse modo, culpada por seus pensamentos a respeito daquele incidente, Sarah afirma:

Eu vi então o que não tinha visto antes, que eu era muito boa em detestar a escravidão no abstrato, nas massas anônimas e distantes, mas no concreto, na carne íntima da garota ao meu lado, eu perdera a habilidade de sentir repulsa. Tinha me acostumado às particularidades do mal. Há uma mudez assustadora que habita o centro de todas as coisas indizíveis, e eu encontrei o caminho até ela. (KIDD, 2014, p.104).¹⁰⁵

Por grande parte de sua vida, Sarah não sabe como lidar com as injustiças da escravidão e passa a ser cúmplice daquele sistema. É apenas quando ela encontra a religião Quaker e, posteriormente, o movimento abolicionista que a menina dentro dela volta à luz e ela consegue, finalmente, não ficar mais calada diante da opressão.

¹⁰⁴ “*With the reverend praying a long, earnest prayer for our souls, I took my leap. I vowed I would not return to society. I would not marry, I would never marry. Let them say what they would, I would give myself to God.*” (KIDD, 2014, p.143).

¹⁰⁵ *I saw what I hadn't seen before, that I was very good at despising slavery in the abstract, in the removed and anonymous masses, but in the concrete, intimate flesh of the girl beside me, I'd lost the ability to be repulsed by it. I'd grown comfortably with the particulars of evil. There's a frightful muteness that dwells at the center of all unspeakable things, and I had found my way into it.* (KIDD, 2014, p.115).

4.2.4 A liberdade e o movimento abolicionista

Um momento decisivo na vida de Sarah é sua viagem a princípio indesejada para o norte do país, mais especificamente para a Filadélfia, onde ela entra em contato com muitos aspectos dela mesma que estavam antes adormecidos. Entretanto, antes de embarcar com Sarah para sua jornada, dois pontos são relevantes para menção. O primeiro diz respeito à sua relação com Handful, já desgastada pelo abismo existente entre suas realidades, mas agravado por um fatídico acontecimento: a jovem escravizada é barbaramente torturada na Casa de Trabalho, lugar destinado ao castigo severo da população escrava. Seu pé fica gravemente machucado e jamais consegue se recuperar inteiramente, dando à Handful uma dificuldade permanente para andar.

Quando meninas, Sarah abriu mão da posse legal de Handful para sua mãe, pois ela não queria carregar o fardo de possuir um ser humano. Entretanto, o fato de não ser mais a proprietária de Handful permitiu à sua mãe fazer o que quisesse da vida da menina escravizada: vendê-la, castigá-la e, inclusive, mandá-la para a Casa de Trabalho.¹⁰⁶ Desse modo, é possível observar claramente a relação de Sarah com a escravidão, que é puramente individual e não diz respeito, necessariamente, à população negra escravizada. Sarah ficou com a consciência limpa por não possuir um ser humano; entretanto, isso não ajudou ninguém além dela mesma.

O fato de Kidd trazer este questionamento na personagem de Sarah é importante pois muitas das discussões a respeito dos resquícios da escravidão na atualidade, como a questão do racismo, é pautada na falta de envolvimento da população branca. Como o exemplo de Sarah no livro: enquanto Handful sofria nas mãos de sua mãe, ela se consolava unicamente por não possuir um ser humano. Sarah ainda não havia entendido que sua consciência pessoal não mudaria em nada a situação de Handful e de toda a população negra escravizada, mas ela passa a compreender quando atua no movimento pela abolição da escravatura. É somente neste momento que Sarah parte para a ação que ela consegue, de fato mudar alguma coisa.

Acredito que essa é uma lição importante trazida pelo romance e que vai ao encontro com as propostas levantadas por Blessing a respeito da Literatura de Reparação, afinal, o que Kidd mostra com a trajetória de Sarah é que não basta achar monstruoso o sistema escravocrata, é preciso fazer algo para mudá-lo. Assim como nos romances de

¹⁰⁶ *Work House*, no original.

reparação, nos quais não se discute somente a opressão em relação às personagens negras, mas também o privilégio das personagens brancas e sua relação com ele.

Desse modo, antes de decidir agir, Sarah ainda está lidando com seus privilégios, mas não consegue fazer isso de forma plena em Charleston, na casa de seus pais. Antes de partir para o norte, entretanto, uma segunda questão a atormenta: sua relação com Angelina. As duas são inseparáveis e Nina, já com quatorze anos, ao contrário da irmã busca agir sempre que pode no combate aos seus privilégios. Por conta disso, ela causa um enorme alvoroço na família Grimké e todos acreditam ser por sua proximidade com os ideais progressistas de Sarah; mandá-la para o norte, desse modo, seria um modo de separar as duas e fazer de Nina mais obediente.

A real razão pela qual a mãe pede a Sarah que viaje é o estado de saúde do Sr. Grimké. Já afastado de seu cargo e muito doente, o patriarca da família Grimké tem poucas chances de melhorar e, uma delas, é um cirurgião renomado da Filadélfia. Mary, desse modo, pede a Sarah que o acompanhe na viagem, uma vez que ela não possuía um marido nem uma casa para tomar conta. Relutante em deixar Angelina, ela a princípio hesita, mas acaba não tendo escolha. Ela parte, então, para o norte.

Nesta viagem, muitos pontos de virada acontecem na jornada de Sarah. O primeiro é a morte de seu pai, o Sr. Grimké. Levado para Long Branch em Nova Jersey para se recuperar com os ares do litoral, ele não resiste muito tempo e falece alguns dias depois de sua chegada. É neste momento que ele pede perdão à filha por tê-la privado de tantas coisas e confessa sua ganância e cegueira em relação à escravidão. O momento da morte do pai é importante para Sarah e acontece na narrativa de maneira bastante simbólica.

Há dias Sarah observava a praia da janela e um grupo de senhoras que sempre se banhava nos horários permitidos às mulheres, quando uma bandeira branca era hasteada e sinalizava a permissão. No dia da morte do pai, Sarah vai até a praia e é persuadida por uma das senhoras a entrar no mar; ela lhe empresta sua roupa de banho e Sarah descreve a reação da senhora ao vê-la com seus trajés: “Ela sorriu quando eu saí do vestiário. Não tinha touca, e eu tinha soltado o cabelo, que flamejava ao vento. Althea disse que eu parecia uma sereia. (KIDD, 2014, p.162).¹⁰⁷

¹⁰⁷ “*She smiled when I emerged from the changing room. She had no cap, and I’d unpinned my hair, which was flaming out in the wind. She said I looked like a mermaid.*” (KIDD, 2014, p.183).

Neste momento, Sarah solta os cabelos vermelhos “flamejantes” para se banhar. O mesmo cabelo do qual ela cortou uma mecha para dar de presente à Burke Williams. Mas, dessa vez, o cabelo está solto, livre e ela parece uma sereia. É um momento de extrema liberdade para ela, que entra no mar como uma espécie de batismo em suas águas. Este momento é o começo da jornada de Sarah rumo à libertação, afinal, depois dessa viagem, ela mudará para sempre seu destino. O Sr. Grimké falece na mesma tarde que ela se banha no mar e sua morte também é simbólica para a libertação de Sarah, afinal, o pai representava toda a opressão de uma sociedade que a impossibilitou de seguir seus sonhos. Não é apenas o Sr. Grimké que morre, mas a figura paterna dentro de Sarah, que a reprimia de diversas maneiras.

Sarah escreve para sua família contando sobre o falecimento do pai, mas decide deixar de fora alguns detalhes, como seu banho de mar, por exemplo, que ela descreve da seguinte maneira:

Mas eu não contaria nada disso para mamãe. Nem diria que na hora de sua morte, eu flutuava livremente no oceano, em uma solidão da qual me lembraria pelo resto da vida, as gaivotas grasnando sobre minha cabeça e uma bandeira branca flamulando no alto de um poste. (KIDD, 2014, p.162).¹⁰⁸

Livre e sozinha no meio do oceano, Sarah experimenta a sensação de liberdade quase como pela primeira vez, depois de muito tempo sentindo-se presa por tantas imposições. A bandeira branca voando em seu campo de visão também é bastante significativa, afinal, na praia, a bandeira branca sinalizava o horário de permanência das mulheres por lá. É como se uma bandeira branca se hasteasse também na vida de Sarah, permitindo a ela, como mulher, circular, se banhar, experimentar a sensação de liberdade. A bandeira branca aparece em sua vida nesse momento e não é mais retirada de seu campo de visão até o fim de sua jornada.

Depois da morte do pai, então, Sarah retorna à Filadélfia e se acomoda em uma pensão até que pudesse se organizar para partir de volta para casa. Entretanto, perto da hora de ir, ela decide ficar só por mais alguns dias, que se tornam meses... Ela fica, desse modo, morando sozinha e com um quarto só para ela, no qual podia fazer o que bem entendesse e nos horários que quisesse. Sarah nunca havia experimentado essa liberdade

¹⁰⁸ “*But I would tell Mother none of this. Nor would I tell her that at the hour of his death I was floating free in the ocean, in a solitude I would remember all of my life, the gulls cawing over my head and the white flag flying at the top of the pole.*” (KIDD, 2014, p.184).

em Charleston, uma liberdade simples que consistia apenas em ter um cômodo só para si, sem escravos, sem horários, sem obrigações sociais. Ela tem “um teto todo seu”, um símbolo importante no livro de mesmo nome de Virginia Woolf, que afirma que toda mulher, se quiser escrever – e aqui, no caso de Sarah, se ela tiver qualquer ambição que seja – ela deve ter o direito de possuir um lugar o qual seja só dela; sem filhos, sem marido, sem tarefas domésticas, sem imposições (WOOLF, 2014). O teto todo de Sarah vai ser um símbolo importante também na narrativa e aparecerá de maneira constante até que ela, finalmente, tenha de fato um lugar para si.

O fato é que ela se demora na Filadélfia a ponto de sua família se enfurecer por sua ausência, e ela decide que é hora de voltar. Ainda não havia chegado seu momento de liberdade definitiva. É nessa volta, porém, que ela conhece Israel Morris, o homem que a apresenta à religião Quaker, que terá papel fundamental na vida de Sarah. Em uma conversa amigável na parte externa do navio, ele lhe conta sobre o caráter abolicionista da comunidade Quaker e também do fato de que mulheres também podiam ser ministras em suas igrejas. Sarah fica imediatamente intrigada, principalmente por tomar conhecimento de que mulheres tinham posições de poder dentro dessa comunidade.

Israel lhe aparece como um homem interessante e intrigante e Sarah logo se encanta por ele; entretanto, ele viaja com a esposa Rebecca e os filhos e não se torna de imediato um possível pretendente. A relação dele com a família, porém, fica evidente logo no primeiro contato de Sarah com eles: sua esposa é vista de forma quase angelical – o anjo do lar – que cuida, nutre, acolhe e tem bondade infinita. Durante a viagem, as crianças ficam doentes e é Rebecca que permanece cuidando dos filhos, enquanto Israel circula livremente pelo navio, como aparece no seguinte diálogo:

“A doença atingiu todas as crianças agora, mas estão se recuperando graças a Rebecca. Não sobreviveríamos um dia sem ela. Ela é...” Ele não completou por um momento, mas quando eu o olhei com expectativa, terminou a frase: “A mãe perfeita”. Sem seu chapéu, parecia mais jovem. Revoltados fiapos de cabelo negro ondulavam nas mais diversas direções. Possuía marcas de cansaço embaixo dos olhos, e eu imaginei que fossem por ajudar a esposa a cuidar das crianças, mas ele tirou um livro de couro surrado do colete, dizendo que tinha passado a noite lendo. (KIDD, 2014, p.172).¹⁰⁹

¹⁰⁹ “The sickness is making its way through all of the children now, but they’re recovering thanks to Rebecca. We couldn’t manage a single day without her. She is –” He broke off, but when I went on gazing at him expectantly, he finished his sentence. “The perfect mother.” Without his hat, he looked younger. Thatches and springs of black hair waved in random directions. He had tired smudges beneath his eyes, and I imagine they were from helping his wife nurse the children, but he pulled a worn leather book from his vest, saying he stayed up late in the night, reading. (KIDD, 2014, p.195).

A ironia no discurso de Kidd aparece quando as olheiras de Israel existem devido à sua atividade intelectual e não ao cuidado com os filhos, como parecia óbvio à Sarah. Nesse momento, é como se a autora mostrasse a incongruência existente também dentro da comunidade Quaker, da qual ele fazia parte e com as quais Sarah teria que lidar. Incongruências que recaiam principalmente sobre o papel da mulher, que ainda estava relegada à tarefas e posições submissas, apesar de ter a possibilidade de ocupar posições importantes na igreja. Além disso, como veremos adiante, o abolicionismo existia, mas era limitado, e as pessoas escravizadas não eram vistas como iguais. Apesar disso, Sarah vê na religião Quaker e na amizade com Israel uma porta de saída para sua vida de encarceramento em Charleston. Israel lhe presenteia com o diário de John Woolman, um grande membro da comunidade Quaker, e a convida para ficar em sua casa no caso de ela retornar ao norte.

Ao chegar em Charleston, ela encontra a fúria de Angelina por sua demora, que também vê na vida em Charleston uma prisão; Nina, entretanto, ainda é muito jovem e não sabe como se libertar sozinha. Com o passar do tempo em sua cidade natal, Sarah vai ficando cada vez mais abatida e com menos motivação para qualquer coisa. Ela lê sobre a religião Quaker e sobre os princípios do abolicionismo, mas encontra-se sem artifícios para colocar tudo aquilo em prática. Sem coragem para escrever a Israel, ela sucumbe à melancolia cada dia mais, até que se encontra de cama e médicos vem visitá-la. Em *Um teto todo seu*, Woolf trata da doença geralmente relacionadas às mulheres que não conseguem se libertar de um estado de opressão; impedidas de concretizar suas habilidades, seus dons artísticos e intelectuais, elas sucumbem à apatia e são consideradas doentes ou até mesmo loucas (2014, p.74).

É apenas quando seu irmão Thomas vem visitá-la que Sarah se reencontra com seus sonhos antigos e seu ânimo retorna. Ao conversarem sobre a situação da escravidão no país, assunto puxado intencionalmente por Thomas, Sarah é capaz de se expressar e de dar vazão a sua verdadeira vocação. Em uma resposta brilhante da irmã a respeito da abolição, Thomas afirma “Aí está ela”, ele disse. “Aí está minha irmã” (KIDD, 2014, p.183).¹¹⁰

¹¹⁰ “*There she is,*” he said. “*That’s my sister.*” (KIDD, 2014, p.207).

Depois disso, então, Sarah toma coragem para se corresponder com Israel e decide ir para o norte, ao encontro de sua vocação. Esse é um momento decisivo pois ela se dá conta de sua própria prisão e toma a iniciativa de se libertar. Antes de ir, ela se lembra de uma conversa com Handful, que sempre tem o papel de ser a balança de Sarah:

Além da janela, o céu era vasto, repleto de luz, e eu me lembrei subitamente daquele último dia de inverno, na sala de visitas, quando Encrenca, limpando o candelabro, me disse: *Meu corpo pode ser escravo, mas não minha mente. Pra você, é o contrário.* Eu não tinha dado bola para essas palavras. Como ela poderia saber? Mas entendi, então, como eram perfeitas. Minha mente tinha sido acorrentada. Marchei até meu armário e abri a gaveta de meu Hepplewhite, a que eu nunca abria, a que continha a caixa de pedra vulcânica. Dentro dela, achei o botão de prata que Encrenca tinha me devolvido, havia alguns anos. Estava preto e há muito esquecido. Coloquei-o em minha mão. (KIDD, 2014, p.186).¹¹¹

As palavras de Handful e o botão de prata salvo por ela são impulsionadores para que Sarah siga seu destino e viaje para o norte. É na sua relação com Handful que Sarah toma as principais decisões de sua vida, inclusive essa. Depois de decidir, então, ela vai para a Filadélfia onde se hospeda na casa de Israel e inicia sua jornada para se tornar uma ministra Quaker. Lá ela tem contato com Lucretia Mott, uma das maiores abolicionistas da época que também partilhava da religião Quaker e as duas se tornam grandes amigas. Sarah vive em conflito com sua paixão por Israel que, apesar de viúvo agora, não pode viver outro amor enquanto está de luto por sua falecida esposa. Apesar disso, Sarah está seguindo sua vocação: ela dá aulas para as filhas de Israel, frequenta a igreja e aprende sobre a escravidão mais do que nunca.

Entretanto, com o passar do tempo, Sarah percebe que as restrições existentes em Charleston, apesar de serem menores, também existem na Filadélfia, principalmente em relação a seu papel enquanto mulher. Depois de inúmeros desentendimentos com a irmã de Israel, Catherine, ela sai da casa deles e passa a morar com Lucretia Mott. É na casa de Mott que Sarah entende melhor qual é a sua vontade, principalmente com as conversas que tem com a amiga em seu *studio*, um quarto todo delas, fazendo analogia mais uma vez ao teto de Woolf:

¹¹¹ *Beyond the window, the sky loomed large, filled with broken light, and I remembered suddenly that day last winter in the drawing room when Handful cleaned the chandelier, the allegation she'd leveled at me: My body might be a slave, but not my mind. For you is the other way round. I'd dismissed the words – what could she know of it? But I saw now how exact they were. My mind had been shackled. I strode my dresser and opened the drawer of my Hepplewhite, the one I never opened, the one that held the lava box. Inside it, I found the silver button Handful had returned to me some years ago. It was black with tarnish and long forgotten. I took it in my palm.* (KIDD, 2014, p.210).

O cômodo não era para cozinhar ou costurar ou cuidar das crianças ou receber visitas. Cheio de papéis e panfletos, livros e correspondências, paletas de tinta e quadrados de veludo negro onde ela pregava mariposas verdes que encontrava já sem vida no jardim, aquele espaço era só para ela. (KIDD, 2014, p.238).¹¹²

Um teto todo dela e a liberdade para seguir sua vocação é o que Sarah deseja. É nesse momento de sua vida que Israel decide pedi-la em casamento. Como descrito na narrativa, se este pedido tivesse ocorrido alguns anos antes, ela por certo teria dito sim. Agora, porém, Sarah estava certa de que não poderia deixar-se reprimir pela ideia do casamento. Apesar de seu amor por Israel, ele não aceitaria que ela fosse uma ministra Quaker se fosse sua esposa. Sarah, desse modo, lhe diz não. Na recusa do casamento que um dia tanto havia desejado, ela finalmente entende seu lugar no mundo.

O fato de Sarah não se casar com Israel ou qualquer outro homem até o final da narrativa vai ao encontro do que Cleide Rapucci escreve sobre as deusas virgens, em seu livro *Mulher e Deusa* (2011). Segundo a autora, as deusas virgens eram aquelas que não se comprometiam em matrimônio com qualquer homem ou deus, independentemente de já terem tido relações sexuais ou não (p.65). A simbologia das deusas virgens se assemelha com a história de Sarah pois, no momento em que ela escolhe não pertencer a nenhum homem por meio do matrimônio, ela decide pertencer a si mesma. Rapucci escreve:

A deusa virgem é essencialmente uma-em-si-mesma, Não é simplesmente a contraparte feminina de um deus masculino; ao contrário, ela tem um papel próprio, suas características não duplicam as de qualquer dos deuses. Da mesma maneira, a mulher virgem, uma-em-si-mesma, faz o que faz não por causa de qualquer desejo de agradar, não para ser amada ou aprovada, não para obter poder sobre o outro, nem para atrair seu interesse ou amor, mas porque o que faz é verdadeiro. Ela não se acomoda nem se adapta à conveniência. (RAPUCCI, 2011, p.65).

Desse modo, ao falar da deusa/mulher virgem, a autora fala do autoconhecimento e auto pertencimento dessa mulher que decide não se casar. Desde a recusa a Burke no começo de sua juventude até a recusa a Israel, Sarah decide, mesmo que inconscientemente, a ser uma-em-si-mesma, a andar com suas próprias pernas e ser dona de seu destino. Tudo isso é comprovado pelo desenvolvimento da narrativa pessoal de Sarah, que ganha cada vez mais coragem e segurança para seguir seus próprios instintos.

