

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

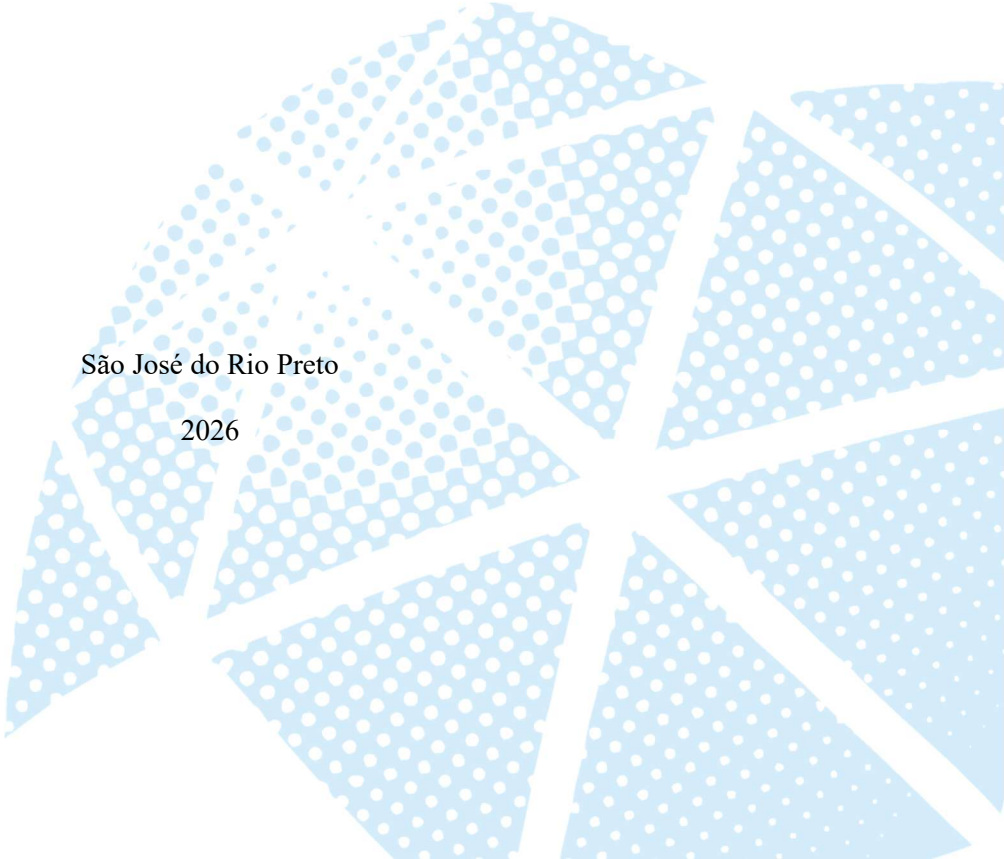
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

ANA LETÍCIA SANCHES SILVA

**CONVERGÊNCIAS NAS OBRAS DE NANCY HUSTON E TONI MORRISON: trauma,
identidade e o fantástico**

São José do Rio Preto

2026



ANA LETÍCIA SANCHES SILVA

**CONVERGÊNCIAS NAS OBRAS DE NANCY HUSTON E TONI MORRISON: trauma,
identidade e o fantástico**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos literários

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Maria
Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2026

S586c Silva, Ana Letícia Sanches
Convergências nas obras de Nancy Huston e Toni Morrison :
Trauma, identidade e o fantástico / Ana Letícia Sanches Silva. -- São
José do Rio Preto, 2026
160 p. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Literatura comparada. 2. Literatura francesa. 3. Literatura
americana. 4. Literatura fantástica. 5. Desconstrução. I. Título.

Convergências nas obras de Nancy Huston e Toni Morrison:

trauma, identidade e o fantástico

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Estudos literários

Data da defesa: 13/03/2026

Banca Examinadora:

Profª. Drª. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Nelson Luís Ramos
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Profª. Drª. Maria Angélica Deângeli Arni
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Profª. Drª. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Profª. Drª. Raquel Terezinha Rodrigues
UFSCar – Universidade Federal de São Carlos

A todas as pessoas que acreditam no poder transformador da literatura.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Helena Sanches da Silva e Pedro Quirino da Silva, por sempre me incentivarem e oferecerem todo o apoio necessário para que eu prosseguisse meus estudos, muito obrigada por continuarem a ser meu lar!

À minha irmã Larissa Sanches Silva, por ser minha maior cheerleader e amiga, compartilhar a vida com você é sempre uma enorme alegria.

A Eduardo Henrique Arroyo Giachetto, por ser um companheiro incrível e me oferecer suporte até nos momentos mais difíceis dessa jornada.

À professora Norma Wimmer pela confiança em meu trabalho e compartilhamento de saberes que acompanharam meu processo de aprendizagem, desde a graduação até esse momento. Agradeço por todas as orientações, sempre feitas com muito carinho e bom humor, sendo um exemplo de profissional e de pessoa.

À professora Cláudia Maria Ceneviva Nigro, por me acolher como orientadora num estágio avançado da pesquisa e, ainda assim, fazer contribuições inestimáveis para a conclusão desse percurso. Agradeço infinitamente pela confiança, pelo respeito, pela empatia e amor, estar sob sua orientação me ensina todos os dias como melhor criar um espaço de acolhida para mim mesma e para os outros.

Aos professores Maria Cláudia Rodrigues Alves, Nelson Luís Ramos, Maria Angélica Deângeli Arni, Flávia Andrea Rodrigues Benfatti e Raquel Terezinha Rodrigues, pelos valiosos ensinamentos que ajudaram a enriquecer esse trabalho.

Aos funcionários da Biblioteca e da Seção de Pós-graduação do IBILCE, por todo o auxílio necessário para que esse trabalho pudesse ser feito.

Aos amigos irmãos Alexandre Prior e Humberto De Grande, por tantos anos de amizade e risadas, me afastando dos surtos.

Aos queridos amigos Raul Leme Medeiros e Lucas Ricardo Andreatta, por tornarem a caminhada da pós-graduação menos solitária e mais engraçada.

Às queridas amigas Carolina Rodrigues Manzato, Denise Fraga, Rafa de Carvalho Batista e Valéria Valandro, pelas conversas enriquecedoras e todo o carinho.

Aos queridos amigos do Grupo de Pesquisa de Gênero e Raça do IBILCE, por todo o conhecimento compartilhado, pela acolhida e pelos inúmeros insights.

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

Préférez toujours la vie et affirmez sans cesse la survie.

Jacques Derrida

RESUMO

Trauma, identidade e fantástico são termos que povoam a literatura contemporânea, cheia de paradoxos e peculiaridades. Num mundo em que os questionamentos fazem parte do cotidiano, o trauma vem à tona diante de situações injustas e indevidas. Alguns grupos de pessoas são mais afetados, pois encontram-se buscando identidades fora das categorias fixas que lhes são atribuídas. Para ter consciência do trauma e da identidade, muitas pessoas na contemporaneidade precisam de elementos em outras instâncias, além dos oferecidos pela sociedade no poder: um desses elementos é o fantástico. Nessa pesquisa, comparamos produções literárias das escritoras internacionalmente reconhecidas e premiadas, Toni Morrison e Nancy Huston, a fim de expor como elas trazem discussões sobre trauma, identidade e fantástico, nas obras *The Bluest Eye* (1970), *Beloved* (1987) e *Jazz* (1992) de Morrison, *Instruments des ténèbres* (1996), *Une Adoration* (2003) e *Dolce Agonia* (2001c) de Huston. Para estudar o trauma, empregamos a definição e análise de Evelyn Jaffe Schreiber (2010). Trazemos a noção de sujeito pós-moderno desenvolvida por Stuart Hall (1999) e as reflexões de Nancy Huston (2010a) para apoiar nossas investigações sobre identidade. Em relação ao fantástico, partimos da definição apresentada por Tzvetan Todorov (1975), aprofundando nosso estudo com as produções de David Roas (2014), Jaime Alazraki (2001) e Lance Olsen (2004), pensando na produção fantástica contemporânea. Para alcançar uma definição de fantástico que contemple nossas análises, fazemos a leitura de Jacques Derrida (1973, 1991, 2004, 2014, 2016), pois nos romances das autoras percebemos a desconstrução do conceito tradicional de fantástico, além de outros conceitos tradicionais da narrativa. Também o pós-modernismo, como teorizado por Linda Hutcheon (1991), serve de norte para nossas análises, assim como para os questionamentos sobre história, identidade e sua construção.

Palavras-chave: Nancy Huston, Toni Morrison, trauma, identidade, fantástico.

ABSTRACT

Trauma, identity, and the fantastic are terms that populate contemporary literature, full of paradoxes and peculiarities. In a world where questioning is part of everyday life, trauma comes to the surface in the face of unjust and inappropriate situations. Some groups of people are more affected by it because they find themselves seeking identities outside the fixed categories assigned to them. To be aware of trauma and identity, many people in contemporary society need elements from other sources besides those offered by the ruling society: one of these elements is the fantastic. In this research, we compare literary works by internationally recognized and award-winning writers Toni Morrison and Nancy Huston to show how they address discussions about trauma, identity, and the fantastic in their novels: Morrison's *The Bluest Eye* (1970), *Beloved* (1987) and *Jazz* (1992) and Huston's *Instruments des ténèbres* (1996), *Dolce Agonia* (2001c) and *Une Adoration* (2003). To study trauma, we use the definition and analysis of Evelyn Jaffe Schreiber (2010). We draw on Stuart Hall's (1999) notion of the postmodern subject and Nancy Huston's (2010a) reflections to support our investigations into identity. Regarding the fantastic, we begin with the definition presented by Tzvetan Todorov (1975), deepening our study with David Roas (2014), Jaime Alazraki (2001), and Lance Olsen (2004), considering contemporary fantastic production. In order to achieve a definition of the fantastic that encompasses our analyses, we refer to Jacques Derrida (1973, 1991, 2004, 2014, 2016), as we perceive in the authors' novels the deconstruction of the traditional concept of the fantastic, as well as other traditional concepts of narrative. Postmodernism, as theorized by Linda Hutcheon (1991), also guides our analyses, as well as our questions about history, identity, and its construction.

Keywords: Nancy Huston, Toni Morrison, trauma, identity, fantastic.

RÉSUMÉ

Traumatisme, identité et fantastique sont des termes omniprésents dans la littérature contemporaine, riche en paradoxes et en singularités. Dans un monde où la remise en question fait partie du quotidien, le traumatisme ressurgit face à des situations injustes et inappropriées. Certains groupes sont plus touchés car ils se trouvent en quête d'identités en dehors des catégories figées qui leur sont assignées. Pour prendre conscience du traumatisme et de leur identité, de nombreuses personnes dans la société contemporaine ont besoin d'éléments provenant d'autres sources que celles offertes par la société dominante : le fantastique est l'un de ces éléments. Dans cette recherche, nous comparons les œuvres littéraires de deux auteures de renommée internationale, Toni Morrison et Nancy Huston, lauréates de nombreux prix, afin de montrer comment elles abordent les thèmes du traumatisme, de l'identité et du fantastique, dans les romans *The Bluest Eye* (1970), *Beloved* (1987) et *Jazz* (1992) de Morrison et dans *Instruments des ténèbres* (1996), *Dolce Agonia* (2001c) et *Une Adoration* (2003) de Huston. Pour étudier le traumatisme, nous nous appuyons sur la définition et l'analyse d'Evelyn Jaffe Schreiber (2010). Nous nous basons sur la notion de sujet postmoderne de Stuart Hall (1999) et sur les réflexions de Nancy Huston (2010a) pour étayer nos recherches sur l'identité. Concernant le fantastique, nous partons de la définition proposée par Tzvetan Todorov (1975), que nous approfondissons ensuite à l'aide de David Roas (2014), Jaime Alazraki (2001) et Lance Olsen (2004), en considérant la production fantastique contemporaine. Afin de parvenir à une définition du fantastique qui englobe nos analyses, nous nous référons à Jacques Derrida (1973, 1991, 2004, 2014, 2016), car nous percevons dans ces romans une déconstruction du concept traditionnel du fantastique, ainsi que d'autres conceptions narratives traditionnelles. Le postmodernisme, tel que théorisé par Linda Hutcheon (1991), oriente également nos analyses, de même que nos interrogations sur l'histoire, l'identité et sa construction.

Mots-clés : Nancy Huston, Toni Morrison, traumatisme, identité, fantastique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Página de I Am Not Seaworthy, de Five Poems.....	29
Figura 2 - Edição de 1974	32
Figura 3 - Edição de 2009	32
Figura 4 - Edição de 2019	32
Figura 5 - Capa do álbum Le Mâle entendu	45
Figura 6 - Nancy Huston em ensaio para o concerto de Les souliers d'or.....	45
Figura 7 - Capa de Mascarade	47
Figura 8 - Capa de Le chant du bocage	47
Figura 9 - Capa de Dora demande des détails	47
Figura 10 - Capa de Véra veut la vérité	47

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 TRAUMA COMO LUGAR DE PARTIDA: Toni Morrison e Nancy Huston	26
2.1 TONI MORRISON	27
2.2 NANCY HUSTON	37
3 PERCURSO PELO FANTÁSTICO	52
3.1 O FANTÁSTICO	53
3.2 O FANTÁSTICO NA PÓS-MODERNIDADE: O FANTÁSTICO DESCONSTRUÍDO	66
4 ENTRE FANTÁSTICO E IDENTIDADE: O DUPLO EM <i>THE BLUEST EYE</i> E <i>INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES</i>	71
4.1 <i>THE BLUEST EYE</i>	71
4.2 <i>INSTRUMENTS DES TENEBRES</i>	78
4.3 O DUPLO NA PÓS-MODERNIDADE	84
5 IDENTIDADE EXPRESSA NA POLIFONIA DOS NARRADORES DE <i>BELOVED</i> E <i>UNE ADORATION</i>	92
5.1 <i>BELOVED</i>	93
5.2 <i>UNE ADORATION</i>	103
5.3 POLIFONIA, A ESCRITA ABERTA: QUANDO TODAS AS VOZES IMPORTAM	108
6 TRAUMA, IDENTIDADE E O FANTÁSTICO NO NARRADOR ONISCIENTE DE <i>JAZZ</i> E <i>DOLCE AGONIA</i>	122
6.1 <i>JAZZ</i>	122
6.2 <i>DOLCE AGONIA</i>	129
6.3 NARRAÇÃO ONISCIENTE: O NARRADOR ONISCIENTE OSCILANTE	135
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS.....	150

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo constrói-se a partir da leitura de obras de duas escritoras – Toni Morrison e Nancy Huston. As inquietações emergem ao desempenhar o papel de leitora e o papel de pesquisadora entra em jogo: há algo a ser investigado e comparado, sobretudo ao se refletir sobre um aspecto específico dos romances lidos. A presença de eventos sobrenaturais/inquietantes torna-se, então, um ponto norteador para a seleção dos textos analisados, sendo eles *Beloved* (1987), *Jazz* (1992a) e *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison, *Dolce Agonia* (2001c), *Instruments des ténèbres* (1996) e *Une Adoration* (2003) de Nancy Huston. No entanto, a comparação não se resume somente ao fantástico, mas também parte para indagações sobre trauma e identidade, conforme apontado no título da tese.

De acordo com o dicionário Houaiss eletrônico:

convergência
substantivo feminino
1 ato ou efeito de convergir
2 qualidade ou disposição do que é convergente; direção para um ponto comum

Partindo da definição do termo convergência¹, a intenção da comparação transparece: indicamos uma direção em que as obras se encontram; mesmo não tendo partido de lugares em comum. Ainda assim, as percebemos se dirigirem para pontos similares. Determinar as convergências, levando em conta ao mesmo tempo a especificidade de cada autora e obra, é a nossa proposta.

Ambas as escritoras, sendo contemporâneas, têm, entretanto, experiências de vida muito diferentes. Toni Morrison, uma mulher afro-americana, nasce e permanece nos Estados Unidos trabalhando como editora, professora e escritora. Alcança sucesso internacional, sobretudo após o recebimento do prêmio Nobel de Literatura. Nancy Huston, por outro lado, nasce canadense anglófona, de ascendência irlandesa, autoexilada na França na maior parte de sua vida. Constrói sua carreira bem-sucedida como musicista, atriz, escritora em língua francesa e posteriormente tradutora das próprias obras em língua inglesa (ou vice-versa, no caso dos trabalhos escritos em

¹ Pensamos, ainda, convergência em sua iterabilidade derridiana, comportando a repetição na diferença e a diferença na repetição, portanto, a divergência está na convergência e vice-versa. Conforme explica Derrida, em *Papel-máquina* (2004a): “(...) uma diferença sempre faz com que a repetição se desvie. Chamo isso de iterabilidade, o surgimento do outro (*itara*) na reiteração.” (p.331)

língua inglesa). Contudo, as experiências de vida as levam à escrita, à literatura como forma de resposta ao mundo e aos traumas vividos, conforme comenta Nancy Huston no podcast *Affaires culturelles*, da Radio France:

Muitas pessoas ao meu redor, amigos escritores e escritoras, dizem que têm dificuldade em acreditar que seu trabalho sirva a algum propósito. Apego-me a um certo número de citações, particularmente uma de James Baldwin, que, a meu ver, é um dos grandes escritores do século XX. Ele dizia que devemos ter constantemente em mente duas ideias aparentemente contraditórias. A primeira é que sempre haverá fortes injustiças, opressões e violências em nosso mundo. A segunda é que sempre valerá a pena lutar contra isso. Escrever, pintar ou trazer beleza não é apenas um direito que podemos ter diante do horror, é um dever. Paradoxalmente, há uma interação entre os dois. Esta é talvez a coisa mais difícil de admitir: se as coisas estivessem indo bem no mundo, provavelmente não haveria necessidade de arte. Nós, artistas, alimentamo-nos do horror, das dificuldades, inclusive as nossas, pessoais, mas também das guerras, do escândalo das desigualdades. As injustiças são um terreno muito fértil para escritores, artistas e pintores também, é claro. (Huston, 2023a, tradução nossa)²

As injustiças do mundo são, dessa forma, criadoras, assim como os traumas vividos por ambas Huston e Morrison. Como artistas, transformam tudo de forma criativa, sendo o trauma um ponto bem pesquisado em suas obras. Em relação a Huston, vários artigos tratam sobre a questão do trauma de infância da autora, mesmo em temas não diretamente ligados a ele. Como exemplo, temos a separação dos pais, aos seis anos, seguido da mudança da mãe para constituir uma nova família e do casamento do pai, tendo outros filhos. Este acontecimento é representado de forma autobiográfica em *Bad girl: Classes de littérature* (2014c), como explica Mathilde Quinonero, em seu artigo “Nancy Huston, de l’abandon maternel à la sortie du traumatisme par l’écriture”:

² Beaucoup de gens autour de moi, des amis qui sont écrivains ou écrivaines, disent qu'ils ont beaucoup de mal à croire que leur travail sert à quelque chose. Moi, je me cramponne à un certain nombre de citations, notamment une de James Baldwin, qui est à mes yeux un des très grands écrivains du 20e siècle. Il disait qu'il faut maintenir constamment présentes à l'esprit deux idées qui semblent contradictoires. La première, c'est qu'il y aura toujours de l'injustice, de l'oppression et des violences choquantes dans notre monde. La deuxième, c'est que ça vaudra toujours la peine de lutter contre ça. Écrire ou peindre ou apporter de la beauté, ce n'est pas seulement un droit qu'on peut avoir face à l'horreur, c'est un devoir. Paradoxalement, il y a une interaction entre les deux. C'est peut-être ça qui est le plus difficile à admettre : si les choses allaient bien dans le monde, il n'y aurait probablement pas besoin d'art. Nous les artistes, nous nous nourrissons de l'horreur, des difficultés, y compris les nôtres, personnelles, mais les guerres aussi, le scandale des inégalités. Les injustices sont un terrain très fertile pour les écrivains, les artistes, les peintres aussi, bien sûr.

O próprio título da obra comunica a trajetória linguística e simbólica da escritora: *Bad girl: classes de littérature* reproduz a passagem do inglês para o francês e as conotações atribuídas. A expressão inglesa “bad girl” refere-se à pequena Nancy que, criança, se sente indesejada pela mãe e tem a impressão de ter feito algo errado. Já a expressão francesa “classes de littérature” evoca a escrita e começa por um termo ambivalente, pois, entre o inglês e o francês – “class” e “classe” –, essa escolha semântica prenuncia os traços de uma língua na outra. A imagem de “classe” usada para conectar o inglês e o francês também introduz uma dualidade interessante. A parataxe força o leitor a inferir a relação causal entre o título e o subtítulo: uma relação que pode então tomar duas direções – não opostas, mas recíprocas –, as “classes de littérature” (aulas de literatura) tanto possibilitam quando são possibilitadas pela “bad girl”. (Quinonero, 2018, p.147-148, tradução nossa)³

Assim, a escrita torna-se espaço privilegiado de reflexão sobre os traumas de Huston, não só com *Bad girl: classes de littérature*, mas no próprio ofício de escritora, permitindo circular além dos rótulos mais óbvios aplicáveis à sua identidade, como precocemente afastada da mãe, canadense, anglófona, caucasiana, expatriada, entre outros. Quinonero continua com as suas considerações sobre a escrita de Huston:

A escrita como distanciamento permite que ela se debruce sobre a infância e a compreenda, interprete-a, para, em seguida, separar-se dela, afastar-se um pouco e superar o trauma. Graças à ausência da mãe, graças às suas cartas, torna-se mulher de letras, e esse novo sentido de letras, coloca-a na posição de autora e, portanto, de sujeito, permitindo-lhe suportar esse abandono. A escrita preenche o vazio criado pelo trauma; vazio no lugar da mãe, mas também vazio onde deveria se encontrar a convicção da existência de Nancy Huston, de uma forma além daquela de “bad girl”. (Quinonero, 2018. p.151, tradução nossa)⁴

³ Le titre de l'ouvrage en lui-même rend compte du parcours linguistique et symbolique de l'écrivaine : *Bad Girl. Classes de littérature* reproduit le passage de l'anglais au français, et des connotations qui leur sont attribuées. L'anglais « bad girl » fait référence à la petite Nancy, enfant, qui se sent non désirée par sa mère et a l'impression d'avoir commis une faute. Le français « classes de littérature » quant à lui évoque l'écriture, et commence par un terme ambivalent, puisque entre anglais et français — class et classe : ce choix sémantique annonce les traces d'une langue dans l'autre. L'image de la « classe » pour lier l'anglais et le français introduit également une dualité intéressante. La parataxe force le lecteur à inférer le lien de causalité entre le titre et le sous-titre, lien qui peut dès lors prendre deux directions — non pas opposées mais réciproques — : les classes de littératures permettent et sont permises par la bad girl.

⁴ L'écriture comme distanciation lui permet de se pencher sur son enfance, de la comprendre, l'interpréter, pour ensuite s'en séparer, faire un pas de côté et sortir du traumatisme. Grâce à l'absence de la mère, grâce aux lettres de celle-ci, elle devient femme de lettres, et ce nouveau sens de lettres, la mettant en position d'auteure et donc de sujet, lui permet de supporter cet abandon. L'écriture comble le vide créé par le traumatisme, vide à la place de la mère, mais également vide là où aurait dû se trouver la conviction de Nancy Huston d'exister — autrement que comme « bad girl ».

Uma função terapêutica da escrita é mobilizada por Huston. Dessa forma, ao tratar do trauma de forma tão próxima, essa função não fica apenas circunscrita à escrita da narrativa de *Bad girl*, como explica Quinonero:

Entre impasse e construção, no vaivém entre o francês e a língua materna, a obra houstoniana mantém os vestígios desta origem traumática e se articula em torno de crises de identidade e de questionamentos sobre ser mulher, testemunhando o desejo de sua autora de criar sentido e de se constituir como sujeito. (Quinonero, 2018. p.129, tradução nossa)⁵

De forma similar, a escrita de Toni Morrison também revisita traumas, alguns pessoais, outros abrangentes e geracionais da experiência de vida de uma pessoa afrodescendente nos Estados Unidos, sobre o qual trata o livro *Race, Trauma and Home in the Novels of Toni Morrison*, de Evelyn Jaffe Schreiber:

Uma das maiores conquistas de Toni Morrison é sua habilidade de retratar o que significa ser negro na sociedade americana. Numa cultura em que a branquitude é a norma, a identidade negra é marginalizada, e as nuances dessa marginalização sugerem uma série de traumas associados à experiência negra. Os negros na América são continuamente definidos como “outros” pela cultura dominante; consequentemente, o acesso a uma subjetividade individual positiva e não relacionada à raça é problemático. (Schreiber, 2010, p.1, tradução nossa)⁶

Mesmo não sendo nosso intuito trazer uma abordagem psicanalítica para as análises, ainda é frutífero retomar a definição de trauma trazida por Schreiber, para esclarecer o conceito sobre o qual tratamos:

A teoria psicanalítica considera trauma em termos do ego e das experiências de vida. Isto é, em termos psicanalíticos, uma paralisia do ego resulta em insegurança devido a alguma lesão que deixa o indivíduo sem controle da ansiedade. Arnold Cooper afirma que “um trauma psíquico é qualquer evento psicológico que sobrecarrega abruptamente a capacidade do ego de uma sensação mínima de segurança e integridade psíquica, resultando em ansiedade ou

⁵ Entre impasse et construction, dans un aller-retour entre français et langue maternelle, l'œuvre houstonienne garde les traces de cette origine traumatique et s'articule autour de crises d'identités et de questionnements sur l'être femme, témoignant du désir de son auteure de créer du sens et de se constituer sujet.

⁶ One of Toni Morrison's greatest achievements is her ability to depict what it means to be black in American society. In a culture where whiteness is the norm, black identity is marginalized, and the nuances of this marginalization suggest a range of trauma associated with black experience. Blacks in America are continually defined as “other” by mainstream culture; consequently, access to a positive, individual subjectivity unrelated to race is problematic.

desamparo devastadores, ou em sua ameaça, produzindo uma mudança duradoura na organização psíquica. [...] Assim, o trauma resulta de uma função protetora insuficiente, e o tratamento para o trauma envolve ajudar o ego a se sentir seguro e protegido. (Schreiber, 2010, p.8, tradução nossa)⁷

Inúmeros personagens de Morrison e Huston passam por situações traumáticas, como Pecola em *The Bluest Eye* e Nadia em *Instruments des ténèbres*. Ambas as personagens se munem de estratégias para enfrentar a sobrecarga causada em seus egos pelos traumas sofridos. A propósito de Pecola, Schreiber diz: “Mal-amada e excluída, Pecola processa o trauma de discriminação e desprezo. [...] Sua única proteção é consumir a cultura branca: ‘Comer o doce é, de certo modo, comer os olhos, comer Mary Jane. Amar Mary Jane. Ser Mary Jane.’ (50)” (Schreiber, 2010, p.68)⁸. Nem a escola, nem a família de Pecola oferecem qualquer tipo de suporte para o desenvolvimento de um tratamento para seus traumas, sendo a cultura branca que ela tenta consumir a própria fonte desses: “Para Pecola, os olhos azuis que ela cobiça representam a aceitação e o sucesso na cultura branca por meio de tons de pele mais claros, que muitas vezes levam a uma maior estabilidade econômica.” (Schreiber, 2010, p.70, tradução nossa)⁹ O caso da família Breedlove, família de Pecola, no entanto, é o oposto do aceito na cultura branca; por serem pobres e retintos, os Breedlove são marginalizados. Não há alternativas para alcançar esse espaço de sucesso, quando a própria comunidade negra internaliza os valores da cultura branca e também os marginaliza,

Como epítome daquilo que a cultura branca rejeita – a pele mais escura e a mais terrível das situações econômicas – os Breedlove personificam o trauma. Morando em uma loja abandonada, a família representa o Real de Lacan, o corpo em pedaços: “Cada membro da família em sua própria cela de consciência, cada um fazendo a sua colcha de retalhos da realidade — coletando fragmentos de experiência aqui, pedaços de informação ali. A partir das minúsculas

⁷ Psychoanalytic theory considers trauma in terms of the ego and life experiences. That is, in psychoanalytic terms, a paralysis of the ego results in insecurity from some ego injury that leaves the individual without a way to manage anxiety. Arnold Cooper claims that “a psychic trauma is any psychological event which abruptly overwhelms the ego’s capacity to provide a minimal sense of safety and integrative intactness, resulting in overwhelming anxiety or helplessness, or the threat of it, and producing an enduring change in the psychic organization” (44). [...] Thus, trauma results from a lacking protective function, and treatment for trauma involves helping the ego to feel safe and secure.

⁸ Unloved and outcast, Pecola processes the trauma of discrimination and contempt. [...] Her only protection is to consume white culture: “To eat the candy is somehow to eat the eyes, eat Mary Jane. Love Mary Jane. Be Mary Jane” (50).

⁹ For Pecola, the blue eyes that she covets represent acceptance by, and success in, white culture through the lighter skin tones that often lead to greater economic stability.

impressões que compilavam uns dos outros, criaram uma sensação de fazer parte do lugar e tentaram se arranjar com o que viam um no outro.” (34) Em nítido contraste com a família feliz da cartilha Dick and Jane, os Breedlove não tomam forma como família. (Schreiber, 2010, p.73, tradução nossa)¹⁰

Não só Pecola sofre com seus traumas, a família Breedlove é o resultado dos traumas de cada um dos membros, nenhum deles tendo a oportunidade de desenvolver aquilo que Schreiber chama de “lovable self”, ao se referir ao fato de que a menina não tem os recursos necessários para alcançar esse self amável, ser uma pessoa querida pelos seus pares e familiares. Mas também não o são os outros Breedlove. O fato agravante no caso de Pecola é sua pouca idade, tornando sua identidade frágil e dificultando o acesso a outras realidades possíveis:

Lamentavelmente, as crianças nesses romances [*The Bluest Eye*, *Sula* e *Song of Solomon*] agem de forma agressiva para se protegerem dos estereótipos e da hierarquia social de sua cultura; sua agressividade reflete a de seus pais e da cultura branca em geral. O núcleo de suas identidades, definidas pela nociva e ampla cultura branca e moldadas pelo trauma de seus pais, exibe baixa autoestima e um senso de impotência. Esses romances atestam a capacidade psíquica e corporal das crianças de absorção dos traumas de seus pais, bem como os caminhos limitados para recuperação e cura. A estrutura familiar enfraquecida perpetua separação, perda, abandono e apego defeituoso. A agressividade de crianças nesses romances representa sua necessidade de obter controle sob o White gaze, que continua a ditar suas vidas. (Schreiber, 2010, p.28, tradução nossa)¹¹

Outro trauma amplamente explorado nos romances de Morrison é o da escravidão. Em romances como *Beloved* (1987), *Paradise* (1997), *A Mercy* (2008), *Song of Solomon* (1977), diferentes aspectos e períodos históricos são enfocados, porém, é evidente como os efeitos são desestabilizadores mesmo com o passar do

¹⁰ As the epitome of what white culture rejects—the darkest skin and the direst economic situation—the Breedloves embody trauma. Living in an abandoned store, the family represents Lacan’s Real, the body in pieces: “Each member of the family in his own cell of consciousness, each making his own patchwork quilt of reality—collecting fragments of experience here, pieces of information there. From the tiny impressions gleaned from one another, they created a sense of belonging and tried to make do with the way they found each other” (34). In stark contrast to the happy family of the Dick-and-Jane primer, the Breedloves do not gel as a family.