¹¹² *The room was not for cooking or sewing or childcare or entertaining. Scattered with papers and pamphlets, books and correspondence, art pallets and squares of velvet cloth on which she pinned the bright luna moths she found lifeless in the garden, this room was just for her.* (KIDD, 2014, p.274).

Depois da recusa a Israel, entretanto, Sarah ainda fica hesitante a respeito do futuro. É apenas com a chegada de Angelina à Filadélfia que a jornada dela se torna completa. Nina decide viver com a irmã pois não aguenta mais a vida em Charleston e graças a seu entusiasmo e sua rebeldia, Sarah entra cada vez mais em contato com o movimento abolicionista. Angelina escreve uma carta ao jornal *The Liberator*, um dos maiores jornais abolicionistas do país, editado por William Lloyd Garrison. Após a carta de Angelina, ele toma interesse nas ideias das irmãs, que já escreviam e pregavam sobre o abolicionismo na comunidade Quaker da cidade. Ele as convida, porém, para ministrar palestras por várias cidades do país, de modo que influenciassem mais amplamente a comunidade feminina a se juntarem ao movimento.

Entretanto, a fama delas cresce, assim como sua produção textual a respeito do assunto, e elas passam a atingir não apenas a comunidade feminina, mas todo o movimento abolicionista do país. Quando isso acontece, muitas são as consequências. Afinal, duas mulheres tomando a frente do movimento era demais para uma sociedade ainda muito conservadora, apesar de abolicionista. Elas são, desse modo, expulsas da igreja Quaker e repreendidas pelo próprio movimento por estarem pregando não apenas sobre a escravatura, mas também sobre a submissão da mulher. Este é um ponto crucial também na história real das irmãs Grimké, que Kidd traz para a obra; Sarah e Angelina, como já dito aqui anteriormente, foram pioneiras em aliar o movimento abolicionista à emancipação das mulheres, e não se deixaram intimidar pelas tentativas de silenciamento.

Em alguns momentos marcantes desse tipo de tentativa no livro, a primeira acontece na sua expulsão da comunidade Quaker: elas estão hospedadas na casa de Catherine, irmã e de Israel e membro da comunidade. Depois da carta de Angelina ao *The Liberator*, elas são chamadas à sala e se deparam com um número enorme de membros da igreja que pedem a elas que não escrevam ou falem publicamente a respeito do assunto, principalmente à meios de comunicação considerados radicais, como o jornal de Lloyd Garrison. Sarah descreve a cena da seguinte maneira:

Descemos as escadas sem preocupação, e lá estavam eles, os Anciãos, sentados como varetas nas cadeiras da sala de estar de Catherine, alguns de pé ao longo da parede. Israel entre eles. Catherine, a única mulher, estava grandiosamente instalada na poltrona de veludo deselegante. Tínhamos ido parar da Inquisição. (KIDD, 2014, p.269).¹¹³

¹¹³ *We plodded downstairs without a trace of wariness, an there they were, the elders sitting ramrod straight in the chairs in Catherine's parlor, a few left to stand along the wall, Israel among them. Catherine, the*

A Inquisição é um termo bastante significativo para este momento, afinal, elas estão sendo julgadas pela igreja por sua conduta. As irmãs, nesse momento, são comparadas às mulheres julgadas como bruxas pela Inquisição, simplesmente por se comportarem de maneira contrária à moral estabelecida pelos valores cristãos. Como afirma Silvia Federici em *Mulheres e Caça às Bruxas* (2019), essas mulheres não eram necessariamente mágicas e conhecedoras de forças sobrenaturais; elas eram apenas uma ameaça à dominação patriarcal. A bruxa caçada pela Inquisição, desse modo, é como um símbolo de rebeldia. Nesse momento, as irmãs Grimké eram de fato como essas mulheres bruxas, pois não aceitaram o silenciamento imposto por sua igreja.

O segundo momento é quando os membros do próprio movimento abolicionista, como Theodore Weld, Elizur Wright e seu filho John, pedem às irmãs que parem de pregar a favor dos direitos das mulheres em suas palestras antiescravidão. Segundo eles, isso desviaria o foco do que era realmente importante no momento, a abolição. A emaciação feminina, ficaria para depois. Este momento, como Sarah descreve, é a confirmação de que não era fácil encontrar sua voz enquanto mulher na sociedade em que vivia; sempre haveria alguém para tentar silenciá-la, fosse em Charleston ou na Filadélfia, na igreja presbiteriana ou na Quaker, entre seus amigos e inimigos. Ela reflete:

Calar as irmãs Grimké... Isso nunca acabaria? Olhei para o sr. Wright, sentado ali, esfregando os dedos artríticos, e então John e Theodore – esses bons homens que queriam nos esmagar, gentilmente, claro, cheios de bondade, para o bem da abolição, para nosso próprio bem, para o bem deles, para o bem maior. Tudo isso era tão familiar. Vindo deles, era apenas um tipo de mordada diferente. (KIDD, 2014, p.290).¹¹⁴

Sarah percebe sua opressão agora com clareza e, desse modo, pode lutar contra ela. As irmãs não aceitam as sugestões dos homens do movimento e continuam com suas falas e escritos a favor das mulheres. Sarah escreve, então, na ficção o manifesto que foi importantíssimo na história real das mulheres: *Letters on the Equality of Sexes*, publicado em 1838, no qual ela trata da submissão da mulher imposta pela igreja, por exemplo, refutando essa ideia veementemente. Desse modo, aos 45 anos, ela finalmente encontra

only woman, was grandly installed on the frumpy velvet wingchair. We had stumbled into the Inquisition. (KIDD, 2014, p.308).

¹¹⁴ *Hushing up the Grimké sisters – would it never stop? I looked at Mr. Wright, sitting there rubbing his arthritic fingers, and then at John and Theodore – these good men who wished to squash us, gently, of course, benignly, for the good of abolition, for our own good, for their good, for the greater good. It was all so familiar. Theirs was only a different kind of muzzle. (KIDD, 2014, p.334).*

sua vocação, sua voz e seu lugar no mundo, algo que ela procurava desde menina. Uma passagem importante que reflete sua libertação reflete a batalha de Sarah com a sua própria voz, que tanto lhe falhou em situações importantes e a impediu de se expressar por causa da gagueira, que era real, mas também muito simbólica. A passagem ocorre no momento em que ela é convidada para ministrar palestras ao redor do país juntamente com Angelina; receosa com a proposta, ela reflete:

O que eu temia era a imensidão disso tudo – uma agente da abolição viajando pelo país com um mandado nacional. Eu queria dizer, *quem sou eu para fazer isso, uma mulher?* Mas a voz não era minha. Era de papai. De Thomas. Pertencia a Israel, Catherine e mamãe. Pertencia à igreja em Charleston e aos quakers na Filadélfia. Não pertenceria, se eu pudesse escolher, a mim. (KIDD, 2014, p. 279).¹¹⁵

Sarah encontra controle sobre sua própria voz, afinal. Entretanto, algo ainda a atormenta: Handful em Charleston, presa em sua cidade natal, uma das mais cruéis em relação à escravidão. Enquanto ela embarcava numa jornada de luta e autoconhecimento, uma de suas únicas amigas sofria com os horrores do sistema contra o qual ela tanto lutava. É desse modo que, no casamento de Angelina com Theodore Weld, Sarah recebe uma carta de Handful dizendo que ela fugiria com Sky e nada poderia impedi-las. Neste momento, Sarah decide voltar para Charleston e ajudar Handful em sua fuga, de qualquer maneira que pudesse.

Charleston, ciente da fama das irmãs Grimké na luta abolicionista, havia impedido a entrada delas na cidade, sob o risco de prisão caso elas tentassem. Sarah volta mesmo assim e é recebida com alegria pela mãe, que não achava que fosse vê-la novamente, e Mary, sua irmã mais velha que agora cuidava das finanças da família. A volta para Charleston abala a grande abolicionista, que em sua casa da infância, parecia se sentir como aquela menina impedida de viver seus sonhos. A mãe e a irmã são irredutíveis a respeito da escravidão e não aceitam vender Handful e Sky para que Sarah pudesse libertá-las legalmente. Em um diálogo com Mary, Sarah proclama uma fala bastante importante, questionadora de suas próprias crenças e valores:

Dei um passo em sua direção, minha indignação irrompendo. “Você fala de Deus como se ele fosse branco e sulista! Como se n[os] fôssemos donos de sua imagem. Você fala como uma tola. O negro não é um tipo de criatura diferente

¹¹⁵ *What I feared was the immensity of it all – a female abolition agent travelling the country with a national mandate. I wanted to say, Who am I to do this, a woman? But that voice was not mine. It was Father’s voice. It was Thomas’. It belonged to Israel, to Catherine and to Mother. It belonged to the church in Charleston and the Quakers in Philadelphia. It would not, if I could help it, belong to me.* (KIDD, 2014, p.320).

de mim ou de você. A brancura não é sagrada, Mary! Não é parâmetro para todas as coisas.” (KIDD, 2014, p.306).¹¹⁶

Sarah, mais uma vez, nega a imagem do deus cristão pregada nas religiões ocidentais. Ele não a representa mais, e nunca a representou mais do que as Moiras, por exemplo. Ela também questiona a própria branquitude, ao afirmar que tudo é definido a partir dela. Não há relatos de que a Sarah Grimké da realidade de fato proferiu essas palavras, ou até que tivesse consciência tamanha a respeito da branquitude; entretanto, como Linda Huchtheon coloca a respeito das metaficcões historiográficas, uma ideia ou ideologia é condensada em uma personagem, mesmo que tal personagem não tenha de fato agido de maneira específica. A fala de Sarah, desse modo, é colocada ali por Kidd para resumir o fio condutor de seu romance, que é justamente o questionamento de valores intrínsecos à sociedade branca, patriarcal e racista.

Incapaz de libertar Handful e Sky legalmente, Sarah decide ajuda-las a fugir; as duas irmãs se vestem com antigos vestidos da família Grimké, colocam pó de arroz nas faces e embarcam num navio juntamente com Sarah, rumo ao norte. O plano é que elas fiquem na casa de Sarah Mapps Douglass, onde Sarah já havia se hospedado com Angelina. A última parte do romance, entretanto, é contada pelo olhar de Handful e o leitor tem o último contato com essas duas protagonistas na proa do navio, aliviadas, porém apreensivas. Desse modo, para entender a trajetória de Handful até que ela se tornasse esta mulher na proa do navio, precisamos voltar ao início, quando ela ainda era uma menina prestes a começar a busca por suas asas.

4.3. Handful

A primeira página de *The Invention of Wings* traz um diálogo entre Handful e sua mãe, Charlotte. A mãe conta para a filha uma lenda na qual seus antepassados possuíam asas e eram capazes de voar; quando foram trazidos para o continente americano, entretanto, eles perderam essa mágica. Segundo Charlotte, as omoplatas da filha, cética a respeito dessa lenda, eram os resquícios das asas que ela não teve, por já ter nascido em solo estrangeiro. A lenda a respeito do poder do voo pela população africana é bastante

¹¹⁶ *I took a step toward her, my outrage breaking open. “You speak as if God was white and Southern! As if we somehow owed his image. You speak like a fool. The Negro is not some other kind of creature than we are. Whiteness is not sacred, Mary! It can’t go on defining everything.”* (KIDD, 2014, p.351).

famosa na tradição oral e está presente, por exemplo, em um livro de Virginia Hamilton chamado *People Could Fly: American Black Folktales* (1985), que reúne vinte e quatro histórias tradicionais da comunidade afro-americana, inclusive a que inaugura o romance de Sue Monk Kidd.

A simbologia dessa lenda, que diz respeito às asas e ao voo, é o fio condutor de todo o romance. A procura das asas significa para Handful e sua mãe a busca pela liberdade; enquanto mulheres escravizadas, essa liberdade não vem de maneira fácil e não vem, também, apenas com a libertação do corpo. Elas se libertam primeiro dentro de si mesmas e só assim é que são capazes de lutar pela liberdade material. Desse modo, *The Invention of Wings* trata desses dois níveis de libertação, o real e o simbólico, que se estende também para a personagem de Sarah, que precisava principalmente de uma emancipação interna, para depois conquistar seu espaço no mundo.

Uma personagem que contribui muito para a libertação simbólica de Handful é sua mãe, Charlotte. Do mesmo modo que Angelina era para Sarah um imã que a puxava rumo à sua verdadeira vocação, Charlotte é para a filha uma mentora, alguém que lhe ensina a não se deixar dominar também no espírito. Isso fica evidente já nas primeiras linhas do romance, com o diálogo entre as duas e a lenda trazida por Charlotte, que diz com toda a certeza que a filha um dia terá suas asas de volta e faz de sua vida uma jornada em busca delas.

O universo de Handful, como já mencionado anteriormente, é quase todo ficcional uma vez que a personagem de Handful e sua família foram totalmente inventados por Kidd, contrariamente ao universo de Sarah. Entretanto, enquanto mulher negra escravizada, a história de Handful tem enorme relação com a história real da escravidão nos Estados Unidos. Desse modo, a autora traz nessa personagem e em seu universo diversos elementos, símbolos e fatos reais que marcaram esse período terrível da história das Américas. Além da violência, da desumanização e da crueldade perpetuados pelo sistema escravocrata, Kidd traz elementos de resistência encontrados pela população escravizada, elementos estes muito reais e presentes na história não contada da população negra nos Estados Unidos.

Um desses elementos é a questão do nome, que se desenrola para muitos outros aspectos da narrativa. O nome da dama de companhia de Sarah Grimké, nos documentos, cartas e biografias oficiais, era Hetty, figura que inspirou Kidd a escrever sua história

juntamente com a de Sarah. Hetty é o nome pelo qual Handful é conhecida pela família Grimké e pela comunidade branca da história, uma vez que seu nome verdadeiro foi dado pela sua mãe e é por ele que ela realmente se identifica. A população escravizada trazida para as Américas era renomeada com nomes típicos do país em que se encontravam, algo que facilitava sua identificação pelos senhores e comerciantes, mas que também tinha o intuito de afastá-los de sua cultura, sua família, e de sua própria subjetividade. Em *Um Defeito de Cor* (2019), romance fundamental sobre a escravidão no Brasil, Ana Maria Gonçalves conta como essa renomeação era feita pelos senhores, mas não era acatada pela população escravizada, que continuava utilizando seus nomes reais com as pessoas em quem confiavam.

Em *The Invention of Wings*, a população escravizada também mantinha seus nomes reais, mesmo se eles já fossem nascidos nos Estados Unidos e já tivessem sido registrados pelos senhores com nomes comuns. Handful chama isso de “basket name” ou nome de berço, como explica a seguir:

Eu era uma encrenca mesmo. Mas não foi por isso que eu ganhei esse apelido. Encrenca era meu nome de berço. O sinhô e a sinhá davam os nomes oficiais, mas as mães olhavam seus bebês deitados nos berços e o nome vinha até elas, alguma coisa relacionada à aparência do bebê, o dia da semana, o clima, ou a cara do mundo naquele dia. O nome de berço da minha mamã era Verão, mas seu nome certo era Charlotte. Ela tinha um irmão cujo nome de berço era Dificuldade. As pessoas pensam que eu invento isso, mas é a pura verdade. (KIDD, 2014, p.10).¹¹⁷

Na tradução para o português, Handful foi adaptado para Encrenca, que diz respeito a uma das traduções de “handful” no inglês, que é “uma pessoa difícil de lidar” (HANDFUL, 2020). Para fins de análise, entretanto, eu optei por manter o nome de Handful no texto, pois ele contém no significado e no significante original outras simbologias importantes para a narrativa.

De acordo com o trecho, portanto, nem todo mundo, porém, possuía um nome de berço. Como Handful afirma a seguir, “se você tinha um nome de berço, pelo menos tinha alguma coisa de sua mamã” (p.10).¹¹⁸ Afinal, a família não era algo encorajado entre a população escravizada e muitas eram desfeitas logo no nascimento. Muitos dos

¹¹⁷ *I was a handful. That was not how I got my name, though. Handful was my basket name. The master and missus, they did all the proper naming, but a mauma would look on her baby laid in its basket and a name would come to her, something about what the baby looked like, what day of the week it was, what the weather was doing, or just how the world seemed on that day. My mauma's basket name was Summer, but her proper name was Charlotte. She had a brother whose basket name was Hardtime. People think I make that up, but it's true as it can be.* (KIDD, 2014, p.4).

¹¹⁸ “If you got a basket name, you at least had something from your mauma.” (p.4).

personagens de *The Invention of Wings* tem apenas o nome pelos quais eles são conhecidos pelos senhores, por não terem uma família com quem pudessem confidenciar seu nome verdadeiro. Charlotte, por exemplo, não é conhecida por Summer pela maior parte dos personagens, e seu nome real é citado somente nessa passagem do livro. O porquê não fica exatamente explícito, mas acredito que se deva ao fato de que ela não confiava ou não tinha laços tão fortes com ninguém, além de sua filha, que se referia a ela apenas como “mamã”.

Já Handful, por exemplo, confia seu nome verdadeiro à Sarah, quando as duas ainda são crianças e começam seu laço de amizade. A partir da confissão de seu nome real, Handful deposita uma confiança em Sarah que ela não depositaria em outras pessoas brancas, por exemplo. Sarah passa a se referir a ela pelo nome real por todo o restante do livro. Além disso, os capítulos são intitulados como “Handful” ao invés de “Hetty” e desse modo a autora também se refere à personagem pelo seu nome real. Posteriormente, a irmã de Handful se chamará Sky, nome dado por ela pela sua mãe, sendo conhecida dessa forma por todos ao seu redor.

Além disso, Handful descreve o modo como as mães davam nomes a seus bebês de acordo com o dia da semana, o clima, ou até um sentimento, o que evoca a tradição de alguns povos africanos de nomear seus membros com elementos do mundo real, informação trazida também por Gonçalves em *Um Defeito de Cor*. Sua personagem principal, nascida na África em uma comunidade iorubá, era chamada de Kehinde, pois nasceu depois de sua irmã gêmea, que se chamava Taiwo, a que nasceu primeiro. Como em 1803, ano em que se passa *The Invention of Wings*, a população africana já estava há muito tempo nas Américas, ela não sabia da língua de seu povo, mas nomeava seus filhos com elementos da língua falada no continente em que se encontrava, sem perder, porém, a tradição de seus antepassados.

A questão do nome também aparece em *Beloved*, com as personagens de Baby Suggs e Paul D. Baby, por exemplo, é chamada de Jenny pelo Sr. Garner, um nome que ela acha estranho ao ser pronunciado; ela afirma a seu antigo senhor que nunca fora chamada de nada e por ninguém, a não ser de “baby” por seu antigo companheiro, cujo nome era Suggs. Seu nome real, então, passa a ser Baby Suggs, dado a ela por ela mesma, em homenagem a seu companheiro. No caso de Paul D, ele era conhecido assim também por seus senhores, que nomearam outros homens escravizados de Paul A, Paul B, e assim

por diante... Esse nome também reflete uma despersonalização, como se eles fossem produtos em série, nomeados em ordem alfabética para fins organizacionais.

Desse modo, é possível dizer que o nome tinha relações profundas com as relações de afeto das pessoas escravizadas. Se você tinha um nome de berço, um nome que era diferente daquele dado pelos brancos – mais do que isso, se você era chamado por alguém – isso significava laços de afeto. O fato de Handful possuir um nome real identifica sua relação de proximidade com sua mãe e sua irmã, o que significa, de certa forma, uma comunidade de apoio, de afeto, de união. Assim, o nome de berço passa a ser também sinônimo de resistência.

4.3.1 A infância de Handful

Handful nasceu na cidade de Charleston e por toda sua vida morou na casa da família Grimké, desde que sua mãe viera grávida da *plantation* da família, na área rural. A vida dos trabalhadores escravizados na cidade era diferente daquela das plantations, que é descrita na narrativa com um certo medo por parte de Handful; sua mãe veio e de lá e para lá não gostaria de voltar. Quando ela conta dos seus afazeres na casa da família Grimké, ela descreve todo o cotidiano dos escravos morando lá: Tomfry, o faz-tudo, Mariah, a lavadeira, Aunt-Sister, a cozinheira, Binah, a babá, Snow, o condutor da carruagem, Prince, que cuidava dos cavalos e sua mãe, Charlotte, a costureira. Segundo ela, a mãe era a melhor costureira de Charleston, o que fica evidente no decorrer da narrativa. Charlotte costurava, portanto, todas as roupas da família que a cada temporada precisavam de novas, como uma boa família aristocrata da elite sulista.

A função de Charlotte, entretanto, lhe dava a possibilidade de ter acesso a tecidos, linhas e agulhas que ela pegava pra si, escondida da sra. Grimké. Ela e Handful tinham uma tática para roubar, como é descrito a seguir:

Não importava o que Tia-Irmã me botasse para fazer no pátio, eu sempre observava as janelas do andar de cima onde mamã costurava. Tínhamos um sinal. Quando eu virava o balde de ponta cabeça perto da cozinha, significava que a barra estava limpa. Mamã abriria a janela e jogaria um doce que tinha roubado do quarto da sinhá. Às vezes, vinha uma trouxa com retalhos, calicô do bom, guingão, musselina, um pouco de linho importado. Uma vez, foi aquele dedal de latão de verdade. A coisa preferida dela era linha vermelho-escarlate. Ela enrolava no bolso e saía da casa. (KIDD, 2014, p.11).¹¹⁹

¹¹⁹ *No matter what Aunt-Sister had me doing in the yard, I always watched the upstairs window where mauma did her stitching. We had a signal. When I turned the pail upside down by the kitchen house, that*

Elas usavam esses retalhos e linhas para fazer suas colchas – os *quilts* – que são extremamente importantes na narrativa; as colchas feitas por elas eram recheadas com penas encontradas no quintal, e a estampa era feita principalmente com triângulos de tecido preto, que Charlotte dizia representarem pássaros negros. Desse modo, essas colchas tem uma relação profunda com a simbologia do voo trazida por Charlotte logo no início da história: as penas por dentro, as asas por fora. Para essas duas personagens, os quilts simbolizam exatamente isso: a possibilidade do voo, da libertação, como veremos mais adiante.

Quanto à função de Handful, por ser ainda uma criança, ela ajudava todo mundo que precisava; às vezes sua mãe, outras trabalhava no quintal, nos estábulos, qualquer coisa que pudesse fazer com o seu tamanho e sua força. No momento em que o leitor a conhece, ela está lavando roupas, lençóis e cobertores em uma bacia com água fervente e sabão, uma técnica bem comum de lavar roupas da época. Ela descreve essa tarefa também, da seguinte maneira:

Peguei a longa estaca que chamávamos de batedor e pesquei as cobertas de dentro da panela de lavar cheia de soda as joguei pingando sobre a cerca onde Tia-Imã secava suas ervas de cozinhar. Era proibido colocá-las no corrimão da cerca porque os olhos dos cavalos eram preciosos demais para serem expostos aos efeitos da soda. Olhos de escravos eram outra coisa. Mexendo na estaca, bati naqueles lençóis e cobertas até a morte. A gente chamava de pegar a sujeira. (KIDD, 2014, p.12).¹²⁰

O comentário de Handful sobre os olhos dos cavalos e dos escravos mostra muito bem sua visão de mundo e sua maneira de estar nele; assim como sua mãe, ela era rebelde da maneira que podia e suas descrições a respeito da família Grimké, de seus hábitos e da vida cotidiana denotam exatamente essa rebeldia. Além disso, a consciência a respeito do mundo também é algo presente na personagem desde menina, afinal o mundo não a havia poupado de nenhum sofrimento, como havia acontecido com Sarah, por exemplo. É também na infância de Handful que as primeiras violências começam a se apresentar ao leitor, de maneira sutil, descritas por um olhar infantil, mas extremamente fortes, como a

meant everything was clear. Mauma would open the window and throw down a taffy she stole from missus' room. Sometimes here came a bundle of cloth straps – real nice calicos, gingham, muslin, some imported linen. One time, that true brass thimble. Her favorite thing to take was scarlet-red-thread. She would wind it up in her pocket and walk right out the house with it. (KIDD, 2014, p.6).

¹²⁰ *I took the long pole we called a battling stick and fished up the bedcovers from the wash pot and flopped them dripping on the rail where Aunt-Sister dried her cooking herbs. The rail in the stable was forbidden cause the horses had eyes too precious for lye. Slave eyes were another thing. Working the stick, I beat those sheets and blankets to an inch of their lives. We called it fetching the dirt. (KIDD, 2014, p.6).*

do trecho anterior que mostra o bem-estar dos cavalos como mais importante do que de seres humanos escravizados.

Três acontecimentos importantes marcam a infância de Handful. O primeiro é o começo da função de dama de companhia, quando ela é “dada” de presente para Sarah em seu aniversário de onze anos, dia que ela descreve como “No dia em que a vida se tornou uma coisa inconsertável” (p.9).¹²¹ A partir daquele dia, Handful passa a dormir na casa principal, no corredor entre os quartos da família Grimké, em cima de uma colcha de retalhos feita por sua mãe; antes, Handful dormia com Charlotte e a mudança brusca de sua vida começa pela mudança simples do local de dormir. Porém, depois de ter sido designada como dama de companhia, sua trajetória mostra cada vez mais um olhar modificado, menos infantil e mais rebelde, como se sua infância tivesse acabado no momento em que percebe que ela pode ser “dada” ou “devolvida” como um objeto.

Apesar da mudança brusca de sua vida, ser dama de companhia de Sarah também traz uma vantagem importante para Handful: sua alfabetização. A menina aprende a ler e a escrever com Sarah, algo que lhe garante possibilidades muito importantes no futuro. Ela é capaz, por exemplo, de saber o preço que ela e sua mãe deveriam pagar por sua liberdade, ao ler sobre os bens da família Grimké escondida na biblioteca. Ela pode, também, escrever passes falsos para ela e sua mãe circularem livremente pelas ruas da cidade, além de ser capaz de se corresponder com Sarah e garantir sua ajuda na fuga no final da narrativa.

Aprender a ler, portanto, é um dos acontecimentos mais importantes de sua infância, o que desencadeia ao mesmo tempo uma relação de amizade com Sarah. As duas meninas, apesar da enorme distância entre suas realidades, são apenas meninas e se relacionam como tal; brincam, conversam, leem juntas. A inocência da infância permite que elas iniciem uma amizade sem se dar conta do abismo que as separava.

Entretanto, o terceiro acontecimento deixa as coisas mais sérias. Ele se divide em duas partes: o castigo de Charlotte e o castigo de Handful. O primeiro tem relação ao desaparecimento de um tecido verde de cetim da Sra. Grimké. Furiosa pela perda do tecido, ela ameaça todos os escravos da casa em busca de um possível ladrão. Uma noite, Handful não consegue dormir no corredor da casa principal e vai até o quarto da mãe na parte de fora, que decide levá-la de volta ao seu posto mas é pega de surpresa e todos

¹²¹ *The day life turned into nothing this world could fix*” (p.3).

acreditam que ela invadia a casa de propósito; incapaz de entregar a própria filha, Charlotte assume a culpa de ter entrado escondida. É então que a Sra. Grimké desconfia dela e vasculha suas coisas em busca do tecido perdido, só para confirmar que de fato fora Charlotte quem o pegara.

O roubo de tecidos e linhas acontecia entre Charlotte e Handful, porém o combinado consistia em levar somente o que não fosse percebido ou não fizesse falta, como retalhos e sobras. Entretanto, dessa vez Charlotte pegara um corte inteiro de um tecido muito valioso. Handful fica surpresa com a atitude da mãe e a questiona sobre o ocorrido, no seguinte diálogo entre as duas:

Eu estava prestes a cair no sono quando ela falou: “Eu devia ter costurado aquela seda verde dentro da colcha e ela nunca ia descobrir. Não me arrependo de ter roubado, só de terem me pegado.” “Por que você pegou? “Porque”, ela respondeu, “porque eu podia”. Aquelas palavras grudaram em mim. Mamã não queria o tecido, só queria causar confusão. Ela não podia ser livre e não podia dar na sinhá com uma bengala, mas podia pegar a seda dela. Você se rebela do jeito que pode. (KIDD, 2014, p.40).¹²²

A rebelião de Charlotte a colocaria em problemas, mas ela não estava arrependida de tê-la feito. É essa atitude subversiva da mãe que faz Handful perceber que ela não pode aceitar sua condição facilmente e deve fazer de tudo para mudá-la, nem que seja apenas um ato simbólico, como o roubo de um tecido. A consequência desse roubo, entretanto, mostra-se dura para Charlotte. Ela recebe um castigo chamado “punição perneta” (p.45), que consistia em ficar em pé com uma perna só, enquanto a outra era amarrada do tornozelo em direção ao pescoço, de modo que se ela abaixasse a perna amarrada ela seria sufocada pela corda ao redor da garganta.

Essa é uma das primeiras vezes em que um castigo é descrito na obra e mostra a violência de maneira mais escancarada. Charlotte luta para permanecer em pé e cai algumas vezes, machucando-se ou sufocando. Handful assiste a cena, assim como todos os outros membros da casa e nesse momento tem uma reflexão muito significativa sobre suas crenças:

Não deixa ela cair de novo. Essa foi a reza que fiz. A sinhá dizia que Deus ouvia a todos, mesmo um escravo tinha acesso à orelha de Deus. Carregava a imagem de Deus na minha cabeça, um homem branco, segurando uma bengala

¹²² *I was about asleep when she said, “I should’ve sewed the green silk inside a quilt and she never would’ve found it. I ain’t sorry for stealing it, just for getting caught. “How come you took it?”. “Cause,” she said. “Cause I could”. Those words stuck with me. Mauma didn’t want that cloth, she just wanted to make some trouble. She couldn’t get free and she couldn’t pop missus on the back of her head with a cane, but she could take her silk. You do your rebellious any way you can.* (KIDD, 2014, p.37).

como a sinhá ou evitando escravos como o senhor Grimké, agindo como se comandasse um mundo onde eles não existissem. Não podia ver ele levantando um dedo para ajudar. Mas mamã não caiu de novo, e eu aceitei que Deus tinha me ouvido, e talvez aquela orelha não fosse branca, talvez o mundo tivesse um Deus de cor também [...]. Ela não choramingou, não emitiu um som dos lábios a não ser sussurros. Mais tarde, perguntei se os sussurros eram pra Deus, e ela respondeu: “Eles eram pra sua vovozinha”. (KIDD, 2014, p.46).¹²³

Assim como Sarah, Handful não acredita no deus cristão pregado pela religião imposta à população escravizada. Afinal, se esse deus realmente existisse, ele com certeza seria branco e dono de escravos, como ela afirma em sua reflexão extremamente contundente. Ela reza, porém, pois a religião cristã é a única que lhe foi ensinada, sendo ela e sua comunidade privados de qualquer contato com as crenças próprias de seu povo. Quando sua prece é atendida, ela imagina se existiria também um deus negro, que rogava por ela e a protegia. Entretanto, como fica claro no trecho, as preces de sua mãe não eram para um possível deus negro, mas para sua própria mãe, a avó de Handful.

Como Charlotte também não teve contato com a religião de seu povo, o povo Fon como ela atesta posteriormente, sua religião consiste nas coisas que ela conhece. Sua mãe é a força e a proteção que ela conheceu e passa a ser, desse modo, equiparada a Deus. Assim como Sarah que deposita sua fé nas mãos das Moiras, três mulheres fiandeiras, Charlotte deposita sua fé em uma mulher negra e escravizada. Existe, portanto, um deslocamento da fé em Deus – na religião cristã um ser extremamente poderoso e relacionado principalmente à figura masculina – para a fé em mulheres exercendo funções simples ou condenadas a servidão. Afinal, como é possível acreditar em um Deus misericordioso quando ele é imagem e semelhança daquele a castiga e a violenta?

Após o castigo, Charlotte fica com a perna debilitada, mas a cicatriz maior deixada por este incidente é uma cicatriz interior; ela fica ainda mais rebelde, mais sedenta por liberdade. É depois do castigo também, que ela passa a confidenciar a Handful mais coisas a respeito de seu passado, de sua mãe e de seu povo, como se para suprir essa necessidade de proteção e esperança, cada vez menos possível em meio a escravidão. Handful descobre, desse modo, que sua avó era descendente do povo Fon na África e que seu avô

¹²³ *Don't let her fall anymore.* That's the prayer I said. Missus told us God listened to everybody, even a slave got a piece of God's ear. I carried a picture of God in my head, a white man, bearing a stick like missus or going round dodging slaves the way master Grimké did, acting like he'd sired a world where they don't exist. I couldn't see him lifting a finger to help. Mauma didn't fall a gain, though, and I reckoned God had lent me an ear, but maybe that ear wasn't white, maybe the world had a colored God, too [...]. She never whimpered, never made a sound except some whispering from her lips. Later on, I asked if her whispers were for God, and she said, “They was for your granny-mauma.” (KIDD, 2014, p.44).

era um homem branco. Descobre também que irmão da mãe não sobreviveu ao primeiro ano de vida, por razões que não são mencionadas por Charlotte. Essas informações, entretanto, são muito significativas pois mostram a violência de uma maneira bastante sutil; o possível estupro sofrido pela avó, as condições de vida dos filhos dela, a separação da família. Esse modo de mostrar a violência se assemelha com o modo de Morrison em *Beloved*, que não é explícito e muitas vezes não é narrado, apenas deduzido.

Apesar do sofrimento, Charlotte ganha uma bengala para ajudá-la a caminhar depois do castigo. Ela não precisava mais da bengala depois de alguns meses, mas continuava a usá-la; mancava somente na frente dos senhores, dizia-se cansada para trabalhar e usava qualquer desculpa relacionada a perna para conseguir o que queria, uma vez que a Sra. Grimké mostrava-se arrependida por ter prejudicado sua melhor costureira. Como afirmou Handful, ela fazia sua rebelião da maneira que podia. A própria bengala, usada pela Sra. Grimké para agredir os empregados, agora era usada também por Charlotte. Do mesmo modo que a bengala significava para Mary um instrumento de poder, para a mãe de Handful significava sua habilidade de persuasão e fingimento, uma artimanha para fazer o que quisesse; ou seja, também era seu instrumento de poder.

Já o castigo de Handful acontece como consequência de sua alfabetização, um ato também de rebelião, uma vez que era proibido que a população escravizada aprendesse a ler e a escrever. Com as aulas de Sarah, Handful pôde aprender todas as letras e algumas palavras. Sem nenhum outro material para praticar, ela escrevia as palavras no chão, apagando-as depois. Entretanto, certo dia, a dama de companhia da irmã de Sarah, Lucy, viu os resquícios das palavras no chão e o nome “Hetty” entre elas. A Sra. Grimké logo fica sabendo e decide punir a menina com chibatadas. É o primeiro castigo físico mais grave de Handful, que havia apenas levado algumas pancadas da bengala, mas nunca antes castigada por uma pessoa também escravizada, como Tomfry, responsável pelas chibatadas.

O interessante é que o castigo de Handful é narrado por Sarah e não por ela mesma. Acredito que este fato mostra como Sarah também foi atingida pelo castigo destinado a amiga, por algo que as duas fizeram; sua punição, entretanto, estava longe de ser um castigo físico. Neste momento, Sarah sente o peso da diferença entre as duas. Ao contar sobre seu castigo, Handful afirma:

Tomfry disse que tentou não pôr muita força, mas o golpe abriu um corte na minha pele. A srta. Sarah fez um preparado com bálsamo de brotos de gileade

embebidos no rum do mestre Grimké, e mamã entregou a garrafinha para mim e disse: “Aqui, vai, bebe isso também”. Eu mal me lembro da dor. O talho sarou rápido, mas a dor da srta. Sarah só piorava. A voz dela voltou a falhar e ela queria muito seus livros. Era uma menina infeliz. (KIDD, 2014, p.67).¹²⁴

Este é um dos últimos acontecimentos da infância de Handful, que já não era tão inocente como no início da narrativa. O castigo dela e da mãe, sua amizade com Sarah, o conhecimento de seu passado, tudo isso a havia transformado. Em um momento marcante da história, Handful sugere à mãe que elas façam uma árvore espiritual, como sua avó havia feito antes. A árvore espiritual era como um altar, na qual elas guardavam seu espírito para protegê-lo de qualquer mal; desse modo, que seus corpos físicos fossem machucados, seus espíritos ficariam intactos. Essa simbologia é muito importante na medida em que elas, enquanto mulheres escravizadas, não tem controle sobre a violência perpetrada contra seus próprios corpos, mas podem – ou pelos menos tentam – ter sobre seu espírito, sua mente.

Elas, então, fazem um pequeno ritual de amarrar linhas vermelhas no tronco de um carvalho no quintal da casa e utilizam folhas secas e gravetos para rechear amuletos que elas mesmas costuraram, e que passam a utilizar no pescoço; aquela passa a ser sua árvore espiritual, uma espécie de amuleto e local sagrado, quase religioso, para Handful e sua mãe. Ao descrever esse ritual, Handful afirma:

Então a gente pegou bolotas e gravetos e restos amarelos de folhas. O tempo todo, pensei no dia que a patroa me deu de presente para srta. Sarah e mamã falou: “De agora em diante, vai ser difícil, Encrenca”. Desde aquele dia, um ano tinha se passado, e eu tinha virado amiga da srta. Sarah e aprendido a ler e escrever, mas tinha sido uma estrada sem piedade, como a mamã a viu, e eu não sabia o que seria de nós. A gente podia ficar ali pro resto da vida, com a porta do céu trancada na nossa cara, mas mamã tinha achado a parte dela que se recusava a se curvar, e quando se acha isso, o problema funga no seu pescoço. (KIDD, 2014, p.78).¹²⁵

Neste trecho, Handful descreve muito bem o que foi de sua infância, momento no qual ela começou a sentir a vida mais dura, assim como sua mãe. A segunda parte do livro

¹²⁴ *Tomfry said he tried not to put much force in it, but the strike flayed open my skin. Miss Sarah made a poultice with Balm of Gilead buds soaked in master Grimké' rum, and mauma handed the whole flask to me and said, "Here you go, drink it, too." I don't hardly remember the pain. The gash healed fast, but Miss Sarah hurt got worse and worse. Her voice had gone back to stalling and she pined for her books That was one wratched girl. (KIDD, 2014, p.71).*

¹²⁵ *So me and mauma picked up acorns and twigs and yellow crumbles of leaves. The whole time, I thought about the day missus gave me as a present to Miss Sarah, how mauma told me, It gon be hard from now on, Handful. Since that day a year past, I'd got myself a friend in Miss Sarah and found how to read and write, but it'd been a heartless road like mauma said, and I didn't know what would come of us. We might stay here for the rest of our lives with the sky slammed shut, but mauma had found the part of herself that refused to bow and scrape, and once you find that, you got trouble breathing on your neck. (KIDD, 2014, p.84).*

começa logo depois dessas palavras de Handful, quando ela tem dezesseis anos e descobre cada vez mais as injustiças sob as quais vive.