¹¹ Unfortunately, children in these novels act out in aggressive ways to protect themselves from cultural stereotypes and the social hierarchy of their culture; their aggression mirrors that of their parents and the greater white culture. Their core identities, defined by the deleterious larger white culture and shaped by their parents’ trauma, exhibit low self-esteem and a sense of helplessness. These novels attest to children’s psychic and bodily absorption of their parents’ trauma, as well as the limited avenues to recovery and healing. The weakened family structure perpetuates separation, loss, abandonment, and faulty attachment. The aggression of children in these novels represents their need to gain control over the white gaze, which continues to dictate their lives.

tempo. Schreiber trata da escravização em *Beloved* em termos de um trauma coletivo, sobre o qual ela declara:

Em *Beloved*, a memória comunitária do horror dos navios negreiros e da vida nas fazendas se materializa na forma de Beloved, cujo retorno desafia a comunidade a aprender como viver com o trauma da escravização ao processar o passado a fim de funcionar no presente. [...] As comunidades de Morrison ilustram que lidar com trauma envolve uma reconstituição de si mesmo, um processo dificultado pela instituição da escravatura, que sistematicamente apagava a identidade pessoal dos escravos. (Schreiber, 2010, p.32, tradução nossa)¹²

Ainda aproveitando a minuciosa pesquisa de Schreiber, ela aborda o trauma retratado em *Jazz* como a persistência do trauma do escravizado (também em *Tar Baby* (1981) que, no entanto, não está em nosso corpus). De uma forma otimista, há em *Jazz* a criação de uma comunidade em cujas conexões um processo de cura do trauma se estabelece, conforme explica a pesquisadora:

Morrison explora o tema do amadurecimento e do amor-próprio em *Jazz*, em que o legado de abandono e orfandade do escravo abunda. As personagens buscam novos lares, conexões e amor para combater seu sentimento de falta e perda. *Jazz* narra a esperança da migração negra para o Norte e a fuga da vida no Sul para uma vida mais promissora “na Cidade” (uma tácita referência ao Harlem em Nova York). (Schreiber, 2010, p.107, tradução nossa)¹³

Já os traumas retratados nos romances de Nancy Huston estão ligados à sua experiência de vida, à traumas transgeracionais, entre outros – traumas de infância e abandono parental como em *Lignes de faille* (2006), *Instruments des ténèbres* (1996) e *La virevolte* (1994); expatriação, como em *L’empreinte de l’ange* (1998a); experiências de guerra e conflitos como em *Lignes de faille* e *L’empreinte de l’ange*; abuso e estupro, como em *Histoire d’Omayya* (1985). No nosso corpus somente *Instruments des ténèbres* (1996) destaca, portanto, a questão do trauma. O artigo de Danielle Schaub, “Negation, Annihilation and Nothingness: Risks and Recovery from Parental Loss and

¹² In *Beloved* communal memory of slave-ship horror and plantation life materializes in the shape of Beloved, whose return challenges the community to learn how to live with the trauma of slavery by processing the past in order to function in the present. [...] Morrison’s communities illustrate that coping with trauma involves a reconstitution of the self, a process complicated by the institution of slavery, which systematically erased the personal identity of slaves.

¹³ Morrison explores the motif of maturation and self-love in *Jazz*, where the slave legacy of abandonment and being orphaned abounds. Characters seek new homes, connections, and love in order to counter their sense of lack and loss. *Jazz* chronicles the hope of black migration north and the escape from southern life to a more promising life in “the City” (a tacit reference to New York’s Harlem).

Abandonment in Nancy Huston's *Instruments of darkness*" traz contribuições a esse respeito:

Instruments of darkness de Nancy Huston ilustra como a narração do trauma tem ao mesmo tempo poderes potencialmente redentores e devastadores. [...] O romance de Huston ilustra como um trauma comunica outro, causando uma complexa rede de herança. A narrativa evidencia que nenhum indivíduo consegue se lembrar completamente do trauma a partir de uma experiência pessoal direta, mas precisa recorrer ao domínio do imaginário empático. Pesquisar e escrever o trauma de outra mulher permite à protagonista contemporânea relembrar com empatia as partes fragmentadas de seu próprio passado traumático. O processo de escrita, no entanto, acarreta sérios riscos de deslocamento de identidade que ameaçam engoli-la. Todavia, este confronto com o trauma do passado por meio da narrativa e da experiência imaginada sobrevive à quase autodissolução, permitindo à protagonista experimentar a autocura e o autorreconhecimento ao final do romance. (Schaub, 2012, p.510-511, tradução nossa)¹⁴

A questão da identidade, estando conectada ao trauma, também é um importante ponto a ser definido. O conceito de sujeito pós-moderno de Stuart Hall (1999) parece ser produtivo para nossas considerações:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". (Hall, 1999, p. 13)

As personagens tanto de Morrison quanto de Huston enfrentam situações em que suas identidades são colocadas em risco ou, como define Hall, suas "narrativas do eu" são deslocadas de forma radical e, às vezes, irreparável. Em *The Bluest Eye*, de Morrison, vemos o resultado de uma sociedade que não permite o desenvolvimento saudável da identidade de inúmeros personagens, sobretudo de Pecola, Pauline e

¹⁴ Nancy Huston's *Instruments of Darkness* illustrates how the narration of trauma has at once potentially redeeming and devouring powers. [...] Huston's novel illustrates how one trauma informs another, causing a complex network of inheritance. The narrative evidences that no individual can fully remember trauma from direct self-experience but must seek recourse in the realm of the empathetic imaginary. Researching and writing the trauma of another woman allows the contemporary protagonist to recollect empathetically the fragmented parts of her own traumatic background. The writing process, however, entails serious risks of identity displacement that threaten to engulf her. Yet this confrontation with past trauma through narrative and imagined experience survives near self-dissolution, enabling the protagonist to experience self-healing and self-recognition by the novel's end.

Cholly. A propósito deles, Lanette Day reflete em seu artigo “Identity Formation and White Presence in Toni Morrison’s *Beloved* and *The Bluest Eye*”:

O trauma cultural também está presente em *The Bluest Eye*. A forma como o trauma afeta um indivíduo é diferente da forma como afeta uma cultura. “Como processo cultural, o trauma é mediado por várias formas de representação e ligado à reformulação da memória coletiva.” (Eyerman 1) Três personagens proeminentes em *The Bluest Eye*, de Morrison, – Cholly Breedlove, Pauline Breedlove e Pecola Breedlove – lidam não somente com a dificuldade para formar identidades pessoais, mas também com a presença da branquitude na sociedade e a pressão para atender ao padrão branco da sociedade. (Day, 2011, tradução nossa)¹⁵

Mesmo em romances em que a identidade não é posta à prova, como em *Jazz* (1992a), de Morrison, *Une adoration* (2003) e *Dolce agonia* (2001c) de Huston, a identidade das personagens ainda assim ocupa um espaço importante na narrativa. Em *Jazz*, a indefinição sobre a identidade do narrador, que não pode simplesmente ser definido como um narrador onisciente nos moldes tradicionais, levanta questões. *Une adoration* é totalmente construído com diferentes personagens tentando mostrar seu ponto de vista sobre Cosmo, o ator assassinado cuja morte se investiga na narrativa. Já *Dolce agonia* parte do princípio de que seu narrador principal, o próprio Deus da criação, dirige-se aos leitores para contar como se dará a morte dos participantes de um jantar, o qual ele observa. Todas as personagens, com suas identidades distintas, são muito importantes para ambas as escritoras, como vemos em suas entrevistas. Morrison diz:

Tento muito, mesmo que seja uma personagem secundária, ouvir suas falas memoráveis. Elas realmente flutuam sobre sua cabeça quando você as está escrevendo, como fantasmas ou pessoas vivas. Não as descrevo muito, somente algumas pinceladas gerais. Você não sabe necessariamente qual a sua altura, porque não quero forçar o leitor a ver o que vejo. É como ouvir rádio quando criança. Tenho que ajudar, como ouvinte, a colocar todos os detalhes. Dizia-se “azul” e eu precisava descobrir qual tom. Ou, se eles dissessem que era de um

¹⁵ Cultural trauma is present in *The Bluest Eye* as well. The way in which trauma affects an individual is different than how it affects a culture: 'As a cultural process, trauma is mediated through various forms of representation and linked to the reformation of collective identity and the reworking of collective memory' (Eyerman 1). Three prominent characters in Morrison's *The Bluest Eye*, Cholly Breedlove, Pauline Breedlove, and Pecola Breedlove, deal not only with the struggle to form personal identities, but also with the presence of whiteness in society and the pressure to meet society's white standard.

jeito, eu tinha que ver. É algo participativo. (Morrison, 2014a, tradução nossa)¹⁶

Também Huston pensa em suas personagens em termos de vozes que precisa ouvir, sobre o qual ela comenta:

Finalmente, tornei-me uma romancista da voz, nisso estou muito próxima do teatro. Meus romances se prestam, além disso, à leitura em voz alta, pois tenho a impressão de ouvir as vozes das minhas personagens e transcrevê-las. Não faz muito tempo que entendi que a maioria das pessoas não é habitada a todo instante por essas vozes interiores. A arte move-se sempre nesse entrelugar, entre a “normalidade” e a “loucura”. (Huston, 2016a, p.14, tradução nossa)¹⁷

Instruments des ténèbres representa muito bem não só as vozes dos personagens, por explorar uma personagem escritora examinando sua vida ao mesmo tempo em que escreve seu romance histórico, mas também esse espaço entre normalidade e loucura. Ilustra, ainda, a construção de identidade defendida por Huston, sobre a qual ela tece considerações no ensaio *A espèce fabuladora*:

Não se nasce alguém, mas passamos a sê-lo. O eu é uma construção custosamente elaborada. Longe de sempre ter estado ali, esperando para se afirmar, é primeiramente um meio físico e humano e depois uma configuração móvel, em permanente transformação, que fixamos por mera convenção. (Huston, 2010a, p. 23)

A presente definição se aproxima muito daquela trazida de Hall. Enquanto escritora e expatriada, Huston teve a oportunidade de refletir sobre sua própria condição e compreender as armadilhas identificatórias de se pensar uma identidade única. E ela complementa "Tornar-se um eu – ou melhor, confeccionar-se um ego – é ativar, a partir de um dado contexto familiar e cultural, sempre particular, o mecanismo de narração" (Huston, 2010, p. 23). E esse mecanismo é tanto usado para seu ofício de escritora quanto na elaboração de identidades, sobre o qual ela pondera em uma entrevista:

¹⁶ I try really hard, even if there's a minor character, to hear their memorable lines. They really do float over your head when you're writing them, like ghosts or living people. I don't describe them very much, just broad strokes. You don't know necessarily how tall they are, because I don't want to force the reader into seeing what I see. It's like listening to the radio as a kid. I had to help, as a listener, put in all of the details. It said "blue," and I had to figure out what shade. Or if they said it was one way, I had to see it. It's a participatory thing.

¹⁷ Finalement, je suis devenue une romancière de voix, je suis en cela très proche du théâtre. Mes romans se prêtent d'ailleurs à la lecture à voix haute, car j'ai l'impression d'entendre les voix de mes personnages et de les transcrire. Cela fait peu de temps que j'ai compris que la plupart des gens ne sont pas habités à chaque instant par ces voix intérieures. L'art navigue toujours dans cet entre-deux, entre la « normalité » et la « folie ».

Penso que o ser humano é predisposto a receber ficções. Somos todos personagens de nossas próprias histórias, da mesma forma que nossos amigos são personagens de nossas vidas.

A construção de personagens me parece algo inato ao ser humano, pois esse processo de criação continua à noite em nossos sonhos, por exemplo, onde muitas vezes surgem histórias e personagens inverossímeis. (Huston, 2023, tradução nossa)¹⁸

Uma breve exploração da vida e das obras de Morrison e Huston, a ser feita no capítulo 2, “Trauma como lugar de partida”, emprega os conceitos de trauma e identidade investigados anteriormente. Ressaltando a importância da obra de ambas as escritoras, oferecemos um panorama de suas carreiras de sucesso, passando por entrevistas em que elas opinam sobre aspectos imprescindíveis da escrita, como suas formas de escrever, suas motivações e ambições.

Ainda levando em conta as questões de trauma e identidade abordadas nessa introdução, cujo uso se estende a todo o presente trabalho, chegamos, enfim, ao conceito de fantástico. Sendo o foco da pesquisa, o capítulo 3, “Percurso pelo fantástico” é dedicado a apresentar como o estudo do gênero se desenvolve no tempo, desde a definição tradicional do gênero dada por Tzvetan Todorov (1975), chegando a teorizações mais recentes como a de David Roas (2014) e o neofantástico de Jaime Alazraki (2001). Sem deixar de lado a relevância das definições propostas por Todorov, observamos, entretanto, a importância de pensar sobre o fantástico contemporâneo de formas menos restritivas, como também o faz Matheus Prado em seu ensaio “Limitações do modelo de Tzvetan Todorov e a urgência de novas metodologias para o Fantástico”:

O Fantástico Contemporâneo pede um vocabulário crítico capaz de lidar com retóricas de imersão, com mundos persistentes, com o horror como linguagem, com o maravilhoso como cotidiano, com o insólito como crítica social e com a fantasia como método ético. Sendo assim, em vez de buscar mais um sistema totalizante, talvez a tarefa mais urgente seja construir descrições plurais, comparáveis e historicamente situadas, que expliquem não só “se” o fantástico acontece, mas “como”, “por que” e “com que efeitos” ele reorganiza a imaginação em todos os estágios da vida, da infância até a maturidade. Afinal, se o fantástico tem poder de moldar pensamento, então a

¹⁸ Je pense que l'être humain est prédisposé à recevoir des fictions. Nous sommes tous des personnages de nos propres histoires, de la même manière que nos amis sont des personnages de nos vies.

La construction de personnages me semble être quelque chose d'inné chez les humains, puisque ce processus de création continue dans nos rêves la nuit, par exemple, où surgissent des histoires et personnages souvent invraisemblables.

crítica que o analisa também precisa evoluir. Não para controlar o gênero, mas para compreender suas metamorfoses. (Prado, 2025)

Assim, partimos, na última parte do capítulo, para uma leitura de Jacques Derrida (1973, 1991, 2004, 2014, 2016), a fim de fundamentar nossa visão sobre o fantástico que considera suas metamorfoses e sua pluralidade na contemporaneidade, um fantástico desconstruído. A leitura feita dos romances *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, no capítulo 4; *Beloved* e *Une adoration*, no capítulo 5 e *Jazz* e *Dolce agonia*, no capítulo 6, colhe os frutos dessa reflexão sobre o fantástico, sem desconsiderar a dimensão realista e/ou alegórica tomada em sua escrita.

Analizamos, entretanto, diferentes aspectos de cunho fantástico em cada dupla de comparação. No capítulo 4, ao trabalhar com *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, voltamos nosso olhar para a questão do duplo, tema muito recorrente em obras fantásticas. No capítulo 5, sobre *Beloved* e *Une adoration*, interrogamo-nos sobre os efeitos da polifonia na construção dos romances e da identidade de algumas personagens incomuns: a própria *Beloved*, cuja identidade não é passível de confirmação; inúmeras personagens insólitas em *Une adoration*, como uma baguette, um lago, uma árvore, uma faca, entre outros. Já no capítulo 6, comparando *Jazz* e *Dolce agonia*, dedicamos nossa atenção aos narradores fantásticos introduzindo as narrativas dos romances com narradores que não se encaixam nos moldes clássicos de narração onisciente.

Concluimos pensando sobre a abertura de significados da leitura feita dos romances a partir de uma ideia de fantástico desconstruído, sobretudo devido ao fantástico contemporâneo ter desdobramentos diferentes dos esperados quando da elaboração das primeiras definições do gênero, que continua e continuará evoluindo apesar dos prognósticos de seu fim e de sua substituição pela psicanálise.

2 TRAUMA COMO LUGAR DE PARTIDA

Certain kinds of trauma visited on peoples are so deep, so cruel, that unlike money, unlike vengeance, even unlike justice, or rights, or the goodwill of others, only writers can translate such trauma and turn sorrow into meaning, sharpening the moral imagination.

A writer's life and work are not a gift to mankind; they are its necessity.

Toni Morrison

A ideia de investigar escritoras tão diferentes como Toni Morrison e Nancy Huston, como já apontado na introdução, parte de uma indagação como leitora: como certas obras das autoras causam um forte impacto ao serem lidas. A partir daí, observando com maior atenção seus temas e como estes são desenvolvidos, notamos também um certo estranhamento em obras específicas. Num primeiro momento, voltamos nossa atenção às escritoras e seus percursos de escrita para, finalmente, chegarmos às obras selecionadas para análise, sendo elas *Beloved* (1987), *Jazz* (1992a) e *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison, *Dolce Agonia* (2001c), *Instruments des ténèbres* (1996) e *Une Adoration* (2003) de Nancy Huston.

Ao refletir sobre o lugar da escrita para Toni Morrison e Nancy Huston, observamos que, embora trabalhem com temas diversos, ambas escritoras partem de um lugar de trauma. Para Morrison, o trauma racial histórico e cotidiano de uma mulher negra vivendo nos Estados Unidos não encontra na literatura uma representação do que acredita ser necessário para sua raça e sua realidade. Para Huston, o trauma do abandono da mãe, do seu país de origem e de sua língua materna, para se tornar escritora na França, encontra o lugar de compreensão na escrita cuidadosa da autora. As identidades de ambas são formadas a partir dos traumas e, também as de suas personagens, ocupando um lugar importante na construção dos romances. Assim sendo, fazemos uso dos livros de ensaios, entrevistas e artigos das autoras como base para o aprofundamento do estudo e das análises dos romances. Nesse capítulo, procuramos reunir as informações e as obras julgadas importantes para esse intento.

Delinearemos a seguir algumas noções básicas sobre ambas as escritoras à guisa de introdução sobre suas vidas e obras.

2.1 TONI MORRISON

Nascida Chloe Ardelia Wofford, em 18 de fevereiro de 1931, em Lorain, Ohio, nos Estados Unidos, filha de Ramah Willis Wofford e George Wofford, irmã de Lois, George e Raymond, Chloe Wofford será posteriormente conhecida como Toni Morrison, devido ao nome escolhido por ela ao ser batizada na igreja católica aos 12 anos – Anthony, por causa do Santo Antônio de Pádua, o que lhe rende o apelido Toni –, mais seu sobrenome de casada, resultando em Chloe Anthony Wofford Morrison. A escritora estadunidense é reconhecida como uma das vozes literárias e intelectuais mais importantes do século XX. Falece em cinco de agosto de 2019, aos 88 anos, não antes de deixar sua vasta obra como contribuição para a literatura mundial e abrir portas antes fechadas para muitos. Primeira escritora negra a receber o Prêmio Nobel em Literatura, em 1993, reconhecida pela Medalha Nacional de Humanidades em 2000 e pela Medalha Presidencial da Liberdade em 2012. Formada em Letras pela Howard University em 1953, com mestrado em Literatura Americana pela Cornell University, Morrison inicia sua carreira de romancista com *The Bluest Eye*, de 1970. Após sua formação, Morrison trabalha como professora de língua inglesa por cerca de dez anos, primeiramente na Texas Southern University e depois em sua alma mater Howard University, trilhando, assim, seu caminho pelas letras.

No período em que leciona na Howard University, a escritora conhece Harold Morrison, arquiteto de origem jamaicana com quem ela se casa em 1958 e tem seus dois filhos, Harold Ford e Kevin Slade. Eles se divorciam em 1964 e, em 1965, ela parte para uma nova fase ao trabalhar como editora em uma subsidiária da ilustre Random House, em Syracuse. Ao se mudar para a cidade de Nova York dois anos depois, Morrison se torna a primeira mulher negra a ter o cargo de editora-chefe na Random House. Apesar de majoritariamente conhecida como romancista, seu extenso trabalho como editora (1967 a 1983), concomitantemente com a escrita de seus primeiros romances, também é digno de louvor, sobretudo por ter aberto portas do mundo editorial para diversas escritoras e escritores negros, entre eles Gayl Jones, Toni Cade Bambara, Henry Dumas, Muhammad Ali e Angela Davis.

Morrison reflete, no prefácio de *Amada* (2007c), sobre as razões para deixar o trabalho de editora em 1983, com jornada de meio período por algum tempo, indo uma vez por semana à editora e editando os manuscritos de casa:

Sair da editora foi uma boa ideia por duas razões. Primeiro, eu havia escrito quatro romances e parecia claro para todo mundo que escrever era minha atividade principal. A questão de prioridades – como se pode ser editora e escritora ao mesmo tempo – parecia-me estranha e previsível; soava assim: "Como se pode ao mesmo tempo dar aulas e criar?", "Como pode um pintor, um escultor, um ator fazer seu trabalho e orientar outros?". Mas, para muita gente, essa combinação editar-escrever era conflitante.

A segunda razão era menos ambígua. Os livros que eu editava não estavam rendendo rios de dinheiro, mesmo quando isso não significava a mesma coisa que hoje. [...] Posso estar errada, mas, mesmo no final dos anos 70, conseguir autores que vendessem era mais importante que editar manuscritos ou dar apoio a autores emergentes ou autores velhos através de sua carreira. Basta dizer que convenci a mim mesma de que era hora de viver como uma escritora adulta: dos royalties e da escritura apenas. (Morrison, 2007c, p.9-10)

Tanto criar quanto ensinar não era uma questão para Morrison, pois ela se manteve como professora ao longo de grande parte da vida, dando aulas de escrita criativa e literatura em inúmeras instituições de ensino, como Howard University, Bard College, Yale University, Princeton University, entre outras, onde a escritora também recebia com frequência outros autores para se encontrarem com seus alunos. Além disso, Morrison concebe o programa Atelier, na Princeton University, como um programa multidisciplinar de artes para reunir artistas de diversos campos para a produção de obras em conjunto com seus estudantes. Segundo Carmen Gillespie, em seu *Critical Companion to Toni Morrison*, alguns dos artistas participantes do Atelier foram Richard Danielpour, Gabriel García Márquez, Yo Yo Ma, Maria Tucci, Peter Sellars, Lars Jann e Roger Babb. (2008, p.417)

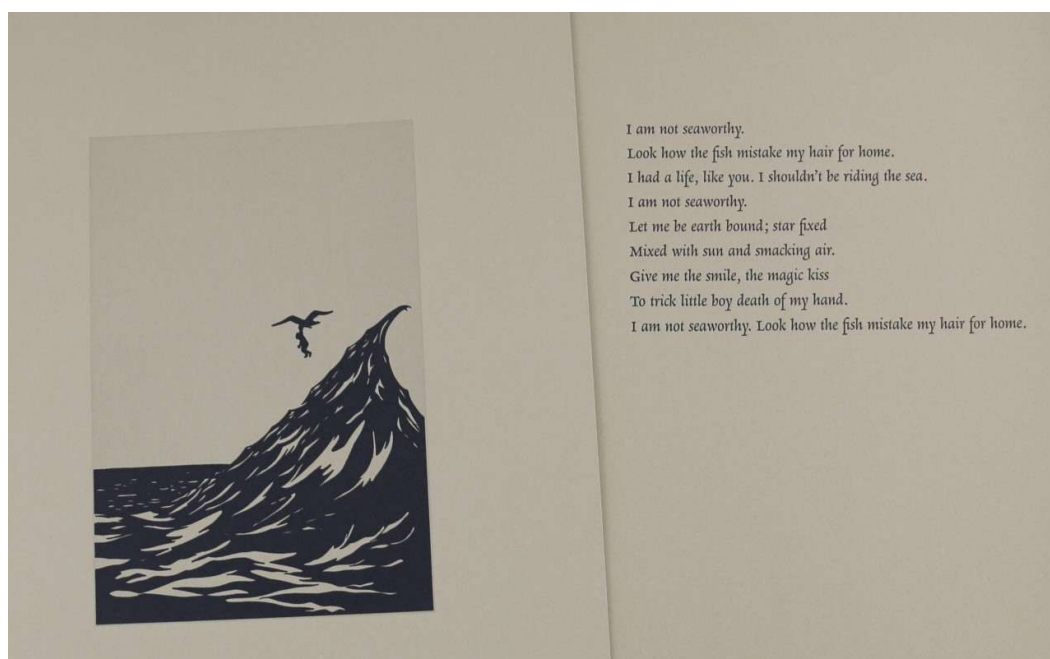
O interesse em conciliar diversas formas de arte se refletirá na própria produção de Morrison, que fará colaborações como *Degga* (1995), um trabalho multimídia com Bill T. Jones e Max Roach, comissionado pelo Lincoln Center, englobando texto (Morrison), dança (coreógrafo Bill T. Jones) e música (percussionista Max Roach). Além disso, Morrison produz letras para músicas feitas por diversos compositores, como Richard Danielpour e André Previn. Da sua colaboração com Danielpour, temos *Sweet Talk: Four Songs on Text* (1996); *Spirits in the Well* (1997) e a ópera *Margaret Garner* (2005), baseada nos eventos históricos da escravizada de mesmo nome, servindo de inspiração para a escrita do romance *Beloved*, de Morrison. Já com André Previn, temos *Four Songs after poems by Toni Morrison*, for Soprano, Cello and Piano (1994); *Honey and Rue, A Song Cycle* (1995), composto a pedido da soprano Kathleen Battle, devido a seu fascínio pelo romance de Morrison *The Bluest Eye*, e trata de temas

diversos relacionados à vida dos afro-americanos, em especial das mulheres afro-americanas em suas seis canções (disponíveis na plataforma Spotify). Uma das canções, *I Am Not Seaworthy*, aparece posteriormente como um dos poemas de sua colaboração com a pintora contemporânea Kara Walker, no livro *Five Poems* (2002a). Único na produção de Morrison a contemplar a poesia, o livro ainda possui a particularidade de ser uma edição limitada de quatrocentas e vinte e cinco cópias, publicada por Peter Koch Printers com reproduções emitidas pela Rainmaker Editions, em que cada poema é acompanhado por uma criação de Walker, produzida como resposta à leitura da artista dos poemas de Morrison.

Além de não ser muito conhecido pelo público leitor por sua parca tiragem e sua falta de ISBN –International Standard Book Number, número dado ao livro para sua identificação em bibliotecas –, a própria crítica não tem dispensado muita atenção a *Five Poems* que, no entanto, tem muito a oferecer não só do ponto de vista da escrita de Morrison, mas também da interação com as ilustrações de Kara Walker, artista reconhecida como uma das mais proeminentes artistas negras dos Estados Unidos, e uma das mais jovens recipientes da Bolsa MacArthur, recebida em 1997, aos vinte e oito anos. As cinco representações presentes no livro trazem o estilo marcante da artista, trabalhando com silhuetas, preto contrastando com branco, fazendo com que o leitor não passe despercebido pelas imagens impactantes.

Para ilustrar como se dá essa interação de poemas e imagens, trazemos a parte posterior do título de *I Am Not Seaworthy*, último poema de *Five Poems*:

Figura 1 - Página de *I Am Not Seaworthy*, de *Five Poems*



Fonte: Arquivo da Princeton University no Tumblr¹⁹.

Em relação aos poemas em si, eles possuem diferentes extensões e tratam de temas diversos, mas estes podem ser relacionados àqueles já abordados por Morrison em seus romances, sobretudo em sua trilogia que inclui *Beloved* (1987), *Jazz* (1992a) e *Paradise* (1997), como apontado por Stephanie Li em seu artigo *Five Poems: The Gospel According to Toni Morrison*, ao dizer que os poemas "demonstra[m] envolvimento contínuo com os temas e ideias na vanguarda desses textos: amor, mortalidade, transgressão, memória e a complexa relação entre mulher e desejo." (2011, p. 900, tradução nossa)²⁰. Ainda que não seja nosso intuito analisá-los aqui, os poemas nessa pequena coleção integram com maestria o universo de escrita de Morrison e merecem maior destaque.

Sete anos após a publicação de seu primeiro romance, *The Bluest Eye* (1970), Morrison reflete sobre os temas de sua escrita em uma entrevista e, ainda que tenha tido muitos mais anos de carreira, consegue expressar muito bem como estes foram se desenvolvendo e se ampliando ao longo dos anos a partir de uma mesma base:

[...] na verdade, acho que o tempo todo em que escrevo, estou escrevendo sobre o amor ou sua ausência. Embora eu não tenha começado assim.

Em *The Bluest Eye*, pensei que estava escrevendo sobre beleza, milagres e auto-imagem, sobre a maneira como as pessoas podem ferir umas às outras em relação a uma pessoa ser bonita ou não.

[...] Mas acho que ainda escrevo sobre a mesma coisa, como as pessoas se relacionam umas com as outras e sentem falta ou se agarram a isso...ou são tenazes sobre o amor.

Sobre o amor e como sobreviver – não para ganhar a vida – mas como sobreviver inteiras em um mundo onde todos nós somos, em certa medida, *vítimas de alguma coisa*. Cada um de nós é, de alguma forma, em algum momento, uma vítima e não está em posição de fazer nada a respeito. Alguma criança é sempre deixada de lado em algum momento. Em um mundo como esse, como alguém permanece inteiro – é simplesmente impossível fazer isso? (Bakerman, 1978, p. 60, tradução nossa)²¹

¹⁹ Disponível em: <https://princetonarchives.tumblr.com/post/645465249023180800/uispeccoll-voices-from-the-stacks-five-poems>. Acesso em: 11 jan. 2025.

²⁰ [...] demonstrates continued engagement with the themes and ideas at the forefront of those texts: love, mortality, transgression, memory, and the complex relationship between women and desire.

²¹ [...] actually, I think, all the time that I write, I'm writing about love or its absence. Although I don't start out that way.

I thought in *The Bluest Eye*, that I was writing about beauty, miracles, and self-images, about the way in which people can hurt each other about whether or not one is beautiful.

Esta fragmentação sobre a qual fala Morrison – os traumas aos quais estamos sempre sujeitos – também estará presente em seus romances e personagens, de forma mais acentuada em *Beloved* (1987), tanto no romance com múltiplas vozes narrativas quanto na personagem Beloved, que luta para se reconhecer e se identificar como pessoa. Usando o fato histórico sobre Margaret Garner como base, encontrado sob a forma de um artigo sobre o século XIX, durante a compilação de material para a construção da obra *The Black Book* (1974), com reedição de aniversário de 35 anos em 2009b), Morrison revela seu aguçado olhar para o passado. O projeto de dezoito meses de seleção de fotografias, artigos, anúncios, cartas, obras de arte, entre outros itens de memorabilia da cultura afro-americana, com quatro diferentes colecionadores, culmina na edição de um livro semelhante a um livro de recortes sobre a experiência de africanos e descendentes de africanos durante a colonização das Américas, o período da escravização, até os derradeiros momentos das Leis de Jim Crow, que instituíam a segregação racial no sul dos Estados Unidos entre 1877 e 1964. A propósito de *The Black Book* não ser creditado a Morrison, Stephanie Li explica, em seu livro *Toni Morrison: a Biography*,

Morrison dá crédito a Middleton Spike Harris, um funcionário municipal aposentado com uma enorme coleção de memorabilia da cultura negra, como autor principal de *The Black Book*. Harris se juntou à Morris Levitt, um professor de escola pública aposentado, Roger Thurman, diretor do grupo de teatro negro New Heritage Repertory Theater de Nova York e Ernest Smith, proprietário de um resort em Lake George, para compilar um vibrante arquivo da cultura negra, desde a escravização até os tempos contemporâneos. (Li, 2010, p. 27, tradução nossa)²²

A capa da edição de 1974 mostra esse posicionamento que procura evidenciar a própria história negra coletiva arranjada no livro: o título e as imagens de documentos incluídos no interior do livro são as únicas informações disponíveis. Porém, as edições

But I think that I still write about the same thing, which is how people relate to one another and miss it or hang onto it...or are tenacious about love.

About love and how to survive - not to make a living - but how to survive *whole* in a world where we are all of us, in some measure, *victims of something*. Each one of us is in some way at some moment a victim and in no position to do a thing about it. Some child is always left unpicked up at some moment. In a world like that, how does one remain whole - is it just impossible to do that?

²²Morrison credits Middleton Spike Harris, a retired city employee with a massive collection of black memorabilia, as the primary author of *The Black Book*. Harris joined Morris Levitt, a retired public-school teacher, Roger Thurman, director of New York's black New Heritage Repertory Theater, and Ernest Smith, owner of a resort on Lake George, to compile a vibrant archive of black culture from slavery to contemporary times.

mais recentes apelam para o lado comercial e adicionam outros elementos à capa: na edição comemorativa de 35 anos, temos em destaque o fato de o livro ter sido um bestseller na lista do The New York Times; já na edição de 2019, facilmente encontrada à venda em livrarias online, a antiga capa de 1974 é revisitada com as informações de autoria adicionadas, dando ênfase aos textos de Morrison incluídos na edição.