4.3.2 A violência e a luta

Handful começa o capítulo sobre sua juventude falando sobre a colcha de histórias e trazendo o elemento da costura, que se tornará cada vez mais importante em sua trajetória. A colcha de histórias – ou o *story quilt* – começa a ser confeccionado por Charlotte, que pretende contar sua vida toda por meio dos quadradinhos da colcha. Handful conta:

Eu perguntei: “Que tipo de colcha você tá fazendo?”. “É uma colcha de histórias”, ela disse, e foi a primeira vez que falou disso. Ela disse que a mamã dela fez uma, e a mamã da mamã. Todos os parentes na África, o povo Fon guardava sua história numa colcha. Larguei o bordado e estudei as figuras que ela costurava – um homem, uma mulher e uma menina no meio. Eles davam as mãos. “Quem são?”. “Quando eu terminar, te conto a história todinha, quadrado por quadrado.” Ela sorriu, mostrando a fenda enorme entre seus dentes.¹²⁶ (KIDD, 2014, p.90).

A colcha de histórias, assim como o símbolo da costura, passa a ser muito importante para Handful pois é o contato com suas origens, com sua mãe e com tudo que a constitui como pessoa. Em sua juventude, ela precisará cada vez mais estar ciente de quem ela é para não se submeter ao processo cruel da escravidão, que se torna cada vez maior e mais pesado sobre seus ombros.

Um dos primeiros exemplos disso na trajetória de Handful é a descoberta de si mesma enquanto mercadoria aos olhos da sociedade. Charlotte planeja juntar dinheiro suficiente com seu trabalho como costureira para comprar sua liberdade e da filha, mas, para isso, precisa descobrir quanto precisa juntar. Handful, então, usa o que aprendeu nas aulas com Sarah para ler nos documentos do Sr. Grimké o valor exato, o que lhe causa grande impacto. Após descobrir que seu preço é de quinhentos dólares, ela fica, ao mesmo tempo, orgulhosa por valer mais que todas as mulheres escravizadas e revoltada por ter o valor de sua vida definido em números. Ela reflete:

¹²⁶ I said, “So what kind of quilt you making?” “This a story quilt,” she said, and that was the first time I heard of one. She said her mauma made one, and her mauma before her. All her kin in Africa, the Fon people, kept their history on a quilt. I left off my embroidery and studied the figures she was sewing—a man, a woman, and a little girl between them. They were joined at the hands. “Who’re they supposed to be?” “When I get it all done, I tell you the story square by square.” She grinned, showing the big space between her teeth. (KIDD, 2014, p.100).

Bens e escravos. As palavras do caderno de couro apareceram na minha cabeça. A gente era como o espelho de moldura dourada e a sela do cavalo. Não pessoas de verdade. Não acreditava nisso, nunca acreditei um dia de minha vida, mas se você escuta os brancos por muito tempo, uma parte triste e derrotada de você começa a acreditar. Todo o orgulho por causa de nosso valor me deixou. Pela primeira vez, senti dor e vergonha por ser quem eu sou. Depois de um tempo, desci pro porão. Quando mamã viu meus olhos vermelhos, ela disse: “Ninguém pode escrevê num livro o quanto ocê vale”.¹²⁷ (KIDD, 2014, p.101).

Pela primeira vez, Handful se vê como uma pessoa escravizada. Entretanto, sua mãe exerce o papel fundamental de não permitir que ela aceite isso e que lute para subverter essa condição. Charlotte, mais do que ninguém, luta por subverter sua condição e no decorrer da narrativa seus esforços ficam cada vez mais evidentes e, ao mesmo tempo mais perigosos.

É nesse momento que Charlotte conhece Denmark Vesey, escravo que comprou a própria liberdade com o dinheiro que ganhou na loteria e, desde então, vive como um homem livre na cidade Charleston, com casa e trabalho próprios. Ele era conhecido por manter algumas namoradas ao redor da cidade e Charlotte acabou por se tornar uma delas. O contato com Vesey, a princípio, parece apenas uma aventura amorosa de Charlotte, que causa ciúmes na filha adolescente. Entretanto, esse relacionamento influenciará grande parte da história da mãe e da filha, uma vez que Charlotte engravida e posteriormente dá à luz Sky, irmã que Handful só virá a conhecer no final da narrativa.

Isso acontece porque Charlotte, ao participar de um episódio público que provavelmente resultaria em outro castigo físico, prefere fugir a se deixar submeter à Sra. Grimké. É Sarah quem presencia o acontecimento: Charlotte está nas ruas da cidade e se recusa a dar a passagem a uma senhora branca, que faz um escândalo ao se sentir afrontada pela mulher negra a sua frente. Os guardas da cidade vêm em direção à Charlotte, que desaparece diante dos olhos de Sarah que tenta, em vão, ajudar. Depois da fuga inesperada de sua mãe, Handful fica extremamente perdida. A ausência da mãe é um baque para ela, mas também é um importante impulsionador de seu amadurecimento.

Ao se ver sozinha, é como de Handful reunisse toda a coragem que Charlotte havia lhe ensinado durante a vida e usasse a partir daquele momento. É assim que ela decide ir

¹²⁷ *Goods and chattel. The words from the leather book came into my head. We were like the gold leaf mirror and the horse saddle. Not full-fledge people. I didn't believe this, never had believed it a day of my life, but if you listen to white folks long enough, some sad, beat-down part of you starts to wonder. All that pride about what we were worth left me then. For the first time, I felt the hurt and shame of just being who I was. After a while, I went down to the cellar. When mauma saw my raw eyes, she said, "Ain't nobody can write down in a book what you worth."* (KIDD, 2014, p.113).

atrás de Denmark Vesey, para descobrir mais sobre o desaparecimento de sua mãe. A princípio, porém, ela tenta chegar até ele por meio da igreja: Vesey era membro da Igreja Africana de Charleston, organizada pela população negra escravizada e livre da cidade. Ao pedir permissão para frequentar a igreja para a Sra. Grimké, Handful afirma que está em busca de conforto na religião, quando na verdade está em busca de informações e maneiras de agir, como fica claro no diálogo com a Sra. Grimké a seguir:

“Fui informada de que você deseja se juntar a uma nova igreja que foi estabelecida na cidade para gente do seu tipo. Sarah me falou que você quer participar das reuniões noturnas. Permito duas vezes por semana e no domingo, contanto que não interfira no seu trabalho ou cause qualquer tipo de problema. Sarah vai prepara seu passe.” Ela me olhou através dos seus pequenos óculos e disse: “Tome cuidado para não desperdiçar o favor que estou lhe concedendo”. “Sissinhora”. Por precaução, acrescentei: “Deus seja louvado”.¹²⁸ (KIDD, 2014, p.137).

A ironia de Handful em sua fala “Deus seja louvado” reflete sua relação com a religião cristã. Na narrativa, ela sempre fala de Deus como uma figura distante e o imagina como um homem branco e senhor de escravos. Na Igreja Africana, essa concepção muda um pouco, afinal, a reunião da população negra da cidade em torno de um motivo religioso serve mais para acolher e aproximar essa população do que para catequiza-la. Desse modo, Handful passa a encontrar esse conforto em estar com pessoas que passam pelo mesmo que ela, pela violência e pelos desafios da escravidão. A religião, mais uma vez, não se trata de um deus cristão, mas daquelas pessoas trocando afetos.

Entretanto, a igreja traz para Handful algo além do conforto de estar entre os seus e da aproximação com Vesey; ela lhe traz, também, o seu primeiro castigo grave, um castigo que lhe deixa marcas eternas. Em um dos encontros noturnos, a igreja é invadida por guardas locais que levam todos os escravos ali presentes para a temida Casa de Trabalho, onde a população escravizada era torturada como forma de castigo. Handful espera que a Sra. Grimké a tire de lá, afinal ela não havia infringido nenhuma regra, mas isso não acontece. Ela enfrenta o castigo do moinho e acaba ferindo gravemente um de seus pés ao escorregar no aparelho; o acidente é grave e Handful quase perde a perna machucada. Depois desse incidente, ela passa a usar uma bengala para andar, assim como fazia sua mãe.

¹²⁸ “It has come to my attention you wish to join the new church that has been established in the city for your kind. Sarah informs me you want to attend nightly meetings. I’ll allow you to go twice a week in the evenings and on Sunday, as long as it doesn’t interfere with your work or cause problems of any sort. Sarah will prepare your pass.” She looked at me through her little glasses. She said, “See to it you don’t squander the favor I’m granting you.” “Yessum.” For measure, I added, “Praise the Lord.” (KIDD, 2014, p.154).

Tanto a bengala quanto o pé machucado são traços comuns entre Handful e Charlotte. A bengala é um símbolo poderoso, assim como a bengala da Sra. Grimké, pois ela adquire um sentido fálico de poder, principalmente para Charlotte que usa a bengala como desculpa para fazer suas pequenas rebeliões. Para Handful, entretanto, a bengala é mais uma maneira de se lembrar da mãe do que qualquer outra coisa. O pé, parte do corpo responsável por permitir a locomoção, é um elemento significativo para estar machucado: é como se tanto Charlotte quanto Handful estivessem sendo lembradas de que não podem ir a lugar algum, por mais que quisessem. Entretanto, o fato de não poderem mais contar com os pés, as impele a adquirir asas; ou seja, simbolicamente, as feridas são estímulos que ambas as personagens tem para lutar ainda mais pela libertação.

O acidente, desse modo, apesar de marcar gravemente Handful, faz com que ela fique ainda mais decidida se rebelar contra sua condição. Um diálogo com Denmark Vesey quando os dois estão na Casa de Trabalho, dá o tom dos próximos acontecimentos na vida da jovem: “Eu disse: ‘Cadê todo aquele livramento de Deus?’. Ele bufou. ‘Você tem razão, a única salvação é aquela que nós mesmos nos damos. O Senhor não possui outras mãos e pés senão os nossos.’” (KIDD, 2014, p.146).

Essa fala de Vesey reflete no seu plano futuro: ele pretende organizar uma rebelião de escravos e libertar o máximo de pessoas possível. Handful se oferece para lhe ajudar, depois de contar a verdade sobre quem ela é e descobrir mais sobre a fuga de sua mãe. Ela e Vesey acabam criando um laço quase como de pai e filha, unidos pela ausência de Charlotte, a qual ambos amavam. Isso permite que Handful leve sua luta por libertação a um nível jamais antes imaginado: ela ajudaria na rebelião, lutaria com suas próprias mãos por sua liberdade.

Em uma reflexão de Handful, é possível entender o protagonismo existente na narrativa da população escravizada em geral, e dela como mulher negra. Ao pensar nas palavras de Denmark Vesey a respeito da rebelião de escravos, ela afirma:

Dinamarca acreditava que nada mudaria sem derramamento de sangue. Estatelada na cadeira de balanço, pensei em Nina, em suas lições para cinco garotas mimadas, e Sarah, tão chateada com a situação do mundo que teve de partir, embora sentisse a bondade do que faziam, parecia que discursos e partidas não adiantavam muito, com tanta crueldade para vencer. A vingança estava chegando, pelas nossas próprias mãos. Sangue era a saída. A única saída, não?¹²⁹ (KIDD, 2014, p.201).

¹²⁹ *Denmark believed nothing would change without blood spilled. Plopped in the rocker now, I thought about Nina, her lecturing to five spoilt white girls, and Sarah being so upset with the way her world was,*

Neste trecho, Handful reconhece a compreensão de Nina e Sarah por sua condição, e até afirma que elas se esforçam por ajudar. Entretanto, enquanto mulheres brancas, elas não têm a dimensão do que é estar no lugar de Handful e da população escravizada. Desse modo, fica evidente a consciência da população negra sobre sua condição e seu desejo de mudança, que não depende dos senhores e nem dos aliados brancos, mas apenas deles mesmos; a rebelião deveria acontecer por suas próprias mãos, pois eles são os oprimidos.

É importante da autora destacar esse pensamento na personagem de Handful, afinal, isso a distância de uma espera passiva, como era muito comum nas personagens negras na literatura de autoria branca no decorrer da história. Como afirmam Jacqueline Tobin e Raymond Dobard, há uma romantização a respeito da escravidão e da relação da população escravizada com a luta, como se apenas os abolicionistas estivessem ativos pelo fim da escravidão (1999). Apesar de o movimento abolicionista ter sido fundamental, ele era composto em sua maioria de pessoas brancas, intelectuais e de boa condição financeira. Na história, há um apagamento da resistência da população negra que sempre lutou, mas, por falta de recursos e pela grandiosidade do sistema escravocrata, não teve êxito imediato. Acredito que a tentativa de Kidd em trazer na personagem de Handful e de Vesey essa resistência, é uma maneira de evidenciar essa luta por tempos apagada.

Entretanto, a rebelião planejada nunca chega a acontecer, nem no romance e nem na realidade na qual ela foi baseada. Segundo a própria autora do romance, há divergências sobre a veracidade do planejamento da rebelião por Vesey, já que o plano nunca saiu de fato do papel (2014, p.351). Na narrativa, isso acontece pela traição de alguns dos participantes, que delatam a rebelião para as autoridades. Muitos rebeldes são condenados à morte, como é o caso de Vesey.

Dada a repercussão dos planos sobre a rebelião na cidade e da fama de Vesey como um líder, ficou proibido que qualquer pessoa escravizada manifestasse qualquer luto por ele e seus companheiros mortos. Para que ele não fosse tido como um mártir da causa, ele foi executado em um lugar escondido de todos; Handful, entretanto, segue os guardas e assiste sua execução detrás dos arbustos. Ele é morto por enforcamento em uma grande árvore, como Handful descreve a seguir:

she had to leave it, and while I felt the goodness in what they did, it seemed their lecturing and leaving didn't come to much when you had this much cruelty to overcome. The retribution was coming and we'd bring it ourselves. Blood was the way. It was the only way, wasn't it? (KIDD, 2014, p.223).

Quando olhei de novo, Dinamarca estava balançando no galho junto com as trepadeiras. Desceram seu corpo, colocaram no caixão de madeira e pregaram a tampa. Depois que a carroça desapareceu pela estrada, saí de mansinho do meu esconderijo e fui até a árvore. Estava quase tudo sereno ali na sombra. Como se nada tivesse acontecido. Apenas as marcas na terra onde o estrado tinha caído.¹³⁰ (KIDD, 2014, p.228).

O cenário onde Denmark havia morrido parece sereno na sombra de uma árvore. A descrição de tal cenário remete muito ao símbolo da árvore em *Beloved*, de Toni Morrison, na qual muitos eram mortos por enforcamento; mesmo assim, as árvores continuavam vistosas e belas e povoavam a memória das personagens como Sethe e Paul D. Apesar de marcar a extrema crueldade da morte, as árvores tornam-se, também, um memorial no qual os escravos mortos podem ser lembrados pelos seus, como é o caso de Handful e Vesey; antes de ir embora, ela amarra uma linha vermelha em um galho da árvore, e diz, contrariando as autoridades locais: “Depois chorei minhas lágrimas e disse o nome dele.”¹³¹ (KIDD, 2014, p.228).

A morte de Denmark e o fracasso da rebelião marcam mais uma fase da vida de Handful, que durante a juventude conheceu muito mais sobre os horrores da escravidão. Enquanto Sarah vivia sua própria jornada na Filadélfia, as duas personagens seguiram suas vidas e amadureceram como a vida lhes permitiu.; a relação das duas, apesar de distante e repleta de diferenças, sempre se manteve firme. Nas próximas páginas, a relação entre Handful e Sarah converge para a libertação de ambas, e, para mostrar isso, veremos como a jornada de Handful segue seu rumo na idade adulta.

4.3.3 Sky e a liberdade

Handful começa a parte cinco do romance com trinta e três anos, momento no qual sua vida muda drasticamente mais uma vez. A partir dessa parte, a narrativa de *The Invention of Wings* traz muitos aspectos que remetem à simbologia encontrada em *Beloved*, no que diz respeito a violência e também aos modos de sobrevivência encontrados pelas personagens. A parte cinco começa, portanto, com a volta de Charlotte para Charlestone, trazendo junto dela a filha que teve com Denmark Vesey, a quem ela chama de Sky. A menina já tem por volta dos quatorze anos e se parece muito com o pai:

¹³⁰ *When I looked again, Denmark was swaying on the limb with the hanging moss. They took him down, put him in the wood coffin, and nailed the lid. After the wagon disappeared down the road, I eased out from my hiding place and walked to the tree. It was almost peaceful under there in the shade. Like nothing had happened. Just the scuff marks in the dust where the bench had fallen over.* (KIDD, 2014, p.253).

¹³¹ *Then I cried my tears and said his name.* (KIDD, 2014, p.254).

é alta, forte, com traços marcantes e “a pele escura que nem carvão” (KIDD, 2014, p.232)¹³².

O nome de Sky significa “céu” no inglês, e a história de seu nome de berço é contada por ela a Handful. Os senhores da plantação de onde ela vinha a chamavam de Jenny, assim como chamavam Baby Suggs no romance de Morrison. Charlotte, porém, deu à filha um nome de berço e disse que este era seu nome verdadeiro. O fato de a menina se chamar “céu” reforça a simbologia do voo e da libertação encontrada no decorrer da narrativa; os pássaros negros, as penas que estofavam as colchas e o nome de Sky, tudo contribui para essa simbologia tão importante trazida pelas personagens escravizadas.

Outra semelhança com a narrativa de *Beloved* é o corpo de Charlotte ao voltar da *plantation*. Ela tem as costas marcadas por cicatrizes de chibatadas, como descreve Handful: “Tinha cicatrizes de chicote enroladas que nem raiz de árvore do topo das costas até a cintura” (KIDD, 2014, p.235)¹³³. Assim como Sethe tinha uma árvore nas costas, como botões vermelhos e troncos permanentes, Charlotte também traz essa simbologia em seu corpo. As duas personagens têm marcas da violência em seus corpos traduzidas como elementos tão imponentes da natureza como as árvores, que mais uma vez tem aqui seu significado subvertido: elas são os locais nos quais se enforcam os escravos e seus santuários, são as marcas das chibatadas dando frutos e flores em seus corpos machucados.

Desse modo, com a volta de Charlotte e a presença de Sky, Handful ganha novas motivações para continuar sua luta por libertação. A presença da mãe é muito importante para o desenrolar de sua história, principalmente pela retomada da costura em sua vida. Charlotte decide continuar a confecção de sua colcha de histórias, que deixou para trás quando teve de fugir. Nessa colcha, ela coloca todos os episódios relevantes de sua vida até então, quadrado por quadrado, e conta até mesmo aquilo que não conseguiu contar em palavras, toda a violência sofrida por ela, todos os castigos e as mortes as quais teve de sobreviver. A colcha passa a ser como um livro da história de sua vida.

É nessa colcha que Charlotte se envolve no dia em que é chegada sua hora de partir; desde seu retorno, ela se encontra muito cansada e quase não tem mais forças para andar e costurar. Ela sabe que está perto da morte. Quando Handful a vê indo até o pé da

¹³² “her skin dark as char” (KIDD, 2014, p.266).

¹³³ “She had whip scars gnarled like tree roots from the top of her back down to her waist” (KIDD, 2014, p.270)

árvore espiritual enrolada na colcha de histórias, ela também entende que sua mãe está prestes a partir.

A colcha de histórias prova mais uma vez sua importância quando é encontrada por Mary, irmã de Sarah que agora governa a mansão Grimké. Ao entrar no quarto de Handful e vê-la com a colcha, Mary pergunta o que é aquele objeto que Handful tenta tanto esconder e entende que a colcha foi feita por Charlotte e que aquelas figuras são a vida dela. A reação dela, então, é narrada por Handful:

Ela olhou para a colcha outra vez, os olhos fuzilando os apliques. “Nós tratamos Charlotte bem aqui, ninguém pode negar. Não posso falar pelo que aconteceu quando ela fugiu, não estava sob o nosso cuidado.” Sinhazinha esfregava as mãos como se as lavasse na bacia. A colcha envergonhava a sinhazinha. Andou até a porta e olhou mais uma vez, e eu soube que ela não deixaria aquilo existir no mundo. (KIDD, 2014, p.293).¹³⁴

A colcha de histórias provocou uma reação de vergonha na senhorita Grimké; vergonha por saber que a vida de Charlotte fora repleta de crueldade e violência e que ela fora uma das responsáveis por isso. Ela mexe as mãos como se as estivesse lavando, tentando se desprender da culpa que a invade. O poder da colcha em confrontar Mary com seus próprios defeitos foi tão grande que Handful de imediato entende que ela quer destruí-la. Fica evidente, desse modo, que algo tão aparentemente inofensivo como uma colcha de retalhos pode ser um símbolo de subversão e resistência. A colcha é quase uma arma de Handful e sua família contra toda a crueldade que sofreram.