A seguir colocamos as diferentes capas de *The Black Book* lado a lado para comparação:

Figura 2 - Edição de 1974

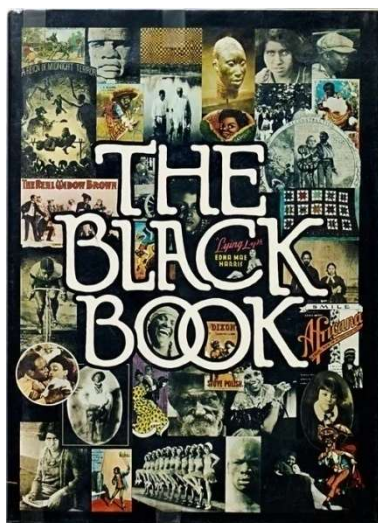


Figura 3 - Edição de 2009

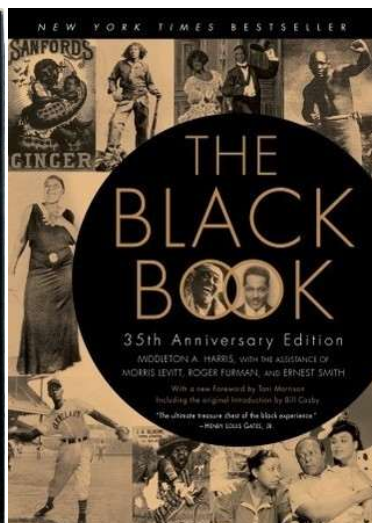
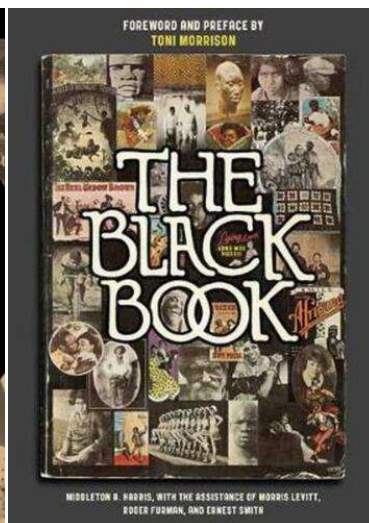


Figura 4 - Edição de 2019



Fonte: Site da galeria 52 Walker²³.

Fonte: Catálogo Goodreads²⁴.

Fonte: Site da Amazon²⁵.

Tanto a escolha dos documentos a serem incluídos no *The Black Book* quanto a própria forma de organização destes documentos revelam um posicionamento em relação à História e à própria forma de narrar identificadas ao longo das obras de Toni Morrison: o retorno ao passado não nostálgico, mas que procura presentificá-lo; a narrativa fragmentária não propondo um fechamento em si e uma voz única, atributos levados ao ápice em *Beloved* (1987), também presentes na obra reunida pela autora. O professor Kinohi Nishikawa explica como *The Black Book* é organizado e as razões para tal:

²³ Disponível em: <https://www.52walker.com/library/the-black-book>. Acesso em: 11 jan. 2025.

²⁴ Disponível em: <https://www.goodreads.com/book/show/6669263-the-black-book>. Acesso em: 11 jan. 2025.

²⁵ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Black-Book-Middleton-Harris/dp/1400068487>. Acesso em: 11 jan. 2025.

[...] *The Black Book* não oferece uma narrativa textual dos acontecimentos. Em vez disso, apoia-se em imagens – isto é, reproduções fotográficas de objetos específicos que Morrison selecionou das coleções de seus colaboradores – para evocar o que Sharpe chamou de "clima total" da experiência negra da escravidão transatlântica e suas consequências.[2] As imagens contam sua própria história, mais impressionista do que autoritária, mais fragmentária do que completa. E este é o ponto. Diferentemente dos livros escritos por historiadores acadêmicos, que tendem a atribuir um *télos* às narrativas sobre o passado (isto é, da escravização à liberdade), Morrison encara seu trabalho como "um genuíno livro de história negra – que simplesmente relembra a vida negra conforme vivida".[3] (Nishikawa, 2021, tradução nossa²⁶)

Conseguimos, portanto, notar a coerência do projeto artístico de Morrison, ela mesma definindo a multiplicidade de seus trabalhos como ancorados em torno de uma única coisa: "Sei que parece muito, mas eu realmente só faço uma coisa. Leio livros. Ensino sobre livros. Escrevo livros. É um só trabalho." (ALS, 2003, tradução nossa)²⁷. Ainda que pareça muito modesto definir a enorme contribuição de seu pensamento e arte dessa forma, a simplicidade para lidar com o complexo parece ser característico de Morrison, da mesma forma com que ela descreve o processo de escrita e de como ela procurava ensinar isso para seus alunos:

Os alunos frequentemente não estão dispostos a reescrever, porque reescrever lhes sugere que aquilo que escreveram da primeira vez está errado, e não gostam dessa sensação. Mas não é só isso, escrever é um processo e você está limpando a linguagem.

Você não está mudando o que escreveu: está melhorando, atingindo uma nota mais alta, um tom mais profundo, ou uma cor diferente. Para mim, a revisão é a parte mais emocionante; é a parte pela qual mal posso esperar – terminar toda aquela coisa estúpida para poder fazer o verdadeiro trabalho: torná-lo cada vez melhor e melhor. (Neustadt, 1980, tradução nossa)²⁸

²⁶ The Black Book does not offer a textual narrative of events. Instead, it relies on pictures—that is, photographic reproductions of specific objects Morrison culled from her collaborators’ collections—to evoke what Sharpe has called the “total climate” of blacks’ experience of transatlantic slavery and its aftermath.[2] The pictures tell their own story, one that is impressionistic rather than authoritative, fragmentary rather than whole. And that is the point. Unlike books written by academic historians, which tend to ascribe a *telos* to narratives about the past (i.e., from slavery to freedom), Morrison envisioned her work as a “genuine Black history book—one that simply recollected Black Life as lived.” [3]

²⁷I know it seems like a lot, but I really only do one thing. I read books. I teach books. I write books. I think about books. It's one job.

²⁸Students are frequently unwilling to rewrite, because rewriting suggests to them that what they wrote the first time is wrong, and they don't like that feeling. But it's not that, it's just that writing is a process, and you are cleaning up the language.

It's not that you're changing it: you're doing it better, hitting a higher note or a deeper tone or a different color. The revision for me is the exciting part; it's the part that I can't wait for—getting the whole dumb thing done so that I can do the real work, which is making it better and better and better.

E esse ensinamento também é fruto de suas próprias experiências como escritora, olhando de forma diferente para aquilo que escreve conforme seus livros são produzidos:

Escrever tudo pela primeira vez é doloroso porque grande parte da escrita não é muito boa. No começo, não sabia que poderia voltar e melhorar o texto, então me importava muito em escrever mal. Mas agora não me importo nem um pouco porque existe aquele momento maravilhoso no futuro, em que vou torná-lo melhor, em que poderei ver melhor o que deveria ter dito e como mudar isso. (Bakerman, 1978, p. 57, tradução nossa)²⁹

Ao todo, Morrison escreve onze romances: *The Bluest Eye* (1970); *Sula* (1973), finalista do National Book Award; *Song of Solomon* (1977), vencedor do National Book Critics Circle Award; *Tar Baby* (1981); *Beloved* (1987), ganhador do Pulitzer de ficção de 1988; *Jazz* (1992a); *Paradise* (1997); *Love* (2003c); *A Mercy* (2008); *Home* (2012); *God Help the Child* (2015); um livro de poemas: *Five Poems* (2002a); um conto: *Recitatif* (2022); um libreto de ópera: *Margaret Garner* (2005); duas peças de teatro: a não publicada *Dreaming Emmett* (1986); *Desdemona* (2011) e um musical: *New Orleans: The Storyville Musical* (1984), em colaboração com Donald McKayle e Dorothea Freitag, também sem publicação; inúmeros ensaios, artigos e prefácios para livros (entre estes, seus livros de não-ficção *Playing in the dark: Whiteness and the Literary Imagination*, 1992b; *The Origin of Others*, 2017; *The Source of Self Regard: Essays, Speeches, Meditations*, 2019b); onze livros infantis: *The Big Box* (1999); *The Book of Mean People* (2002b); a série *Who's Got Game?*, com seus quatro livros revisando as fábulas de Esopo, *The Ant or the Grasshopper?* (2003a); *The Lion or the Mouse?* (2003b); *Poppy or the Snake?* (2004c); *The Mirror or the Glass?* (2007b); *Peeny Butter Fudge* (2009a); *Little Cloud and Lady Wind* (2010a), *The Tortoise or the Hare* (2010b), e *Please, Louise* (2014b), todos em colaboração com seu filho mais novo, Slade; além de *Remember: The Journey to School Integration* (2004d), vencedor do Coretta Scott King Award, em que Morrison reconta por meio de fotografias históricas, de forma similar a *The Black Book*, o processo do fim da segregação racial nas escolas

²⁹Writing it all out for the first time is painful because so much of the writing isn't very good. I didn't know in the beginning that I could go back and make it better; so I minded very much writing badly. But now I don't mind at all because there's that wonderful time in the future when I will make it better, when I can see better what I should have said and how to change it.

dos Estados Unidos iniciado pela decisão da Suprema Corte em Brown contra a Junta Escolar de Topeka, Kansas.

Ainda que alguns possam julgar a incursão de Morrison na produção de livros para crianças como algo menor em sua obra, como muitas vezes o fez a crítica, não dando muita atenção a essa produção ou a julgando de um ponto de vista muito complicado para crianças, não podemos esquecer da importância da escrita e da leitura na própria infância da autora:

Morrison era a única criança da turma do jardim de infância que sabia ler, tendo sido ensinada por seus pais. Em entrevistas, afirma não lembrar de estar no mundo antes de ter sido alfabetizada. Sua primeira lembrança é de escrever nas calçadas de cimento com Lois quando tinha cerca de três anos. Morrison chega a compartilhar o amor de Ramah pela leitura e recorda-se da empolgação de sua mãe ao receber a mais nova seleção do clube do livro, isto é, quando a família podia arcar com tais luxos. (Li, 2010, p.7, tradução nossa)³⁰

Dessa forma, não levar em consideração o impacto da escrita e, principalmente, de livros na infância parece desconsiderar seu papel formativo, que Morrison leva a sério ao questionar a moral oferecida nos contos de Esopo em seu projeto colaborativo de reescrita:

Continuou então a expressar sua insatisfação com a moral "beco sem saída" dos contos de Esopo em nosso tempo. Morrison prometeu que, a cada releitura, ela e seus parceiros dariam um novo significado às fábulas, "para sugerir que nem tudo é um negócio fechado: a vítima pode contra-atacar, o tolo pode tornar-se inteligente, o medroso pode tornar-se corajoso, o fraco pode ficar forte." (Ku, 2006, p. 630, tradução nossa)³¹

Não se trata, portanto, de uma literatura inocente, superficial, que visa contar uma historinha a uma criança pequena mas, como bem sabe Morrison, a força das histórias contadas a uma criança pode influenciá-la negativamente, como a personagem Pecola Breedlove em *The Bluest Eye*, aos poucos se anulando em face do discurso sobre

³⁰Morrison was the only child in her kindergarten class who could read, having been taught by her parents. In interviews she claims not to remember being in the world before becoming literate. Her first memory is of writing on cement sidewalks with Lois when she was about three years old. Morrison came to share Ramah's love of reading and recalls her mother's excitement upon receiving the latest book club selection, that is, when the family could afford such luxuries.

³¹ She then continued to voice her dissatisfaction with the "dead-end" morals of Aesop tales in our time. Morrison promised that in each retelling, she and her partners were going to give fresh meaning to the tales, "to suggest that everything isn't a done deal: the victim can strike back; the fool can become smart; the frightened can become courageous; the weak can get strong."

sua feiura, constantemente confirmado pela falta de amor dispensado a ela pela família e pela sociedade, não lhe oferecendo modelos de beleza que contemplem sua cor; e positivamente, como as histórias contadas na casa de Morrison desde pequena, sobretudo por sua convivência com os avós maternos John Solomon Willis e Ardelia Willis. Este ambiente influenciará grandemente a futura escritora.

John Solomon Willis e a esposa Ardelia valorizavam profundamente a educação e ressaltavam a importância desta para os filhos. John Willis aprendeu sozinho a ler e a tocar violino. Também era um ávido contador de histórias. Morrison recordou as histórias da família da mãe e usou-as como trampolim para o romance *Song of Solomon* (1977). (Gillespie, 2008, p.3, tradução nossa)³²

Assim sendo, Morrison demonstra, com sua literatura infantil, aquilo que a faz escrever desde o começo, seu impulso inicial de produzir livros ainda não escritos, como ela justifica a escrita de *The Bluest Eye* em seu discurso de recebimento da honraria Edward MacDowell Medal: "Depois de todas aquelas leituras em minha infância, adolescência, graduação, pós-graduação, recebo o convite para ir a esse grupo de escritores, e percebo a existência de um livro nunca escrito por ninguém e estou determinada a lê-lo. Portanto, a única forma de lê-lo é escrevê-lo". (Morrison, 2016, tradução nossa)³³. Essa mesma força que a leva a escrever seu primeiro romance parece perpassar toda sua trajetória de escrita, criando uma obra múltipla, inconfundível e vibrante, ao mesmo tempo em que comunica um papel específico da literatura almejado pela autora:

"Quero muito que cada livro que eu escreva termine com conhecimento" diz Morrison. "Você começa em determinado lugar, uma jornada literária e, no último momento, deve haver a aquisição de um conhecimento que é virtude, bom, útil – no fim, alguém sabe alguma coisa que não sabia antes." (Chen, 2016, tradução nossa)³⁴

³²John Solomon Willis and his wife Ardelia deeply valued education and stressed its importance to their children. John Willis taught himself to read and to play the violin. He was also an avid storyteller. Morrison recalled the stories of her mother's family and used them as a springboard for her novel *Song of Solomon* (1977).

³³After all that reading in my childhood, teenage years, undergraduate, graduate, and then I get this invitation to go to this writers group, and I realize that there is some book that nobody has ever written and I am determined to read it. So the only way I can read it, is I have to write it.

³⁴"I want very much to have every book I write end with knowledge," Morrison said. "You begin at a certain place, a literary journey, and at the very end there has to be the acquisition of knowledge which is virtue, which is good, which is helpful – somebody knows something at the end that they did not know before."

Seu desejo parece ser atendido não só por parte da crítica, com o desdobramento de suas obras em um trabalho como o nosso, mas também pelo público geral, cujo interesse faz com que haja uma nova edição de traduções de seus principais romances no Brasil pela editora Companhia das Letras – *Amada* (2007c), *O olho mais azul* (2019c) e *Sula* (2021) –, além da tradução de textos de não-ficção como *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura* (2019a) e *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões* (2020). Da mesma forma, temos a tradução inédita de *Recitatif* (2025), único conto de Morrison.

2.2 NANCY HUSTON

Nascida Nancy Louise Huston, em 16 de setembro de 1953, na cidade de Calgary, em Alberta, região anglófona do Canadá, filha de James Palmer Huston, matemático e físico, e Mary Louise Engels, psicóloga clínica, ela passa pelo trauma de ser abandonada pela mãe quando tem apenas seis anos de idade, quando a mãe e o pai se separam e as crianças ficam com o marido. Ambos constituem uma nova família, casando-se novamente. A propósito desse evento, reflete Huston em uma entrevista:

Eu tinha seis anos quando ela nos deixou definitivamente, meu irmão mais velho, minha irmã mais nova e eu, mas já houvera veleidades de partida antes. Minha mãe era uma feminista *avant la lettre*, notável em certos aspectos. Havia estudado Ciências Políticas. Era professora, psicóloga. Após se casar novamente e ter outros filhos, continuou a estudar, a acumular diplomas em História da Arte.

Hoje, aos 80 anos, ainda continua muito ativa intelectualmente. Lê, vai à ópera, ao teatro. Apesar ou através de sua ausência, ela nos comunicou suas paixões. Viajava e nos contava sobre a Espanha e a Andaluzia, o Marrocos, a Inglaterra. Isso me fazia sonhar em ter uma mãe tão distante, prestigiada e romântica. E muito linda, muito, muito linda... Devo tudo a ela. (Huston, 2012b, tradução nossa)³⁵

Dez anos após esse acontecimento, em 1968, seu pai resolve se instalar nos Estados Unidos, em Wilton, no estado de New Hampshire. Huston reconhece ter tido uma infância instável acentuada pelo abandono da mãe, mas também compreende suas

³⁵J'avais 6 ans quand elle nous a définitivement quittés, mon frère aîné, ma petite soeur et moi, mais il y avait eu des velléités de départ auparavant. Ma mère était une féministe avant la lettre, remarquable à certains égards. Elle avait suivi des études en sciences politiques. Elle a été enseignante, psychologue. Après s'être remariée et avoir eu d'autres enfants, elle a continué à étudier, à accumuler des diplômes en histoire de l'art.

Aujourd'hui à 80 ans, elle reste encore très active intellectuellement. Elle lit, va à l'opéra, au théâtre. Malgré ou à travers son absence, elle nous a communiqué ses passions. Elle voyageait et nous racontait l'Espagne et L'Andalousie, le Maroc, l'Angleterre. Cela me faisait rêver d'avoir une mère si lointaine, prestigieuse et romantique. Et très belle, très très belle... Je lui dois tout.

razões, além de sentir que deve tudo a ela por sua escrita se originar exatamente desse lugar de perda. O papel esperado para a mulher naquele momento, durante os anos 1950, era o de abdicar de uma carreira para cuidar dos filhos e da casa, e é esse papel abandonado pela mãe em resposta ao ultimato do pai de que ela deveria deixar os estudos e cuidar dos filhos, ou ele colocaria outra mulher – esta ele já conhecia naquele momento, sua futura segunda esposa – neste papel. Defrontada à difícil situação, a mãe não abandona os estudos, e nem deixa de ser mãe de seus filhos; estes continuam a ter contato com ela por meio de cartas e de visitas:

A partida de minha mãe é um acontecimento fundador, mas não sou uma criança abandonada. Minha mãe não foi embora irresponsavelmente, foi difícil, de comum acordo com meu pai e com minha madrastra; ela fez o impossível para manter seu sofrimento para si mesma e não sobrecarregar o clima de nossas interações. Permaneceu materna, e eu, dependente desses vínculos epistolares, das trocas literárias simbólicas que acompanharam minha juventude e se mantiveram. (Huston, 2014a, tradução nossa)³⁶

A situação da família antes da partida da mãe era tal que "durante o período em que seus pais foram casados, mudaram-se 18 vezes, finalmente se divorciando em 1959" (Richters, 2012, p. 24, tradução nossa)³⁷, explica Marlisa Amanda Richters, na tese *Nancy Huston: The Ways of Self-Translating*. Tendo ficado juntos por nove anos, os pais sofreram com as instabilidades para prover os filhos, enquanto estes também sofriam com as constantes mudanças de cidade e escola e tudo o que isso representa para crianças. No entanto, com o novo casamento do pai, a madrastra de origem alemã que atendia às expectativas do pai em relação à dedicação aos filhos, os outros três irmãos nascidos dessa união, Huston passa a ter uma infância mais alegre e satisfatória: "Tive uma infância muito feliz a partir deste momento. Éramos seis crianças em uma família incrível em que existia mil e uma brincadeiras. Demorei muito para entender que havia sofrido uma ferida muito profunda, que permaneceu por muito tempo escondida." (Huston, 2014b, tradução nossa)³⁸. Portanto, a ideia de Huston ter sido uma

³⁶ Le départ de ma mère est un événement fondateur, mais je ne suis pas une enfant abandonnée. Ma mère n'est pas partie de manière irresponsable, ce fut difficile, en accord avec mon père et ma belle-mère ; elle a fait l'impossible pour garder sa souffrance pour elle et ne pas alourdir l'ambiance de nos échanges. Elle est restée maternelle, et moi, dépendante de ces liens épistolaires, échanges symboliques littéraires qui ont accompagné ma jeunesse et demeurent.

³⁷ During the time her parents were married they moved 18 times, finally divorcing in 1959 [...]

³⁸ J'ai eu une enfance très heureuse à partir de là. Nous étions six enfants dans une famille géniale où il y avait mille et mille jeux. Il m'a fallu longtemps pour comprendre que j'avais enregistré une blessure très profonde qui est demeurée longtemps souterraine.

criança totalmente infeliz, sofrendo todo o tempo a falta da mãe, é algo que ela procura desmistificar por meio de suas entrevistas, além da exploração dos temas da infância e maternidade em seus ensaios e ficção.

Huston passa a maior parte da infância no Canadá, tendo sua primeira viagem internacional durante o processo de divórcio dos pais, quando vai à Alemanha com a madrasta e irmã para conhecer a família dela. Esta experiência deixa uma forte marca e traz ensinamentos caros à futura escritora:

Na verdade, foi fabuloso! Foi a primeira experiência de descoberta e aprendizagem de uma língua estrangeira, de apropriação de uma outra cultura e de uma outra identidade – o mesmo vivido na França, quatorze anos depois. Também me permitiu tomar consciência da arbitrariedade de toda identidade. São razões contingentes tornando-nos anglófonos, canadenses, brancos, católicos etc. (Huston, 2014b, tradução nossa)³⁹

As experiências mais marcantes da infância de Huston – tanto a partida da mãe, como a primeira viagem ao exterior – serão posteriormente temas de sua ficção em romances como *La virevolte* (1994), tratando do abandono de uma mãe, Lin, que escolhe deixar a família e suas duas filhas, Angela e Marina, para construir carreira internacional com sua arte, a dança. Em *Lignes de faille* (2006), as crianças de uma mesma família serão expostas a diversas situações desestabilizadoras como aquela na qual ela esteve ao viajar para a Alemanha. Na sua "autobiografia intra-uterina", como descreve a autora na quarta capa o livro *Bad girl: classes de littérature* (2014c), dirigida ao feto que foi, examina de forma ficcional a vida que levará Dorrit, nome dado ao feto, e os jovens Alison e Kenneth, nomes dados aos seus pais neste "romance familiar", escrito com o objetivo de "talvez colocar os pontos nos is nesta história, porque estava cansada de sempre ouvir minha vida inteira resumida em ser uma garotinha traumatizada pela partida da mãe". (Huston, 2014d, tradução nossa)⁴⁰

Muito antes de iniciar a carreira como romancista e refletir sobre estas questões, Huston conclui os estudos do ensino médio e começa a formação superior nos Estados Unidos, no prestigioso Sarah Lawrence College, de Nova York. Termina o ensino

³⁹« En fait, ça a été fabuleux! C'est la première expérience de découverte et d'apprentissage d'une langue étrangère, d'appropriation d'une autre culture et d'une autre identité – ce que j'ai vécu quatorze ans plus tard en France. Cela m'a permis aussi de prendre conscience de l'arbitraire de toute identité. Ce sont des raisons contingentes qui font que l'on est anglophone, canadienne, blanche, catholique, etc. »

⁴⁰[...] mettre les points sur les i peut-être sur cette histoire, parce que j'en avais marre d'entendre toujours ma vie entière résumée à une petite fille traumatisée par le départ de sa mère.

médio com apenas 17 anos, por ter sido considerada acima da média e avançado um ano de estudos.

Tendo a oportunidade de, já aos 20 anos de idade em 1973 e com certo conhecimento da língua francesa, passar um tempo estudando em Paris, como parte de um programa de estudos de sua universidade, Huston decide, no entanto, permanecer na França, onde prepara sua dissertação sobre tabus e transgressões linguísticas, e obtém o título de mestre em 1977 sob a orientação de Roland Barthes, na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Posteriormente, em 1980, é publicado o resultado deste trabalho sob o nome de *Dire et interdire: éléments de jurologie*, pelo qual Huston recebe o prêmio Dr. Binet-Sanglé da Academia Francesa. Contudo, essa não será a primeira publicação de Huston que, ao se fixar na França, frequenta os círculos culturais e literários parisienses, sobretudo feministas, dando origem em 1979 à reflexão do primeiro ensaio publicado por Huston: *Jouer au papa et à l'amant*. Em uma recente entrevista na Harper's Bazaar France sobre o último romance lançado até o momento, *Francia* (2024a), Huston retoma o pensamento desenvolvido no ensaio para comemorar as pequenas vitórias trazidas pelo movimento #MeToo:

Em meu livro, *Jouer au papa et à l'amant* (1979), denunciei o louvor à pedofilia por Gabriel Matzneff ou pelo filósofo René Schérer. Na época, fui acusada de personificar a repressão moral. Quando cheguei à França, em 1973, esses dogmas imperavam, por isso estou feliz com esta reviravolta no discurso público. Evidentemente é muito importante acabar com o "direito da primeira noite" dos machos alfa. (Huston, 2024b, tradução nossa)⁴¹

Antes de publicar seus romances, portanto, Huston se dedica à não-ficção. Ao refletir sobre o papel da escrita em sua vida e sobre como a vida do artista é se dedicar a algo precioso e, ao mesmo tempo, obsedante, recorda-se de como começou a escrever:

Comecei com poemas aos 10 anos. Depois realmente senti a magia da escrita ao redigir meus primeiros textos para revistas ligadas ao movimento feminista nos anos 1970-1975. Foi graças ao olhar bondoso das mulheres, ao seu apoio, ao seu encorajamento, que pude alcançar minha dimensão de escritora, creio. (Huston, 2012b, tradução nossa)⁴².

⁴¹Dans mon livre, *Jouer au papa et à l'amant* (1979), je dénonçais l'éloge de la pédophilie par Gabriel Matzneff ou le philosophe René Schérer. À l'époque, on m'accusée d'incarner la répression morale. Lors de mon arrivé en France, em 1973, ces dogmes tenaient le haut du pavé, je suis donc heureuse de ce bouleversement du discours publique. C'est évidemment très important de mettre fin au "droit du cuissage" des mâles alpha.

⁴² J'ai commencé par des poésies à l'âge de 10 ans. Puis j'ai vraiment ressenti la magie de l'écriture en rédigeant mes premiers textes pour des revues liées au mouvement des femmes dans les années 1970-

Assim, as experiências de escrita quando criança não deixaram forte impacto, e sim aquelas feitas como adolescente/jovem adulta, em um ambiente acolhedor. Um aspecto importante para Huston e sua escrita será, dessa forma, o ambiente e como este responde a ela, algo analisado pela escritora ao lembrar da infância e de como sempre se sentiu alheia aos lugares que ocupava:

Sinto estar no exílio desde sempre. Não sei o que significa "minha casa" pois, quando era pequena, minha família se mudava constantemente e eu sempre era a nova aluna, a "estrangeira", na escola. Não pertencia a nenhum grupo. Contudo, quando você é criança, é muito importante esse sentimento de fazer parte de um "clã". Isso não aconteceu comigo. Quando tinha 6 anos, passei vários meses com a minha futura madrastra na Alemanha e me lembro da euforia sentida uma vez que me estabeleci lá. Foi a mesma coisa quando, aos 20 anos, vim passar um ano em Paris. Podia me reconhecer como estrangeira visto que eu realmente o era. Hoje gosto dessa posição. Já não me sujeito a ela, a escolho. (Huston, 2012b, tradução nossa)⁴³

Colocar-se novamente nessa posição de ser o Outro é um impulso que leva Huston, por fim, à escrita. Ao se mudar para a França, começa a escrever de fato e essa escrita se dá em língua francesa, eleita por Huston como sua língua de expressão, e as reflexões de sua escolha estarão em vários de seus textos, como em *Nord perdu* (1999):

O francês em que escrevo tem todas as vantagens e desvantagens de uma língua adquirida. Quer eu use gírias, preciosismos, o imperfeito do subjuntivo, será sempre algo "aprendido", usado e desdobrado de uma forma mais ou menos convincente. Meus primeiros textos em francês, datados de meados dos anos setenta, estão repletos de trocadilhos: um sinal dos tempos (Jacques Lacan e Hélène Cixous decoravam então seus textos com o que eles chamavam de "jogos do significante"); mas, também, um sinal da minha escuta patológica desta língua, a escuta de uma estrangeira, mais atenta que um nativo

1975. C'est grâce au regard bienveillant des femmes, à leur soutien, à leurs encouragements que j'ai pu accéder à ma dimension d'écrivaine, je crois.

⁴³ Je me sens en exil depuis toujours. Je ne sais pas ce que signifie « chez moi » car, quand j'étais petite, ma famille déménageait tout le temps et j'étais toujours la nouvelle, l'« étrangère » à l'école. Je n'appartenais à aucun groupe. Or, quand on est enfant, c'est très important ce sentiment de faire partie d'un « clan ». Ça ne m'est pas arrivé. Quand j'avais 6 ans, j'ai passé plusieurs mois chez ma future belle-mère en Allemagne et je me souviens de l'euphorie que j'ai ressentie une fois installée là-bas. Ce fut la même chose quand, à 20 ans, je suis venue passer une année à Paris. J'allais pouvoir me reconnaître étrangère puisque je l'étais effectivement. Aujourd'hui, j'aime cette position. Je ne la subis plus, je la choisis.

às fricções e às coincidências sonoras. (Huston, 1999, p.44, tradução nossa)⁴⁴

Esse distanciamento, tanto espacial quanto linguístico, é, portanto, uma necessidade de sua escrita, conclui Huston, após pensar sobre como sua profissão provavelmente seria a de professora universitária, caso tivesse seguido com os estudos nos Estados Unidos, perto da família: "Era necessário que eu deixasse minha família, minha língua, meu mundo, e percorresse uma distância muito grande para que ousasse escrever. Poderia, tenho certeza disso, ter vivido uma vida normal lá." (Huston, 2001b, tradução nossa)⁴⁵. E sua escrita ficcional também precisava de condições específicas para florescer, ainda que tivera contato com esta desde os estudos no Sarah Lawrence College, onde buscava obter título em escrita criativa. Sua chegada à França, no entanto, não só lhe mostrou outros caminhos de escrita, com os textos produzidos para as revistas femininas *Sorcières* (sendo uma das cofundadoras desta), *Les Cahiers du GRIF*, *Les Temps Modernes*, *Histoires d'elles*, impulsionada pelo ativismo no movimento feminista da época, como também lhe mostrou a realidade da escrita ficcional naquele momento: "Quando cheguei a Paris, dizia a quem quisesse ouvir que queria escrever. Mas esta não era uma época para a literatura considerada uma atividade de luxo. Era preciso entender tudo, ler Marx, Lacan e apoiar a revolução". (Huston, 2001b, tradução nossa)⁴⁶. Foi então que resolve se dedicar ao estudo do estruturalismo, da linguística e da psicanálise, tornando-se orientanda de Roland Barthes e continuando a se aprofundar na escrita não-ficcional.

Seu primeiro romance escrito, *Les variations Goldberg* (1981), publicado quase dez anos após a chegada de Huston à França, revela-nos, por fim, quais seriam as condições de escrita ficcional para Huston: não só o distanciamento espacial e linguístico, mas também teórico, que se dá com o falecimento de Barthes, em 1980. A respeito desta perda, Huston pondera durante um podcast:

⁴⁴Le français que j'écris a tous les avantages et inconvénients d'une langue acquise. Que j'emploie de l'argot, ou des termes précieux, ou l'imparfait du subjonctif, ce sera toujours « de l'apparis », employé et déployé de façon plus ou moins convaincante. Mes premiers textes en français, qui datent du milieu des années soixante-dix, fourmillent de calembours : signe des temps (Jacques Lacan et Hélène Cixous émaillaient alors leurs écrits de ce qu'ils appelaient des « jeux sur le signifiant ») ; mais signe, aussi, de mon écoute pathologique de cette langue, l'écoute d'une étrangère, attentive plus qu'un natif aux frottements et aux coïncidences sonores.

⁴⁵Il fallait que je quitte ma famille, ma langue, mon monde, que je franchisse une très grande distance pour oser écrire. J'aurais pu, j'en suis certaine, mener une vie normale là-bas.

⁴⁶Quand je suis arrivée à Paris, je disais à qui voulait l'entendre que j'avais envie d'écrire. Mais l'époque n'était pas à la littérature considérée comme une activité de luxe. Il fallait tout comprendre, lire Marx, Lacan et soutenir la révolution.

Ele me influenciou, primeiramente, como pensador. A seguir, foi importante me libertar disso. Acho que ele tinha uma tal compreensão do funcionamento dos textos literários que isso o incapacitou para a escrita de romances, pois ele queria muito, nos últimos anos de sua vida, tornar-se um romancista, o que é lamentável. Ao mesmo tempo em que fui muito afetada pelo seu luto, senti-me libertada, como se um superego teórico desaparecesse, deixasse-me em paz e me desse permissão para acreditar no amor, por exemplo, em vez de discorrer sobre a morte. (Huston, 2023b, tradução nossa)⁴⁷

Ser romancista seria para Huston, portanto, ocupar esse espaço de reflexão e liberdade, exercer esse papel não limitado pelos estudos e teorias adquiridas ao longo destes anos de orientação, mas poder explorar livremente tudo aquilo que o ser humano tem a oferecer, mesmo de forma menos séria e objetiva do que seria feito na escrita teórica, permitindo-se, de fato, lidar com a multiplicidade dos seres humanos, papel sobre o qual ela reflete em entrevista para a revista Nectart, em 2016:

É a sorte do escritor, não precisar se restringir a apenas uma versão de sua história ou das histórias de outras pessoas, para poder mostrar a multiplicidade dos seres humanos. O romance é um lugar de escolha para explorar a complexidade humana que nenhum discurso pode esgotar. Ele explora os humanos como os humanos exploram o mundo: contando histórias. Mas, ao contrário dos outros discursos, não tem uma "verdade". A literatura nos permite explorar o passado, o presente, o futuro, pensamentos, sentimentos, sermos velhos quando somos jovens, negros em vez de brancos, mulheres em vez de homens... A literatura não é nada sem a mortalidade; ao contrário das ideologias e teologias que buscam unicidade e fixidez, ela não se encontra na negação do múltiplo e do movimento. É muito importante mostrar em minha obra e em meu modo de viver que o céu e o inferno somos nós mesmos, e somos aqui e agora. (Huston, 2016a, p.15, tradução nossa)⁴⁸

⁴⁷Il m'a d'abord influencé comme penseur. Ensuite, c'était important pour moi de m'en libérer. Je pense qu'il avait une telle intelligence sur le fonctionnement des textes littéraires que cela l'a handicapé pour écrire des romans, car il avait très envie, dans les dernières années de sa vie, de devenir romancier, c'est malheureux. Tout en étant très affecté par son deuil, je me suis senti libérée, comme si un surmoi théorique disparaissait, me laissait tranquille, et me donnait l'autorisation de croire en l'amour, par exemple, plutôt que de discourir sur la mort.

⁴⁸C'est la chance de l'écrivain, de ne pas avoir besoin de se restreindre à une seule version de son histoire ou des histoires des autres, de pouvoir montrer la multiplicité des êtres humains. Le roman est un lieu de choix pour explorer la complexité humaine qu'aucun discours ne peut épuiser. Il explore les humains comme les humains explorent le monde : en racontant des histoires. Mais, à la différence des autres discours, il n'a pas de « vérité ». La littérature permet d'explorer le passé, le présent, le futur, les pensées, les sentiments, d'être vieux alors qu'on est jeune, noir au lieu d'être blanc, femme au lieu d'être homme... La littérature n'est rien sans la mortalité ; au contraire des idéologies et des théologies qui recherchent l'unicité et le figé, elle n'est pas dans la dénégation du multiple et du mouvement. C'est très important pour moi de montrer dans mon œuvre et ma façon de vivre que le paradis et l'enfer, c'est nous, c'est ici et maintenant.

Sua obra e sua vida refletem de fato essa multiplicidade, misturando a escrita tanto em francês como em inglês de ensaios, romances, contos, teatro, poesia, literatura infantil, roteiros de filmes, obras ilustradas em colaboração com ilustradores e fotógrafos, correspondências trocadas com outros escritores, prefácios, concertos literários, ao mesmo tempo em que já atuou e é uma musicista de talento no piano, cravo e flauta, algo representado em seus personagens e romances, como explica Aliteea Bianca Turtureanu, em seu artigo *La musique ou « l'autre langue » de Nancy Huston*:

Instruments des ténèbres (1996) surgiu dos violinos desafinados nas *Sonatas do rosário* de Biber. O romance *Prodige* (1999) evoca o filme de Yves Angelo, *Sur le bout des doigts....* *Prodige* é um romance comovente, uma "Kleine Nacht Musik" narrando a história de três gerações de mulheres pianistas através de diferentes vozes designando tantos instrumentos [...] Em *Instruments des ténèbres*, a mãe da heroína é uma violinista que abandonou a carreira por causa da maternidade. Com *Les Variations Goldberg*, seu primeiro romance, a escritora se coloca na pele de uma cravista que, a cada variação, tenta imaginar os pensamentos dos espectadores durante um concerto. Em *Cantique des plaines*, encontraremos a música tradicional dos pioneiros e dos cowboys do oeste do Canadá. Por fim, *L'empreinte de l'ange* conta a história de um flautista. A narração avança como numa sinfonia tocada pelo músico Raphaël Lepage, com seus crescendos e adágios. (Turtureanu, 2017, p.190-191, tradução nossa)⁴⁹

Além da música estar muito presente nos romances, e a crítica ter investigado bastante este aspecto da obra de Huston, como vemos pela quantidade considerável de artigos publicados com esse enfoque. Há também uma musicalidade representada por meio de múltiplas vozes narrando os acontecimentos descritos, mesmo em romances em que a música não está no centro, como no recente *Francia* (2024a). O título é o nome da protagonista, uma transexual trabalhadora do sexo cuja rotina e vida é apresentada enquanto temos um vislumbre da vida de seus inúmeros clientes. Em *Une adoration*, as vozes são das inúmeras testemunhas de um crime cometido contra Cosmo, artista

⁴⁹*Instruments des ténèbres* (1996) est surgi des violons désaccordés dans les *Sonates du rosaire* de Biber. Le roman *Prodige* (1999) rappelle le film de Yves Angelo *Sur le bout des doigts....* *Prodige* est un roman poignant, une « Kleine Nacht Musik » qui raconte trois générations de femmes pianistes à travers différentes voix qui désignent autant d'instruments. Dans *Instruments des ténèbres*, la mère de l'héroïne est une violoniste qui a abandonné sa carrière à cause de la maternité. Avec *Les Variations Goldberg*, son premier roman, l'écrivaine se met dans la peau d'une claveciniste qui, à chaque variation, essaie d'imaginer ce qui se passe dans la tête des spectateurs pendant un concert. Dans *Cantique des plaines* nous retrouverons la musique traditionnelle des pionniers et des cow-boys de l'Ouest canadien. *L'Empreinte de l'ange*, enfin, raconte l'histoire d'un flûtiste. La narration avance comme dans une symphonie jouée par le musicien Raphaël Lepage, avec ses crescendo et ses adagios.

celebre assassinado a facadas. Em *Lignes de faille* a musicalidade acompanha a narração das quatro crianças de uma mesma família para formar um retrato desta, assim como dos períodos históricos contemplados.

A música será, ainda, levada ao palco junto com os textos literários em concertos como *Le Mâle entendu* (2011b), com voz e piano de Nancy Huston, texto a partir de entrevistas dos outros integrantes do grupo: Édouard Ferlet (piano), Jean-Philippe Viret (contrabaixo) e Fabrice Moreau (bateria). Esse concerto será gravado e dará origem ao álbum de mesmo nome, disponível nas plataformas digitais. O nome é um jogo de palavras, recurso muito apreciado pela autora, entre a palavra mal-entendido em francês, *malentendu*, com *mâle entendu*, que poderia ser traduzido como "o masculino entendido/ouvido", no entanto ambas soariam da mesma forma ao serem pronunciadas. Em sua tese, Turtureanu explica quais seriam as intenções do projeto: "Neste espetáculo, Nancy Huston interroga sobre a 'natureza' do homem ao escutar as ideias originais dos três musicistas de jazz que expõem sua intimidade de homem. Não se nasce homem, torna-se homem."(Turtureanu, 2012, p.204)⁵⁰. Diversos outros textos, incluindo romances de Huston como *Instruments des ténèbres* (1996), *Les souliers d'or* (1998b), *Infrarouge* (2010b) e *Ultraviolet* (2011c) foram transformados em concertos literários, além de textos em colaboração com outros artistas como *Lisières* (2008d, concerto literário em 2011), com fotografias de Mihai Măgulea; e *Démons quotidiens* (2011e), colaboração com o pintor estadunidense Ralph Petty, morador de Paris desde os anos 1970, que, como Huston, reflete sobre o cotidiano de suas vidas durante um ano – a escritora com seus escritos e Petty com suas ilustrações –, fazendo do livro um diário a quatro mãos.

Figura 5 - Capa do álbum *Le Mâle entendu* Figura 6 - Nancy Huston em ensaio para o concerto de *Les souliers d'or*.

⁵⁰ Dans ce spectacle, Nancy Huston interroge la «nature» del'homme en écoutant les idées originales des trois musiciens de jazz qui dévoilent leur intimité d'homme. On ne naît pas homme, on le devient.

Fonte: Deezer.⁵¹Fonte: Podcast do site Radio France.⁵²

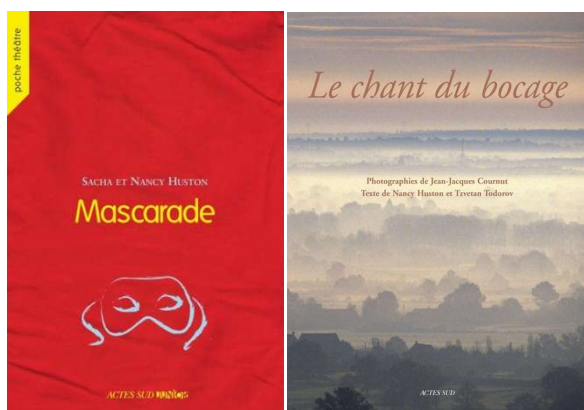
A maternidade, como já dito anteriormente, ocupa um espaço de destaque na escrita de Nancy Huston, como no ensaio autobiográfico *Journal de la création* (1990), em que a autora documenta a experiência de sua segunda gravidez, fruto do casamento (de 1981 a 2014) com o filósofo e semiólogo franco-búlgaro Tzvetan Todorov. Os dois filhos do casal, Léa, nascida em 1982 e Sacha, nascido em 1988, também escrevem e trabalham com arte, sendo Léa atriz e diretora de cinema e Sacha ator, diretor de teatro, pesquisador e pianista. Sacha colabora com a mãe na escrita de *Mascarade* (2008c), peça de teatro voltada para o público infanto-juvenil sobre as máscaras que as pessoas usam e como elas podem facilmente ser mudadas; o tema da identidade sendo explorado é sempre muito caro a Huston. Léa já havia feito colaborações com a mãe quando criança, para os livros infantis *Véra veut la vérité* (1992) e *Dora demande des détails* (1993a). Da mesma forma colabora Todorov com Huston, na criação de *Le chant du bocage* (2005a), com fotografias de Jean-Jacques Cournut. Misturando imagens e texto, o livro procura explorar as experiências dos escritores como estrangeiros vivendo na França e entrando em contato com esse tipo de paisagem característico do país, o *bocage*, com prados ladeados de sebes, e os possíveis efeitos dessa paisagem bucólica em quem a vivencia.

A seguir, reproduzimos as capas dos livros de Huston produzidos em colaboração com sua família.

⁵¹Disponível em: <https://www.deezer.com/pt/album/15837898>. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁵²Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/nancy-huston-le-grand-avantage-du-metier-d-ecrivain-est-la-possibilite-de-vivre-plusieurs-vies-7063843>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Figura 7 - Capa de Mascarade Figura 8 - Capa de Le chant du bocage



Fonte: Amazon.⁵³

Fonte: Site da editora Actes Sud⁵⁴.

Figura 9 - Capa de Dora demande des détails Figura 10 - Capa de Véra veut la vérité



Fonte: Abebooks⁵⁵. Fonte: Site École des loisirs⁵⁶.

Após a separação de Huston e Todorov, em 2013, o pintor suíço Guy Oberson torna-se companheiro da autora, tendo eles se conhecido em 2010 e lançado vários livros juntos a partir de então: *Poser nue* (2011d) com texto da escritora e sanguíneas do pintor; *Terrestres* (2014e) com poemas de Huston e obras e diário de ateliê de Oberson; *La fille poilue* (2016b) com textos de Huston e pinturas de Oberson; *Erosongs* (2018a) com textos de Huston e fotografias de Oberson; e *In Deo* (2019) com textos de Huston e desenhos de Oberson. Quando do lançamento de *Terrestres*, ambos foram entrevistados por Isabelle Falconnier e compartilharam como estabeleceram contato depois de uma conferência de Huston:

⁵³Disponível em: <https://www.amazon.com.br/M%C3%A1scara-ASJ-Th%C3%A9%C3%A2tre-Edi%C3%A7%C3%A3o-Francesa/dp/2742774696>. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.actes-sud.fr/le-chant-du-bocage>. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁵⁵Disponível em: <https://www.abebooks.com/9782211017060/vera-veut-verite-Nancy-Huston-2211017061/plp>. Acesso em: 11 jan. 2025.

⁵⁶Disponível em: <https://www.ecoledesloisirs.fr/livre/dora-demande-details>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Nancy - Nós nos correspondemos por alguns meses e depois nos encontramos. Tive a impressão de ter encontrado uma alma gêmea. Imediatamente nos envolvemos em discussões sobre a criação. Não praticamos a mesma arte, mas as nossas abordagens e atitudes são muito semelhantes.

Guy - Compartilho sua visão sobre o mundo, viagens, a arte do cotidiano. Prestamos a mesma atenção às coisas, reconhecemos os detalhes, falamos sobre eles apaixonadamente. Sou mais visual, ela é mais da palavra, mas a mesma curiosidade nos leva. (Huston; Oberson, 2014f, tradução nossa)⁵⁷

Essa visão compartilhada pelos artistas gera não só as colaborações dos livros já citados, mas também várias viagens nas quais Huston e Oberson apresentam trabalhos e oferecem cursos de formação, como durante a sua estadia em Cotonu, no Benim.

A carreira de romancista de Huston não é construída separadamente da carreira de ensaísta, como pudemos ver, apesar de a primeira ser mais conhecida do público em geral devido ao reconhecimento recebido pelas obras literárias, com livros traduzidos para inúmeras línguas, entre eles *Lignes de faille*, traduzido para mais de vinte línguas. Em relação às honrarias, Huston recebe a medalha da Ordem do Canadá em 2005, o título de doutora *honoris causa* da Universidade de Liège em 2007 e da Universidade de Ottawa em 2010. Oito de seus dezenove romances já publicados recebem um ou mais prêmios literários, sendo estes: prêmio Contrepoint (prêmio para jovens escritores) de 1982 por *Les variations Goldberg* (1981); prêmio Gouverneur général de 1993 e prêmio Suisse-Canada de 1995 por *Cantique des plaines* (1993); prêmio Louis-Hémon por *La virevolte* (1994); prêmio Goncourt des lycéens e prêmio do Livre Inter, ambos de 1996, por *Instruments des ténèbres* (1996); prêmio des libraires du Québec e Grand Prix des lectrices de Elle de 1999 por *L'empreinte de l'ange* (1998a); prêmio Odyssée (concedido unicamente em 2002) por *Dolce agonia* (2001c); prêmio Femina e prêmio France Télévisions, ambos de 2006, por *Lignes de faille* (2006), prêmio da revista Transfuge de 2018 por *Lèvres de pierre* (2018b). Tendo recebido alguns dos prêmios literários mais prestigiosos da França, sua obra, como visto anteriormente, não se detém somente nos romances. Vários concertos literários, inúmeros prefácios, entre eles os dos livros da

⁵⁷**Nancy**... Nous avons correspondu quelques mois, et puis nous nous sommes rencontrés. J'avais l'impression d'avoir trouvé une âme sœur. Nous avons tout de suite été embarqués dans des discussions sur la création. On ne pratique pas le même art, mais nos démarches et attitudes sont très proches.

Guy Je partage son regard sur le monde, le voyage, l'art du quotidien. Nous portons la même attention aux choses, nous repérons des détails, en parlons passionnément. Je suis plus visuel, elle est plus sur le mot, mais une même curiosité nous porte.

escritora e amiga Annie Leclerc, *L'amour selon Mme de Rênal* (2007) e *Paedophilia ou L'amour des enfants* (2010), publicados postumamente, e mais de vinte livros de ensaios sobre diversos temas, como aqueles em homenagem aos autores que inspiram sua escrita: *Tombeau de Romain Gary* (1995), *Limbes/ Limbo*, un hommage à Samuel Beckett (2000) e *Passions d'Annie Leclerc* (2007a), livros em que a autora se aproxima dessas figuras. Em *Tombeau de Romain Gary*, a escritora dirige diretamente a palavra a Romain Gary, com a familiaridade dada pelo tratamento "tu" em francês, reservado para aqueles com quem se tem intimidade. Apesar de não terem se conhecido de fato, Huston reconhece proximidade com ele, pois ele não a teria agradado, posto que não agradava a si mesmo, sua voz, sua expressão "cruel e indiferente não correspondia ao que você era no seu interior; portanto nós nos aproximamos pela repulsa daquilo que você dava a ver e ouvir ao mundo, e é isso que me autoriza a lhe tratar por você" (Huston, 1995, p.13, tradução nossa)⁵⁸. Enxergar essas contradições e a genialidade de Romain Gary faz com que Huston veja nele um irmão, como também o faz com Samuel Beckett em *Limbes / Limbo*, dessa vez se conectando mais ao fato de que o escritor escreve em francês e depois traduz seus próprios textos para o inglês ou vice-versa, como ela trabalha a partir da escrita de *Cantique des plaines* (1993), seu quarto romance e como constrói este curto ensaio bilíngue francês/inglês. Já em *Passions d'Annie Leclerc*, Huston cria, segundo Nubia Hanciau, uma "Narrativa autobiográfica aberta para várias reflexões instigantes sobre a amizade entre essas duas mulheres, suas trocas epistolares, cujos excertos publicados revelam a afinidade intelectual na troca de experiências e nas dificuldades que Annie e Nancy encontram em escrever" (Hanciau, 2008, p.327), ao mesmo tempo em que é também uma elaboração de seu luto, pois o livro é publicado no ano seguinte ao da morte de Leclerc, falecida em 2006.

As colaborações com outros artistas rendem dois livros de cartas, um com Sam Kinser, *À l'amour comme à la guerre* (1984) e *Lettres parisiennes: autopsie de l'exil* (1985) com Leïla Sebbar, além de mais de dez livros até o momento com obras ilustradas, como as colaborações já citadas com fotógrafos e artistas plásticos. Em relação a contos, ela participa das antologias *Une enfance d'ailleurs: 17 écrivains racontent* (1993b), *Mixité(s): nouvelles* (2007b) e *Des nouvelles de la banlieu* (2008a), e sua própria coleção de contos *Sensations fortes* (2017). No teatro, temos *Angela et*

⁵⁸ [...] cruel et indifférent ne correspondait pas à ce que tu étais à l'intérieur ; nous sommes donc rapprochés par ce dégoût de ce que tu donnais à voir et à entendre au monde, et c'est ce qui m'autorise à te dire tu.

Marina: tragicomédie musicale (2002), adaptação do romance *La virevolte* com a diretora Valérie Grail, encenada em 2005 e 2008 pela Compagnie Théâtre Italique em Paris; *Mascarade* (2008c) com Sacha Huston, encenada em 2008 no Petit Théâtre de Lausanne, na Suíça e em 2012 no Théâtre de la Canaille, em Rouen, na França; *Jocaste Reine* (2009b), encenada em 2009 e 2010 no Théâtre des Osses, em Givisiez, na Suíça e em 2013 no Théâtre du Nouveau Monde, em Montreal, no Canadá; *Klatch avant le ciel* (2011a), encenada em 2011 no Théâtre Kléber-Méleau, em Renens, na Suíça e *En fleur et en os* (2023c), única peça ainda não encenada. Já quando se trata de poesia, Huston publica, além de sua colaboração com Guy Oberson com textos e poemas, *Terrestres* (2014e), o livro de haikus e desenhos de Rachid Koraïchi *Tu es mon amour depuis tant d'années* (2001a) e *Choses dites* (2023d), primeira coletânea de poemas de Huston, escritos em inglês nos anos 1990, em resposta a uma decepção amorosa e traduzidos para o francês para essa versão bilíngue.

Passando pela literatura infanto-juvenil, temos seis obras de Huston, as três já citadas colaborações com os filhos, *Véra veut la vérité* (1992), *Dora demande des détails* (1993a) e *Mascarade* (2008c), mas também *Les souliers d'or* (1998b), *Ultraviolet* (2011c) et *Plus de saisons !* (2014g). Ainda que não tenha produzido tanto para esse público, a infância está muito presente em seus romances, tendo sido o foco para a escrita de *Lignes de faille* (2006), um dos romances mais conhecidos. Nesta narrativa, ao dar voz à quatro crianças de seis anos, Huston precisou refletir muito sobre a infância e sobre o ponto de vista das crianças em relação ao mundo e ela diz: "Tentei respeitar o que uma criança de seis anos pode entender, e ela entende muitas coisas. Todas as crianças são hipersensíveis. Elas recebem as palavras dos adultos como golpes ou afagos – no meio da cara". (Huston, 2009a, tradução nossa)⁵⁹. A autora não só acredita se interessar e se inspirar pela infância; usa sua própria experiência traumatizante da infância, como mãe e como artista, para responder à pergunta sobre como escrever sem sofrimento:

O artista está sempre em contato com suas emoções de infância, não para remoê-las, mas para usar a energia do questionamento, da curiosidade, da busca pela verdade que isso suscita nele, responde. Usei essa dor para falar sobre a dor do mundo; penso que estou numa

⁵⁹ "J'ai essayé, dit-elle, de respecter ce qu'un enfant de 6 ans peut comprendre, et il comprend beaucoup de choses. Tous les enfants sont hypersensibles. Ils reçoivent les mots adultes comme des coups ou des caresses - en pleine figure."

situação melhor porque vivi a ferida da partida da minha mãe e isso não me matou. (Huston, 2014b, tradução nossa)⁶⁰

Assim como Morrison, portanto, Huston também é impulsionada a ser uma artista plural, criando uma obra tão complexa quanto vasta, que não cessa de se interessar pelo ser humano e pela liberdade trazida pela literatura (e pela leitura desta), sobre a qual ela reflete em seu ensaio *A espécie fabuladora*:

Pois, sem andar mascarada, como é o caso de milhares de outras ficções que nos cercam, nos invadem e nos definem, a literatura diz o que deve ser dito: "*Sou uma ficção*", ela anuncia, amem-me pelo que sou. Usem-me para experimentar a sua liberdade, para repelir os seus limites, para descobrir e animar a sua própria criatividade. Sigam os meandros dos meus personagens e façam deles os seus, deixem que expandam o seu universo. Sonhem-me, sonhem comigo, nunca se esqueçam de sonhar. (Huston, 2010a, p. 153)

É com esse convite proposto por Huston que voltamos para a literatura, com o mesmo intuito sonhador de expansão de horizontes.

⁶⁰ *L'artiste reste toujours en contact avec ses émotions d'enfant, non pas pour les ressasser, mais pour utiliser l'énergie de questionnement, de curiosité, de recherche de la vérité que cela a suscitée en lui, répond-elle. Je me suis servi de cette douleur pour parler de la douleur du monde; je pense que je suis mieux placée que beaucoup parce que j'ai vécu cette blessure du départ de ma mère et que cela ne m'a pas tuée.*

3 PERCURSO PELO FANTÁSTICO

Como trabalhamos com o estudo comparativo das obras de Nancy Huston e Toni Morrison, sobretudo daquelas inseridas em um espaço de certa ambiguidade entre a representação da realidade e o imaginário/sobrenatural, parece-nos necessário abordar alguns aspectos teóricos nos quais nos apoiaremos para desenvolver as análises. Partindo disso, apresentamos nesse capítulo um percurso traçado pelo estudo do Fantástico, assim como mostrar e justificar como foi feita a escolha do corpus, tendo em vista a análise de particularidades encontradas no gênero e nos textos selecionados.

Assim sendo, concentramo-nos inicialmente na definição do Fantástico apresentada por Tzvetan Todorov em sua obra seminal dos estudos do gênero, *Introdução à literatura fantástica* (1975, primeira tradução no Brasil; 1970, publicação do livro na França), para investigar nosso corpus composto de romances que tratam de temas encontrados na literatura fantástica – *Beloved* (1987), *Jazz* (1992a) e *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison, *Dolce Agonia* (2001c), *Instruments des ténèbres* (1996) e *Une Adoration* (2003) de Nancy Huston.

Tendo como norte a definição clássica de Fantástico dada por Todorov, encontrado na vacilação entre imaginação e realidade, assim como a sua divisão de temas do fantástico, apresentada na obra mencionada anteriormente, começamos nossa incursão ao gênero, com o intuito de definir alguns elementos encontrados nos romances. A ambiguidade, a incerteza, encontrada no cerne dessa definição de Fantástico servirá não para determinar se os textos do corpus poderiam ser lidos como romances fantásticos, e sim para questionar os elementos fantásticos presentes. As considerações de David Roas em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014) serão valiosas nesse sentido, ao trazer uma abertura maior do gênero e, sobretudo, refletir sobre as características do fantástico contemporâneo, aquele que questiona o próprio funcionamento, traz a ilusória normalidade da realidade e não as evidências do sobrenatural. A partir, então, da apreensão desses elementos característicos dos romances do ponto de vista de uma representação de realidade mesclada com elementos imaginários e sobrenaturais, perscrutaremos a que se prestam tais relações, focando na discussão de Roas e também no vínculo traçado entre fantástico e pós-modernidade por Lance Olsen, no capítulo do livro *Fantastic Literature* (2004), organizado por David Sandner, cujo fantástico denuncia-se na literatura pós-moderna como um recurso de problematização da linguagem e da experiência.

Procederemos ao nosso percurso teórico tendo como objetivo elucidar aspectos do Fantástico que contribuam para nossas análises, partindo de Todorov para levantar os temas do fantástico encontrados nos romances, para posteriormente refletirmos sobre o uso destes por escritoras contemporâneas como Huston e Morrison.

3.1 O FANTÁSTICO

Em um artigo elaborado durante o mestrado no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, Campus de São José do Rio Preto, para a disciplina de Literatura Fantástica: Abordagens Teóricas, das professoras Roxana Guadalupe Herrera Alvarez e Norma Wimmer, intitulado *Temas do fantástico em "Instruments des ténèbres", de Nancy Huston (2017)*, analiso o romance levando em conta as inúmeras intervenções sobrenaturais contadas pela narradora, Nadia, assim como pelas personagens do romance dentro do romance, pois Nadia escreve um romance histórico, chamado "Sonate de la résurrection", enquanto documenta essa escrita em seu diário, "Le Carnet Scordatura". Este trabalho serve, portanto, como ideia base para a reflexão sobre o Fantástico e seus temas em romances que não pretendem ser categorizados no gênero, porém não deixam de usar do sobrenatural em sua construção como forma de ampliar as considerações sobre a realidade de forma crítica. Assim sendo, intencionamos nos valer deste para aprofundarmos nossas análises ao comparar semelhante processo observado também na obra de Morrison.

Para tanto, partiremos da definição clássica dos gêneros que tratam do sobrenatural, como a definição apresentada por Todorov:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (Todorov, 2010, p. 30)

Todorov considera que o Fantástico se encontra justamente nesse espaço de ambiguidade: "[...] ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso." (2010, p. 31). A incerteza, cerne do gênero, portanto, servirá de norte para as considerações relativas à presença de

elementos fantásticos nos romances a serem analisados. No entanto, esse não será o único uso da incerteza, do questionamento. Nossas próprias considerações serão desenvolvidas nesse espaço, por remeterem a relações e ideias apreendidas da leitura das obras das autoras produzidas no contexto do pós-modernismo, conforme tratado por Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*.

O desafio da certeza, a formulação de perguntas, a revelação da criação ficcional onde antes poderíamos ter aceitado a existência de alguma "verdade" absoluta - esse é o projeto do pós-modernismo. (1991, p.73)

Portanto, ao explorar as questões levantadas por Todorov, não pretendemos delimitar nossa leitura a esse espaço, mas somente observar questões a partir deste para mapear as evoluções da teorização sobre o gênero e possíveis desdobramentos sofridos na representação do sobrenatural e do imaginário. A definição completa de Fantástico para o autor seria a seguinte:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (Todorov, 2010, 38-39)

O Fantástico fica, portanto, restrito a uns poucos exemplos especificados pelo teórico que, em seguida, contrasta esse gênero com os outros que também se valem do uso do sobrenatural, como o estranho e o maravilhoso. O Fantástico é, do mesmo modo, comparado com a poesia e a alegoria, revelando-se distinto destes gêneros. Ao determinar essas diferenças, Todorov segue em direção à delimitação do discurso fantástico, em que discute os aspectos verbal, sintático e semântico de sua estrutura. O aspecto semântico será, então, analisado em detalhe, pois

No final de contas, a história fantástica pode se caracterizar ou não por tal composição, por tal “estilo”; mas sem “acontecimentos estranhos” o fantástico não pode nem mesmo aparecer. O fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária (2010, p. 100).

Esse aspecto receberá atenção especial não só do autor, mas também de nossa parte, uma vez que a presença de intervenções sobrenaturais/imaginárias nos romances pode ser estudada a partir do ponto de vista dos temas do Fantástico, separação derivada da análise minuciosa desses "acontecimentos estranhos", imprescindíveis à existência do gênero.

Remetendo-nos aos temas teorizados por Todorov, estes são separados em duas categorias: "os temas do eu" e os "temas do tu". Os "temas do eu" tratam das relações entre a personagem e seu mundo; também chamados de "temas do olhar", estes se relacionam às perturbações de percepção e de consciência da personagem, tais como as questões do limite entre matéria e espírito, a ruptura entre sujeito e objeto, sendo resumidos por Todorov da seguinte maneira: “Este princípio engendra numerosos temas fundamentais: uma causalidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço”. (2010, p.128). Já os "temas do tu", também conhecidos como "temas do discurso", tratam das relações entre personagens, ou da relação da personagem com seu inconsciente, logo, relativa aos desejos interditos e à sexualidade como tabu traduzida em temas como a tentação sexual diabólica, a homossexualidade e as perversões (incesto, necrofilia, sadismo).

Essa identificação auxilia de forma a melhor compreender de onde partiriam as questões observadas nos romances do corpus, visto que, ao compararmos inicialmente *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, pudemos observar as protagonistas – Pecola Breedlove, em *The Bluest Eye* e Nadia em *Instruments des ténèbres*, – partirem de um lugar de interação com o ambiente. Este não fornece a elas aquilo que necessitam e, portanto, as percepções do mundo precisam ser colocadas à prova, causando perturbações em suas consciências. Estas serão representadas sob a forma da loucura e do duplo, temas relacionados a uma ruptura de coerência entre o ser e o mundo e, deste modo, identificáveis como "temas do eu".

Estes, ao serem também indicados como "temas do olhar", oferecem-nos ainda mais matéria para nossa reflexão em relação à comparação das obras das autoras, sobretudo desses dois romances: a questão do olhar tem uma importância enorme na

construção das narrativas, assim como na construção de identidade das personagens – o olhar e seus diferentes pontos de vista. Essa reflexão fica clara na construção do romance *The Bluest Eye*. De forma literal e metafórica, temos a presença do olho azul e do olhar de diferentes personagens para tratar dos acontecimentos. Pecola sente o peso desses olhares e do olhar dos olhos azuis, das pessoas brancas, fazendo-a invisível quando procura ser vista. Em *Instruments des ténèbres*, o duplo de Nadia, esse olhar masculino buscado, para se punir mais do que para entender a complexidade de sua identidade, é essencial para o entendimento. O olhar masculino será ainda tema do ensaio de Huston, *Reflets dans un oeil d'homme* (2012a), no qual a escritora pondera sobre o paradoxo da sociedade contemporânea, exaltando a igualdade entre os sexos e, ao mesmo tempo, promovendo suas diferenças por meio da indústria da beleza e da pornografia: "O homem olha, a mulher é olhada. O homem apreende o mistério do mundo, a mulher é esse mistério. O homem pinta, esculpe e desenha o corpo fértil; a mulher é esse corpo." (2012a, p. 8, tradução nossa)⁶¹. Investigamos, então, os efeitos desse olhar masculino, tanto quanto os do olhar branco e dos diferentes pontos de vista possíveis para o mesmo acontecimento, para a mesma personagem, para os seus traumas. Também distinguimos como esses podem influenciar a identidade de uma personagem – da mesma forma que o fazem fora da ficção: esse é nosso propósito ao evidenciar essas influências na ficção e a importância da arte e de romances para dar sentido à experiência humana.