Mary, entretanto, não consegue destruir a colcha que é escondida por Handful. Depois desse incidente, ela decide que não pode mais ficar ali e planeja sua fuga juntamente com Sky; elas levariam o dinheiro juntado por Charlotte com a costura e tentariam a sorte. Apesar de ser uma tentativa extremamente perigosa, Handful está disposta a fugir ou morrer tentando, como fica claro na afirmação: “odiei ser escrava, mais do que a morte” (KIDD, 2014, p.293)¹³⁵.

Essa reflexão, mais uma vez, mostra uma semelhança com o pensamento da personagem de Sethe, em *Beloved*, que preferiu dar a morte aos filhos do que uma vida inteira em escravidão. A menção desse sentimento em *The Invention of Wings* mostra a

¹³⁴ *She looked at the quilt again, her eyes darting over the appliques. “We treated her well here, no one can dispute that. I can’t speak for what happened to her when she was away, she was out of care, then.” Little missus was rubbing her hands now like she was cleaning them at the wash bowl. The quilt had shamed her. She walked to the door and took one look back at it, and I knew she’d never let it stay in the world. (KIDD, 2014, p.336).*

¹³⁵ *“and I hated being a slave worse than being dead.” (KIDD, 2014, p.336).*

sensibilidade da autora em entender o tamanho dos horrores vivenciados pelas pessoas escravizadas. Apesar de distante dessa experiência, Kidd apresenta uma compreensão da situação de uma maneira nada inocente, o que reforça sua proximidade com a Literatura de Reparação cunhada por Blessing.

Handful e Sky, então, estão decididas a partir. Antes, porém, Handful escreve à Sarah contando de seus planos, o que causa a volta imediata dela para Charleston e a tentativa de ajuda-las em sua fuga. A relação de Handful e Sarah, suspensa pelos anos de distância, mostra-se forte mais uma vez, nesse momento próximo ao final da narrativa, como fica claro nas palavras de Handful:

Seu cabelo estava solto, balançando ao lado do pescoço como videiras de seda, como a linha vermelha que eu costumava enrolar na árvore espiritual, e então eu vi, aquela coisa estranha entre nós. Não é amor, é? O que é? Sempre esteve lá, essa redondeza em meu peito, uma almofadinha de alfinete. Daí pontadas e aperta va. Aquelas meninas no telhado com o chá frio na xícara. (KIDD, 2014, p.310).¹³⁶

A reflexão de Handful remete ao momento em que elas eram apenas meninas e brincavam na inocência da infância. Algo daquele momento permaneceu entre elas, apesar de todas as diferenças e dificuldades que elas encontraram pelo caminho. Além disso, ela utiliza um símbolo da costura para tratar do sentimento que tem por Sarah: uma almofadinha de alfinetes. O que demonstra a grandiosidade desse símbolo para ela e faz, também, com que Sarah faça parte dessa simbologia, desse grupo de mulheres que encontram na costura sua sobrevivência.

Elas, então, saem de Charleston em um navio rumo ao norte, Handful e Sky disfarçadas com vestidos elegantes e cobertas de pó de arroz para não serem reconhecidas. Já na proa do navio que zarpa, Handful ainda apreensiva sobre seu futuro incerto, reflete:

Ficamos na proa, nós três, segurando firme o gradil, esperando. As gaivotas circulavam, e o vapor se mexia para a frente. Quando as rodas de água começaram a girar, Sarah colocou a mão sobre a minha e a deixou lá enquanto a cidade se distanciava. Era o último quadrado da colcha. [...] Observei Charleston cair na luz da manhã. Quando deixamos a boca do porto, o vento inchou e as velas ao nosso redor bateram, e ouvi as asas dos pássaros negros. Navegamos na água brilhante, na direção da distância. (KIDD, 2014, p.313).¹³⁷

¹³⁶ *Her hair was loose, dangling along the sides of her neck like silk vines, like the red threads I used to tie round the spirit tree, and I saw it then, the strange thing between us. Not love, is it? What is it? It was always there, a roundness in my chest, a pin cushion. It pricked and fastened. Those girls on the roof with tea gone cold in the cup. (KIDD, 2014, p.355).*

¹³⁷ *We stood at the bow, the three of us, holding the rail tight, waiting. The gulls wheeled by, and the steamer lurched, pitching forward. When the paddles started to roll, Sarah put her hand on my arm and left it there while the city heaved away. It was the last square on the quilt. [...] I watched Charlestone fall away in the*

Este é o último trecho do romance, encerrado por Handful que vê aquele momento como “o último quadrado da colcha”; desse modo, é como se a narrativa fosse uma colcha de retalhos sendo costurada conforme a história era contada por ela e Sarah. Os capítulos narrados pelas personagens eram os quadradinhos dessa colcha, que agora é arrematada por Handful para terminar essa parte de sua trajetória. O símbolo da colcha e da costura, portanto, se mostra mais uma vez fundamental para a construção da narrativa de Kidd. No próximo tópico, esse símbolo será analisado de forma mais minuciosa.

4.3.4. Handful e a costura: a confecção da história

É quase impossível separar a simbologia da costura em um único tópico, como tento fazer na composição deste texto; afinal, a costura está, de fato, nas entrelinhas da história de Handful, como se costurando sua trajetória na trajetória de Sarah e de toda a narrativa. Entretanto, procurei reservar um tópico especial para tratar mais profundamente dessa simbologia, retomando os acontecimentos já mencionados da narrativa. Desse modo, trarei reflexões de autores que tratam da costura como símbolo desde a antiguidade até hoje, para que seja possível entender como essa metáfora aparece em *The Invention of Wings*.

É sabido que a costura sempre foi uma atividade relacionada ao fazer feminino. Desde a antiguidade essa atividade fez parte do espaço doméstico, destinado às mulheres, uma vez que apenas aos homens era permitido o acesso à vida na *polis*. Raquel Efraim, em seu artigo a respeito da personagem Penélope na *Odisséia*, comenta em dois momentos a associação da atividade da costura às mulheres, o primeiro sendo levantado por Platão, que

no “Livro V” d’A República, refere-se à tecelagem e à culinária como ocupações humanas em que a mulher certamente se destaca em relação aos homens; essas atividades constituem portanto, uma *sophia* – sabedoria – feminina, “[...] a arte de tecer ou a confecção de bolos e conservas, em que as mulheres parecem realmente sobressair-se [...]”. (EFRAIM, 2012, p.136).

No universo doméstico, o *oikos*, a mulher tinha total controle e domínio. Atividades como a culinária e a costura eram valorizadas dentro daquele contexto, apesar de ainda limitado pela proibição do acesso delas à vida pública. Mas como afirma a autora do artigo, “O tecer era uma virtude feminina socialmente reconhecida” (p.136) e dava às

morning light. When we left the mouth of the harbor, the wind swelled and the veils round us flapped, and I heard the blackbird wings. We rode onto the shining water, onto the far distance. (KIDD, 2014, p. 359).

mulheres certos poderes dentro do espaço que lhes fora destinado, pois a tecelagem era uma atividade geradora de renda. Além disso, as mulheres se organizavam em grupos para otimizar o processo têxtil e esses grupos eram extremamente importantes para disseminação de informações, conselhos e aprendizagem que certamente influenciavam a vida pública de maneira indireta, uma vez que as esposas, mães e filhas dos governantes participavam dessa comunidade

Além de Platão, Sigmund Freud também atrelou a atividade da tecelagem à mulher, afirmando que

a tecelagem encontra-se entre as poucas contribuições femininas em prol das descobertas e invenções na história da civilização. O pai da psicanálise associa tal produção a motivos inconscientes e natos, pois a própria natureza parece ter fornecido às mulheres o modelo a ser imitado na tecelagem dos fios. O tecer seria então inspirado pelo pudor feminino, que teria como finalidade primitiva dissimular os órgãos genitais, encobrir a fenda que existe no sexo feminino. Desta forma, com a arte das tecelãs, o fendido tem a possibilidade de tornar-se defendido. Vale a ressalva de que essa interpretação freudiana que vincula o feminino, o pudor e a tecelagem, é bastante *sui generis*. (EFRAIM, 2012, p.136).

Como a própria autora comenta, a relação psicanalítica das mulheres à atividade da tecelagem e da costura é passível de questionamentos. Afinal, tomando a perspectiva histórica da costura no mundo, é possível perceber que sua associação ao universo feminino tem relação direta com o poder patriarcal e a submissão imposta às mulheres. Ao contar a história das artes manuais em seu artigo, Ana Paula Simioni mostra que a tecelagem passou a ser uma técnica menos valorizada principalmente no período do Renascimento, sendo substituída pelas técnicas de desenho, pintura e escultura, estas consideradas “grandes artes”. A autora explica:

O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no desenho: a pintura, a escultura e a arquitetura. Por trás dessas afirmações, havia um projeto: elevar as artes ao nível das atividades então denominadas liberais, caracterizadas por sua natureza eminentemente intelectual. Nesse sentido, o desenho passava a exercer uma função chave de mediação, era interpretado como uma atividade concebida no cérebro e executada pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental. Era este o ponto que separava as “grandes artes”, ou “artes puras”, das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, e associadas ao artesanato, termo que adquiriu, então, um sentido negativo. (SIMIONI, 2010, p.4).

Desse modo, a tecelagem, a costura, a tapeçaria e o bordado, por exemplo, foram destinadas à categoria de “artes menores”, que abarcavam todas as artes estritamente “manuais”, que supostamente não exigiam um trabalho intelectual maior. Os grandes

artistas do período renascentista foram pintores, escultores e arquitetos, consagrados até os dias de hoje como referenciais artísticos. É interessante notar que tais artistas foram em sua extensa maioria, homens. Isto porque as atividades manuais consideradas “menores” foram destinadas às mulheres, enquanto apenas aos homens era permitido o acesso ao aprendizado de técnicas ditas mais complexas. Até mesmo na era Moderna, segundo a autora, as Academias de Arte não permitiam que mulheres fizessem cursos de pintura com modelos vivos, por exemplo, barrando o acesso delas a esse tipo de arte.

Formou-se, então, o seguinte círculo vicioso: as artes “menores” eram as únicas permitidas às mulheres e isso acentuou cada vez mais a falsa impressão de que elas eram seres inferiores, com capacidades intelectuais reduzidas, por não serem capazes de reproduzir técnicas mais complexas como a pintura. Entretanto, nunca foi uma escolha ou uma tendência natural das mulheres às artes têxteis, mas sim a falta de permissão e acesso a outros tipos de técnicas.

Dessa forma, foi afirmado por homens como Platão, Freud e muitos outros no decorrer da história, que a costura era uma arte feminina. Elas não tiveram outra opção a não ser aceitar tal afirmação. Entretanto, essa aceitação, apesar de ter parecido pacífica, foi uma fagulha importante para a subversão feminina na história. A começar por Penélope, esposa de Ulisses, que utilizou da tecelagem como uma artimanha para manipular seu próprio destino. Na ausência e possível morte do esposo, seu destino era casar-se novamente. Ela, porém, disse que só se casaria depois de tecer uma mortalha, na qual trabalhava dia e noite. Durante o dia ela tecia... E durante a noite desmanchava todo o seu progresso, atrasando o compromisso indesejado com outro homem.

Penélope foi um dos primeiros exemplos na literatura da subversão feminina com uma atividade tão “inofensiva” como a tecelagem. Todos viam a rainha de Ítaca como uma esposa devota, uma mulher doce e submissa e não imaginavam que ela estava em controle de seu próprio destino, desmanchando a mortalha durante a noite, escondida dos olhos de todos. A invisibilidade também é uma característica importante tanto da arte da costura como da mulher na sociedade; nem uma nem outra são vistas como importantes e, talvez exatamente por isso, consigam subverter de forma tão eficaz o sistema que as torna invisíveis.

Passando da antiguidade para a modernidade, mais precisamente para o século XX, temos um exemplo perfeito da invisibilidade da costura e seu poder subversivo em

um conto da autora estadunidense Susan Glaspell, *Julgada Por Seus Pares* – no original, *A Jury of her Peers*, de 1917. Neste conto, duas mulheres acompanham seus maridos na investigação de um assassinato, possivelmente cometido por uma mulher contra seu marido. Entretanto, não existe nenhuma prova de que a esposa pudesse ser a autora do crime, apesar de o marido ser retratado como muito cruel com ela, o que poderia tê-la levado a matá-lo. Enquanto os homens estão à procura de evidências na casa, em objetos e espaços óbvios para um assassinato, as duas esposas permanecem na cozinha. Ali, elas encontram uma cesta com materiais de costura e retalhos que formariam uma colcha. Ao notar um padrão irregular nos quadrados da colcha, as duas mulheres se intrigam e passam a prestar atenção na cesta, na qual encontram uma prova cabal do assassinato do marido pela esposa.

Decididas a protegerem a autora do crime, as duas mulheres pretendem tirar a cesta de costura rapidamente da vista dos homens; ao afirmarem que levariam a cesta como uma distração para a esposa detida, os maridos não veem nenhuma problema, afinal, o que poderia haver de suspeito em linhas, agulhas e retalhos? Uma atividade tão tipicamente feminina e doméstica não chamou a atenção dos investigadores e, dessa forma, a esposa jamais poderia ser incriminada pelo crime que, de fato, cometeu.

É desse mesmo modo que encontramos a costura em *The Invention of Wings*, protegida pela invisibilidade das tarefas consideradas inferiores e feita por mulheres negras, ainda mais desvalorizadas socialmente. Handful e sua mãe utilizam da costura como uma artimanha, assim como Penélope, para fazer pequenas, mas importantes rebeliões. Assim como no conto de Glaspell, o produto mais confeccionado por elas era a colcha de retalhos – o *quilt* – elemento muito presente na tradição das mulheres negras norte-americanas. As mulheres escravizadas nos dão mais um exemplo perfeito de subversão por meio da costura com a utilização dos *quilts* durante a escravidão e na luta abolicionista.

Existe uma hipótese de que os *quilts* eram confeccionados e utilizados no auxílio de fugas de escravos, principalmente na famosa *Underground Railroad*, um conjunto de rotas bastante conhecido e um símbolo de liberdade para a população escravizada nos Estados Unidos. Os *quilts* supostamente indicavam quais rotas os fugitivos deveriam tomar, quais eram seguras, em quais casas poderiam se abrigar, tudo isso por meio dos símbolos estampados nas colchas.

Como já mencionado neste trabalho, muitas dúvidas existem a respeito da veracidade do uso das colchas na *Underground Railroad*, mas Jacqueline L. Tobin e Raymond G. Dobard (1999) afirmam que essas dúvidas decorrem do fato de que a história da população escravizada nos Estados Unidos é apenas parcialmente contada. Os autores afirmam que isso acontece porque as histórias dessa população eram passadas oralmente entre gerações e eram raramente documentadas, uma vez que lhes era proibido ler e escrever. Algumas histórias que sobreviveram na tradição oral foram recolhidas em livros de lendas ou direcionados para o público infantil, sendo ignoradas pelos historiadores e intelectuais que constituíram a história do país.

Tobin e Dobard se perguntam, também, como a população escravizada encontrava meios de comunicação e de planejamento sem ter acesso à leitura e a escrita. Em seu livro *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Undergorund Railroad*, eles afirmam que essa população teria encontrado técnicas como a costura, por exemplo, principalmente a confecção de *quilts*. Sem poder ler ou escrever, eles utilizavam os *quilts* como mapas e avisos, desde a preparação para uma fuga, por exemplo, até o momento em que eles precisavam de uma direção para ser seguida. No livro, os autores contam que os nós e o padrão de estampas em cada colcha diziam respeito a um sinal, como por exemplo preparar para a fuga, esperar ou pegar as coisas e partir. Além disso, os pontos na costura e as estampas também indicavam sinais, como afirmam no seguinte trecho:

De acordo com a Sra. Scott, cujo avô era um ex-escravo, “As colchas de escravos contam uma história”. Ela diz que o estilo de costura em uma colcha varia de família para família, conforme determinado pelo local de origem da família. Cada família passaria um estilo de costura distinto para a próxima geração. A Sra. Scott relata uma história sobre uma certa “colcha de plantação” que ela possuiu. Ela diz que essa colcha era lisa, com base branca, e que as fileiras de pontos nela representavam as fileiras das lavouras da plantação, formando o que sua filha Joyce chama de mapa topográfico da plantação. 69 (TOBIN; DOBARD, 1999, p.93, tradução minha).¹³⁸

Como aparece no trecho, as colchas de retalhos feitas pela população escravizada contavam uma história. Beneficiados pela invisibilidade que uma atividade manual como a da costura, essas colchas eram seus mapas, suas placas e seus livros. A relação da

¹³⁸ According to Mrs. Scott, whose grandfather was a former slave, “Slave quilts tell a story.” She says that the style of stitching on a quilt would differ from family to family, as determined by the family’s place of origin. Each family would pass on a distinctive stitching style to the next generation. Mrs. Scott relates a story about a certain “plantation quilt” she once owned. She says that this quilt was plain, with a white base, and that rows of stitches on it represented the rows of crops on the plantation, forming what her daughter, Joyce, calls a topographical map of the plantation. (TOBIN; DOBARD, 1999, p.93).

confeção de colchas à contação de histórias foi algo que chamou a atenção de Sue Monk Kidd na escrita de *The Invention of Wings*. Ela afirma que depois de ter conhecido os quilts de Harriet Powers, uma mulher escravizada famosa por sua produção têxtil, não teve dúvidas de que aquele ato era mais do que parecia, como afirma no seguinte trecho:

A colcha de histórias no romance foi inspirada pelas magníficas colchas de Harriet Powers, uma escrava da Geórgia que usou a técnica africana de apliques para contar história bíblicas e de lendas históricas. Suas duas colchas que sobreviveram estão arquivadas no Museu Nacional de História Americana, Washington D.C., e no Museu de Belas Artes, em Boston. Peregrinei até Washington para ver a colcha de Powers, e depois de vê-la, pareceu-me plausível que mulheres escravizadas, proibidas de ler e escrever, tivessem inventado meios subversivos de dar voz a si mesmas, de manter sua memória viva e preservar a herança das tradições africanas. Imaginei Charlotte usando tecido e agulha do mesmo modo que outros usam papel e caneta, criando uma memória visual, tentando colocar todos os eventos de sua vida em uma única colcha. (KIDD, 2014, p.321).¹³⁹

Muitas autoras da crítica literária feminista tratam da costura da mesma forma que ela aparece no trecho anterior: como uma metáfora para a escrita. A atividade manual da costura, que é delegada às mulheres desde o começo da civilização, mostra-se uma forma de subverter as limitações impostas a elas, como a limitação à vida intelectual e à possibilidade de contar sua própria história e ter sua marca no mundo. Desse modo, ao invés de escrever sobre sua história, elas a costuram, utilizando principalmente a técnica de *quilting*. Linda Pershing (1993) e Elaine Showalter (1986) são duas autoras que defendem a ideia da escrita pela costura, pois além dos padrões e estampas que criam uma simbologia própria, essa atividade manual geralmente também está relacionada à produção em conjunto, à comunidade de mulheres que se reúne para ensinar e para produzir as técnicas.