De forma semelhante, temos em *Beloved* e *Une Adoration* o aparecimento de questionamentos das personagens em relação à realidade, ainda que de forma bem distinta daquela vista nos romances comentados anteriormente. Há, em *Beloved*, uma personagem (Beloved), cuja existência é questionada tanto por outros personagens quando pelos leitores. Ao longo da narração, é tanto vista como uma possível escrava fugida e abusada por um homem branco, quanto como o fantasma da bebê de Sethe, que retorna em razão da culpa por tê-la matado. Martha J. Cutter expõe possibilidades no artigo "The Story Must Go On and On: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*". Devido a essa vacilação em escolher uma interpretação, seria possível, segundo a autora, fazer uma leitura do romance nos moldes fantásticos de Todorov, ainda que isto não tenha sido levado em consideração por Morrison ao escrevê-lo : "[...] a abordagem de Todorov nos auxilia a compreender como

⁶¹ L'homme regarde, la femme est regardée. L'homme appréhende le mystère du monde, la femme *est* ce mystère. L'homme peint, sculpte et dessine le corps fécond ; la femme *est* ce corps.

certos aspectos formais e textuais de narração estão entrelaçados com uma pauta estética oral afro-americana para criar um trabalho que é, em ambos aspectos lexicais e auditivos, infinito, plural e aberto." (Cutter, 2000, p. 63, tradução nossa)⁶². Já em *Une Adoration*, o questionamento mais imediato parte do leitor, já que vemos narradores bem incomuns serem apresentados, como o falecido pai de Cosmo, ator cujo assassinato é investigado durante a história; a faca usada para cometer o ato, uma árvore, um lago, entre outros.

A polifonia é um recurso utilizado em ambos os romances para dar voz às personagens; em *Beloved*, os diálogos são entremeados pela narração de um narrador "onisciente", ao passo que em *Une Adoration* as personagens se dirigem diretamente a um juiz, que pode ser o próprio leitor, tendo o discurso marcado sempre por seus nomes escritos antes das falas, como a primeira narradora ao abrir o livro, identificada como "a romancista":

A romancista (para o leitor)

ESSA é uma história real, eu juro. Oh, eu mudei os nomes, é claro; mudei os lugares, a época, as profissões, os diálogos, a ordem dos eventos e seu significado; e, no entanto, tudo que vou lhe dizer é verdade. É uma inquirição como de costume, uma fantasmagoria, como sempre: as testemunhas convergirão aqui e se esforçarão uma a uma para convencê-lo, para deslumbra-lo, para enganá-lo; vou emprestar minha voz a elas, mas é com você que elas contam para entendê-las, elas dependem de você para existir, então preste atenção, é importante; você é o único juiz... como sempre. (Huston, 2003, p. 7, tradução nossa)⁶³

Vemos a importância do leitor como "juiz", como aquele a julgar a obra e fazer, com sua leitura, com que seja entendida dessa ou daquela forma. Para Todorov, "No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico." (2010, p. 48). Notamos, assim, a relevância do leitor para a interpretação do fantástico. No entanto, como intencionamos mostrar com o ponto de vista usado neste trabalho – sem ser uma

⁶² "[...] Todorov's approach helps us to comprehend how certain formal and textual features of narration are interwoven with an oral African American aesthetic agenda to create a work that is, in both its lexical and aural features, infinite, plural and open.

⁶³ LA ROMANCIÈRE (*au lecteur*)

CECI est une histoire vraie, je vous le jure. Oh, j'ai changé les noms, bien sûr ; j'ai changé les lieux, l'époque, les métiers, les dialogues, l'ordre des événements et leur signification ; et pourtant, tout ce que je vais vous raconter est vrai. C'est une audition comme toujours, une fantasmagorie comme toujours : les témoins vont converger ici et s'efforcer un à un de vous convaincre, de vous éblouir, de vous mener en bateau ; je leur prêterai ma voix mais c'est sur vous qu'ils comptent pour les comprendre, de vous qu'ils dépendent pour exister, alors faites attention, c'est important ; vous êtes seul juge... comme toujours.

classificação fantástica, nem delimitar os limites possíveis de interpretação – aponta que o questionamento parte do mundo ficcional, como o apelo da romancista. No entanto, esta incerteza sobre realidade retratada no romance extravasa o mundo do romance e interfere com sua reflexão na forma como lidamos com os textos e com a nossa própria realidade de forma geral.

Em nosso último par de romances, *Dolce agonia* e *Jazz*, pensado sob o prisma dos temas do fantástico, podemos encontrar uma interrogação – desta vez partindo dos leitores em relação aos romances – acerca dos limites da narração onisciente. Em *Dolce agonia*, a onisciência é levada ao grau máximo, sendo a narrativa aberta por ninguém menos que Deus, no primeiro capítulo intitulado "Prólogo no céu":

Quando me reúno com os criadores de outros universos, sempre faço o possível para ser modesto. Em vez de me gabar do meu trabalho, eu os elogio pela beleza e pela complexidade do trabalho deles. Mas, de forma privada, não posso deixar de achar o meu superior, porque sou o único que pensou em algo tão imprevisível como a humanidade. (Huston, 2008b, p. 4)⁶⁴

Os capítulos são, a partir daí, entremeados da narração de um jantar bem comum na casa de Sean Farrel, um poeta e professor universitário. Dessa narração marcada em itálico de Deus, o "narrador fantástico", como especifica Siobhan Brownlie, em seu artigo Translation and the Fantastic: Nancy Huston's *Instruments des ténèbres* (2009), refere-se ao narrador citado anteriormente, além daqueles apresentados em *Une Adoration*. Ela ainda diz que,

"Deus, quando tornado visível, é paródico e grotesco" (Jackson 1981, 77), então ao invés de ser um ser divino respeitado, Deus se torna uma figura do fantástico grotesco. Em *Dolce Agonia*, (Huston 2001) Deus é uma importante figura no romance: como narrador em primeira pessoa, ele conta com entusiasmo e malícia como comanda o destino dos personagens despercebidos, tendo um prazer especial em detalhar como cada personagem encontrará seu fim. (2009, p. 71, tradução nossa)⁶⁵

⁶⁴QUAND JE RENCONTRE les créateurs des autres univers, je m'efforce toujours d'être modeste. Plutôt que de me vanter de l'excellence de mon œuvre, je les félicite pour la beauté et la complexité de la leur... Mais, à part moi, je ne puis m'empêcher de trouver que la mienne est supérieure, car je suis le seul à avoir inventé une chose aussi imprévisible que l'homme. (Huston, 2001, p. 5)

⁶⁵"God, when made visible, is parodic and grotesque" (Jackson, 1981, 77), so rather than being a respected divine being, God becomes a figure of the grotesque fantastic. In *Dolce Agonia*, (Huston 2001) God is an important figure in the novel: as a first person narrator, he recounts both lightheartedly and maliciously how he commands the destiny of the unsuspecting characters, taking particular delight in detailing how each character will meet his or her end.

Podemos, então, perceber como esse narrador provoca reflexões por se tratar de uma grande figura na construção do romance e como somos levados a conhecer as personagens a partir de suas intervenções. Já em relação à *Jazz*, Cutter novamente oferece suporte, ao tratar da "ambiguidade narrativa":

Críticos especularam infinitamente sobre este narrador estranhamente onisciente-ainda-errôneo, encarnado mas desencarnado, com alguns argumentando que ele /ela é uma personagem dentro do texto, o autor do texto, a voz da cidade ou a voz do jazz. Outros ainda argumentaram que a voz narrativa é a voz do romance. (2000, p. 70, tradução nossa)⁶⁶

Novamente, assim como em outros romances de Morrison – mas também nos de Huston – conseguimos observar estratégias empregadas em sua construção apontando para uma maior abertura de interpretações e, ainda e sobretudo, um não fechamento do texto em relação a estas. Por isso que, mesmo ao tratar dos temas do Fantástico do ponto de vista estrutural de Todorov, procuramos esclarecer que o propósito destes estavam na relação das personagens com o mundo em que se inserem, além da relação do olhar destas – e do próprio leitor – não só para o próprio texto e suas possibilidades, mas ainda das reflexões causadas em relação ao contexto da contemporaneidade em que ambos os textos e os leitores se encontram. Todorov não via longevidade no Fantástico, conforme teorizou, porém não deixa de apontar para outras formas de uso do sobrenatural, como aquela feita por Kafka, em *A Metamorfose*, em que a própria personagem se torna fantástico:

Esta metamorfose terá conseqüências sobre a técnica do gênero. Se o herói com o qual se identifica o leitor era antes um ser perfeitamente normal (a fim de que a identificação fosse fácil e que resultasse possível assombrar-se com ele ante o insólito dos acontecimentos), neste caso, é precisamente esse personagem principal quem se volta “fantástico”; (2010, p. 182)

O gênero, portanto, vai sofrer alterações no século XX. Em *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas* (2014), David Roas traz uma abertura maior do gênero e, sobretudo, reflete sobre as características do fantástico contemporâneo como aquele que questiona o próprio funcionamento e a ilusória normalidade de nossa realidade. As considerações levantadas por Roas são de grande importância para as

⁶⁶Critics have speculated endlessly about this oddly omniscient-yet-erroneous, embodied-yet-disembodied narrator, with some arguing that s/he is a character within the text, the author of the text, the voice of the city, or the voice of jazz. Still others have argued that the narrative voice is the voice of the novel.

questões relativas ao Fantástico que procuramos mobilizar, visto que não se querem categóricas e fornecem diferentes indagações, levantadas em relação ao encontrado nos romances analisados, enquanto também apontam para uma abertura do contemporâneo para o questionamento de nossa realidade a partir do sobrenatural. De acordo com o autor, a narrativa fantástica desencadeia uma incerteza em nossa percepção de realidade:

Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade. Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (Roas, 2014, p. 32)

Além disso, também afronta a aproximação estruturalista de Todorov àquela que leva em conta o contexto sociocultural e salienta a importância deste último, pois "precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico". (2014, p. 39). De certa forma, os "temas do eu" teorizados por Todorov, fazem com que as personagens se confrontem com sua percepção e concepção do real, entretanto, o Fantástico não pode estar somente na relação desses com o mundo, pois o leitor precisa entrar nesse jogo, não só no momento de interpretação de determinado texto – algo que não o faz fechado neste, mas em relação a outros textos do gênero, a outros textos lidos e a sua própria relação com o mundo, ocupando um espaço importante nessa interpretação. Sobre isso, Roas trata, após concluir ser necessário ao Fantástico não a ambiguidade postulada por Todorov, mas "a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável" (2014, p. 43), incluindo assim, em sua concepção, também narrativas em que haja uma transgressão da realidade e cita *Drácula* (1897), de Bram Stoker, como exemplo. O Fantástico mobiliza, dessa forma:

A participação ativa do leitor [...], fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. (Roas, 2014, 45-46)

Ainda que possamos encontrar explicações racionais para as irrupções imaginárias/sobrenaturais em *The Bluest Eye* ou em *Instruments des ténèbres*, levando em conta que as protagonistas desses romances procuravam nestes a resolução de seus problemas – Pecola, ao obter seu olho azul, seria aceita e amada; Nadia, ao fugir para a loucura e o niilismo, deixaria de se preocupar com as suas dores e angústia reais –, ou fazer leituras alegóricas dos narradores de *Dolce Agonia* e *Jazz* – Deus representando o próprio romancista em *Dolce Agonia*, divertindo-se ao criar e destruir seus próprios personagens, enquanto a ambiguidade da narração de *Jazz* se daria pela voz do próprio romance, forçando sempre o leitor a reavaliar suas interpretações. Ainda não deixamos, portanto, de fazer esse movimento paradoxal entre o que consideramos real, sobretudo quando é da ordem sobrenatural, e os acontecimentos apresentados nos romances.

Nossa noção do real estará, pois, sendo colocada à prova na leitura dos romances, assim como estaria sendo feita caso estes se tratassem de romances fantásticos pois, ainda seguindo a conceituação de Roas, "A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real" (2014, p. 51). Ao tratar de percepção do real na literatura fantástica até o século XIX, como os exemplos de literatura fantástica oferecidos por Todorov em sua discussão sobre o gênero, temos referências claras aos quais os leitores e os próprios escritores se voltam, até uma certa noção de realismo literário, pano de fundo para a transgressão trazida pelo fantástico – o que, a partir do século XX, começará a se modificar. Jaime Alazraki é citado por Roas ao trilhar esse caminho em relação ao Fantástico a partir do século XX, pois este conceitua o neofantástico com base na leitura de autores como Julio Cortázar e Jorge Luis Borges e conclui que são narrativas "neo-fantásticas porque, apesar de girarem em torno de um elemento fantástico, essas histórias se diferenciam de seus avós do século XIX em sua visão, intenção e *modus operandi*." (Alazraki, 2001, p. 276, tradução nossa)⁶⁷. Nestas, o medo, componente necessário para o efeito do fantástico, não está presente, há um ar insólito em seu lugar.

A partir da reflexão sobre o neofantástico e como este estaria baseado numa ideia de realidade pós-moderna, o que impossibilitaria a transgressão (sem pontos fixos não seria passível de ser compreendida), Roas propõe o fantástico contemporâneo nos seguintes termos:

⁶⁷Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su vision, intención y su *modus operandi*.

A meu ver, o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, exatamente como propunha o conto fantástico tradicional, mas expresso de outro modo (2014, p. 67)

Portanto, para Roas, o importante a se considerar não é aquilo que difere o fantástico contemporâneo daquele tradicional e sim como continua evidenciando e questionando o funcionamento de nossa realidade – como conclui a partir dos contos de Borges: "portanto, uma construção fictícia, uma simples invenção." (2014, p. 69). Ao evidenciar isso em seus contos, Borges ainda produziria inquietude em seus leitores, segundo Roas, o que contradiz a ideia do neofantástico de Alazraki.

A reflexão de Roas produz, assim, uma visão bem aberta do fantástico, em relação à sua comparação com o conceito neofantástico de Alazraki e o fantástico que existe somente na ambiguidade, como postulado por Todorov:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressar a transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível chamá-la assim, de um texto literário. (2014, p. 73-74)

Podemos, portanto, tomar emprestada a ideia de Roas de produção de incerteza diante do real para os questionamentos trazidos pelos textos de nosso corpus; apesar de não termos o intuito de chamar os romances de fantásticos. Ainda nesse sentido trazido do autor, não há dúvidas de que em momentos específicos destes seja produzida uma transgressão do real, embora imaginária. No entanto, isso nos leva a momentos de inquietude e instabilidade, como ao vermos, em *The Bluest Eye* (1970), a garota Pecola Breedlove se desprender do real, dividindo sua consciência, para encontrar aquilo que mais desejava: amor e suporte para lidar com seus traumas. Isso se evidencia na parte final do livro, enquanto Pecola discute com uma segunda voz – seu duplo – sobre seus recém adquiridos olhos azuis, sobre a reação das pessoas a essa mudança que ela acredita ter sido realizada, além da reação da mãe quando soube dos abusos praticados pelo pai:

Por que foi, então, que você não contou para a senhora Breedlove?

Eu contei!

Eu não estou falando da primeira vez. Estou falando da segunda, quando você estava dormindo no sofá.

Eu não estava dormindo! Estava lendo!

Não precisa gritar.

Você não entende nada, não é? Ela nem acreditou em mim quando eu contei.

Então foi por isso que você não contou para ela sobre a segunda vez?

Ela não teria acreditado em mim.

Você tem razão. Não ia adiantar nada contar, se ela não ia acreditar em você. (Morrison, 2019c, p. 118)⁶⁸

Olha, olha ali. Aquela garota. Olha os olhos dela. São mais azuis do que os meus?

Não, não acho.

Você olhou direito?

Olhei.

Vem vindo alguém. Olha os olhos dele. Vê se são mais azuis.

Você está sendo boba. Não vou ficar olhando para os olhos de todo mundo.

Você tem que olhar.

Não, não tenho.

Por favor. Se houver alguém com olhos mais azuis do que os meus, talvez exista alguém com os olhos mais azuis. Os olhos mais azuis no mundo todo. (Morrison, 2019c, p. 120)⁶⁹

Os temas delicados, da criança abusada e rejeitada, ao serem tratados dessa forma, causam um efeito distinto, uma narração realista que não se daria por meio da fragmentação de sua personalidade, a qual é expressa claramente na/pela escrita. De forma semelhante, temos a escrita como meio para a expressão desse duplo em *Instruments des ténèbres*, com Nadia falando com seu *daimôn*:

⁶⁸*Then why didn't you tell Mrs. Breedlove?*

I did tell her!

I don't mean about the first time. I mean about the second time, when you were sleeping on the couch.

I wasn't sleeping! I was reading!

You don't have to shout.

You don't understand anything, do you? She didn't even believe me when I told her.

So that's why you didn't tell her about the second time?

She wouldn't have believed me then either.

You're right. No use telling her when she wouldn't believe you. (Morrison, 2007a, p. 122)

⁶⁹ Look. Look over there. At that girl. Look at her eyes. Are they bluer than mine?

No, I don't think so.

Did you look real good?

Yes.

Here comes someone. Look at his. See if they're bluer.

You're being silly. I'm not going to look at everybody's eyes.

You have to.

No I don't.

Please. If there is somebody with bluer eyes than mine, then maybe there is somebody with the bluest eyes. The bluest eyes in the whole world. (Morrison, 2007a, p. 124)

Oh! Eu posso me calar, se você assim quiser.

Sim, boa ideia. Cale-se um pouco. Eu o chamarei quando precisar de sua ajuda.

(Ele ri, com seu melhor riso sardônico. A ideia de que possa seguir as minhas ordens é absurda, naturalmente. Mas agora nós já nos conhecemos bem, sei que posso contar com seu retorno. Antigamente, a ideia de que ele pudesse me abandonar definitivamente me fazia afundar em pânico.) (Huston, 1996, p. 40, tradução nossa)⁷⁰

Podemos observar estratégias bem similares em ambos os romances, ainda que trabalhem com temas bem diversos. É possível traçar, portanto, um paralelo em relação ao trabalho das escritoras (ligado ao fato de tratarmos de romancistas contemporâneas), cujas relações entre realidade e imaginário e sua representação podem apresentar mais aproximações do que distanciamentos. Pensando nessas estratégias similares sendo usadas como forma de ampliar o sentido dos romances ou dar voz à consciência de personagens, como vimos em ambos *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, podemos ainda definir as autoras como pós-modernistas, amparando-nos na *Poética do pós-modernismo*, de Hutcheon, que diz: "O impulso pós-moderno não é buscar nenhuma visão total. Ele se limita a questionar. Caso *encontre* uma dessas visões, ele questiona a maneira como, na verdade, a *fabricou*." (1991, p. 73).

Formando um vínculo, pois, entre fantástico e pós-modernismo, conseguimos recorrer a Lance Olsen, no seu capítulo para o livro *Fantastic Literature* organizado por David Sandner, em que ele traz importantes observações a esse respeito: "Uma estratégia frequentemente empregada pela literatura pós-moderna como forma de liberar sua imaginação dos modos de ficção realista, naturalista e modernista é o fantástico" (2004, p.276, tradução nossa)⁷¹. Ao abordar o fantástico e a fantasia como um terreno particularmente fértil para a ficção contemporânea, aquela que já esgotou a procura por novas estratégias ou combinações de velhas estratégias, Olsen trata do gênero como forma de questionamento de nossas certezas ilusórias:

O resultado, como veremos, é a criação de um veículo particularmente adequado para a imaginação pós-moderna, visto que a fantasia contemporânea pode ser pensada como um equivalente literário do desconstrucionismo. É um modo de interrogar sobre tudo que

⁷⁰*Oh! je peux me taire, si vous voulez.*

Oui, bonne idée. Taisez-vous un peu. Je vous appellerai quand j'aurai besoin de vous.

(Il rit, de son plus beau rire sardonique. L'idée que *lui* puisse suivre mes ordres à moi est loufoque, naturellement. Mais on se connaît bien maintenant ; je sais que je peux compter sur son retour. Jadis, l'idée qu'il puisse m'abandonner tout à fait me plongeait dans la panique.

⁷¹ "One strategy that has been employed frequently by postmodern literature as a way to liberate its imagination from the realist, naturalist, and modernist modes of fiction is the fantastic."

tomamos como certo em relação à linguagem e experiência, dando a estes nada mais do que um status inconstante e provisório. É um modo de ceticismo radical que acredita somente na impossibilidade de total inteligibilidade; no deslocamento sem fim de "significado"; na produção de um universo sem "verdade"; em uma relatividade sem limites de "significação". (2004, p. 276)⁷²

Essa produção de um universo relativizado é consequência, portanto, de nossa própria experiência com o mundo contemporâneo. O Fantástico do século XIX se ocupa com questões do inconsciente que não são de outra forma colocadas em pauta – como os tabus dos já discutidos "temas do tu", trazidos de Todorov. Ao lidar com a complexidade do mundo pós-moderno,

Nossos preconceitos sobre o que constitui o impossível são atacados todos os dias. Em outras palavras, a arte pós-moderna enfrenta o problema de responder a uma situação que é, literalmente, fantástica. Não é de se admirar, portanto, que a fantasia se torne o veículo para a consciência pós-moderna. O fantástico se torna o realismo que nossa cultura entende. (Olsen, 2004, p. 284)⁷³

O fantástico continua, pois, sendo uma forma de elaboração de nossa realidade; tratar o que nos circunda adquire uma nova complexidade refletida na literatura e volta sob a forma de reflexão sobre essa produção. Os desdobramentos do tratamento do sobrenatural não foram interrompidos e substituídos pela Psicanálise, como previa Todorov. A literatura fantástica continua sendo um veículo poderoso de questionamento de nossa realidade a partir da criação ou interação com outras possíveis ou ainda da transgressão desta, o que nos leva ao nosso percurso pelos diferentes caminhos de interpretação possíveis trazidos pela interação entre a representação do real, do sobrenatural e contraste com aquilo que encontramos em nosso corpus de estudo.

⁷² The result, as we shall see, is the creation of a particularly suitable vehicle for the postmodern imagination since contemporary fantasy may be thought of as the literary equivalent of deconstructionism. It is a mode which interrogates all we take for granted about language and experience, giving these no more than shifting and provisional status. It is a mode of radical skepticism that believes only in the impossibility of total intelligibility; in the endless displacement of "meaning"; in the production of a universe without "truth"; in a bottomless relativity of "significance."

⁷³ Our preconceptions of what constitutes the impossible are assaulted every day. In other words, postmodern art faces the problem of responding to a situation that is, literally, fantastic. No wonder, then, that fantasy becomes the vehicle for the postmodern consciousness. The fantastic becomes the realism our culture understands.

3.2 O FANTÁSTICO NA PÓS-MODERNIDADE: O FANTÁSTICO DESCONSTRUÍDO

A partir do nosso percurso pelo fantástico e das considerações levantadas, podemos encontrar uma definição de fantástico relacionada com a contemporaneidade e produtiva para nossas análises, ainda que características tradicionalmente atribuídas ao gênero nos ajudem a melhor enxergar como este se dá em nossos dias. E isso faz parte de um processo que pode ser visto a partir de um gesto desconstrutor, tendo sua expressão no pensamento de Jacques Derrida:

Digo frequentemente que a desconstrução é o que acontece ou se passa [*c'est ce qui arrive, ce qui se passe*]. O que acontece mesmo sem ter esse nome, é o que acontece no mundo. [...] Toda a história do mundo está em desconstrução, desconstruindo-se por si mesma; “isso” se desconstrói. (Derrida, 2016, p. 128).

O uso de uma reflexão desconstrutora é motivado, portanto, pela própria evolução do gênero fantástico, não comportando mais definições tão restritivas quanto as feitas no passado. O próprio movimento da história, como coloca Derrida, aponta para a desconstrução como forma de se pensar o mundo e no mundo. Necessitamos, portanto, conceituar melhor esse pensamento desconstrutor, e Evando Nascimento vem ao nosso auxílio:

Pode-se pensar, assim, as desconstruções como movimentos filosóficos, estéticos e políticos, dentro e fora da Universidade, que visam a contestar a hegemonia socioeconômica e cultural implantada pelos diversos colonialismos ao redor do mundo, em particular o neocolonialismo estadunidense. É uma tendência, sem dúvida, contra o etnocentrismo de origem europeia. (Nascimento, 2024, p.8)

Nascimento trata ainda da questão de desdobramento do legado de Derrida e de como, ao construir seu próprio pensamento autoral – às vezes discordando de alguns aspectos de sua obra, mesmo o questionamento de diversos colonialismos, até daqueles que cerceiam outros seres não humanos, como os animais e plantas – garante direitos muitas vezes negligenciados. Ele conclui que, como disseminadores das sementes de Derrida, "Cabe a nós desdobrá-las em novas direções, não como discípulos repetidores, mas como intérpretes capazes de selecionar e transformar o que julgarmos essencial

nessa imensa obra." (Nascimento, 2024, p. 8-9). Lançamo-nos sobre a obra de Derrida com esse ambicioso intento em direção aos estudos do Fantástico.

Derrida, em entrevista concedida a Evando Nascimento para a *Folha de São Paulo*, define pela última vez a desconstrução:

A desconstrução é um modo de pensar a filosofia, ou seja, a história da filosofia no sentido ocidental estrito e, por conseguinte, de analisar sua genealogia, seus conceitos, seus pressupostos, sua axiomática, além de fazê-lo não apenas de maneira teórica, mas também interrogando as instituições, as práticas sociais e políticas, em suma, a cultura política do Ocidente. Não se trata de um gesto negativo, como a palavra desconstrução poderia dar a entender, mas de um gesto de dessedimentação de genealogias, de análise em certo sentido, embora a palavra análise tampouco convenha, pois sempre supõe um elemento simples como último recurso, enquanto a desconstrução parte sempre de um lugar de complexidade, e não de simplicidade. Em todo caso, é um gesto afirmativo, que tampouco constitui uma doutrina filosófica; diz respeito à filosofia ocidental, porém sem ser um elemento desta, não sendo, por definição, «ocidentalista». Daí seu vínculo atualmente cada vez mais preciso com o movimento «altermundialista», com os movimentos que tendem a transformar o Direito internacional, fundado em conceitos ocidentais ou na filosofia ocidental. Politicamente, é isso que está em jogo na desconstrução (Derrida, 2004b).

Como os teóricos ao longo do tempo fizeram ao elaborar e questionar o conceito de Fantástico, como os escritores fizeram ao produzir textos diferentes, mas ainda semelhantes entre si, fazendo o gênero ao mesmo tempo evoluir e se expandir, podemos refletir sobre este a partir de um movimento de desconstrução, que olha para suas partes e seu funcionamento não para destruir, mas para questionar a possibilidade de uma única interpretação de seu sentido. O jogo da *différance*, termo cunhado por Derrida como neologismo de *différence* – diferença em francês, mas também diferir e adiar, do verbo *différer* – para tratar do movimento do signo linguístico, opera não no nível da unidade da dicotomia do significante/significado, como o seria para o tradicional conceito de Ferdinand de Saussure, e sim na diferenciação de outros signos dentro de um mesmo paradigma, o que impossibilitaria o fechamento de sentidos a partir do próprio signo, como define Carlos Ceia, no verbete *Différance*, do *E-dicionário de termos literários*:

Todo o signo só significa, na medida em que se opõe a outro signo, por isso, se pode dizer que é essa condição da linguagem que constantemente diferencia e adia os seus componentes que concede significância ao signo. Não há sentidos finais, não há qualquer

possibilidade de determinação do sentido de um texto porque todo o texto está sujeito ao jogo da *différance*. (Ceia, 2009)

A partir dessa visão procuramos olhar para o fantástico e para os textos que compõem nosso corpus, longe de uma ilusão de logocentrismo, ou metafísica da presença – de uma verdade absoluta e imutável encontrada na palavra e nos sistemas de pensamento – como o critica Derrida. Quando o filósofo discute em *Gramatologia* (1973), "não há nada fora do texto" (p.199), não quer dizer como muitos críticos atribuíram o sentido de uma completa textualidade. Ele se explica seguindo as discussões com John R. Searle sobre os atos de linguagem, gerando um grande debate entre os dois pensadores, culminando no livro *Limited Inc* (1991), em cujo longo posfácio Derrida articula seu conceito de texto:

Gostaria de recordar que o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica. O que eu chamo de "texto" implica todas as estruturas ditas "reais", "econômicas", "históricas", sócio-institucionais, em suma, todos os referenciais possíveis. Outro modo de recordar, uma vez ainda, que não há extra-texto. Isso não quer dizer que todos os referenciais estão suspensos, negados ou encerrados num livro, como se finge ou frequentemente se tem a ingenuidade de acreditar ou acusar-me. Mas isso quer dizer que todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa. Esta só se dá ou só assume sentido num movimento de retorno no diferencial. *That's all*. (1991, p.203)

Como a realidade é passível de interpretação, tal qual o texto, o sentido se encontra nesse movimento do diferencial, da *différance*, sendo o texto do outro o ponto de partida do trabalho de desconstrução, o mesmo feito por Derrida ao longo de sua carreira. A professora Silvia Faustino reflete sobre a relação de Derrida com a linguagem:

O enunciado segundo o qual não existe fora texto certamente não pretende confinar ninguém a uma prisão lingüística, mas abrir para as múltiplas possibilidades de entendimento pela linguagem. Aos olhos de Derrida, um texto nunca está fechado em si mesmo, permanecendo essencialmente aberto à leitura do outro. Nenhum texto prescreve uma leitura inevitável, já que a "assinatura" da autoria nunca está completa: toda assinatura é uma contra-assinatura que reúne todos os momentos da enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre para o leitor. (Faustino, 2007)

A abertura do texto à leitura do outro é condição própria do texto. Ainda que não levasse em conta uma forte separação entre o texto filosófico e o texto literário, este último também foi terreno fértil para o pensamento de Derrida. Em várias de suas reflexões, parte da literatura para desestabilizar conceitos binários do pensamento ocidental e faz uso desta para pensar em sua potência enquanto discurso, como o faz em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014):

o espaço da literatura não é somente o de uma *ficção* instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*]- em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição (Derrida, 2014, p. 49).

Portanto, a literatura se impõe como lugar privilegiado de reflexão sobre o mundo, abrindo caminhos e expondo contradições e pluralidades deste que poderiam de outra forma estar ocultos ou inacessíveis para muitos.

Para Derrida, a literatura não é simplesmente mais um gênero discursivo, entre inúmeros outros da tradição ocidental e de outras tradições. A *estranha* instituição literária, em seu sentido atual, está relacionada ao conceito moderno de democracia e ao poder *dizer tudo* (*tout dire*) a que esta dá vez e lugar. A literatura é, portanto, uma das melhores alavancas de intervenção para promover, hoje, quando a vida se precariza no horizonte da economia neoliberal, o direito à justiça como respeito ao outro enquanto outro. Sem esse justo direito, é a *sobre-vivência* (*survie*) do humano e de muitos não humanos (plantas, animais e minérios ou coisas) que se vê em definitivo ameaçada. (Nascimento, 2024, p.4)

Como a literatura não precisa se apoiar em uma única verdade, tendo a liberdade de explorar a realidade de todos os pontos de vista possíveis, sua riqueza extrapola os limites do livro. Os desdobramentos fornecidos por ela possibilitam sua intervenção no mundo, trazendo uma ideia de que este não é tão pequeno quanto pode parecer, as fronteiras não são tão rígidas e o pensamento não precisa estar confinado em pequenas caixas com rótulos. A realidade mesma é sempre uma interpretação, portanto podemos pensar sobre o fantástico contemporâneo como aquele que não segue a realidade

imposta por pontos de vista específicos, mas questiona sua própria estabilidade e rigidez, abrindo-se para outras possibilidades, outras leituras.

Embora o corpus possa ser estudado e comparado de diversas formas e sob diversos aspectos do fantástico, organizaremos nossa pesquisa dos romances levando em conta questões mais evidentes apresentadas nestes e passíveis de serem apreendidas nos romances de ambas as autoras. Em *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, o estudo partirá da loucura e do duplo como temas usados na construção, assim como na construção da identidade de suas protagonistas. Em *Beloved* e *Une Adoration*, avançaremos com a ideia de uma escrita polifônica e aberta. Embora os dois romances sejam leituras muito distintas, ainda podemos traçar diversos paralelos em sua construção, o mais evidente e norteador de nossa comparação será a questão da abertura da escrita. Em *Beloved* a abertura acontece pela narração de inúmeras vozes em diferentes gerações, como a própria personagem Beloved e/ou o fantasma do bebê de Sethe. Em *Une Adoration*, temos a polifonia novamente – tão plural que abriga personagens e objetos e lugares personificados: a própria romancista, a faca usada para matar a personagem Cosmo, um lago, personagens possivelmente já mortas, entre outros. Já em *Dolce agonia* e *Jazz*, tencionamos partir dos narradores encontrados no jogo um tanto irônico traçado com a tradição de narração onisciente – em *Dolce agonia*, a onisciência é levada ao grau máximo, sendo a narrativa aberta por ninguém menos que Deus; em *Jazz* ocorre uma problematização da instância do narrador onisciente ao inserir narradores que provocam nada além de dúvidas em relação a sua corporeidade e definição. Tendo definido as indagações, partimos, então, para a exploração dos romances a partir do próximo capítulo.

4 ENTRE FANTÁSTICO E IDENTIDADE: O DUPLO EM *THE BLUEST EYE* E *INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES*

Ce qu'on ne peut pas dire,
il ne faut surtout pas le taire
mais l'écrire.
(Jacques Derrida, 1967)

Dois romances muito distintos, *The Bluest Eye*, de Toni Morrison e *Instruments des ténèbres*, de Nancy Huston, possuem pontos de contato sobre os quais nos debruçamos. A construção da identidade das protagonistas, Pecola Breedlove e Nadia/Nada, respectivamente, passa por desestabilizações e um desdobramento acontece: elas se comunicam com seus duplos em busca daquilo que precisam. No caso da pequena Pecola, vítima de vários abusos, encontra em seu duplo a atenção e carinho esperados em todos os lugares, desde a família, a escola e os amigos ansiados, mas nunca de fato encontrados. Já a madura Nadia/Nada tem uma visão menos inocente do processo pelo qual escreve seu diário, em comunicação com seu *daimôn*, guia da escrita do romance histórico, criado juntamente com o diário, e testemunha dos traumas rememorados. Para nos aprofundarmos nas análises dos romances, no entanto, faz-se necessário melhor contextualizar os enredos, o que fazemos a seguir.

4.1. *THE BLUEST EYE*

Construído principalmente a partir da narração de Claudia MacTeer, garotinha de nove anos em cuja casa se hospeda Pecola Breedlove, filha mais nova da família Breedlove, *The Bluest Eye* (1970, tradução em português *O olho mais azul*) conta a história do desmoronamento dessa família, a partir do racismo, da violência e sobretudo do abuso sexual sofrido pela menina em sua própria casa, pelo pai, Cholly Breedlove. Com o uso de flashbacks e diálogos, vemos cenas narradas por um narrador onisciente, assim como Claudia narrando muitos acontecimentos do ponto de vista de seus nove anos e uma versão adulta rememorando outros. Temos acesso ao processo de como a relação de Cholly com a esposa Pauline se deteriora com o tempo e como isso afeta a relação com os filhos, Pecola e Sam. Também a interação de Claudia e Frieda, irmã mais velha desta, com Pecola revela muito sobre as condições de vida não só dessas meninas negras numa pequena cidade como Lorain, Ohio, nos Estados Unidos em 1941, mas também como suas experiências de vida diferem.

Cidade natal de Toni Morrison, Lorain sempre teve uma maioria étnica branca, refletida no romance sob forma de valorização de um padrão estético branco: pele clara, olhos azuis, cabelos louros. Esse padrão é plasmado na figura de Shirley Temple, adorada por Pecola e Frieda, mas detestada por Claudia que, sendo mais nova dos respectivos 11 e 10 anos das outras meninas, ainda não tinha alcançado o ponto de auto ódio necessário para ter nela um modelo de beleza (mesmo sendo inalcançável). Outro indicativo muito claro do olhar branco são os trechos da cartilha escolar usada para abrir o romance, repetidos outras vezes ao longo da narrativa:

Esta é a casa. É verde e branca. Tem uma porta vermelha. É muito bonita. Esta é a família. A mãe, o pai, Dick e Jane moram na casa branca e verde. Eles são muito felizes. Veja a Jane. Ela está de vestido vermelho. Ela quer brincar. Quem vai brincar com Jane? Veja o gato. Está miando. Venha brincar. Venha brincar com a Jane. O gatinho não quer brincar. Veja a mãe. A mãe é muito boazinha. Mãe, quer brincar com a Jane? A mãe ri. Ria, mãe, ria. Veja o pai. Ele é grande e forte. Pai, quer brincar com a Jane? O pai está sorrindo. Sorria, pai, sorria. Veja o cachorro. Au-au, faz o cachorro. Quer brincar com a Jane? Veja o cachorro correr. Corra, cachorro, corra. Olhe, olhe. Aí vem um amigo. O amigo vai brincar com a Jane. Eles vão jogar um jogo gostoso. Brinque, Jane, brinque. (Morrison, 2019c, p.7)⁷⁴

As sentenças curtas, simples, por serem de uma cartilha escolar usada para alfabetizar as crianças, também demonstram movimentos rotineiros, quase robóticos, inalcançáveis fora dessa idealização. A família Breedlove rapidamente é contrastada com essa família ideal, sendo descrita inicialmente como habitantes da parte da frente de uma loja, onde viviam antes do incêndio provocado por Cholly, "Apodrecendo juntos no entulho conseguido da veneta de um corretor de imóveis. Eles entravam e saíam de mansinho daquela caixa de pintura cinza descascada [...]" (Morrison, 2019c, p.38)⁷⁵. Os móveis são também descritos com qualidade indiferente e desapegada – mesmo eles são desprovidos de afeto e de calor – como a relação familiar dos Breedlove, o ambiente espelha a frieza e desamor de seus integrantes: "Não havia recordações entre aqueles

⁷⁴ Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The Friend will play with Jane. They will play a good game. Play, Jane, play. (Morrison, 2007a, p.3)

⁷⁵ Festering together in the debris of a realtor's whim. They slipped in and out of the box of peeling gray [...] (Morrison, 2007a, p.34)

móveis. Certamente nenhuma recordação a ser acalentada" (Morrison, 2019c, p.40)⁷⁶. O sofá comprado novo desperta sentimentos negativos, pois, ao ser danificado na entrega, se torna um lembrete da humilhação de pagar por um objeto indesejado em sua condição. O ambiente é incômodo, a família é incômoda, para mostrar como esse incômodo afeta as próprias personagens e a relação entre elas e o mundo. A família da cartilha não poderia estar mais distante.

Os infortúnios sofridos por Pecola são acompanhados sobretudo de um peso sustentado e compartilhado por sua família:

Os Breedlove não moravam na parte da frente de uma loja por estarem passando por dificuldades temporárias, adaptando-se aos cortes na fábrica. Moravam ali por serem pobres e negros, e ali permaneciam porque se achavam feios. [...] Ninguém teria conseguido convencê-los de que não eram implacável e agressivamente feios. Com exceção do pai, Cholly, cuja feiura (resultado de desespero, dissipação e violência dirigida a ninharias e pessoas fracas) era o comportamento, o resto da família – a sra. Breedlove, Sammy Breedlove e Pecola Breedlove – usava a feiura, vestia-a, por assim dizer, embora ela não lhe pertencesse. (Morrison, 2019c, p.42)⁷⁷

Pouco a pouco se forma o quadro apresentando os Breedlove e vemos a ironia desse sobrenome: em inglês o verbo *breed* significa gerar, criar, enquanto *love* é amor. Contrariamente a isso, os Breedlove são distantes com os filhos sempre chamando a mãe de sra. Breedlove e assim o faz Cholly. As interações dos pais são violentas, com insultos e agressões físicas. Sammy, de quatorze anos, tenta com frequência fugir da família, ficando longe por meses, enquanto Pauline diz se sentir bem em seu trabalho na casa de uma família branca. Cholly, constantemente bêbado, precisa odiar Pauline, "uma das poucas coisas que lhe repugnavam que ele podia tocar e, portanto, machucar" (Morrison, 2019c, p. 46)⁷⁸, na mesma proporção que Pauline precisa de seu marido pecador, pois ela "se considerava uma mulher íntegra e cristã, cujo fardo era um homem

⁷⁶ There were no memories among those pieces. Certainly no memories to be cherished. (Morrison, 2007a, p.36)

⁷⁷ The Breedloves did not live in a storefront because they were having temporary difficulty adjusting to the cutbacks at the plant. They lived there because they were poor and black, and they stayed there because they believed they were ugly. [...] No one could have convinced them that they were not relentlessly and aggressively ugly. Except for the father, Cholly, whose ugliness (the result of despair, dissipation and violence directed toward petty things and weak people) was behavior, the rest of the family – Mrs. Breedlove, Sammy Breedlove and Pecola Breedlove – wore their ugliness, put it on, so to speak, although it did not belong to them. (Morrison, 2007a, p. 38)

⁷⁸ She was one of the few things abhorrent to him that he could touch and therefore hurt. (Morrison, 2007a, p.42)

inútil a quem Deus queria que ela punisse" (Morrison, 2019c, p. 46)⁷⁹: um retrato do abuso contra a mulher. Em meio a tudo isso, sobretudo durante as brigas dos pais, Pecola sofre sem poder fugir e "se debatia entre um desejo esmagador de que um matasse o outro e uma vontade imensa de morrer." (Morrison, 2019c, p. 47)⁸⁰.

Desses sentimentos conflituosos e da situação lamentável na qual se encontra, nascem certos hábitos em Pecola, como rezar para desaparecer, enquanto se concentra em fazer as partes do corpo sumirem: "Por mais que tentasse, nunca conseguia fazer os olhos desaparecerem. Que sentido havia naquilo então? Eles eram tudo. Estava tudo lá, neles." (Morrison, 2019c, p.49)⁸¹. Assim se origina a ideia de que, caso fosse bonita, se seus olhos fossem diferentes, sua vida seria diferente. Em sua cabeça, estar presa a uma família como a sua só poderia ser justificado pela sua falta de beleza, pois:

Enquanto ela tivesse a aparência que tinha, enquanto fosse feia, teria que ficar com aquelas pessoas. Por algum motivo ela lhes pertencia. Passava longas horas sentada diante do espelho, tentando descobrir o segredo da feiura, a feiura que a fazia ignorada ou desprezada na escola, tanto pelos professores quanto pelos colegas. Era a única pessoa da classe que sentava sozinha numa carteira dupla. [...] Os professores sempre a tinham tratado daquele jeito. Tentavam não olhar para ela, e só a chamavam quando todos tinham que dar uma resposta. (Morrison, 2019c, p. 49)⁸²

Essa falta de carinho e respeito, portanto, vai sendo internalizada e Pecola só consegue se ver como os outros a veem (ou deixam de ver, como o sr. Yacobowski, dono da Casa Yacobowski Legumes Frescos e Produtos Diversos, onde a garota compra seus doces). Após cuidadosamente escolher o que consegue comprar com suas moedinhas, Pecola se dirige ao balcão do sr. Yacobowski:

Em algum ponto entre a retina e o objeto, entre a visão e a vista, os olhos recuam, hesitam, pairam. Em algum ponto fixo no tempo e no espaço, ele sente que não precisa desperdiçar o esforço de um olhar. Não a vê, porque, para ele, não há nada a ver. Como é que um

⁷⁹ "[...] considered herself an upright and Christian woman, burdened with a no-count man, whom God wanted her to punish. (Morrison, 2007a, p.42)

⁸⁰ She struggled between an overwhelming desire that one would kill the other, and a profound wish that she herself could die. (Morrison, 2007a, p.43)

⁸¹ Try as she might, she could never get her eyes to disappear. So what was the point? They were everything. Everything was there, in them. (Morrison, 2007a, p.45)

⁸² As long as she looked the way she did, as long as she was ugly, she would have to stay with these people. Somehow she belonged to them. Long hours she sat looking in the mirror, trying to discover the secret of the ugliness, the ugliness that made her ignored or despised at school, by teachers and classmates alike. She was the only member of her class who sat alone at a double desk. [...] Her teachers had always treated her this way. They tried never to glance at her, and called on her only when everyone was required to respond. (Morrison, 2007a, p.45-46)

comerciante branco, imigrante, de 52 anos, com gosto de batatas e cerveja na boca, a mente adestrada na Virgem Maria de olhos meigos, a sensibilidade embotada por uma permanente consciência de perda, pode *ver* uma menina negra? Nada em sua vida nunca sequer sugeriu que a proeza fosse possível, que dirá desejável ou necessária. (Morrison, 2019c, p.52)⁸³

Sendo adestrado pelos olhos da doce Virgem Maria, parece justificável olhar para pessoas negras e não enxergar pessoas, como fizeram com a escravidão. Um tipo de sensibilidade seletiva que perdura.

Mesmo quando alguém parece oferecer um pouco de atenção à Pecola, com exceção de Claudia e Frieda, são por motivos egoístas, como a colega de escola Maureen Peal. Após ver Pecola ser maltratada por meninos da escola que, reunidos ao redor da menina, entoam insultos sobre sua cor de pele, assim como sobre a nudez do pai ao dormir, Maureen caminha com as meninas, oferecendo um sorvete para a outra. Vemos, no entanto, como Maureen fica curiosa e começa a fazer perguntas sobre a vida de Pecola, sobretudo sobre seu pai e, ao discutir com Claudia sobre isso, ofende as meninas que, longe de serem beneficiadas pela pele mais clara e pelo dinheiro da família de Maureen, são chamadas de feias por não se vestirem bem como ela e terem peles escuras. Ao fugir do tapa de Claudia, Maureen, "A salvo do outro lado, ela berrou para nós: Eu *sou* bonita! E vocês são feias! Pretas e feias, pretas retintas. Eu *sou* bonita!" (Morrison, 2019c, p.77)⁸⁴

Claudia e Frieda precisam lidar com esse tipo de racismo, mas, em sua casa, encontram uma família amorosa. A senhora MacTeer é uma típica mãe negra que, ao ser rigorosa e dura em suas punições, defende e cuida de suas filhas, preparando-as para um mundo muito duro – mesmo Pecola, filha adotiva – fazendo seu melhor em condições de vida um tanto difíceis. Quando pensa sobre a sensação de estar doente, Claudia se lembra:

E, de madrugada, quando minha tosse se tornou seca e forte, pés entraram de mansinho no quarto, mãos tornaram a amarrar a flanela, arrumaram o acolchoado e pousaram por um instante sobre minha

⁸³ Somewhere between retina and object, between vision and view, his eyes draw back, hesitate, and hover. At some fixed point in time and space he senses that he need not waste the effort of a glance. He does not see her, because for him there is nothing to see. How can a fifty-two-year-old white immigrant store-keeper with the taste of potatoes and beer in his mouth, his mind honed on the doe-eyed Virgin Mary, his sensibilities blunted by a permanent awareness of loss, *see* a little black girl? Nothing in his life even suggested that the feat was possible, not to say desirable or necessary. (Morrison, 2007a, p.48)

⁸⁴ Safe on the other side, she screamed at us, "I *am* cute! And you ugly! Black and ugly black and mos. I *am* cute!" (Morrison, 2007a, p.73)

testa. Assim, quando penso em outono, penso em alguém que tem mãos e que não quer que eu morra. (Morrison, 2019c, p.16)⁸⁵

Já o senhor MacTeer, apesar de não ter muito destaque na trama, também aparece para defender a filha Frieda do senhor Henry, o inquilino que aluga um quarto na casa da família. Sempre tentando agradar as meninas MacTeer, um dia estando sozinho com Frieda, o senhor Henry elogia a beleza da garota, colocando em seguida as mãos em seus diminutos seios. Frieda foge para contar para a mãe, que repassa o relato para o senhor MacTeer e a família se reúne para procurar e confrontar o homem, comparado por Claudia a Soaphead Church, conhecido pedófilo das redondezas. Ao contrário da senhora Breedlove, que não acredita quando Pecola revela ter sido abusada sexualmente pelo pai, os MacTeer prontamente afrontam o senhor Henry, como Frieda descreve para Claudia depois dos acontecimentos:

[...] a gente esperou e, quando ele apareceu na varanda, o papai atirou o nosso triciclo velho na cabeça dele e ele caiu da varanda."

"Ele morreu?"

"Não. Levantou e começou a cantar *Mais perto de vós, ó Senhor*. Aí a mamãe bateu nele com uma vassoura e disse para ele tirar o nome do Senhor da boca, mas ele não parava, e o papai estava xingando e todo mundo estava gritando."

"Ah, droga, eu sempre perco as coisas."

"Aí o senhor Buford veio correndo com a espingarda, e a mamãe disse para ele ir dar um passeio, e o papai disse que não, pediu a arma, o senhor Buford deu para ele, a mamãe gritou, e o senhor Henry se calou e começou a correr, e o papai atirou nele, e o senhor Henry arrancou os sapatos e continuou correndo de meias." (Morrison, 2019c, p.102)⁸⁶

Vemos, portanto, o contraste, mesmo Frieda e Claudia sofrendo com os acontecimentos narrados. Como irmãs, reunidas com sua família, elas conseguem criar resiliência e resistência, pois possuem apoio, mas não Pecola. Esta precisa lidar com

⁸⁵ And in the night, when my coughing was dry and tough, feet padded into the room, hands repinned the flannel, readjusted the quilt, and rested a moment on my forehead. So when I think of autumn, I think of somebody with hands who does not want me to die. (Morrison, 2007a, p.12)

⁸⁶ [...] so we waited for him, and when Daddy saw him come up on the porch, he threw our old tricycle at his head and knocked him off the porch."

"Did he die?"

"Naw. He got up and started singing 'Nearer My God to Thee.' Then Mama hit him with a broom and told him to keep the Lord's name out of his mouth, but he wouldn't stop, and Daddy was cussing, and everybody was screaming."

"Oh shoot, I always miss stuff."

"And Mr. Buford came running out with his gun, and Mama told him to go somewhere and sit down, and Daddy said no, give him the gun, and Mr. Buford did, and Mama screamed, and Mr. Henry shut up and started running, and Daddy shot at him and Mr. Henry jumped out of his shoes and kept on running in his socks." (Morrison, 2007a, p.100)

tudo sozinha, pois o irmão foge, a mãe prefere o convívio com seus patrões brancos e a filha loirinha destes, e o pai se afoga na bebida. Quando, ao observá-la bêbado, resolve se enternecer pela figura da filha, Cholly experiencia sentimentos contraditórios, partindo do ódio de sentir culpa por sua infelicidade: "Por que é que ela tinha que parecer tão atormentada? Era uma criança, sem fardos, por que não era feliz? [...] Como é que ela ousava amá-lo? Não tinha bom senso algum? O que é que ele devia fazer a respeito disso? Retribuir? Como?" (Morrison, 2019c, p.162)⁸⁷. Nesse turbilhão de sentimentos, Cholly vê Pecola fazer o mesmo gesto que viu Pauline fazendo ao se conhecerem: apoiar-se num pé para coçar a barriga da perna com o dedão do outro pé. Isso origina o desejo que o leva a cometer o estupro de sua própria filha:

Ela parecia ter desmaiado. Cholly se levantou e só conseguiu enxergar a calcinha acinzentada dela, tão triste e frouxa ao redor dos tornozelos. Novamente o misto de ódio e ternura. O ódio não o deixou levantá-la, a ternura obrigou-o a cobri-la.

Assim, quando voltou a si, a criança estava deitada no chão da cozinha sob um acolchoado pesado, tentando estabelecer relação entre a dor que sentia entre as pernas e o rosto da mãe assomando acima dela. (Morrison, 2019c, p.163-164)⁸⁸

Como uma criança, cheia de sonhos e desejo de ser amada, consegue lidar com o fato de sua família, de seus colegas de escola, de as pessoas que a circundam não parecem demonstrar nenhum reconhecimento de seus sentimentos e de sua individualidade? Não parecem *vê-la*? Pecola continua a rezar pelos olhos azuis, que acredita obter ao visitar Soaphead Church, Leitor, Orientador e Interpretador de Sonhos, como ele se denomina. Dessa experiência, da perda do convívio com outras pessoas pelo isolamento devido à sua gravidez seguida do estupro, da subsequente perda do bebê, vemos como Pecola se descola da realidade e abraça aos poucos a loucura, tendo em Claudia e Frieda a pouca pena que ela parece receber:

⁸⁷ Why did she have to look so whipped? She was a child –unburdened–why wasn't she happy? [...] How dare she love him? Hadn't she any sense at all? What was he supposed to do about that? Return it? How? (Morrison, 2007a, p.161)

⁸⁸ She appeared to have fainted. Cholly stood up and could see only her grayish panties, so sad and limp around her ankles. Again the hatred mixed with tenderness. The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her.

So when the child regained consciousness, she was lying on the kitchen floor under a heavy quilt, trying to connect the pain between her legs with the face of her mother looming over her. (Morrison, 2007a, p.163)

Ela dava pena de ver. Os adultos desviavam os olhos, as crianças, as que não tinham medo, riam na cara dela.

O dano foi total. Ela passava os dias, seus dias verdes de criança, andando para cima e para baixo, para cima e para baixo, balançando a cabeça ao som de um tambor tão distante, que só ela era capaz de ouvir. Cotovelos dobrados, mãos sobre os ombros, ela batia os braços como uma ave que tenta voar, num esforço eterno e grotescamente fútil. Batendo o ar, uma ave alada, mas presa ao chão, decidida a chegar ao vazio azul que não conseguia atingir – que não podia nem mesmo ver – mas que lhe enchia os vales da mente. (Morrison, 2019c, p.205)⁸⁹

O momento anterior a esse desprendimento da realidade de Pecola oferece nossa reflexão: a maior parte do último capítulo do romance é dedicada a conversa entre a garota e seu duplo. Essa conversa será esmiuçada em nossa análise após o enredo de *Instruments des ténèbres*.

4.2. INSTRUMENTS DES TÉNÈBRES

O sexto romance de Nancy Huston, publicado em 1996, recebe o prêmio Goncourt des lycéens. Sem tradução para o português, trabalho com o romance em um artigo para a revista Estudos Linguísticos, intitulado "Temas do fantástico em 'Instruments des ténèbres', de Nancy Huston", onde trato sobre o enredo nos seguintes termos:

Dividido em duas partes “Le carnet scordatura”, que se passa nos Estados Unidos no século XX, e “Sonate de la Résurrection” que se passa no interior da França, no Berry, no século XVII, *Instruments des ténèbres* é narrado por Nadia (ou Nada, como ela se nomeia), uma escritora norte-americana na casa dos 50 anos que faz um diário (chamado “Le carnet scordatura”) para documentar a escrita de seu novo trabalho (chamado “Sonate de la résurrection”) que relata a vida dos gêmeos Barbe e Barnabé Durand, órfãos nascidos na França do século XVII.

Entremeando partes de “Le Carnet scordatura” com o romance dentro do romance, percebemos como a história vai se construindo nesse espaço fluido entre ficção e realidade, entre a história de Nadia, que também tinha um irmão gêmeo, Nathan (ela vai chamá-lo de Nothin'), morto no momento do parto, e a jornada de sofrimento de Barbe que, separada do irmão desde o nascimento, cresce sem amor e cuidados

⁸⁹ She was so sad to see. Grown people looked away; children, those who were not frightened by her, laughed outright.

The damage done was total. She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her head jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach—could not even see—but which filled the valleys of the mind. (Morrison, 2007a, p.204)

trabalhando como criada nas casas em que mora. (Sanches Silva, 2017, p.1158)

A escrita do romance dentro do romance vai sendo construída lado a lado com as memórias e reflexões de Nadia em seu diário, em diálogo com o seu *daimon*, figura masculina que se contrapõe à narradora-personagem. Desde o título e as epígrafes, somos levados a esse mundo sombrio – o título *Instruments des ténèbres*, podendo ser traduzido como instrumentos das trevas (evoca a primeira epígrafe, retirada de Macbeth, de William Shakespeare):

Mas a história toda me parece estranha: muitas vezes os instrumentos das trevas nos dizem parte da verdade com o intuito de atrair-nos para levar-nos à nossa própria destruição. Conquistam-nos a confiança ao nos revelar a verdade sobre insignificâncias, para depois trair-nos quando sofreremos as piores consequências. (Shakespeare, 2023, p.27)

As outras epígrafes, de John Milton, Lord Byron e John Berger também apontam para a relação com aquilo que não podemos ver: o espírito e suas conexões. O percurso da narrativa já começa com essa atmosfera criada pelas epígrafes. No entanto, essa, efetivamente, abre-se com o diário de Nadia, mostrando sua personalidade um tanto sombria e cínica:

Lake house, 31 de agosto

Fim do verão. Anoto isso.

Mas logo acrescento: não dou a mínima para a natureza, nunca colecionei folhas, nem mesmo quando criança, nem mesmo pedrinhas – se é primavera, outono ou inverno é completamente irrelevante para mim, o milagre da vida não me toca, a vida que brota, evolui, explode e muda, os botões de flores que incham e eclodem, essas coisas me deixam fria (mesmo não sendo uma mulher fria, frígida, não, longe disso). (Huston, 1996, p. 9, tradução nossa)⁹⁰

Sua personalidade reflete, como percebemos ao longo da leitura, não só os traumas e experiências vividos, mas também uma tentativa de afastamento delas ao se distanciar das sensações, das pessoas, de toda experiência de contato humana que não seja unicamente física. Assim, ela toma a direção dessa personagem enigmática, incorpórea

⁹⁰ Lake House, 31 août.

Fin de l'été. Je note cela.

Mais ajoute aussitôt : la nature, je m'en fous éperdument, je n'ai jamais collectionné de feuilles, même pas érant enfant, même pas de cailloux – qu'on se trouve au printemps ou en automne ou en hiver m'est parfaitement égal, le miracle de vie ne me touche pas, la vie qui bourgeonne, évolue, explose et change, les boutons de fleur qui enflent et éclosent, ces choses me laissent froide (alors que je ne suis pas une femme froide, pas frigide, non, loin de là).

e sardônica, esse *daimôn* cuja ajuda ela procura obter para a escrita de seu romance, fazendo um pacto para que ele lhe mostre o caminho:

Venha comigo.

Sim (instantaneamente)

Sempre digo sim para a minha musa, meu belo *daimôn* invisível, a voz desencarnada que me dá acesso ao além, ao outro mundo, às regiões infernais. Os demônios de Ivan Karamazov e de Adrian Leverkühn sempre me fizeram chorar de rir, surgindo como eles o fazem em carne e osso, como fantasiados em seus ternos de três peças e pincenê...ah, não, não e não! O meu *daimôn* é homem, mas um homem sem corpo: o único homem que nunca me decepcionou, o único em que confio plenamente. Nós voamos juntos. Quando ele escolhe me levar. É ele quem decide. (Huston, 1996, p. 12, tradução nossa)⁹¹

O diálogo entre os dois será marcado textualmente pelo *itálico*, como vemos na passagem acima, indicando a chegada dessa voz e a pronta resposta de Nadia. Também conseguimos entender melhor qual seria o lugar ocupado por esse *daimôn* na vida da escritora, ao mesmo tempo musa invisível, homem confiável e abridor de caminhos. Nadia deixa a responsabilidade do sucesso da escrita para ele, pois assim consegue continuar a negar sua responsabilidade sobre isso e sua personalidade como um todo, o que ela faz ao se renomear Nada: "Meus pais me chamaram de Nadia e quando ficou claro para mim que *I*, o eu, não existia, eu o eliminei. Daquele momento em diante meu nome, meu apelido, meu pseudônimo, meu único nome restante, é: Nada. O nada, o vazio." (Huston, 1996, p. 10, tradução nossa)⁹². O vazio é ainda o refúgio de Nadia/Nada: "'Eu não me importo' é minha opinião mais sincera em relação ao mundo dos humanos. [...] Não me importo com o mundo. É uma causa perdida, desprovida de sentido. O sentido, sou eu quem o fabrica." (Huston, 1996, p. 11-12, tradução nossa)⁹³.

⁹¹ *Venez avec moi.*

Oui (instantanément).

Je dis toujours oui à ma muse, mon beau *daimôn* invisible, la voix désincarnée qui me donne accès à l'au-delà, à l'autre monde, aux régions infernales. Les démons d'Ivan Karamazov et d'Adrian Leverkühn m'ont toujours fait hurler de rire, surgissant comme ils le font en chair et on os, affublés de costumes trois-pièces et de pince-nez... oh non non non non ! Mon *daimôn* à moi est homme mais un homme sans corps : le seul homme qui ne m'ait jamais déçue, le seul en qui j'ai complètement confiance. On vole, tous les deux. Quand il choisit de m'emmener. C'est lui qui décide.

⁹² Mes parents m'avaient appelée Nadia et quand il m'est devenu clair que *I*, le je, n'existait pas, je l'ai éliminé. Dorénavant mon nom, mon petit nom, mon mon de plume, mon seul nom restant, c'est : Nada. Le néant.

⁹³ « Ça m'est égal » est mon opinion la plus sincère concernant le monde des humains. [...]

Le monde m'est égal.

C'est une cause perdue, dépourvue de sens.

Le sens, c'est moi qui le fabrique.

Essa falta de um sentido dado no mundo, sendo todos fabricados, justifica a indiferença dispensada a tudo por ela, e a escolha de manter um diálogo com um ser incorpóreo, tão real quanto ela e as personagens históricas de seu romance, ao mesmo tempo totalmente criado por suas próprias mãos.

A relação entre Nadia e seu *daimôn* evolui com a escrita de "Sonate de la Résurrection", no começo tendo uma assimetria mais profunda, com o controle estando do lado do *daimôn*, ela se colocando ao seu dispor, em uma dependência assustadora: "Mas agora nós já nos conhecemos bem, sei que posso contar com seu retorno. Antigamente, a ideia de que ele pudesse me abandonar definitivamente me fazia afundar em pânico." (Huston, 1996, p. 40, tradução nossa)⁹⁴. A assimetria também é visível quando se trata da escrita, deixando todo o lado negativo para Nadia/Nada: "As frases devem fluir por mim sem me tocar. Meu toque as corrompe. O que meu *daimôn* diz, pensa, faz é sublime, imaculado, de uma beleza sobre-humana. Assim que eu intervenho, o texto fica maculado, viciado, torna-se enojado e banal..." (Huston, 1996, p. 18, tradução nossa)⁹⁵.

Relação assimétrica também é aquela entre os gêmeos do romance dentro do romance, Barbe e Barnabé Durand, ambos órfãos do século XVII, no interior da França, na região de Berry, com destinos muito diferentes. Barnabé cresce no ambiente eclesiástico, tendo um futuro promissor, enquanto Barbe cresce trabalhando como criada nas casas em que é acolhida, vivendo sujeita à violência e exploração. Em relação à vida de Barnabé, temos:

Criado nesse estranho lugar monástico desde tenra idade, como outros órfãos homens da região, Barnabé demonstra cedo os sinais de uma natureza prestativa e se torna o favorito dos irmãos. Como não era de costume mimar as crianças [...], eles competiam para ensinar música e jardinagem a ele. Aos doze anos, Barnabé já se apaixonou pela poda e enxertia de árvores frutíferas, amando passear pelo pomar em seu tempo livre, cantarolando as mais doces árias das vésperas e das matinas. (Huston, 1996, p.28, tradução nossa)⁹⁶

⁹⁴ Mais on se connaît bien maintenant ; je sais que je peux compter sur son retour. Jadis, l'idée qu'il puisse m'abandonner tout à fait me plongeait dans la panique.

⁹⁵ Les phrases doivent couler à travers moi sans me toucher. Mon contact les corrompt. Ce que dit, pense, fait mon *daimôn* est sublime, immaculé, d'une beauté surhumaine. Dès que moi j'interviens, le texte est souillé, vicié, rendu malade et banal...

⁹⁶ Elevé en cet étrange lieu monacal dès son plus jeune âge, comme d'autres orphelins mâles de la région, Barnabé manifeste tôt les signes d'un caractère serviable et devient le petit favori des frères. Comme il n'est pas dans leurs mœurs de gâter cet enfant [...], ils rivalisent pour lui apprendre la musique et le jardinage. A douze ans, Barnabé se passionne déjà pour la taille et la greffe des arbres fruitiers, et aime à traîner dans le verger pendant ses heures de liberté, à fredonner les plus suaves airs des vêpres et des matines.

Enquanto isso, Barbe vive uma infância instável, tocada pela fome e constantes mudanças, nunca ficando muito tempo em um único ambiente, sem receber amor e cuidados:

De tanto mudar de ambiente, imersa a cada seis ou oito meses em um cheiro diferente, uma cacofonia diferente, uma família e um curral diferentes, de tanto ser arrastada, empurrada, acariciada e palmada por mãos sempre diferentes, Barbe se torna uma menininha desconfiada e esperta. Lá, dizem que ela é uma *ch'tite* – pequena e rebelde. Magra como um palito, resistente como um prego, os olhos sempre atentos: prata líquida. (Huston, 1996, p.29, tradução nossa)⁹⁷

Percebemos como o destino de Barbe já havia sido traçado tanto pelas circunstâncias históricas sobre as quais se baseiam a escrita, quanto pelo *daimôn*, que protesta quando Nadia começa a mudar os rumos da história. Barnabé, apesar de ficar cego como resultado de uma agressão, adquire dons de clarividência. Barbe, no entanto, ao aprender sobre ervas para ajudar as pessoas, é acusada de bruxaria e infanticídio após o nascimento do filho, fruto de um estupro, que morre logo depois de vir ao mundo. Em seguida ao julgamento, Barbe é condenada à forca, e então Nadia intervém, fazendo com que Barnabé tome o lugar de Barbe na condenação. O renascimento de Barbe e oportunidade de subversão pela escrita de um destino cruel é o instrumento de Nadia para se livrar de ser um instrumento das trevas, deixando de ver tudo por um prisma de niilismo e aceitando as inúmeras possibilidades oferecidas pelo mundo:

Mas o que você está fazendo?