Desde a antiguidade clássica, as comunidades de mulheres sempre foram importantes, e não foi diferente entre as mulheres escravizadas. Charlotte passou para a filha a técnica da costura que aprendera com a mãe, o que forma uma rede que as conecta com sua ancestralidade, com sua origem. Além disso, os momentos da costura eram muito importantes para as duas, que conversavam, planejavam e podiam saber mais da vida uma

¹³⁹ *The story quilt in the novel was inspired by the magnificent quilts of Harriet Powers, an enslaved woman from Georgia who used African appliqué technique to tell stories about biblical events and historical legends. Her two surviving quilts are archived at the National Museum of American History in Washington, D.C., and the Museum of Fine Arts, Boston. I made a pilgrimage to Washington to see Powers' quilt, and after viewing it, it seemed plausible that enslaved women, forbidden to read and write, could have devised subversive ways to voice themselves, to keep their memories alive, and to preserve the heritage of their African traditions. I envisioned Charlotte using cloth and needle as others use paper and pen, creating a visual memoir, attempting to set down the events of her life in a single quilt. (KIDD, 2014, p.352).*

da outra. Foi apenas por meio de uma colcha de retalhos – a colcha de histórias, como elas a chamavam – que Handful pôde conhecer a história da mãe.

Durante a narrativa, Charlotte sempre foi muito reservada a respeito de seu passado, como se pudesse poupar Handful da violência que permeou sua vida enquanto escrava. Antes de sua fuga, ela começa a produzir uma colcha de retalhos com quadrados que simbolizavam acontecimentos. Cada quadrado contava um momento de sua vida, desde seu nascimento até o atual momento. Com a fuga, ela e Handful ficam por anos separadas, sem saber o que se passou nesse longo intervalo de tempo. Charlotte jamais coloca em palavras o que lhe aconteceu: a fuga, a *plantation* na qual trabalhou, o nascimento de Sky, as tentativas de voltar para Handful, nada disso ela conta. O que ela faz é costurar sua história nessa colcha de retalhos. Em um trecho da narrativa, Handful afirma:

Segui mamã até a árvore espiritual, onde os corvos se escondiam nos galhos. Ela se sentou no velho banco de escamar peixe da Tia-Irmã, com as costas contra o tronco, e começou a trabalhar. Cortou um quadrado vermelho, depois usou a tesoura no tecido marrom e cortou o formato de uma carroça. “É a carroça que levou você no dia que desapareceu?” Ela sorriu. Estava retomando o resto de sua história. Ela nãoalaria o que tinha acontecido com ela por palavras. Ela contaria pelo tecido.” (KIDD, 2014, p.245).¹⁴⁰

Essa colcha de histórias é muito importante para as personagens do livro. É Charlotte quem começa a confecção, mas a deixa pra trás em sua fuga e é Handful quem começa a juntar os retalhos. A menina, órfã pela ausência da mãe, corta seu próprio cabelo e coloca no recheio da colcha, como se para honrar aquele símbolo tão importante da vida de sua família. Quando Charlotte retorna, ela termina de contar sua história e no fim de sua vida, ela se enrola nessa colcha e vai até o pé da árvore para partir.

Desse modo, o símbolo do quilt na narrativa é imenso: ele é a possibilidade de eternizar a história de uma família, pela simbologia contida na técnica vinda de seus ancestrais. Ele é, também, símbolo de conforto e segurança, pois é onde Handful dorme na primeira noite longe de sua mãe, quando vira dama de companhia de Sarah e é onde Charlotte se enrola para se preparar para a morte. Além disso, é a subversão dos tecidos

¹⁴⁰ *I followed her to the spirit tree, where the crows hid up in the branches. She sat on Aunt-Sister's old fishscaling stool with her back against the trunk and went to work. She cut a red square, then took the shears to the brown cloth and clipped the shape of a wagon. I said, "Is that the wagon the Guard hauled you off in the day you disappeared?" She smiled. She was picking up with the rest of her story. She wouldn't say what happened to her with words. She would tell it in the cloth.* (KIDD, 2014, p.273).

roubados da casa grande, além de ser esconderijo tanto do dinheiro juntado por Charlotte como da lista de nomes da rebelião de Denmark Vesey.

Linda Pershing, no ensaio chamado *Peace Work out of Piecework: Feminist Metaphors and the Ribbon Around the Pentagon* (1993), conta como um grupo de mulheres organizou um enorme protesto contra a guerra nuclear nos Estados Unidos utilizando trabalhos manuais como *quilting*, *patchwork* e bordado para produzir uma grande faixa, que seria enrolada como laço a redor do Pentágono. O fato de uma atividade considerada tão delicada e inofensiva como a costura servir como meio de protesto reflete a metáfora encontrada na literatura, onde as personagens utilizam da invisibilidade e desvalorização da costura e de suas posições sociais para subverterem mais “livremente” a ordem. Pershing afirma:

O bordado, a tecelagem e a costura tradicionais das mulheres recentemente forneceram às autoras feministas uma riqueza de imagens metafóricas que usaram em suas análises das práticas culturais femininas. Quando estudiosas feministas usam metáforas do bordado, muitas vezes se concentram no processo que representam, incluindo a invisibilidade da cultura feminina, o bordado como uma linguagem secreta das mulheres, o bordado como um meio de expressar emoções e superar os sentimentos de impotência e a maneira como o bordado se presta a si mesmo às imagens de relacionamento, integridade e parentesco. (PERSHING, 1993, p.347, tradução minha).¹⁴¹

Ela reflete, assim, como a atividade da costura pode significar inúmeras coisas, como o trabalho em comunhão, a invisibilidade do trabalho feminino, a união de peças, de pessoas e de histórias, além da possibilidade de protestar e se fazer ouvir por meio dessa atividade. Toda essa simbologia é utilizada em *The Invention of Wings* com Handful e Charlotte e também com Sarah, que acaba se unindo a elas por meio dessa simbologia, com o botão de flor de lis e sua devoção às Moiras.

É possível dizer que a obra de Kidd utiliza a costura como um de seus motivos principais, até mesmo na forma, com Handful e Sarah intercalando seus capítulos como quadrados de uma mesma colcha. É como se a escrita da obra fosse também uma costura e, ao mesmo tempo em que a autora escreve, sua personagem costura: Handful abre e

¹⁴¹ *Women's traditional needlework, weaving and sewing recently have provided feminist authors a wealth of metaphorical imagery that they have used in their analysis of women's cultural practices. When feminist scholars use needlework metaphors, they often focus on the process they represent, including the invisibility of women's culture, needlework as a secret language of women, needlework as a means of expressing emotion and overcoming feelings of powerlessness, and the way needlework lends itself to images of relationship, wholeness and relatedness. (PERSHING, 1993, p.347).*

encerra o livro, como se amarrasse a história de sua vida à de Sarah e fabricasse uma colcha de histórias como aquela de sua mãe.

Em uma passagem breve, mas significativa, Handful começa um capítulo com o pensamento: “Já nos idos de novembro, Bonzinho pegou uma tosse e fui para o estábulo com marroio e açúcar mascavo para a garganta, pensando que seria mais um dia tedioso no mundo. Mais um ponto no tecido.” (KIDD, 2014, p.321).¹⁴² Essa passagem deixa clara a relação da história com a costura, afinal mais um dia significa mais um ponto no grande tecido que é a vida de um ser e de um povo. Cada capítulo de *The Invention of Wings* é um quadrado da colcha e cada acontecimento é um ponto no tecido, um nó, um arremate que, em conjunto, formam a colcha de retalhos da história não só do livro mas também da escravidão norte-americana e das milhares de mulheres negras que ajudaram a confeccioná-la.

Por último, gostaria de analisar o segundo significado do nome de Handful; como já mencionado anteriormente, a palavra “handful” em inglês significa “alguém ou algo com o qual é difícil lidar”, mas pode também significar uma “mão cheia” de alguma coisa. (HANDFUL, 2020). Focando no significado que remete à mão, temos um símbolo muito interessante relacionado a essa personagem. Primeiro por ser Handful uma mulher escravizada e seu corpo ser objetificado e considerado um instrumento. A população escravizada é sempre citada como “as mãos e os pés dos senhores”, pois são eles quem realizam o trabalho físico que os sustenta. Entretanto, o que poderia ser um símbolo negativo é subvertido justamente por sua relação ao símbolo da costura: Handful usa suas mãos para costurar, ou seja, suas mãos são seu próprio instrumento de subversão. O trabalho manual da costura dos quilts significa a resistência de Handful e sua mãe, que tem nada além de suas próprias mãos para construir sua sobrevivência.

¹⁴² “It was long about November when Goodis caught a chest cough and I headed to the stable with some horehound and brown sugar for his throat, thinking it’s another dull-luster day in the world. One more stitch in the cloth.” (KIDD, 2014, p.265).

5. De Morrison à Kidd

The consequence of the single story is this: It robs people of dignity. It makes our recognition of our equal humanity difficult. It emphasizes how we are different rather than how we are similar.

Chimamanda Ngozi Adichie

Obliged to you for hearing me, and now old Sojourner ain't got nothing more to say.

Sojourner Truth

5.1. Por que aproximar as duas obras?

Os romances analisados nesta pesquisa têm entre si vinte e sete anos de distância e trazem como plano de fundo a escravidão nos Estados Unidos. Ambas as autoras criaram personagens femininas fortes e utilizaram da história para compor suas narrativas, e ambas também se basearam em figuras históricas reais para compor suas protagonistas. Toni Morrison faz isso primeiro, partindo do pressuposto de que a história das mulheres negras há muito tempo era subjugada e apagada dos registros oficiais. Sua obra como um todo e *Beloved*, especificamente, dialogam muito com a noção de metaficção historiográfica de Linda Huchtheon (1991) e da reescrita da história por meio da literatura, principalmente pelo fato de que a autora mescla os fatos reais aos ficcionais, criando uma imagem única do que foi, de fato, a escravidão em seu país.

Sue Monk Kidd, por sua vez, faz isso a partir da perspectiva de uma abolicionista e de uma mulher escravizada que, juntas, descobrem as semelhanças nas opressões que recaiam nas mulheres e na população negra da época. Kidd dialoga com o que Anne Blessing chamou de Literatura de Reparação (2015), ao reconstruir o modo como as mulheres negras são retratadas na literatura feita por mulheres não negras.

O que une esses dois romances tão semelhantes e também tão diferentes é o que procuro esclarecer neste capítulo. Por meio das análises individuais de cada um e com a ajuda da teoria também explanada anteriormente, busco entender como Morrison, por exemplo, criou ferramentas e abriu caminhos para que Kidd fizesse, hoje, a literatura que faz. Busco entender, também, se o termo “reparação” é passível de ser usado para compreender a literatura feita por Kidd e se é possível falar em reparação de qualquer forma que seja quando tratamos de uma perspectiva histórica. Além disso, procuro

ressaltar as diferenças existentes entre as narrativas não somente pelo momento em que foram escritas e pelo público que atingem, mas, também, pelo processo autoral envolvido em cada uma.

Toni Morrison, por exemplo buscou reescrever a história da população negra de seu país, principalmente das mulheres negras por ser também uma delas. Sue Monk Kidd, por sua vez também embarca em um processo de reescrita da história, principalmente, pela perspectiva de mulheres brancas apagadas da história oficial ou impedidas de deixar sua marca no mundo pela questão do gênero. Desse modo, começo passeando pelas semelhanças e diferenças formais e simbólicas entre os romances, partindo depois para a discussão do conceito e da possibilidade de reparação na literatura.

5.1.1 As mulheres reais

Uma das semelhanças mais significativas entre os romances é o fato de que ambos utilizam de fatos históricos para compor suas narrativas ficcionais. Gosto da expressão fatos históricos, e não fatos reais, para explicar o que esses romances trazem da narrativa histórica. O que Linda Hutcheon escreve na *Poética do Pós-modernismo* (1991) é que os fatos são sempre selecionados, o que não quer dizer que não sejam reais, mas que mostram, muitas vezes, apenas um recorte da realidade. Tanto *Beloved* quanto *The Invention of Wings* trabalham com diferentes recortes dos mesmos fatos, trazendo à luz aquilo que antes permanecia na sombra.

Em *Beloved*, por exemplo, a história real de Margaret Garner é mesclada na narrativa de Sethe, mas esta não é apenas o retrato fiel do que aconteceu com Garner e sua família. É, pelo contrário, uma história que pula a barreira do fato histórico e adentra no íntimo das personagens que vivenciaram tal fato. Uma das propostas de Morrison com *Beloved*, como a própria autora afirmou em *A Fonte da Autoestima* (2019), era retirar o véu que cobria a história da população escravizada e escancarar suas vidas, seus medos, seus sentimentos. Ao acompanhar Sethe, Denver, Paul D, Baby Suggs e Amada, Morrison cria um cenário que está além da história de Margaret Garner; ela recria o cenário da escravidão e coloca o leitor dentro dele, vivendo e sentindo com suas personagens.

Do mesmo modo, em *The Invention of Wings*, a história de Sarah Grimké e Handful está para além do que está registrado nos livros de história. Primeiro, pelo fato de a autora

dar a Handful uma vida que não se sabe se realmente existiu; segundo, por ter mostrado as irmãs Grimké – famosas abolicionistas – não apenas grandes mulheres de seu tempo, mas principalmente mulheres detentoras de medos, dúvidas e até mesmo culpa. O modo como Kidd escancara a opressão da própria Sarah em relação à Handful mostra a relação tênue e complicada existente entre o mundo abolicionista e o mundo da população que realmente sofria com a escravidão.

Ambas autoras, portanto, criaram um universo para além do factual. Com personagens como Baby Suggs e Denmark Vesey, por exemplo, elas buscaram dizer aquilo que poderia ter sido dito na história oficial. Com Baby, Morrison mostra o poder cultural de um povo, assim como a maneira com que foi possível para esse povo resistir. As pregações de Baby Suggs na clareira eram uma religião, uma terapia em grupo, uma reunião estratégica e uma preparação para guerra, todos ao mesmo tempo. Isso existiu e ainda existe entranhado em qualquer população que se vê ameaçada e que precisa de união para continuar sobrevivendo. Colocar a figura de Baby no centro dessa união reforça o papel da mulher, principalmente da mulher anciã, nas tradições da população negra vinda do continente africano.

Denmark Vesey, por sua vez, é central em outra forma de resistência da população escravizada: ele é organizador de uma suposta rebelião de escravos que aconteceria em Charleston. Ele simboliza um ímpeto de liberdade que cativa Handful e sua mãe e fazem com que elas mesmas se movimentem dentro da narrativa. Apesar de a rebelião não ter sido comprovada na história oficial, Kidd afirma que quis dar vida a ela em sua obra como uma forma de registrar tantas outras rebeliões que foram planejadas por tantas outras cabeças de homens e mulheres escravizados. Desse modo, Vesey é o representante de uma imagem, assim como é Baby Suggs; eles são a tentativa das autoras em mostrar aquilo que não circula no senso comum, mas que existiu e foi determinante para a sobrevivência de toda uma população.

Desse modo, a realidade e ficção se combinam em *Beloved* e *The Invention of Wings* de formas bastante semelhantes, de modo a inserirem no discurso dominante novas maneiras de olharmos para a escravidão e para as pessoas que viveram nele. É certo que cada autora escolhe uma perspectiva própria. Morrison traz a perspectiva da mulher negra escravizada e desprovida de exercer seu afeto por si mesma e por seus filhos. Ela traz a desumanização do homem negro escravizado com Paul D e sua jornada. Traz Baby Suggs sagrada e a mulher negra que via na palavra o poder de sobrevivência. Ou seja, Morrison

traz uma perspectiva inteiramente centrada nas personagens escravizadas e nas consequências desse processo para eles.

Kidd, por sua vez, mescla a perspectiva de uma mulher abolicionista a de uma mulher escravizada. É possível compreender a semelhanças entre as opressões de ambas e principalmente suas diferenças. É possível entender como funcionava a sociedade detentora de poder, dinheiro e escravos e como as mulheres se inseriam nela, ao mesmo tempo que um universo paralelo existe para as mulheres negras, excluídas ao máximo da sociedade. Entretanto, não é uma perspectiva centrada inteiramente na população escravizada. Eu diria que é uma perspectiva centrada naquilo que Angela Davis, em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), coloca como a semelhança entre as opressões das mulheres brancas e da população negra como um todo.

A diferença, portanto, entre as perspectivas das autoras dialoga com a reflexão de Anne Blessing a respeito da Literatura de Reparação. Morrison foi responsável por abrir caminhos e inaugurar diferentes modos de ser e estar no mundo para a população negra. Mais do que isso, ela mudou a forma como as pessoas negras eram retratadas e vistas na sociedade com a sua obra. Kidd foi uma das pessoas a quem Morrison mostrou essa nova perspectiva, sendo aquela leitora dessa. Kidd, dessa maneira, não teve que inaugurar uma nova forma de retratar pessoas brancas em sua obra, pelo menos não da maneira que Morrison teve.

O que Kidd inaugura, segundo Blessing, é uma nova forma de enxergar e retratar a população negra e as relações interracialis a partir de uma perspectiva privilegiada. Ela retrata, por exemplo, a luta concomitante das mulheres brancas e da população escravizada no movimento abolicionista de forma que a inocência e o senso comum são retirados de cena. Ela, portanto, enquanto leitora de Morrison e tantas outras autoras que escreveram sobre a população negra, procura honrar o legado deixado por elas. O modo de fazer isso é ouvindo – lendo – o que elas tiveram para dizer e, por meio de sua própria escrita levar este legado ainda mais além.

5.1.2 O corpo nas narrativas

O corpo aparece em *Beloved* e *The Invention of Wings* de forma bastante simbólica. O corpo pode ser local de diversas manifestações não apenas individuais, mas também da

sociedade na qual este corpo se insere. Na literatura, o corpo das personagens abarca imagens, símbolos e estereótipos que se confundem com o próprio corpo da narrativa. Na tese sobre a Literatura de Reparação, Blessing foca sua análise no corpo negro escravizado, por exemplo, afirmando que este corpo é veículo de subversão e reconciliação, mas que nem sempre foi assim.

O corpo negro escravizado sempre foi desvalorizado, não somente no campo literário. Elza Soares, grande cantora brasileira, tem na letra de sua canção *A Carne* (2002) o seguinte verso: “a carne mais barata do mercado é a carne negra”. O que Elza canta é a imagem do corpo negro como sendo carne de um animal abatido, pronta para o consumo. Um consumo, além de tudo, barato, o que em um sistema capitalista significa menor, ruim, sem valor. Esse verso vai ao encontro da personagem de Sethe e sua frequente desumanização por seus senhores. Seu corpo só tem valor enquanto reprodutora e trabalhadora, como tem o corpo de um animal de carga.

O corpo negro não mais escravizado, contemporâneo, continua sendo alvo de violência. Quando Morrison escreveu, ele era e quando Kidd escrevem ele continuou sendo. Desse modo, o trabalho dessas autoras com os corpos negros em suas obras é bastante importante e simbólico. Busco neste tópico entender a simbologia utilizada por elas na tentativa de subverter o valor desses corpos e utilizá-los enquanto locais de resistência. Além disso, busco mostrar também como ambas colocam o corpo feminino branco enquanto meio de reconciliação entre eles e os corpos femininos negros, com as personagens de Amy e Sarah.

Um dos primeiros simbolismos marcantes nas narrativas é a árvore, e a natureza de certo modo, enquanto parte dos corpos femininos negros. Sethe carrega uma árvore nas costas, como resultado das chibatadas que sofreu. As cicatrizes formaram uma árvore majestosa, cheia de botões vermelhos, como apontou Amy, a “moçabranca”, quando cuidava de Sethe no meio de sua fuga. Quando ela chega a casa de Baby Suggs, deixa marcas vermelhas no lençol, como se fossem rosas, como mostra o trecho a seguir:

Ao se virar para ir embora, Baby Suggs vislumbrou alguma coisa escura no lençol da cama. Franziu a testa e olhou a nora curvada para o bebê. Rosas de sangue se abriam no cobertor sobre os ombros de Sethe. Baby Suggs escondeu a boca com a mão. Quando a amamentação terminou e a recém-nascida adormeceu – os olhos meio abertos, a língua sugando em sonho –, sem dizer uma palavra, a mulher mais velha untou as costas floridas e prendeu um pano com o

dobro da espessura na parte de dentro do vestido recém-costurado. (MORRISON, 2011, p.141).¹⁴³

As costas floridas e as rosas de sangue são mais uma alusão às plantas que o corpo de Sethe abarca. Quando ela conversa com Paul D e afirma ter uma árvore nas costas, ela diz que essa árvore de cerejeira está com ela há tanto tempo que pode muito bem já ter cerejas nela (p.16). Nesse momento, a ideia de que Sethe cresceu com essa árvore nas costas e que a árvore cresceu com ela cria uma imagem de comunhão entre as duas. Ter uma árvore como parte de si é um símbolo, entre outras coisas, de força e magnitude. Uma árvore tem raízes e um tronco forte, além de dar flores e frutos e servir de abrigo para animais e humanos. Uma árvore nutre e protege.

Ao mesmo tempo, Sethe relembra, no início da narrativa, a beleza dos sicômoros da Doce Lar, nos quais também eram pendurados homens e mulheres escravizados para morrer. A beleza e o horror desse símbolo da narrativa é também o que se encontra na personagem de Sethe; há nela a dualidade da fortaleza de crescer com uma árvore nas costas e o horror de ser sido castigada a ponto de seu próprio corpo se modificar. O castigo das chibatadas, portanto, também acompanha Sethe durante toda sua vida.

Em *The Invention of Wings*, a natureza de modo geral também se mescla ao corpo das personagens negras. A árvore é um símbolo semelhante para Handful e Charlotte. A árvore, externa a elas, é como uma espécie de altar no qual elas encontram consolo e inspiração. Além da fortaleza da árvore por suas raízes e tronco, ela também é abrigo dos pássaros e estes são elementos que se funde às personagens do romance de Kidd. Handful escuta de sua mãe que suas omoplatas são resquícius das asas que ela um dia teve, pois todo seu povo era capaz de voar antes de terem chegado ao continente americano. O corpo de Handful, desse modo, carrega a promessa do vôo, a promessa da libertação. É como se ela fosse um pássaro a procura de suas asas e talvez por isso a árvore seja tão importante para ela na narrativa.

Além disso, quando Charlotte retorna da fazenda na qual viveu por anos separada de Handful, ela está marcada por cicatrizes as quais a filha descreve também como se

¹⁴³ *As she turned to go, Baby Suggs caught a glimpse of something dark on the bed sheet. She frowned and looked at her daughter-in-law bending toward the baby. Roses of blood blossomed in the blanket covering Sethe's shoulders. Baby Suggs hid her mouth with her hand. When the nursing was over and the newborn was asleep—its eyes half open, its tongue dream-sucking—wordlessly the older woman greased the flowering back and pinned a double thickness of cloth to the inside of the newly stitched dress. (MORRISON, 2004, p.93).*

fossem galhos de uma árvore, dizendo que a mãe “Tinha cicatrizes de chicote enroladas que nem raiz de árvore do topo das costas até a cintura” (KIDD, 2014, p.235).¹⁴⁴

Tanto Handful como Sethe, desse modo, carregam em seus corpos elementos relacionados às forças da natureza. As nuances da árvore em Sethe diferem da árvore e dos pássaros de Handful, mas ambas carregam em si mesmas marcas que subvertem os traumas e os castigos que as atingem fisicamente. O que Anne Blessing escreve a respeito do corpo escravizado em sua tese vai ao encontro desses símbolos em ambas as narrativas. Segundo Blessing, o corpo escravizado, principalmente o corpo feminino, foi alvo de abusos e violências que deixaram marcas por muitas gerações. Trazer esses corpos como locais de força, de proteção, de libertação – como as árvores e os pássaros fazem simbolicamente – é fazer com que esses corpos subvertam as marcas geradas por seu sofrimento. Ela escreve:

Refletindo tanto a ideia de Foucault do corpo como um local de luta quanto as ideias mulheristas de universalismo e conexão com a comunidade, os escritores apresentam o corpo como o lugar para lembrar e reparar o legado negativo da escravidão, um locus para reconhecer e fundir a violência do passado e esperança para o futuro. Pelo fato de que muito do abuso da escravidão prejudicou o corpo feminino negro, celebrá-lo e dar aos personagens agência por meio de sua criação, criatividade e regeneração, homenageia a memorialização a que essas mulheres foram negadas. (BLESSING, 2015, p.5, tradução minha).¹⁴⁵

Os autores do qual Blessing fala são aqueles da literatura de reparação, mas a autora não deixa de citar a narrativa de Morrison como uma das que perpetuaram essa exaltação do corpo feminino negro como espaço de cura e libertação. A autora cita o encontro de Sethe e Amy como uma profecia daquilo que a Literatura de Reparação faria muitos anos depois, pois é um encontro de redenção para Amy e de perdão para Sethe; ou seja, encontram-se ali duas mulheres que por meio de suas dores e sua vivência conseguem romper barreiras raciais. Amy cuida do corpo de Sethe e o traz de volta a vida, dizendo “nada se cura sem doer” (p.121)¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *She had whip scars gnarled like tree roots from the top of her back down to her waist” (KIDD, 2014, p.270)*

¹⁴⁵ *Reflecting both Foucault’s idea of the body as a site of struggle and Womanist ideas of universalism and connection to the community, the writers present the body as the place to remember and repair slavery’s negative legacy, a locus for acknowledging and merging the violence of the past and hope for the future. Because so much of slavery’s abuse harmed the black female body, celebrating it and giving the characters agency through their nurturing, creativity and regeneration honors the memorialization these women were denied. (BLESSING, 2015, p.5).*

¹⁴⁶ *“can’t nothing heal without pain” (p.78).*

Blessing afirma que “Amy lê as feridas de Sethe como texto, traduzindo as marcas ensanguentadas de chibatadas na poderosa e promissora imagem de uma árvore florindo” (p.2)¹⁴⁷ e é esse texto que Sethe carrega consigo por toda sua vida. Desse modo, Kidd enquanto autora da Literatura de Reparação traz a mesma simbologia no corpo das personagens negras escravizadas. A relação de Handful com os pássaros e a natureza refletem em Sarah e sua relação com seu próprio corpo; um dos momentos em que ela mais se sente livre é quando ela está em contato com o mar. Sarah se despe de seu vestido e dos grampos de seu cabelo como se despisse de suas amarras e algemas. Desse modo, sua aproximação com o natural é também uma aproximação da liberdade, como é para Handful.

Desse modo, o corpo de Handful com suas marcas de libertação e também de violência, é lido por Sarah de forma semelhante a leitura de Amy sobre Sethe; Sarah vê em Handful a humanidade e as dores que ela também poderia sofrer estando em seu lugar. Handful não é mais uma pessoa distante, um símbolo ou uma ferramenta de autoconhecimento. É apenas nessa identificação entre as duas que a verdadeira reconciliação – e a reparação, segundo Blessing – é capaz de acontecer.

A autora ainda comenta como o trabalho de autoras como Morrison foi precursor de novas imagens e simbologia que influenciariam na literatura escrita por autoras brancas na contemporaneidade. Essa simbologia está principalmente, portanto, no corpo das personagens negras escravizadas e como são retratados e lidos por outras personagens. Ela escreve:

Com base em seus retratos de personagens femininas negras complexas, as “neo-narrativas de escravos” de Octavia Butler, Sherley Anne Williams, Toni Morrison e Phyllis Alesia Perry recuperam a literatura sobre a escravidão, mudando o foco para a subjetividade feminina e reescrevendo estereótipos superficiais e sexualizados das mulheres negras. Detalhando o abuso, o estupro e a separação familiar específicos da experiência da mulher escrava, esses romances sugerem que o corpo negro e, portanto, o sujeito negro, cura e transcende por meio do reconhecimento da dor e da empatia de uma comunidade de mulheres. Autoras brancas contemporâneas, lutando com a história traumática da escravidão e da cumplicidade branca, espelham essas autoras, usando a comunidade feminina e a empatia branca com o corpo feminino escravizado como uma porta de entrada para se juntar a uma revisão das representações da escravidão e explorar a reparação. (BLESSING, 2015, p.3, tradução minha).¹⁴⁸

¹⁴⁷ “Amy reads Sethe’s wounds as a text, translating the bloody whip marks into the powerful and promising image of a chokeberry tree in bloom.” (p.2)

¹⁴⁸ Building on their portrayals of complex black female characters, Octavia Butler, Sherley Anne Williams, Toni Morrison, and Phyllis Alesia Perry’s “neo-slave narratives” reclaim literature about slavery, shifting the focus to female subjectivity and rewriting shallow and sexualized stereotypes of black women. Detailing

A quebra com estereótipos sexualizados, assim como a representação de uma comunidade de mulheres negras e brancas é reflexo do trabalho inaugurado por autoras negras que influenciou toda a literatura depois delas. Desse modo, no tópico seguinte, outras simbologias serão apresentadas, de modo a aprofundar a questão da revisão da história por meio da literatura pela perspectiva feminina.

5.1.3 A simbologia dos números e a comunidade de mulheres

O número 3 aparece nos dois romances envolvendo, quase sempre, figuras femininas. Em *The Invention of Wings*, por exemplo, esse número está relacionado às Moiras, três divindades mitológicas responsáveis pela vida de todos os deuses e mortais e usam como munição elementos da costura: linhas e tesoura. As Moiras são para a personagens de Sarah uma espécie de guias, substituindo, por vezes, a figura divina de um deus cristão. O fato de que três mulheres fiandeiras terem tamanha importância na narrativa revela toda a atmosfera desta; são mulheres as responsáveis pelo desenvolvimento de todo o romance e, mais do que isso, mulheres que costuram.

Handful e sua mãe, Charlotte, são costureiras para a família Grimké e estão intimamente ligadas a essa simbologia: linhas, agulhas, tecidos, tesouras e dedais são todos elementos relacionados a resistência dessas personagens no romance e, de certo modo, abarcam também a personagens de Sarah e sua conexão com as Moiras.

Além disso, a trindade familiar está presente no romance com Handful, Charlotte e Sky, mãe e filhas que se unem assim como Sethe, Denver e Amada. Essa união estabelecida pela linhagem matriarcal é inaugurada em ambas as narrativas pelas avós: em *Beloved*, por Baby Suggs e em *The Invention of Wings*, pela avó de Handful. Sethe e Charlotte são responsáveis por dar continuidade a essa linhagem a suas filhas. Desse modo, mãe e filhas, nos dois romances, formam essa pequena mas importante

the abuse, rape, and family separation specific to the female slave experience, these novels suggest that the black body, and thus the black subject, heal and transcend through the acknowledgement of pain and empathy from a community of women. Contemporary white authors, wrestling with the traumatic history of slavery and white complicity, mirror these authors, using female community and white empathy with the enslaved female body as a gateway to join the revisal of slavery representations and explore reparation. (BLESSING, 2015, p.3).

comunidade capaz de simbolizar toda uma população que sobreviveu e sobrevive pela resistência de suas mulheres.

Isso nos leva para o número três em *Beloved* que, como analisado no capítulo 2, é o número que preenche a ausência. O 124 da *Bluestone Street* representa a falta do número três na vida de Sethe: sua terceira filha, a bebê que foi morta por suas próprias mãos. O romance, desse modo, gira em torno da necessidade de preenchimento dessa ausência. Quando Amada retorna ela é, pelo tempo necessário para a cura das personagens, quem devolve o número três para Sethe, junto de Denver. Entretanto, o preenchimento desta lacuna se mostra muito mais complexo do que a presença de Amada. É a comunidade de mulheres – trinta mulheres, as três da tarde – que vão até a casa de Sethe e reestabelecem com ela o laço rompido com o assassinato da filha.

5.2 A possibilidade de reparação

5.2.1 Os conceitos de reparação

Esta pesquisa tem discutido o estudo de Anne Blessing a respeito da Literatura de Reparação. Neste tópico, gostaria de me aprofundar no que significaria exatamente o termo “reparação” no âmbito literário e quais as possibilidades que ele abre. A própria Blessing traz uma definição de reparação que se relaciona ao tipo material de reparação, principalmente às comunidades marginalizadas, oprimidas ou violentadas por outros povos. São os povos opressores quem fornecem a reparação aos grupos aos quais exploraram. Ela escreve que “o termo ‘reparação’ geralmente conota restituição financeira para as vítimas de grandes injustiças. Reparções foram feitas para comunidades judaicas depois da Segunda Guerra Mundial e para sul-africanos negros após o apartheid.” (2015, p.3, tradução minha).¹⁴⁹

Grada Kilomba, por sua vez, traz em *Plantation Memories* (2010) uma definição de reparação como um dos estágios entre o embate do sujeito branco e do sujeito negro, embate que permite o reconhecimento por parte do sujeito branco de seu racismo. Após a repressão, a recusa, a vergonha, a culpa e o reconhecimento, a reparação é o último

¹⁴⁹ “the term ‘reparation’ generally connotes financial restitution to the victims of widespread wrongdoing. Reparations have been made to Jewish communities after World War II and to black South Africans after apartheid. (2015, p.3)”

estágio neste processo de entendimento. Na tradução de Jéssica Oliveira de Jesus, as palavras de Kilomba descrevem o seguinte:

Reparação então significa a negociação do reconhecimento. O indivíduo negocia a realidade. Neste sentido, é o ato de reparação do mal causado pelo racismo através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios. (JESUS, 2010, 171).

Como relacionar, portanto, tais definições de reparação à literatura? Acredito que, da mesma forma que alguns povos foram materialmente explorados e violentados, o mesmo lhes aconteceu no imaginário poético tanto desse grupo oprimido quanto do grupo opressor. A literatura, desse modo, retratou povos oprimidos e opressores durante séculos e criou imagens que perduram até hoje. A representação estereotipada da população negra na literatura estadunidense é um exemplo de como sua exploração durante a escravidão moldou não apenas seu futuro econômico e social, mas seu modo de estar e ser visto no mundo.

Se levarmos em conta o que diz Hutcheon sobre o discurso literário influenciar na maneira como uma sociedade entende a si mesma, é possível começar a compreender a relação do termo “reparação” com a literatura. Sendo um discurso imaginativo e imagético, a literatura consegue ir além de uma única perspectiva e expandir o modo como se entende um povo, uma nação ou um conceito, principalmente a literatura compreendida na pós-modernidade. Segundo Blessing, a relação que a literatura estabelece com a reparação entre povos se resume neste trecho:

Independentemente de sua ancestralidade, muitos americanos brancos entendem que se beneficiaram do racismo institucionalizado que é o legado da escravidão e da segregação. Reconhecendo esses privilégios e desigualdades, eles procuram abordagens concretas para melhorar os erros do passado. Governos, instituições e empresas começaram a pedir desculpas coletivas e reparações econômicas e providenciar memoriais, mas faltam discussões generalizadas sobre reparações individuais e conversas sobre culpa e raça. A literatura oferece um espaço confortável para reconhecer os danos, e os autores e leitores brancos podem imaginar as possibilidades de reparações emocionais e simbólicas de maneira direta. (BLESSING, 2015, p.4, tradução minha).¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Regardless of ancestry, many white Americans understand that they have benefitted from the institutionalized racism that is the legacy of slavery and segregation. Recognizing those privileges and inequities, they look for concrete approaches to ameliorate past wrongs. Governments, institutions, and businesses have begun to make collective apologies and economic reparations and provide for memorials, but widespread discussion around individual reparations and conversations about guilt and race are lacking. Literature offers a comfortable space for acknowledging harm, and white authors and readers can imagine the possibilities of one-to-one emotional and symbolic reparations.* (BLESSING, 2015, p.4).

Segundo a autora, portanto, a literatura oferece uma reparação simbólica, que atinge o senso comum e é capaz de modificar a visão a respeito de espaços, de estruturas, de vocabulários e de relações, como prevê Grada Kilomba em sua definição. Desse modo, a literatura é responsável por abrir esse espaço imaginativo no qual perspectivas são colocadas, perspectivas que não correspondem àquelas dominantes e opressoras. Esse trecho de Blessing vai ao encontro do que Yomaira Figueroa escreve no texto *Reparation as Transformation: Radical literary (re)imaginings of futurities through decolonial love* (2015), sobre os níveis nos quais é possível buscar reparação:

Para Fanon, a luta anticolonial deve ser travada em dois níveis: o objetivo e o subjetivo, ou a administração colonial e a ideologia. A prova da necessidade dessa luta dupla pode ser vista no fracasso dos projetos de descolonização política que alcançaram seu ápice nas décadas de 1950 e 1960, projetos que se concentraram amplamente na transformação da administração colonial. Da mesma forma, no contexto da decolonialidade, as reparações devem lidar com os males do passado e as atuais injustiças sociais e políticas que derivam desses males. Qualquer reparação que não transforme ou tente dismantlar a colonialidade é uma reparação falha. Afirmo que as narrativas literárias oferecem espaços discursivos através dos quais se torna possível imaginar e reimaginar as possibilidades de reparações decoloniais como reparações que são materiais e imateriais. (FIGUEROA, 2015, p.43, tradução minha).¹⁵¹

A autora afirma que a luta decolonial deve se pautar em dois níveis: o objetivo e o subjetivo. Ou seja, a ideologia também deve ser decolonizada, pois a única forma de a opressão não ocorrer novamente é transformando a mentalidade daqueles que se sentem no direito de oprimir. Para Figueroa, desse modo, a literatura é um meio pelo qual o subjetivo pode ser trabalhado, no qual a ideologia pode ser subvertida. Ela faz isso com seu poder imaginativo e imagético, assim como seu poder discursivo. Ou seja, por meio da literatura é possível imaginar aquilo que pode ser, não apenas aquilo que é.

A reparação por meio da literatura, portanto, de acordo com Blessing e Figueroa está relacionada a desmistificar o discurso opressor, pois ele é um dos principais responsáveis pela contínua dominação. Uma população não é apenas dominada por meio de guerras e explorada por meio do trabalho físico; é possível que haja uma dominação subjetiva, discursiva, que continue mantendo um grupo sob o domínio de outro. É o que

¹⁵¹ For Fanon, the anti-colonial struggle must be waged on two levels: the objective and subjective, or the colonial administration and ideology. Proof of the need for this dual struggle can be seen in the failure of the political decolonization projects that reached their apex in the 1950's and 1960's, projects that largely focused on transforming colonial administration. Similarly, in the context of decoloniality, reparations must contend with past evils and the current social and political injustices that stem from those evils. Any reparation that does not transform or attempt to dismantle coloniality is a failed reparation. I contend that literary narratives offer discursive spaces through which to imagine and reimagine the possibilities of decolonial reparations as amends that are both material and immaterial." (FIGUEROA, 2015, p.43).

vemos atualmente com os países imperialistas em relação aos países do hemisfério sul ou menos desenvolvidos: é perpetuado um discurso de que alguns países são melhores e outros piores, ou até mesmo um discurso que justifique a exploração de um povo sem que este mostre resistência. Teóricos como Edward Said, por exemplo, afirmam que esse tipo de exploração nos dias atuais está intimamente ligado às narrativas que vigoram no mundo (1993).

Desse modo, sendo o discurso literário capaz de construir as narrativas vigentes em uma sociedade, a reparação de injustiças por meio dela se mostra coerente e possível. Afinal, alterando as narrativas que constroem uma sociedade é possível alterar o modo dessa mesma sociedade existir. A Literatura de Reparação, desse modo, está de acordo com essas ideias que visam desmistificar certos discursos e normalizar outros. É fato que, como mencionado nessa pesquisa, a reparação acontece de um grupo para o outro. Ou seja, são as autoras brancas responsáveis por dismantelar um discurso que foi perpetuado por elas mesmas: o discurso estereotipado em relação à população negra, no caso dos romances analisados por Blessing.