Estou me divertindo como uma criança, é isso que estou fazendo.

Isso é inaceitável! A Sonate de la Résurrection termina com o enforcamento de Barbe, você sabe muito bem, sabe desde o começo. É uma tragédia!

Sinto muito, mas não é mais.

Como não?! É uma tragédia, baseada em uma história real e autêntica. (Huston, 1996, p. 247, tradução nossa)⁹⁸

⁹⁷ A force de changer d'entourage, à force d'être immergée tous les six à huit mois dans une odeur différente, une cacophonie différente, une famille et une basse-cour différentes, à force d'être trimballée, bousculée, caressée et fessée par des mains toujours différentes, Barbe devient une fillette méfiante et futée. Là-bas on dit qu'elle est *ch'tite*. Maigre comme un clou, dure comme un clou aussi, les yeux toujours à l'affût : du vif-argent.

⁹⁸ *Mais que faites-vous?*

Je m'amuse comme une petite folle, voilà ce que je fais.

C'est inadmissible! La Sonate de la Résurrection se termine par la pendaison de Barbe, vous le savez bien, vous le savez depuis le début. *C'est une tragédie!*

Désolée, ça ne l'est plus.

Mais si, c'est une tragédie, basée sur un fait divers authentique.

Aos poucos, com a identificação de Nadia com Barbe e Barnabé com seu gêmeo, Nathan, a relação dolorosa formada com o *daimôn* se torna esclarecedora para ela, deixando de negar sua identidade ao passar pelo processo de cura, a escrita de ambos "Carnet Scordatura" e "Sonate de la Résurrection". Recupera seu nome e reivindica a autonomia de poder sofrer suas dores e deixar de se esconder por detrás de todo seu cinismo:

Nada. Não se pode contar qualquer coisa que se quer em um romance. [...]

Nadia, eu me chamo Nadia.

Além disso, por que você me pediu para trazer seu irmão gêmeo à existência, se era para acabar com ele no final de qualquer forma? Pergunte a Deus. Ele fez a mesma coisa com Seu próprio Filho. Sim, sim, valeu a pena, meu querido daimôn. Tenho excelentes razões para fazer o que faço. Finalmente, graças à Sonate de la Résurrection, poderei abandonar a fantasia do meu irmão gêmeo como uma Testemunha perfeita, para encarar sua morte de frente - ah, isso dói! Dói muito! que alívio finalmente sentir dor! - e ser eu mesma. Às vezes sozinha, às vezes com outros, sejam esses outros reais ou imaginários, vivos ou mortos... (Huston, 1996, p. 248, tradução nossa)⁹⁹

O binarismo inicial de tudo ou nada de Nadia dá espaço para uma pluralidade mais humana. Ela, enfim, pode acolher sua vontade de aceitar o convite do vizinho para admirar as flores desabrochando no jardim, assim como criar uma segunda parte de "Sonate de la Résurrection",

Barbe irá até Paris, aprenderá a ler e a escrever, Luis XIV morrerá e será sucedido no trono por Luis XV, Barbe se tornará famosa na capital por seus dons como curandeira, consoladora, desfazedora de feitiços, fazedora de anjos e reparadora de corações partidos; por volta de meados do século, ela terá um caso com Jean-Jacques Rousseau, vinte e seis anos mais jovem que ela [...] (Huston, 1996, p.249, tradução nossa)¹⁰⁰

⁹⁹*Nada. On ne peut pas raconter n'importe quoi dans un roman. [...]*

Nadia, je m'appelle.

Du reste, pourquoi m'avoir demandé de faire exister votre frère jumeau, si c'était pour le zigouiller à la fin de toute façon?

Posez la question à Dieu. Il a fait la même chose avec Son Fils à Lui. Si, si, cela en valait la peine, mon cher *daimôn*. J'ai d'excellentes raisons de faire ce que je fais. Enfin, grâce à la *Sonate de la Résurrection*, je pourrai abandonner le fantasme de mon frère jumeau comme Témoin parfait, regarder sa mort en face - oh, ça fait mal ! ça fait vraiment mal ! quel soulagement de ressentir enfin de la douleur ! - et être moi-même. Tantôt seule, tantôt avec d'autres, que ces autres soient réels ou imaginaires, vivants ou morts...

¹⁰⁰ Barbe s'acheminera jusqu'à Paris, elle apprendra à lire et à écrire, Louis XIV décédera et sera remplacé sur le trône par Louis XV, Barbe deviendra célèbre dans la capitale par ses dons en tant que guérisseuse, consolatrice, défaisseuse de sorts, faiseuse d'anges et réparatrice des cœurs brisés ; vers le milieu du siècle elle aura une aventure avec Jean-Jacques Rousseau, son cadet de vingt-six ans [...]

E assim Nadia abre-se ao concluir sua história, mostrando seu aprendizado com a criatividade e força da escrita.

4.3. O DUPLO NA PÓS-MODERNIDADE

A questão do duplo como tema na literatura fantástica é constantemente levantada em seus estudos, podendo mesmo ser encontrada em obras tidas como inaugurais do gênero como *Os exilires do Diabo*, de E.T.A Hoffman (*Die Elixiere des Teufels*, 1815) e *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818). Nosso intuito aqui, entretanto, não é de traçar um estudo histórico e recuperar suas origens, mas sim de mostrar qual seria o interesse na narrativa contemporânea de usar tais procedimentos, e, para isso, apoiamo-nos no artigo "Duplicidad en la narrativa fantástica posmoderna", de Nini Johanna Sánchez-Ávila. Um dos pontos levantados no texto é justamente como, na narrativa pós-moderna, o duplo aparece enquanto questionamento de uma unidade ilusória e criação de uma pluralidade pela fragmentação:

Nessa visão da narrativa pós-moderna sobre o duplo, prioriza-se a pluralização das experiências por meio da construção de múltiplos pontos de vista. Surgem, então, signos de separação entre o ser fragmentado e o próprio texto, que aparece dividido por cada versão narrada. A busca por coerência é frustrada e os símbolos transcendentais de unidade, todos estes tipicamente associados a uma narração de matiz realista, são desmistificados. O duplo, nos relatos da pós-modernidade, desmascara as convenções tradicionalmente estabelecidas entre a experiência do mundo real e o texto, dando lugar a narrativas em que não há uma só resposta para o mundo, mas muitas. Essa multiplicidade de vozes configura a imaginação literária e problematiza a estabilidade das análises propostas nos relatos, fazendo de toda palavra um enunciado provisório. (Sánchez-Ávila, 2018, tradução nossa)¹⁰¹

Ainda que a narração de ambos os romances sobre os quais nos dedicamos aqui, *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres*, seja mais ligada a um realismo nas descrições, sobretudo em relação a exploração da psique humana e a criação de mundos próximos daquilo que entendemos como realidade, certamente podemos pensar em

¹⁰¹ En esta visión de la narrativa posmoderna sobre el doble, se prioriza la pluralización de las experiencias dada por la construcción de múltiples puntos de vista. Aparecen, entonces, signos de separación del ser que se fragmenta y el texto mismo que aparece separado por cada versión que se narra⁴. La búsqueda de coherencia queda frustrada y se desmitifican los símbolos transcendentales de unidad, todos ellos tipicamente asociados a una narración de corte realista. El doble, en los relatos de la posmodernidad, desmascara las convenciones que tradicionalmente se establecen entre la experiencia del mundo real y el texto, para dar cabida a narraciones en las cuales no hay una sola respuesta al mundo, sino muchas respuestas. Multiplicidad de voces que configuran la imaginación literaria y problematizan la estabilidad de las evaluaciones que plantean los relatos, haciendo de toda palabra un enunciado provisional.

como o duplo traz essa pluralidade de experiências. No caso de Pecola, de *The Bluest Eye*, conseguimos vislumbrar como ela poderia ter se livrado da loucura caso tivesse algo ou alguém em quem se apoiar e, no de Nadia, de *Instruments des ténèbres*, alcançando uma melhor compreensão de si mesma justamente por descobrir uma pluralidade humana ao não se manter ensimesmada.

A fragmentação da identidade de ambas as personagens é expressa pelo diálogo, com sua estrutura habitual de separação de falas, também pela marcação desse Outro (que é o mesmo e o outro) em *itálico* desde o primeiro momento em que aparecem. Em *The Bluest Eye*, no início do último capítulo, Pecola observa no espelho os olhos azuis que acredita ter ganhado ao visitar Soaphead Church, enquanto conversa com esse duplo:

Quantas vezes por minuto você vai olhar nessa coisa velha?
 Fazia um tempão que eu não olhava.
Não fazia, não...
 E daí? Eu posso olhar, se quiser.
Eu não disse que você não podia. Só não sei por que você tem que
olhar a cada minuto. Eles não vão sair daí.
 Eu sei. É só que eu gosto de olhar.
Está com medo de que eles vão embora?
 Claro que não. Como é que poderiam ir embora? (Morrison, 2019c, p.193)¹⁰²

Já Nadia está em constante diálogo com seu duplo, desde o primeiro capítulo de *Instruments des ténèbres* encontramos a voz desse *daimôn*, chamando-a, e ela responde imediatamente para alçar voo até o centro da França, onde ele mostra as imagens que formam o primeiro capítulo de "Sonate de la Résurrection": *Olhe, olhe*. Eu olho e, do vazio, surge uma imagem perfeitamente nítida. (Huston, 1996, p.13, tradução nossa)¹⁰³. Desde o começo, portanto, temos clareza sobre a natureza desse diálogo, tratando-se de Nadia consigo mesma e com a personagem criada por ela para cumprir o papel de guia.

¹⁰² *How many times a minute are you going to look inside that old thing?*

I didn't look in a long time.

You did too—

So what? I can look if I want to.

I didn't say you couldn't. I just don't know why you have to look every minute. They aren't going anywhere.

I know it. I just like to look.

You scared they might go away?

Of course not. How can they go away? (Morrison, 2007a, p.193)

¹⁰³ *Regarde, regarde.*

Je regarde et, du néant, surgit une image parfaitement claire.

Por momentos, podemos questionar sua sanidade, mas a escritora parece sempre ter uma boa compreensão do lugar ocupado por esse *daimôn*:

Acredito que é porque eu preciso, aqui, agora, na idade que tenho, mais do que "o meio do caminho", encarar a morte de meu irmão gêmeo e a catástrofe do casamento de meus pais.

Você sabe que a última coisa que desejo é diminuir a quantidade de loucura e de sofrimento no mundo.

Sim, eu bem sei... No entanto, você custa menos que um psicanalista: tudo que você me pede à guisa de pagamento é minha alma. Minha alma de cordas retorcidas... (Huston, 1996, p. 22, tradução nossa)¹⁰⁴

No caso de Pecola, no início do diálogo, não sabemos que se trata de um duplo, parece ser uma conversa entre garotas. Somente com o avançar percebemos não ter outra pessoa com a garota. O próprio duplo tenta fazer com que ela perceba estar perdendo o juízo (mas também não revela a verdade de forma explícita):

Realmente, honestamente, azulmente bonitos?

Ah, meu Deus, você é doida.

Não sou!

Eu não quis dizer desse jeito.

E o que foi que quis dizer então?

Vamos. Está quente demais aqui. (Morrison, 2019c, p.195)¹⁰⁵

O duplo de Pecola, diferentemente de Nadia e seu *daimôn*, portanto, confunde-se com a própria menina, ao mesmo tempo em que a fragmentação surge como uma tentativa desesperada de Pecola conseguir enxergar a si mesma, quando o mundo não o faz, quando não há um Outro com o qual possa se sustentar. Porém,

Uma sombra de dúvida surge quanto ao que poderia ser considerado a autenticidade da identidade. Que identidade completa podem construir dois sujeitos que se assemelham a ponto de serem indistinguíveis? Não haveria certeza do ser nem do outro. Essa impossibilidade de definir precisamente a identidade do sujeito estaria presente na intuição que constrói o texto literário e serve para evidenciar que não temos controle sobre nós mesmos, que a crença na vontade como algo

¹⁰⁴ Je crois que c'est parce que j'ai besoin, là, maintenant, à l'âge que j'ai, plus que « le milieu du chemin », de confronter la mort de mon frère jumeau, et la catastrophe du mariage de mes parents.

La dernière chose que je souhaite, vous savez, c'est de diminuer la quantité de folie et de souffrance dans le monde.

Oui, je sais bien... Du reste, vous êtes moins cher qu'un psychanalyste : tout ce que vous me demandez en guise de paiement, c'est mon âme. Mon âme aux cordes tordues...

¹⁰⁵ Really, truly, bluey nice?

Oh, God. You are crazy.

I am not!

I didn't mean it that way.

Well, what did you mean?

Come on. It's too hot in here. (Morrison, 2007a, p.195)

natural à humanidade nada mais é do que uma promessa feita para ocultar as fraturas do ser no mundo que o divide. (Sánchez-Ávila, 2018, tradução nossa)¹⁰⁶

As fraturas da falta de amor na formação da identidade de Pecola se aprofundam de forma irreparável, como podemos refletir a partir de uma conversa da garota com Claudia: "Aí Pecola fez uma pergunta que nunca tinha me passado pela cabeça. 'Como é que se faz isso? Quero dizer, como é que a gente faz alguém amar a gente?' Mas Frieda estava dormindo. E eu não sabia." (Morrison, 2019c, p.36)¹⁰⁷ Sem saber o mínimo sobre ser amada, Pecola procura mudar a percepção do mundo sobre si mesma; é assim que ela procura uma forma de ganhar seus olhos azuis ao visitar o curandeiro:

Soaphead Church a mandou entrar.
 "O que é que eu posso fazer por você, minha criança?"
 Ela ficou ali parada, com as mãos cruzadas sobre o estômago, uma barriguinha um pouco saliente. "Talvez. Talvez o senhor possa fazer."
 "Fazer o quê?"
 "Eu não posso mais ir para a escola. E achei que o senhor talvez pudesse me ajudar."
 "Ajudar como? Diga, não tenha medo."
 "Os meus olhos."
 "O que é que têm os seus olhos?"
 "Eu quero que eles sejam azuis." (Morrison, 2019c, p.174-175)¹⁰⁸

Soaphead aproveita-se da inocência de Pecola, e ainda se livra do velho cachorro que o incomoda, ao elaborar o truque para fazê-la acreditar obter os seus desejados olhos azuis: ela só precisa alimentar o velho Bob com um pedaço de carne envenenada

¹⁰⁶ Aparece una sombra de duda sobre lo que se pudiera tomar como autenticidad de la identidad ¿qué identidad plena pueden construir dos sujetos que se parecen a tal punto de confundirse el uno con el otro? No habría certeza del ser o del otro. Esta imposibilidad para definir de manera precisa la identidad del sujeto, estaría presente en la intuición que construye el texto literario y que sirve para evidenciar que no tenemos dominio sobre nosotros mismos, que la creencia sobre la voluntad como algo natural del hombre no es más que una promesa que se echa al aire para esconder las fracturas del ser en el mundo que lo divide.

¹⁰⁷ Then Pecola asked a question that had never entered my mind. "How do you do that? I mean, how do you get somebody to love you?" But Frieda was asleep. And I didn't know. (Morrison, 2007a, p.32)

¹⁰⁸ Soaphead Church told her to come in.

"What can I do for you, my child?"

She stood there, her hands folded across her stomach, a little protruding pot of tummy. "Maybe. Maybe you can do it for me."

"Do what for you?"

"I can't go to school no more. And I thought maybe you could help me."

"Help you how? Tell me. Don't be frightened."

"My eyes."

"What about your eyes?"

"I want them blue." (Morrison, 2007a, p.173-174)

entregue a ela pelo vigarista. Caso o cão reaja, ela conseguirá seu desejo e Pecola acredita com total convicção ter conseguido. Soaphead justifica-se a Deus pelo que fez:

Foi por isso que mudei os olhos da menina negra para ela, e não a toquei; não encostei um dedo nela. Mas dei-lhe os olhos azuis que ela queria. Não por prazer nem por dinheiro. Fiz o que o Senhor não fez, não pôde, não quis fazer: olhei aquela menina negra e feia e amei-a. Fiz o Seu papel. E foi um belo espetáculo!

Eu, eu fiz um milagre. Eu lhe dei os olhos. Eu lhe dei os olhos, dois olhos azuis, azuis. Azul-cobalto. Uma nesga do Seu firmamento azul. Mais ninguém verá os olhos azuis dela. Mas *ela* verá. E viverá feliz para sempre. Eu, eu considerei adequado e corretor fazer isso. (Morrison, 2019c, p.182)¹⁰⁹

Mal sabe ele que esse seria um dos últimos atos necessários para levar a garota definitivamente à loucura, pois seus supostos olhos azuis não tem o efeito esperado:

Você é a única pessoa que me diz como eles são bonitos.

Sim.

Você é uma amiga de verdade. Desculpe se fiquei implicando com você agora há pouco. Quero dizer, quando eu disse que você estava com inveja e essas coisas.

Tudo bem.

Não. De verdade. Você é a minha melhor amiga. Por que é que eu não conhecia você antes?

Antes você não precisava de mim.

Não precisava de você?

Quero dizer...Antes você era muito infeliz. Acho que você não me notava.

Acho que você tem razão. Eu morria de vontade de ter amigos. E você estava bem aqui. Bem diante dos meus olhos.

Não, meu bem. Bem atrás dos seus olhos.

O quê?

O que é que a Maureen acha dos seus olhos?

Ela não diz nada sobre eles. Ela disse alguma coisa a você? (Morrison, 2019c, 196)¹¹⁰

¹⁰⁹ That's why I changed the little black girl's eyes for her, and I didn't touch her; not a finger did I lay on her. But I gave her those blue eyes she wanted. Not for pleasure, and not for money. I did what You did not, could not, would not do: I looked at that ugly little black girl, and I loved her. I played You. And it was a very good show!

I, have cause a miracle. I gave her the eyes. I gave her the blue, blue, two blue eyes. Cobalt blue. A streak of it right out of your own blue heaven. No one else will see her blue eyes. But *she* will. And she will live happily ever after. I, I have found it meet and right so to do. (Morrison, 2007a, p.181-182)

¹¹⁰ You are the only one who tells me how pretty they are.

Yes.

You are a real friend. I'm sorry about picking on you before. I mean, saying you were jealous and all.

That's all right.

No. Really. You are my very best friend. Why didn't I know you before?

You didn't need me before.

Didn't need you?

I mean...you were so unhappy before. I guess you didn't notice me before.

O duplo de Pecola revela muito mais do que a garota consegue enxergar: ela absorveu a cegueira das pessoas em relação a ela e não consegue mais contar nem consigo mesma para se amar, perdendo-se para sempre nos olhos dos outros.

Não vai embora. Não me deixa. Você volta se eu conseguir eles?

Conseguir o quê?

Os olhos mais azuis. Você volta?

Claro que volto. Eu vou embora só por um tempinho.

Promete?

Claro. Eu volto. E vou estar bem diante dos seus olhos. (Morrison, 2019c, p.204)¹¹¹

Voltando ao artigo de Nini Johanna Sánchez-Ávila, conseguimos trazer uma definição de duplo para melhor explicar o ocorrido com Pecola:

[...]o duplo se converte em uma estratégia de escrita a partir da qual o sujeito abandona a autorreferencialidade e se vincula, por meio da semelhança ou proximidade, com outros sujeitos, objetos e contextos que o transformam. A duplicidade é entendida não num sentido dicotômico, mas sim como uma dinâmica dialógica radical na qual os sujeitos são constantemente transformados pela sua interação com o mundo ao seu redor, com outros sujeitos e com os objetos que se tornam catalisadores da desintegração do eu. Sujeitos múltiplos, em vez de duplicados, são sujeitos que se desfazem diante da impossibilidade da unidade e da coerência — uma impossibilidade herdada do próprio mundo que habitam. (Sánchez-Ávila, 2018, tradução nossa)¹¹²

A desintegração do eu, no caso de Pecola, é total, não há volta depois de sua fragmentação. Contrariamente a Pecola, Nadia continua a se transformar após a sua divisão com o duplo, pois adquire melhor consciência de ser múltipla e não dicotômica.

I guess you're right. And I was so lonely for friends. And you were right here. Right before my eyes. *No, honey. Right after your eyes.*

What?

What does Maureen think about your eyes?

She doesn't say anything about them. Has she said anything to you about them? (Morrison, 2007a, p.196)

¹¹¹ Don't go. Don't leave me. Will you come back if I get them?

Get what?

The bluest eyes. Will you come back then?

Of course I will. I'm just going away for a little while.

You promise?

Sure. I'll be back. Right before your very eyes. (Morrison, 2007a, p.204)

¹¹²[...] el doble se convierte en una estrategia de escritura a partir de la cual el sujeto se despoja de autorreferencialidad y se vincula por semejanza o cercanía con otros sujetos, objetos y contextos que lo transforman. La duplicidad se toma no en sentido de lo dicotómico, sino en términos de una dinámica dialógica radical en la que los sujetos se transforman constantemente por su interacción con el mundo que los rodea, otros sujetos y los objetos que se constituyen en detonantes para la desintegración del ser. Sujetos múltiples más que duplicados, sujetos que se desmoronan ante la imposibilidad de unidad y coherencia. Imposibilidad que el mismo mundo que habitan les hereda.

Ainda que se aproxime muito mais de uma narradora comum nas narrativas fantásticas tradicionais, o narrador-personagem alcança os leitores pela identificação, aspecto mais bem explorado em meu artigo já citado, Nadia consegue contestar conscientemente sua divisão e o duplo não tem o efeito de fazer com que ela se perca, como o fez Pecola.

Para Millet e Labbé (2005), o duplo pode se manifestar de várias formas: como adição, em que ambos lutam para manter ou tomar o lugar do ser em crise; como um reflexo que faz o ser se perder em si mesmo; como uma divisão interior do ser. Em *Instruments de ténèbres*, o diabo, ao incorporar esse Outro, aquele do qual se tem necessidade para construir sua própria identidade, representa o duplo que Nadia vê em si mesma: “o diabo é duplo, oximoro, casamento de contrários. Fendido e falso. Eu também preciso do desdobramento, da duplicidade. Não há visão sem divisão.” (Huston, 1996, p. 20, tradução nossa). É com a identificação com os gêmeos de seu romance, no processo de escrita de “Sonate de la Résurrection”, que Nadia começará a questionar essa divisão, que se representa de forma clara na relação com sua musa masculina, seu *daimôn*, com a consequente repressão de seu lado feminino. (Sánchez-Silva, 2017, p.1165)

A personalidade sombria e contestadora de Nadia a ajuda, pois a divisão, criada por ela mesma, a leva enfim a enxergar sua pluralidade:

Chega dos meus nunca e sempre, tudo e nada. De agora em diante, abraçarei as misturas, as coisas ambivalentes, e me contentarei com fragmentos de perfeição (como se diz: fragmentos de música). O Inferno e o Paraíso são ambos *aqui*, na Terra. E em nenhum outro lugar. Nenhum outro lugar. *Daimôn*, você não está vendo? Você nunca triunfará. Toda resolução de desespero é anulada em um piscar de olhos pelo rosto de uma criança, pelo sorriso de uma amiga, pela beleza de um poema, de um quadro ou de uma flor... (Huston, 1996, p.249, tradução nossa)¹¹³

Conseguimos observar, portanto, como o duplo tem efeitos muito diferentes nas duas personagens. Apontamos a diferença de idade entre elas como uma das circunstâncias mais relevantes, pois o fato de Pecola ser uma criança, com a personalidade sendo formada e moldada, faz com que não tenha muita estabilidade e pontos de referência para manter certa coerência para se reorganizar enquanto pessoa,

¹¹³ J'ai fini avec les jamais et les toujours, les tout et les rien. Dorénavant j'embrasserai les mixtures, les choses mitigées, et me contenterai de morceaux de perfection (comme on dit : morceaux de musique) L'Enfer et le Paradis sont tous les deux *ici*, sur Terre. Nulle part ailleurs. Nulle part ailleurs. *Daimôn*, vous ne voyez pas ? Jamais vous ne l'emporterez. Toute résolution de désespérer est annulée en un clin d'oeil par le visage d'un enfant, le sourire d'une amie, la beauté d'un poème, d'un tableau ou d'une fleur...

após a fragmentação do duplo. Já Nadia é uma mulher madura, consciente da natureza fragmentada do ser humano, e isso a leva a obter uma melhor visão de si ao se dividir, conseguindo enfim ter a coragem para examinar de perto seus traumas, que, no entanto, não são mais tão presentes e próximos quanto aqueles de Pecola.

5 IDENTIDADE EXPRESSA NA POLIFONIA DOS NARRADORES DE *BELOVED* E *UNE ADORATION*

And all across the world they shout out their angry words
 About the end of love, yet the stars stand above the earth
 Bright, triumphant metaphors of love
 Bright, triumphant metaphors of love
 Blinding us all who care to stand and look beyond and care to stand and look beyond above
 And I jumped up like a rabbit and fell down to my knees
 And I jumped up like a rabbit and fell down to my knees
 I called all around me, have mercy on me please
 Joy. Joy. Joy. Joy
 (Nick Cave, 2024)

Passamos a discutir sobre outros dois romances que compõem nosso corpus: *Beloved*, de Morrison e *Une adoration*, de Huston. A comparação é feita em relação a aspectos específicos das narrativas, pois se tratam mais uma vez de romances com temáticas e estruturas bem diferentes entre si.

Beloved, premiado pelo Pulitzer de ficção, dispensa introduções por ser o livro mais conhecido de Morrison, considerado sua obra prima e escolhido em 2006 pelo New York Times Book Review como o melhor livro de ficção norte-americano dos últimos 25 anos. Construído por inúmeras vozes na tentativa de narrar o inenarrável: os horrores da recém abolida escravidão. O romance se passa nos Estados Unidos em 1873, nos arredores de Cincinnati. Voltando ao doloroso passado, a ex-escravizada Sethe rememora sua vida na fazenda Sweet Home, os tormentos lá sofridos e também a sua fuga. A personagem Beloved, que dá nome ao livro e aparece no portão da casa de Sethe, permanece uma incógnita, até para si mesma, como veremos ao nos aprofundarmos na narrativa.

Une adoration, décimo romance de Huston, é uma narrativa polifônica, muito próxima do teatro, cujos inúmeros narradores estão em uma audiência, sendo ouvidos por um juiz (o próprio leitor). O julgado é o crime de assassinato de Cosmo, ator famoso, morto a facadas. Entre os narradores, identificados como num roteiro de teatro, com o nome de cada narrador antes de sua narração, encontramos até mesmo a faca, arma usada para cometer o crime.

A comparação, portanto, encontra-se na identidade dessas personagens insólitas e no caráter polifônico dos romances. A polifonia é um recurso bem distante do tipo de narração tradicional do gênero fantástico, conforme Todorov o teoriza. Para o teórico, o narrador-personagem é o ideal para a narrativa fantástica, pois sua narração gera maior

identificação, sendo o fato fantástico vivenciado e contado em primeira pessoa, trazendo facilmente a hesitação julgada necessária para o aparecimento do fantástico. No entanto, conforme já relatado sobre o artigo de Cutter, a hesitação na definição da identidade da personagem *Beloved* do romance de Morrison permitiria uma leitura todoroviana da obra, mesmo com muitos teóricos trabalhando com respostas já definidas, ou leitores desfazendo as ambiguidades por conta própria, como relata a pesquisadora e professora:

Beloved (1987) marca o auge do sucesso de Morrison, pois é uma narrativa que resiste ao encerramento de inúmeras maneiras. Descobri que, por esta razão, ensinar *Beloved* é sempre uma nova experiência: nenhuma turma reage ao romance da mesma forma, pois inúmeras ambiguidades são geradas e não são facilmente reparadas. No entanto, ao ensinar esse livro, sempre me surpreendo com a forma com que os alunos estão prontos para resolver a questão do status de *Beloved* neste romance, para decidir inequivocamente que ela é de fato um fantasma, o fantasma da criança que Sethe matou dezoito anos antes. (Cutter, 2000, p.61, tradução nossa)¹¹⁴

A identidade de *Beloved* e das inúmeras personagens fantásticas de *Une adoration*, além dos efeitos de ambas serem narrativas polifônicas, são o foco deste capítulo, sobre os quais nos debruçamos, mas não antes de resumir com mais detalhes o enredo das narrativas.

5.1 BELOVED

Morrison, tendo deixado seu trabalho como editora para viver somente da escrita em 1873, experimenta um novo tipo de liberdade. Nesse momento, tendo como pano de fundo a história de Margaret Garner, começa a escrever *Beloved*, como conta no prefácio do livro:

Um recorte de jornal do *The Black Book* [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor. Ela se transformou numa *cause célèbre* da luta contra as leis dos Escravos Fugitivos, que determinava os que escapassem a devolução a seus donos. O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela

¹¹⁴ *Beloved* (1987) marks the height of Morrison's achievement, for it is a narrative that resists closure in numerous ways. I have found that for this reason teaching *Beloved* is always a new experience-no class reacts to it the same way, as it generates multiple ambiguities that cannot easily be sutured over. Yet in teaching this book, I am always surprised by how ready students are to resolve the issue of *Beloved*'s status in this novel, to decide unambiguously that she is a ghost-in fact, the ghost of the child Sethe killed eighteen years earlier.

chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como dos jornais. Era, sem dúvida, determinada e, a julgar por seus comentários, tinha a inteligência, a ferocidade e a vontade de arriscar tudo por aquilo que, para ela, era a necessidade de liberdade. (Morrison, 2007c, p.11)

A partir daí, Morrison cria Sethe, não só como uma personagem fictícia derivada da figura histórica e relacionada ao período da escravização, mas também como um símbolo para a mulher contemporânea:

Então eu inventaria seus pensamentos, prenderia esses pensamentos a um subtexto que fosse historicamente verdadeiro em essência, mas não estritamente factual, a fim de relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher. A heroína representaria a aceitação indesculpada da vergonha e do terror; assumiria as consequências de escolher o infanticídio; reclamaria a própria liberdade. O terreno, a escravidão, era formidável e sem trilhas. Convidar os leitores (e eu própria) a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes. (Morrison, 2007c, p.12)

A personagem principal do romance, no entanto, não é Sethe, mas Beloved, ainda que este possua uma estrutura circular e não haja uma hierarquização de personagens: todas as histórias são contadas para priorizar a comunidade formada, suas memórias e experiências traumáticas rememoradas, presentificando o passado para que suas feridas possam ser curadas. No entanto, como aponta o próprio título do livro e diz Morrison:

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. Ela não podia ficar do lado de fora; tinha de entrar na casa. Uma casa de verdade, não uma cabana. Uma casa com endereço, onde antigos escravos vivessem independentes. Não haveria saguão nessa casa, e não haveria nenhuma “introdução” nem para a casa, nem para o romance. Queria que o leitor fosse sequestrado, impiedosamente jogado num ambiente estranho como primeiro espaço para uma experiência comum com a população do livro, assim como os personagens eram arrancados de um lugar para outro, de qualquer lugar para qualquer outro, sem preparação nem defesa. (Morrison, 2007c, p.12-13)

O vocabulário usado para falar sobre o romance precisa ser cuidadosamente pensado. Beloved é a figura mais central, mas não a protagonista, pois isso implicaria

nas outras personagens estando em um patamar inferior. O propósito da técnica de escrita de Morrison é pensado por Cutter:

A busca por métodos narrativos que resistam ao impulso totalizante da narrativa e dos próprios leitores é um aspecto central da técnica ficcional de Morrison, e certamente está ligado a seu investimento em uma tradição oral afro-americana de contar histórias, dos Griôs. (Cutter, 2000, p.61, tradução nossa)¹¹⁵

O objetivo de Morrison em desestabilizar o leitor é alcançado: a leitura do romance é uma experiência de imersão nesse ambiente estranho, às vezes hostil, representado pela casa nomeada, não por um nome como as *plantations*, mas por um número que a distingue e confere um ar de superioridade por não ser uma simples cabana, e sim o 124. A casa de Baby Suggs, mãe de Halle, marido de Sethe, era um espaço de acolhimento de ex-escravizados até a tentativa de captura de Sethe. Após sua fuga, estava abrigada na casa de Baby Suggs com seus filhos, que haviam escapado da fazenda Doce Lar um pouco antes, tendo Halle fracassado em fugir. No entanto, o professor, que assume o comando de Doce Lar após a morte de seu dono, o Sr. Garner, consegue rastreá-la e tenta levar todos de volta para o trabalho escravo. Sethe, num gesto desesperado, mata sua filha mais velha e ameaça matar os outros filhos para evitar que sejam levados de volta à plantação. Esse ato irreparável muda não só a vida de todos, mas a própria atmosfera do 124, como explica ainda Morrison:

Apenas números aqui para identificar uma casa e ao mesmo tempo separá-la de uma rua ou cidade, marcar como é diferente das casas de outros negros no bairro; atribuir um indício de superioridade, de orgulho, que antigos escravos haviam de ter em possuir endereço próprio. Ao mesmo tempo uma casa que tem, literalmente, uma personalidade, que chamamos de “assombrada” quando essa personalidade é ostensiva. (Morrison, 2007c, p.13)

A personalidade ostensiva do 124 é a primeira coisa com a qual temos contato logo na primeira frase da narrativa:

O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e sabiam também as crianças. Durante anos cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas. A avó, Baby Suggs, tinha morrido,

¹¹⁵ The search to find narrative methods that resist the totalizing impulse of narrative and of readers themselves is a central aspect of Morrison's fictional technique, and is certainly connected to her investment in an oral, African American tradition of story-telling, of the Griot.

e os filhos, Howard e Buglar, haviam fugido ainda com treze anos de idade, assim que o simples olhar no espelho o estilhaçava (foi esse o sinal para Buglar); assim que as marcas de duas mãozinhas apareceram no bolo (esse foi o de Howard). Nenhum dos dois rapazes esperou para ver mais; [...] No prazo de dois meses, no pico do inverno, deixaram a avó, Baby Suggs; Sethe, a mãe; e a irmãzinha pequena, Denver, completamente sozinhas na casa cinza e branca da rua Bluestone. A casa não tinha número então, porque Cincinnati não chegava até ali. (Morrison, 2007c, p.17)¹¹⁶

Os moradores do 124 foram diminuindo com o tempo, como notamos com a passagem acima, resumindo as personagens e o presente da narrativa (1873), assim como o lugar onde se passa (Cincinnati, Ohio). O rancor presente na casa é fruto, portanto, do ressentimento da bebê morta, permanecendo lá mesmo depois da prisão de Sethe (liberada com ajuda de abolicionistas, e não enforcada pela acusação de homicídio) e da morte de Baby Suggs, quando Sethe e sua filha Denver ficam sozinhas na casa:

“Então por que ela não aparece?”