5.2.2 A possibilidade de reparação em *The Invention of Wings*

Depois de analisados os romances de Toni Morrison e Sue Monk Kidd, bem como explanado o conceito de Literatura de Reparação, é chegado o momento de discutir a promessa de reparação colocada por Blessing em *The Invention of Wings*. Desse modo, gostaria de discutir como o romance de Kidd contribui para uma ruptura com estereótipos negativos a respeito da população negra na literatura e também em que momentos a obra acaba reiterando o discurso dominante da sociedade em que é produzida.

Toni Morrison, em *Playing in the Dark* (1992), analisa a representação da negritude e da branquitude na literatura estadunidense, principalmente aquela escrita por autores canônicos e brancos. Segundo Morrison, um dos maiores desafios em estudar essas representações é admitir que seus autores acreditam estar escrevendo uma literatura dita universal e, mais importante, “*race-free*”, ou sem marcações raciais. Uma literatura que não deseja perpetuar o racismo ou qualquer preconceito. Entretanto, segundo a autora, justamente por não tratar de questões raciais é que essa literatura acaba se contradizendo e, assim, perpetua o discurso dominante racista.

A literatura é feita por meio da linguagem, e esta pode perpetuar valores dominantes como o racismo e o machismo. A língua é, antes de tudo, um construto social e reflete, portanto, os valores de sua sociedade. Com isso em mente, é preciso admitir que a literatura também pode perpetuar certos valores, ou pode buscar subvertê-los com seu potencial poético, como Morrison faz brilhantemente em toda sua obra. O essencial, desse modo, é não olharmos de maneira ingênua nem para a linguagem e nem para a literatura.

Seria ingênuo afirmar que *The Invention of Wings* é uma narrativa livre de preconceitos. Mas, mais do que isso, seria injusto afirmar que ela é uma narrativa preconceituosa simplesmente por dar voz à personagens negras enquanto escrita por uma autora branca. O que Morrison transparece em *Playing in the Dark* é um desejo de se discutir conceitos como a negritude e a branquitude pelo olhar do opressor, ou seja, buscar que o próprio opressor se atente ao seu discurso e às narrativas que ele perpetua ou omite.

O que Morrison também traz em seu livro é a questão de as personagens negras servirem sempre como uma epifania à personagens brancas. Ela chama a presença de personagens negras na literatura como uma “Africanist presence”, ou presença africana, e busca entender e explicar ao seu leitor como é essa relação racial na literatura e nas artes no decorrer da história. Ela escreve:

Africanismo é o veículo pelo qual o “eu” americano se entende como não escravizado, mas livre; não repulsivo, mas desejável; não indefeso, mas habilitado e poderoso; não “sem história”, mas histórico; não condenado, mas inocente; não um acidente cego da evolução, mas uma realização gradual do destino. (MORRISON, 1992, p.52, tradução minha).¹⁵²

Anne Blessing também traz essa questão em sua tese, ao afirmar que a literatura escrita por autores brancos sempre trouxe a personagem negra como uma “ferramenta” para que a personagem branca alcançasse o autoconhecimento, ou como o oposto do que essa personagem branca é, como um simples elemento de contraste, o que vai ao encontro dessa afirmação de Morrison no trecho anterior. Seria possível dizer que isso acontece em *The Invention of Wings* com Handful e Sarah? Seria Handful uma espécie de *foil*, colocada na narrativa para que Sarah entendesse melhor sua sociedade e ela mesma?

¹⁵² *Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny.* (MORRISON, 1992, p.52).

Acredito que, em certa medida, a narrativa de Kidd não é livre do discurso dominante na qual ela se insere enquanto autora branca. Entretanto, acredito também em seu processo enquanto escritora e no trabalho simbólico que ela empreende de modo a tentar contestar esse discurso dominante.

Dessa maneira, me parece que Sarah e Handful procuram fugir dos lugares comuns destinados a essas personagens no decorrer da história literária. Como foi mostrado anteriormente, Sarah questiona seus privilégios e seu lugar enquanto mulher branca, e a sua vontade de ajudar Handful não vem do desejo de se redimir diante de sua própria consciência; vem, na verdade, da percepção de que Handful estaria apenas exercendo um direito que deveria ser seu naturalmente. Sarah utiliza de seu conhecimento e sua liberdade para garantir à Handful e Sky justiça diante de uma sociedade extremamente injusta. Como Anne Blessing afirma:

Na Literatura de Reparação, as personagens não “recusam” privilégios tanto quanto os reconhecem e conscientizam o leitor da construção racial, permitindo a possibilidade de relações que existem fora do paradigma da branquitude como centro e da negritude como substituta. Subverter ou recriar as personagens mammy e belle, desestabilizar a centralidade do sujeito branco, reconhecer a agência nas personagens escravizadas e mudar o tecido social, são necessários para essa revisão das relações entre brancos e negros. (BLESSING, 2015, p.30, tradução minha).¹⁵³

Desse modo, reconhecer os privilégios advindos da branquitude por meio da narrativa é chave para não reiterar o discurso dominante e estereotípico. Acredito que Sarah reconheça seus privilégios, assim como Handful reconhece sua necessidade de ação; a personagem da jovem escravizada está muito ciente de sua condição e repete algumas vezes, na narrativa, a necessidade do protagonismo de sua luta. Ou seja, a necessidade de a rebelião acontecer pelas mãos da população escravizada. Ao refletir sobre a rebelião organizada por Denmark Vesey, Handful reconhece os esforços de Sarah e mesmo de Angelina em conscientizar a população sobre a escravidão; entretanto, ela admite que apenas os esforços delas – e da população branca em geral – não seriam suficientes para libertar seu povo.

¹⁵³ *In Reparational Literature, the characters do not “refuse” privileges as much as acknowledge them and make the reader conscious of racial construction, allowing for the possibility of relationships that exist outside of the paradigm of whiteness as center and blackness as surrogate. Subverting or recreating the mammy and belle characters, destabilizing the centrality of the white subject, recognizing agency in the enslaved characters, and changing the social fabric are necessary for this revisioning of white and black relationships.* (BLESSING, 2015, p.30).

É por essa e outras razões que Handful não é apenas uma “ferramenta” para Sarah. Afinal, ela toma conta de sua própria narrativa e busca subvertê-la sozinha, por acreditar que aquele era o único jeito, assim como sua mãe, Charlotte, que exerce grande influência no pensamento rebelde e independente da filha. O fato de Handful abrir e encerrar o romance, além do símbolo da costura relacionado ao universo das personagens negras ser o fio condutor do romance, podem significar uma tentativa de Kidd em representar formalmente a importância de Handful e de toda a população negra escravizada representada por ela na história da escravidão, da abolição e dos Estados Unidos.

Ao representar a costura de Handful e sua família como parte intrínseca do romance, ela representa também toda a população negra que costurou a colcha de retalhos que é a história desse país, população essa que não é reconhecida como construtora da nação. Kidd, desse modo, reconhece essa lacuna na história de seu país e busca preenchê-la em seu romance de modo a escancarar essa presença amplamente silenciada pela parcela da população da qual faz parte.

É preciso, porém, jamais perder o poder de crítica em relação aos discursos com os quais nos deparamos. A narrativa de Kidd mostra um possível rompimento com os estereótipos passados a respeito do corpo feminino negro, por exemplo, o que não quer dizer que ela seja a melhor representação do que foi a escravidão para a população que sofreu com ela. Como Morrison não procurou apontar que tipos de textos eram ou não racistas em *Playing in the Dark*, nesta pesquisa eu também não procuro. O que ela fez foi “um esforço em desviar o olhar do objeto racial para o sujeito racial; dos que são descritos e imaginados para os que descrevem e imaginam; dos que servem para os que são servidos.” (p.90, tradução minha).¹⁵⁴

Com isso, quero dizer que a proposta dessa pesquisa foi olhar para aqueles, mais especificamente, aquelas que descreveram o corpo negro feminino durante séculos de literatura e mostrar como seu pensamento foi modificado pelas autoras negras falando de si mesmas. Foi também mostrar a contribuição da tradição de autoras como Toni Morrison para a literatura de modo geral e o trabalho de Kidd como receptor e propagador do legado deixado por Morrison.

¹⁵⁴ “an effort to avert the gaze from the racial object to the racial subject; from the described and imagined to the describers and imaginers; from the serving to the served.” (p.90).

6. Considerações Finais

Chegamos, enfim, ao ponto de arremate desta pesquisa. O que busquei fazer no decorrer de meus estudos, foi analisar os romances *Beloved* e *The Invention of Wings*, primeiramente, à luz dos estudos da metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1991). Pelo fato de ambos os romances retomarem personagens históricas reais para compor seu universo ficcional, eles são capazes de mesclar a narrativa histórica com a literária de modo que muito daquilo que sabemos sobre a história de um povo, por exemplo, é reexaminado e colocado em perspectiva. Tanto Toni Morrison quando Sue Monk Kidd buscam reescrever a narrativa histórica de grupos previamente excluídos dos discursos dominantes.

Para tanto, as autoras utilizam da narrativa literária de modo a criar um universo novo e particular a cada figura histórica, trazendo para a ficção aquilo que ficou de fora dos livros de história oficiais. Essas narrativas literárias, portanto, buscaram colocar as mulheres em perspectiva, principalmente as mulheres oprimidas pela sociedade patriarcal e escravocrata do século XIX nos Estados Unidos. Cada uma a sua maneira, Morrison e Kidd trouxeram novas formas de olharmos para a escravidão e para aquelas que sofreram suas mais cruéis consequências.

O que esta pesquisa também se propôs a fazer foi analisar o modo como cada autora realizou esse resgate histórico focando em perspectivas diferentes: enquanto Morrison trouxe a perspectiva da mulher negra, Kidd buscou representar a união entre a mulher branca e a mulher negra lidando com opressões diferentes, porém complementares. Além disso, os estudos de Blessing (2015) sobre a Literatura de Reparação, mostraram como a literatura feita por Morrison rompeu padrões e estereótipos antes relacionados às personagens negras na história literária e como autoras como Sue Monk Kidd recebem influência do trabalho de desconstrução inaugurado pela tradição de Morrison e outras autoras negras (BLESSING, p.79, 2015).

Se antes haviam Mammies, Jezebels e Southern Belles na literatura sobre a temática escravocrata, essas figuras, hoje, se diluem em construções complexas e profundas de personagens negras e brancas. As personagens de Kidd em *The Invention of Wings*, por exemplo, possuem uma consciência a respeito da própria branquitude que permite uma união real – apesar de não inocente – com as personagens negras. Destaco a falta de inocência nessas uniões pois é possível notar, também, as reflexões das

personagens negras enquanto conscientes de sua própria opressão. Essa opressão também acontece por meio das mulheres brancas detentoras de poder, e essas relações não são escondidas ou vistas de forma romantizada.

A consciência detida pelas personagens dos romances analisados aqui talvez não estivesse presente nas figuras reais que inspiraram as obras – em Margaret Garner ou em Sarah Grimké, por exemplo. Entretanto, é pelo aval da metaficção historiográfica, por exemplo, que as autoras podem colocar sua própria consciência a respeito da história dentro do discurso ficcional. Ou seja, com sua visão contemporânea a respeito do passado, as autoras buscam recriar a visão que existe sobre esse passado, por meio do discurso literário.

Além disso, esta pesquisa também se propôs a investigar a proposta de reparação contida na teoria de Blessing sobre os romances da Literatura de Reparação. Afinal, é possível falar em reparação por meio da literatura? Para responder a essa pergunta – o que busquei fazer durante todo esse trabalho – trago como reflexão final os escritos de Toni Morrison em *Playing in the Dark* (1992). Segundo a autora, a literatura estadunidense, assim como sua história, se baseia nas ideologias a respeito da diferença racial. Ou seja, as discussões que permeiam a literatura e a história do país estão quase sempre pautadas nas questões de raça. A diferença da literatura é que, no caso dela, o mundo externo entra em diálogo com o mundo interno imaginário de cada autor e leitor (p. 65).

Desse modo, modificar visões internas a respeito do mundo externo é o equivalente a modificar, também, esse mundo externo. Afinal, quem tem a capacidade para transformar o mundo são as pessoas que vivem nele. A literatura, portanto, tem a vantagem de proporcionar acesso ao mundo interno imaginativo e, a partir dali alcançar mudanças concretas.

Outro aspecto trazido por Morrison nesse mesmo texto, é que seu objetivo enquanto autora e ensaísta era desviar o olhar do dominado para o dominador, ou seja, era parar de falar somente daqueles que sofriam para falar daqueles que causavam sofrimento (1992, p.90). Desse modo, acredito que trazer a perspectiva das personagens brancas em *The Invention of Wings* como uma perspectiva conscientizada a respeito da escravidão é uma forma de mudar o foco e fazer com que as reflexões a respeito das opressões sejam feitas justamente por aqueles que oprimem.

Espero, portanto, ter podido levantar questões relevantes para a atualidade em que vivemos e trazer perspectivas novas e desafiadoras para meus leitores, assim como foram trazidas para mim. Realizar essa pesquisa me promoveu muitas reflexões a respeito das histórias diferentes que cada povo, nação ou indivíduo pode guardar em si, histórias que precisam ser contadas. Além disso, as leituras e pesquisas sobre as diferentes opressões entre personagens/mulheres negras e brancas também foi de tamanha importância para mim, que sempre procurei questionar opressões que vivi enquanto mulher branca e, em diversos sentidos, privilegiada.

Encontrar-me na personagem de Sarah, por exemplo, e ter em mente as muitas Sethes e Denvers que conheci, foram aspectos que me ajudaram a continuar querendo falar sobre esse assunto tão importante, que é a mudança de perspectivas que a literatura pode proporcionar. Mudanças, essas, que possibilitam transformações concretas na sociedade também. Desse modo, estar acompanhada de *Beloved* e *The Invention of Wings* nos últimos anos foi transformador para mim, enquanto pesquisadora e pessoa, e espero que seja, também, para todos aqueles que eventualmente entrem em contato com as reflexões contidas nessa pesquisa.

O arremate final – para evocar a costura que Handful faz de sua história – é a minha tentativa em contribuir para a grande colcha de retalhos da literatura de autoria feminina, que traz tantas cores, estampas, processos e técnicas para a literatura de modo geral. Enquanto leitora, pesquisadora e possível divulgadora dessa literatura, espero poder contribuir ainda muito mais, costurando outras histórias aquelas já existentes.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em: 31 de mai. 2021.

ALAIMO, Stacy. “Skin, Dreaming”: The Bodily Transgressions of Fielding Burke, Octavia Butler, and Linda Hogan. In: GAARD, Greta; MURPHY, Patrick D. (Eds.). *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1998. p. 123-138.

ALAIMO, Stacy. *Undomesticated Ground: Recasting Nature as a Feminist Space*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000.

ADAMS, Carol J. *A Política Sexual da Carne*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Editora Alaúde, 2012.

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (Orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

ARIZA, Marília B. A.; SAMPAIO, Maria Clara C. Narrativas de Mulheres Escravizadas nos Estados Unidos do século XIX. *Estudos Avançados*, São Paulo, Vol. 33, nº 96, p. 179 - 198, ago. 2019. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161288> > Acesso em 31 mai. 2021.

BASSETT, P.S. *A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child*. The American Baptiste Magazine, April, 1856.

BLESSING, Anne Hanahan. *Reparational Literature: the enslaved female body as text in contemporary novels by white woman*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Tulane University, New Orleans, Louisiana.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1986.

CALVINO, Italo. *Por Que Ler os Clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Translated from the Spanish by Jack Sage. London: Routledge, 2001.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DARLINGTON, Abigail. *Was the Denmark Vesey Monument in Charleston’s Hampton Park Vandalized?* The Post and Courier, 08 de mai. de 2017. Disponível em: https://www.postandcourier.com/news/was-the-denmark-vesey-monument-in-charlestons-hampton-park-vandalized/article_e5900f5c-340b-11e7-b77c-c3b7d9362c6d.html. Acesso em: 15 set. 2020.

EFRAIM, Raquel. Penélope, Tecelã de Enganos. *Kínesis*, Marília, Vol. IV, nº 08, p. 135-146, dez. 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>. Acesso em: 22 mai. 2020.

- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e Caça às Bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FIGUEROA, Yomaira. Reparation as transformation: Radical literary (re)imaginings of futurities through decolonial love. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 4, No. 1, 2015, p. 41-58.
- FOX-GENOVESE, Elizabeth. *Within the Plantation Household: Black & White Women of the Old South*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.
- GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. Trad. Sérgio Franco. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- GLASPELL, Susan. *Julgada Por Seus Pares*. Trad. Flávia Yacubian. São Paulo: Balão Editorial, 2018.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um Defeito de Cor*. 19º ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- hooks, bell. *E eu não sou uma mulher? Mulheres Negras e Feminismo*. Trad. Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- HOROVITZ, Deborah. Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in "Beloved". *Studies in American Fiction*. Vol. 17, nº2, 1989, p. 157-167.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London, New York: Routledge, 1993.
- JESUS, Jéssica Oliveira de. A Máscara: Grada Kilomba. *Cadernos de Literatura em Tradução*. São Paulo, nº 16, p.171 - 180, mai. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>. Acesso em 31 mai. 2021.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.
- KIDD, Sue Monk. *The Invention of Wings*. New York: Viking, 2014.
- KIDD, Sue.. *A Invenção Das Asas*. Trad. Flávia Yacubian. São Paulo: Paralela, 2014.
- LERNER, Gerda. *The Grimké Sisters from South Carolina: Pioneers for Women's Rights and Abolition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.
- LÓPEZ, Carolina Pallín. African-American Female Stereotyping in The Secret Life of Bees. *EPOS*, XXIX, p. 327-336, 2013. Disponível em: <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/15198/13323>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- LUKÁCS, Georg. *The Historical Novel*. Boston: Beacon Press, 1976.
- MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*. Philadelphia: Running Press, 2000.

- McPHERSON, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South*. Durham: Duke University Press, 2003.
- MITCHELL, Angelyn. *The Freedom to Remember: Narrative, Slavery, and Gender in Contemporary Black Women's Fiction*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers UP, 2002.
- MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage International, 2004.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Random House, 1992.
- MORRISON, Toni. *A Fonte da Autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019.
- MORRISON, Toni. *Sula*. New York: Vintage International, 2004.
- PERSHING, Linda. Peace Work out of Piecework: feminist metaphors and the ribbon around the Pentagon. In: HOLLIS, S.T., PERSHING, L. and YOUNG, M.J. (orgs.) *Feminist Theory And The Study Of Folklore*. Illinois: University of Illinois Press, 1993.
- PINTO, Marcela de Araújo. *Rememoração e lembrança: a revisão de perspectivas históricas em Beloved (1987), de Toni Morrison, e Desmundo (1996), de Ana Miranda*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, José do Rio Preto.
- RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, A História, O Esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- RUSHDY, Ashraf H. A., Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison's *Beloved*. *American Literature*. Vol. 64, No 3, p.567-597, September, 1992.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011.
- SHOWALTER, Elaine. Piecing and Writing. In: MILLER, Nancy (ed.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 222 - 245.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, Campinas, vol.1, nº02, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375/1777>. Acesso em: 07 jul. 2020.
- SIMPSON, Ritashona. *Black Looks and Black Acts: The Language of Toni Morrison in The Bluest Eye and Beloved*. New York: Peter Lang Publishing, 2007.

TOBIN, Jacqueline L.; DOBARD, Raymod G. Orgs. *Hidden in Plain View: a secret story of quilts and the Underground Railroad*. New York: Anchor Books, 1999.

TRUTH, Sojourner. *Ain't I A Woman?* Discurso feito na Women's Convention. Akron, Ohio, 1851. Disponível em: https://thehermitage.com/wp-content/uploads/2016/02/Sojourner-Truth_Aint-I-a-Woman_1851.pdf. Acesso em: 15 de mai. 2021.

WCBD NEWS 2. 2017. 1 vídeo (2 min.37s) Charleston Unknown History. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GtlqWgPRwgU>. Acesso em: 27 mai. 2020.

WEINSTEIN, Arnold. Dis-Membering and Re-Membering in Toni Morrison's *Beloved*. In: *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1993.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.