“Está esquecendo como ela é pequena”, disse a mãe. “Não tinha nem dois anos quando morreu. Muito pequena para entender. Muito pequena até para falar.”

“Vai ver que ela não quer entender”, disse Denver.

“Pode ser. Mas se ela viesse, eu pelo menos podia contar tudo para ela.” (Morrison, 2007c, p.19)¹¹⁷

O acontecimento que muda o isolamento de Sethe e Denver com o fantasma no 124 é o aparecimento de Paul D, antigo escravo da Doce Lar, como Sethe. Trazendo muitas recordações, dezoito anos depois de se virem pela última vez, ele visita o 124:

Como para castigá-la ainda mais por sua memória terrível, sentado na varanda a menos de quinze metros estava Paul D, o último homem da Doce Lar. E embora ela jamais pudesse confundir sua cara com outro, perguntou: “É você?”.

¹¹⁶ 124 WAS SPITEFUL. Full of a baby's venom. The women in the house knew it and so did the children. For years each put up with the spite in his own way, but by 1873 Sethe and her daughter Denver were its only victims. The grandmother, Baby Suggs, was dead, and the sons, Howard and Buglar, had run away by the time they were thirteen years old--as soon as merely looking in a mirror shattered it (that was the signal for Buglar); as soon as two tiny hand prints appeared in the cake (that was it for Howard). Neither boy waited to see more; [...] Within two months, in the dead of winter, leaving their grandmother, Baby Suggs; Sethe, their mother; and their little sister, Denver, all by themselves in the gray and white house on Bluestone Road. It didn't have a number then, because Cincinnati didn't stretch that far. (Morrison, 2004b, p.3)

¹¹⁷ "Then why don't it come?"

"You forgetting how little it is," said her mother. "She wasn't even two years old when she died. Too little to understand. Too little to talk much even."

"Maybe she don't want to understand," said Denver.

"Maybe. But if she'd only come, I could make it clear to her." (Morrison, 2004b, p.4-5)

“O que sobrou.” Ele se levantou e sorriu. “Como vai, menina, apesar de descalça?”

Quando ela riu, foi um riso solto e jovem: “Sujei a perna lá adiante. Camomila”. (Morrison, 2007c, p.22)¹¹⁸

Não só Paul D quebra o isolamento estabelecido entre Sethe e Denver e a comunidade, mas também toma medidas para livrá-las do fantasma habitante da casa:

“Maldição! Quieta!” Paul D gritou, caiu, procurou se firmar. “Deixe este lugar em paz! Saia daqui!” Uma mesa veio depressa para cima dele e ele agarrou sua perna. De algum jeito, conseguiu se pôr de pé e, segurando a mesa por duas pernas, bateu-a para os lados, arrebentando tudo, berrando de volta para a casa aos berros. “Quer brigar, então venha! Maldição! Ela já sofre bastante sem você. Bastante!” (Morrison, 2007c, p.37)¹¹⁹

Após isso, passam por um período de tranquilidade na casa, Paul D começa a se conectar com a comunidade, Sethe e Denver não estão mais isoladas no 124. A narrativa tem mais flashbacks com as memórias de Doce Lar, do nascimento de Denver, ocorrido no meio da fuga de Sethe. Até o momento de mais uma chegada disruptiva perturbando a frágil harmonia instalada entre os três, a chegada de Beloved/Amada:

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou numa amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de seu chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões mais do que tudo. Encharcada e com a respiração curta, ela passou aquelas horas tentando controlar o peso das pálpebras. A brisa do dia secou seu vestido; o vento da noite o amassou. Ninguém a viu surgir nem passou acidentalmente por ali. Se vissem, o mais provável seria terem hesitado em se aproximar dela. Não porque estivesse molhada, ou cochilando, ou tivesse o que soava como asma, mas porque em meio a tudo aquilo ela estava sorrindo. (Morrison, 2007c, p.78)¹²⁰

¹¹⁸ As if to punish her further for her terrible memory, sitting on the porch not forty feet away was Paul D, the last of the Sweet Home men. And although she could never mistake his face for another's, she said, "Is that you?"

"What's left." He stood up and smiled. "How you been, girl, besides barefoot?"

When she laughed it came out loose and young. "Messed up my legs back yonder. Chamomile." (Morrison, 2004b, p.7)

¹¹⁹ "God damn it! Hush up!" Paul D was shouting, falling, reaching for anchor. "Leave the place alone! Get the hell out!" A table rushed toward him and he grabbed its leg. Somehow he managed to stand at an angle and, holding the table by two legs, he bashed it about, wrecking everything, screaming back at the screaming house. "You want to fight, come on! God damn it! She got enough without you. She got enough!" (Morrison, 2004b, p.22)

¹²⁰ A FULLY DRESSED woman walked out of the water. She barely gained the dry bank of the stream before she sat down and leaned against a mulberry tree. All day and all night she sat there, her head resting on the trunk in a position abandoned enough to crack the brim in her straw hat. Everything hurt but her lungs most of all. Sopping wet and breathing shallow she spent those hours trying to negotiate the weight of her eyelids. The day breeze blew her dress dry; the night wind wrinkled it. Nobody saw her emerge or came accidentally by. If they had, chances are they would have hesitated before approaching

A aparente calma do acontecimento mascara o quanto não só a vida de Sethe, Denver e Paul D serão alteradas a partir daquele momento, mas de todos que entram em contato com a jovem de traços delicados e respiração pesada que eles encontram perto do 124 ao voltarem de um passeio. Cheia de sede e cansaço, é acolhida por eles, enquanto Denver assume os cuidados de sua saúde. Beloved/Amada dorme por quatro dias, só acordando para beber água. Aos poucos, a presença dessa mulher começa a alterar a relação entre os outros habitantes do 124, afastando Paul D, enquanto Denver e Sethe ficam cada vez mais próximas dela e descobrem formas de agradar a peculiar criatura:

Isso passou a ser um jeito de alimentá-la. Assim como Denver tinha descoberto o delicioso efeito que coisas doces tinham sobre Amada e passara a contar com isso, Sethe compreendeu a profunda satisfação que Amada sentia em ouvir histórias. Sethe se surpreendia (tanto quanto Amada se comprazia) porque toda menção a sua vida passada machucava. Tudo nela era doloroso ou perdido.[...]

Mas quando começou a contar dos brincos se descobriu querendo falar, gostando de falar. Talvez por Amada ser distante dos fatos em si, ou por sua sede de ouvir, de qualquer forma, era um prazer inesperado. (Morrison, 2007c, p.88)¹²¹

Enquanto Sethe e Denver começam a se afeiçoar e se aproximar de Beloved/Amada, Paul D se interroga sobre a singularidade da moça, diferente de todos seus conhecidos até então:

De todos os negros, Amada era diferente. O brilho dela, os sapatos novos. Isso o incomodava. Talvez fosse só o fato de ela não se incomodar com ele. Ou podia ser o momento. Ela aparecera e fora aceita exatamente no dia em que Sethe e ele tinham posto fim ao seu desentendimento, saído em público e se divertido como uma família. Denver tinha cedido, por assim dizer; Sethe estava rindo; ele tinha uma promessa de trabalho constante, o 124 estava limpo de espíritos. Começava a parecer uma vida. E, droga!, a mulher que bebia água

her. Not because she was wet, or dozing or had what sounded like asthma, but because amid all that she was smiling. (Morrison, 2004b, p.60)

¹²¹¹²¹ It became a way to feed her. Just as Denver discovered and relied on the delightful effect sweet things had on Beloved, Sethe learned the profound satisfaction Beloved got from storytelling. It amazed Sethe (as much as it pleased Beloved) because every mention of her past life hurt. Everything in it was painful or lost. [...]

But, as she began telling about the earrings, she found herself wanting to, liking it. Perhaps it was Beloved's distance from the events itself, or her thirst for hearing it--in any case it was an unexpected pleasure. (Morrison, 2004b, p.69)

caiu doente, foi posta para dentro, curada e não mexia uma palha. (Morrison, 2007c, p.99)¹²²

Também a forma de falar de Beloved é singular, como quando conta a Denver sobre onde ela estava antes de chegar ao 124:

“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.” Sentou-se. (Morrison, 2007c, p.109)¹²³

Aos poucos, Denver e Sethe se convencem que Beloved é a bebê assassinada, voltando para assumir seu lugar na casa exorcizada por Paul D. Denver sente-se cada vez mais feliz por ter a irmã de volta, alguém que lhe oferece companhia e com quem pode confidenciar seus medos da mãe. Sethe sente-se ao mesmo tempo culpada e aliviada por poder conversar com Beloved e explicar suas razões por tê-la matado. Paul D, sendo afastado da dinâmica criada entre as três, eventualmente deixa a casa, após sucumbir à culpa por dormir com Beloved e descobrir sobre o crime de Sethe, não concordando com suas ações:

“É. Não funcionou, funcionou? Funcionou?”, ele perguntou.
 “Funcionou”, ela disse.

¹²² From all those Negroes, Beloved was different. Her shining, her new shoes. It bothered him. Maybe it was just the fact that he didn't bother her. Or it could be timing. She had appeared and been taken in on the very day Sethe and he had patched up their quarrel, gone out in public and had a right good time--like a family. Denver had come around, so to speak; Sethe was laughing; he had a promise of steady work, 124 was cleared up from spirits. It had begun to look like a life. And damn! a water-drinking woman fell sick, got took in, healed, and hadn't moved a peg since. (Morrison, 2004b, p.79)

¹²³ "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." She sat up. (Morrison, 2004b, p.88)

“Como? Seus meninos foram embora você não sabe para onde. Uma menina morta, a outra não sai do quintal. Como que funcionou?”
 “Eles não estão na Doce Lar. O professor não conseguiu pegar eles.”
 “Talvez tenha sido pior.”
 “Eu não tenho obrigação de saber o que é pior. Minha obrigação é saber o que é terrível e fazer eles ficarem longe daquilo que sei que é terrível. Eu fiz isso.”
 “O que você fez foi errado, Sethe.”
 “Eu devia ter voltado para lá? Levado meus bebês de volta para lá?”
 “Podia ter achado um jeito. Algum outro jeito.” (Morrison, 2007c, p.223-224)¹²⁴

Sempre entremeadas as memórias sobre Doce Lar, sobre Baby Suggs e Halle, a história vai se desenvolvendo de forma não linear, conforme aumenta a dependência de Beloved e o esforço de ambas Sethe e Denver em agradá-la. O narrador onisciente, acompanha toda a narrativa, dá espaço para monólogos em que as vozes de Denver, Sethe e Beloved se misturam, Sethe e Beloved confundindo-se entre si. Sethe adoece, enquanto Beloved parece cada dia mais forte. Quando chegam em uma situação difícil, sem ter mais comida, por Sethe não estar mais trabalhando, Denver decide tomar uma atitude:

Seu trabalho inicial, proteger Amada de Sethe, mudou pra proteger sua mãe de Amada. Agora estava óbvio que sua mãe podia morrer e deixar ambas, e o que Amada faria então? Fosse o que fosse que estava acontecendo, só funcionaria com três, não com duas, e, como nem Amada nem Sethe pareciam se importar com o que o dia seguinte podia lhes reservar (Sethe contente quando Amada contente; Amada bebendo devoção como creme), Denver sabia que dependia dela. Ia ter de sair do quintal; dar um passo além do limite do mundo, deixar as duas para trás e ir pedir ajuda a alguém. (Morrison, 2007c, p.322)¹²⁵

¹²⁴ "Yeah. It didn't work, did it? Did it work?" he asked.

"It worked," she said.

"How? Your boys gone you don't know where. One girl dead, the other won't leave the yard. How did it work?"

"They ain't at Sweet Home. Schoolteacher ain't got em."

"Maybe there's worse."

"It ain't my job to know what's worse. It's my job to know what is and to keep them away from what I know is terrible. I did that."

"What you did was wrong, Sethe."

"I should have gone on back there? Taken my babies back there?"

"There could have been a way. Some other way." (Morrison, 2004b, p.194)

¹²⁵ The job she started out with, protecting Beloved from Sethe, changed to protecting her mother from Beloved. Now it was obvious that her mother could die and leave them both and what would Beloved do then? Whatever was happening, it only worked with three--not two--and since neither Beloved nor Sethe seemed to care what the next day might bring (Sethe happy when Beloved was; Beloved lapping devotion like cream), Denver knew it was on her. She would have to leave the yard; step off the edge of the world, leave the two behind and go ask somebody for help. (Morrison, 2004b, p.286)

E a ajuda veio com abundância das mulheres das redondezas, sobretudo de Lady Jones, antiga professora de Denver, antes que a menina se isolasse completamente no 124. Procurando um emprego para sustentar a casa, a jovem encontra muita benevolência das vizinhas que, lembrando o carinho sentido em relação à sua avó Baby Suggs, começam a ajudar as mulheres do 124:

À medida em que a vida externa de Denver melhorava, a vida doméstica deteriorava. Se a gente branca de Cincinnati admitisse negros em seu manicômio, poderiam encontrar candidatas no 124. Fortalecida pelos presentes de comida, cuja origem nem Sethe nem Amada questionavam, as mulheres tinham chegado a uma trégua de juízo final concebida pelo diabo. Amada sentava, comia, ia de cama em cama. Às vezes, gritava: “Chuva! Chuva!”, e unhava o pescoço até rubis de sangue ali se abrirem, ainda mais brilhantes contra sua pele de meia-noite. Então Sethe gritava: “Não!”, e derrubava cadeiras para chegar até ela e limpar as joias. Outras vezes, Amada se encolhia no chão, os punhos entre os joelhos, e lá ficava horas. Ou ia até o ribeirão, esfriava os pés na água e molhava as pernas. Depois ia até Sethe, passava os dedos pelos dentes da mulher enquanto lágrimas escorriam de seus grandes olhos negros. (Morrison, 2007c, p.331-332)¹²⁶

Pouco a pouco os boatos sobre o que se passava no 124 foram se espalhando, e as mulheres resolveram se reunir para rezar por Sethe, convencidas de que precisavam exorcizar Beloved de lá. Enquanto Denver espera seu empregador buscá-la, sr. Bodwin, as mulheres chegam e começam a cantar, chamando a atenção de Sethe e Beloved:

As mulheres cantoras reconheceram Sethe de imediato e se surpreenderam com a ausência de medo em si próprias quando viram o que estava parado ao lado dela. A criança-diabo era esperta, pensaram. E linda. Tinha assumido a forma de uma mulher grávida, nua e sorrindo no calor do sol da tarde. Preta como um trovão e reluzente, ereta sobre longas pernas retas, a barriga grande e esticada. Trepadeiras de cabelos se retorciam por toda a sua cabeça. Nossa. Seu sorriso era deslumbrante. (Morrison, 2007c, p.346-347)¹²⁷

¹²⁶ As Denver's outside life improved, her home life deteriorated. If the whitepeople of Cincinnati had allowed Negroes into their lunatic asylum they could have found candidates in 124. Strengthened by the gifts of food, the source of which neither Sethe nor Beloved questioned, the women had arrived at a doomsday truce designed by the devil. Beloved sat around, ate, went from bed to bed. Sometimes she screamed, "Rain! Rain!" and clawed her throat until rubies of blood opened there, made brighter by her midnight skin. Then Sethe shouted, "No!" and knocked over chairs to get to her and wipe the jewels away. Other times Beloved curled up on the floor, her wrists between her knees, and stayed there for hours. Or she would go to the creek, stick her feet in the water and whoosh it up her legs. Afterward she would go to Sethe, run her fingers over the woman's teeth while tears slid from her wide black eyes. (Morrison, 2004b, p.294)

¹²⁷ The singing women recognized Sethe at once and surprised themselves by their absence of fear when they saw what stood next to her. The devil-child was clever, they thought. And beautiful. It had taken the shape of a pregnant woman, naked and smiling in the heat of the afternoon sun. Thunderblack and

Enquanto escuta as mulheres cantoras e chega o Sr. Bodwin para levar Denver para o trabalho, a loucura de Sethe toma conta e ela o ataca, pensando nele como o professor que viera para tomar seus filhos e levá-la de volta para Doce Lar. Nesse momento, Beloved some sem deixar traços. Felizmente as mulheres conseguem controlar Sethe e Denver continua a trabalhar para cuidar da mãe, quando Paul D resolve voltar e ajudar nesse intento. Sethe sofre a perda de Beloved:

“Paul D?”.

“O que foi, *baby*?”

“Ela me abandonou.”

“Ah, menina. Não chore.”

“Ela era a minha melhor coisa.”

Paul D senta na cadeira de balanço e examina a colcha remendada com cores de carnaval. As mãos dele estão largadas entre os joelhos. É tanta coisa a sentir por essa mulher. Ele sente dor de cabeça. De repente, lembra-se de Seiso tentando descrever o que sentiu pela Mulher dos Cinquenta Quilômetros. “Ela é uma amiga da minha cabeça. Ela me junta, meu irmão. Os pedaços que sou, junta todos e me devolve todos na ordem certa. É bom, sabe, quando se encontra uma mulher que é amiga da sua cabeça.” (Morrison, 2007c, p.359-360)¹²⁸

A história que não era para ser passada adiante, como diz o final do romance, encerra-se com o desaparecimento até mesmo dos traços de Beloved:

Esqueceram dela como de um pesadelo. Depois de inventarem suas histórias, de modelarem e decorarem suas histórias, aqueles que a viram aquele dia na varanda depressa e decididamente a esqueceram. Levou mais tempo para quem tinha falado com ela, vivido com ela, se apaixonado por ela, esquecer, até se darem conta de que não podiam lembrar nem repetir uma única coisa que ela tivesse dito e começaram a acreditar que, além daquilo que eles próprios estavam pensando, ela

glistening, she stood on long straight legs, her belly big and tight. Vines of hair twisted all over her head. Jesus. Her smile was dazzling. (Morrison, 2004b, p.308)

¹²⁸ "Paul D?"

"What, baby?"

"She left me."

"Aw, girl. Don't cry."

"She was my best thing."

Paul D sits down in the rocking chair and examines the quilt patched in carnival colors. His hands are limp between his knees. There are too many things to feel about this woman. His head hurts. Suddenly he remembers Sixo trying to describe what he felt about the Thirty-Mile Woman. "She is a friend of my mind. She gather me, man. The pieces I am, she gather them and give them back to me in all the right order. It's good, you know, when you got a woman who is a friend of your mind." (Morrison, 2004b, p.321)

não havia dito absolutamente nada. Então, por fim, a esqueceram também. Lembrar parecia insensato. (Morrison, 2007c, p.362)¹²⁹

Depois de trazer à tona todas as dores do passado e curar o que foi possível de ser curado, *Beloved* some da mesma forma misteriosa como aparece.

5.2 UNE ADORATION

Uma inclinação de Huston para o teatro, assim como para jogos reveladores das suas estratégias de construção de narrativa, torna-se o pano de fundo perfeito para a escrita de *Une adoration* (2003):

Huston sugere ser a sua familiaridade com uma estética narrativa pós-moderna subjacente ao seu desejo de tornar suas próprias estratégias textuais mais transparentes para o leitor: “Tenho uma percepção demasiado aguda dos artifícios, das estruturas, das vozes e dos ‘pontos de vista’[...] Tenho tendência, portanto, a associar o leitor aos meus jogos formais. (Proulx, 2009, p.91, tradução nossa)¹³⁰

O romance é adaptado para o teatro e encenado em 2005 no Théâtre du Nouveau Monde, em Montréal, como explica Diane Beaulieu em sua dissertação de mestrado *La théâtralité dans Une adoration: du roman au théâtre, de Nancy Huston à Lorraine Pintal*:

Em outubro de 2002, Lorraine Pintal, diretora do Théâtre du Nouveau Monde, considera levar ao palco *Dolce Agonia*, de Nancy Huston. A romancista lhe oferece, então, seu novo romance, *Une adoration*. Segundo Huston, esta última obra seria mais apropriada para uma adaptação teatral, pois a história foca na vida de um ator famoso, Cosmo. “O que poderia ser melhor para o teatro do que a história de um ator morto e assassinado e a investigação louca e sem sentido para encontrar o autor do crime?” Pintal deixa-se seduzir pela vida desse adorado sedutor: “As personagens são surpreendentes; a situação dramática, repleta de reviravoltas, certos diálogos são perfeitamente elaborados.” (Beaulieu, 2010, p.1, tradução nossa)¹³¹

¹²⁹ They forgot her like a bad dream. After they made up their tales, shaped and decorated them, those that saw her that day on the porch quickly and deliberately forgot her. It took longer for those who had spoken to her, lived with her, fallen in love with her, to forget, until they realized they couldn't remember or repeat a single thing she said, and began to believe that, other than what they themselves were thinking, she hadn't said anything at all. So, in the end, they forgot her too. Remembering seemed unwise. (Morrison, 2004b, p.323-324)

¹³⁰ Huston implies that it is her familiarity with a postmodern narrative aesthetics that underlies her desire to render her own textual strategies more transparent for the reader: “J’ai une conscience trop aiguë des artifices, des structures, des voix et des ‘points de vue’... J’ai tendance donc [...] à associer le lecteur à mes jeux formels.” (*Ames et corps* 20).

¹³¹ En octobre 2002, Lorraine Pintal, la directrice du Théâtre du Nouveau Monde, envisage de porter à la scène *Dolce Agonia* de Nancy Huston. La romancière lui propose alors son tout nouveau roman, *Une*

A elaboração com maestria do romance, suas personagens e diálogos, tira partido da experiência de Huston no teatro, principalmente do recente trabalho (naquele momento) de criação de *Angela et Marina*, com Valérie Grail, diretora de teatro, ambas dedicando-se à escrita e montagem da peça. No site da companhia de teatro Théâtre du Soleil, Huston fala sobre essa vivência:

Escrever para o teatro é um sonho antigo para mim; eu mesma fiz teatro em Nova York antes de me mudar para Paris, e a minha escrita romanesca é atravessada desde o início pelo “teatral”: escuta de vozes, de ritmos, onipresença da música, do movimento, preocupação com a vivacidade e a veracidade das personagens mais do que com uma eloquência puramente literária. (Huston, 2005b, tradução nossa)¹³²

A influência do teatro em *Une adoration* é notada, antes de tudo, na própria estrutura e organização do romance: não há um narrador de terceira pessoa, um narrador onisciente para “mediar” as interações das personagens; essas são introduzidas graficamente por seus nomes em maiúscula antes de suas falas, como num roteiro de teatro. A primeira personagem a aparecer, como já citado, é a “romancista”, atestando a veracidade dos fatos narrados. Vemos desfilar inúmeras personagens em seguida, dando seus depoimentos, ao longo de treze dias, formando os capítulos da obra. Como explica Hanciau:

[...] mais de doze testemunhas oferecem seu ir/real depoimento sobre a vida de Cosmo, seus amores, sua morte, vividos numa cidade média interiorana. Pelo décor — a França — e o assassinato localizado no final dos anos 1980, caracterizados pelo racismo, os suspeitos previsíveis são a garçonne Elke, amante de Cosmo, seu filho mais velho, um psicopata ciumento, o parceiro gay, último grande amor de Cosmo, e, inevitavelmente, o ladrão do gueto argelino local. Mas o que importa, deixando de lado a advertência inicial da romancista, é ouvir as testemunhas no tribunal durante o processo romanesco provocado pela morte do ator. (Hanciau, 2004, p.230)

adoration. Selon Huston, cette dernière œuvre serait plus appropriée pour une adaptation théâtrale, car le récit se penche sur la vie d'un acteur célèbre, Cosmo. « Quoi de mieux pour le théâtre, que l'histoire d'un acteur, mort, assassiné et de l'enquête folle, insensée pour trouver l'auteur du crime? » PintaI se laisse séduire par la vie de ce séducteur adulé: « Les personnages sont surprenants, la situation dramatique, remplie de rebondissements, certains dialogues sont parfaitement maîtrisés. »

¹³² Écrire pour le théâtre est pour moi un vieux rêve; j'ai moi-même fait du théâtre à New York avant de venir m'installer à Paris, et mon écriture romanesque est traversée depuis le début par "du théâtral" : écoute des voix, des rythmes, onniprésence de la musique, du mouvement, préoccupation avec la vivacité et la véracité des personnages plutôt qu'avec une éloquence purement littéraire.

As testemunhas não se resumem, entretanto, somente aos suspeitos do assassinato de Cosmo, descrito como “un fou d’histoires” (Huston, 2003, p.245) – louco por histórias. Com declarações de algumas palavras ou até mais de sete páginas, são todos elencados por Beaulieu:

Vinte e cinco personagens têm acesso à palavra no decorrer dos depoimentos: a Romancista, Fiona, Frank, Elke, o Psiquiatra especialista, Don Juan, a Corça, Josette, Sandrine, André, o Cosmófilo, Latifa, o Cedro do Líbano, a Faca, a Glicínia, Clémentine, Véra, Jonas, Yves, Kacim, a Baguete, Françoise, o Coro das mulheres, a Passarela [e o Lago]. As personagens se apresentam de forma voluntária. Todos aqueles que vieram se exprimem em um momento ou outro, pois todos querem contribuir a esclarecer o passado. Querem dar sua versão dos fatos. Na maior parte, eles desempenharam um papel no destino de Cosmo. (Beaulieu, 2010, p.49, tradução nossa)¹³³

A visão sobre Cosmo e sobre os fatos nem sempre é a mesma, as personagens ora concordam entre si, ora discordam, como vemos na interação entre Elke, amante de Cosmo, e o filho dela, um dos poucos a não lamentar a morte do ator (muito pelo contrário):

ELKE

Posso continuar? Afinal, sou a testemunha-chave nesta audiência... Milhões de pessoas viram Cosmo na televisão, centenas de milhares viram no palco, milhares estão orgulhosos por ter apertado sua mão ou ter pegado seu autógrafo... Muitos tiveram, como eu, o imenso privilégio de ser amados por ele, mas ninguém no mundo – *ninguém, está me ouvindo, Vossa Excelência?* – conheceu Cosmo como eu o conheci.

FRANK

Ha ha! Deixe-me rir. São dezenas de mulheres se enganando com a mesma ilusão que minha mãe. Estão batendo os pés e pisoteando, ali, atrás da porta, para vir dar os seus testemunhos, cada uma convencida de ser a exclusiva Eleita do coração de Cosmo... Não se engane, Vossa Excelência: Cosmo era um sedutor insaciável, um Don Juan inveterado [...] (Huston, 2003, p.27-28, tradução nossa)¹³⁴

¹³³ Vingt-cinq personnages ont accès à la parole au cours des dépositions: la Romancière, Fiona, Frank, Elke, l'Expert psychiatre, Don Juan, la Biche, Josette, Sandrine, André, le Cosmophile, Latifa, le Cèdre du Liban, le Couteau, la Glycine, Clémentine, Véra, Jonas, Yves, Kacim, la Baguette, Françoise, le Chœur des femmes, la Passerelle. Les personnages se présentent sur une base volontaire. Tous ceux qui sont venus s'expriment à un moment ou à un autre, car ils veulent tous contribuer à éclairer le passé. Ils tiennent à donner leur version des faits. Ils ont le plus souvent joué un rôle dans la destinée de Cosmo.

¹³⁴ ELKE

Je peux poursuivre ? Après tout, je suis le témoin clef de cette audition... Des millions de gens ont vu Cosmo à la télévision, des centaines de milliers l'ont vu sur scène, des milliers sont fiers de lui avoir serré la main ou d'avoir recueilli son autographe... Plusieurs ont connu, comme moi, l'immense privilège

Separando as testemunhas de acordo com suas características, Beaulieu as classifica em quatro grupos. O primeiro seria o das pessoas mais próximas de Cosmo, como sua família, amigos e amantes. Elke e os filhos ocupam um lugar de destaque no grupo, tomando a palavra em muitas ocasiões. O segundo grupo seria o de especialistas, como o Psiquiatra e o Cosmófilo, dando suas opiniões profissionais, mas estando fora do convívio de Cosmo. O terceiro grupo seria composto de personagens canônicos da tradição teatral, como Don Juan e o coral de mulheres, que não intervêm em muitos momentos da narrativa, mas trazem um contraste interessante em relação à tradição antiga, pois o coral de mulheres expressa opiniões bastante contemporâneas. Já o quarto grupo, o último, seria formado pelos narradores insólitos, classificados como objetos ou elementos da natureza por Beaulieu: a Corça, o Cedro do Líbano, a Faca, a Glicínia, a Baguete, o Lago e a Passarela.

Sem seguir uma narrativa linear, vemos aos poucos ser formada uma imagem de Cosmo, por meio de descrições e declarações, “os diferentes testemunhos não se sucedem segundo uma ordem linear, isto é, um testemunho por vez, um após o outro. Estão organizados de acordo com uma lógica de conversa, até mesmo de debate, em que às vezes pode-se interromper e começar a falar de novo” (Beaulieu, 2010, p.51). Como exemplo de descrição de Cosmo e dessa lógica de conversa, vemos o testemunho do Cosmófilo, seguido por Sandrine, uma das amantes do ator:

Foi impressionante, Vossa Excelência, ver Cosmo se tornar esse garoto com a mandíbula travada e os olhos de gelo, assim como se tornava cada um dos seus personagens... então, retomando sua mímica de palhaço assustado, ele exclamava: *Ah, como eu amo a espécie humana, como ela é cativante!* [...]

SANDRINE

Sim, é exatamente isso! Eu, que vi esta apresentação no dia de seu trigésimo aniversário, posso dizer que era lindo de ver, a decolagem silenciosa do público que sempre acontecia, dez ou quinze minutos depois do levantar da cortina.

d'être aimé de lui mais personne au monde – *personne, vous m'entendez, Votre Honneur ?* – n'a connu Cosmo comme moi je l'ai connu.

FRANK

Ah ! ah ! Permettez-moi de rire. Elles sont plusieurs dizaines de femmes à se bercer de la même illusion que ma mère. Elles piaffent et piétinent, là, derrière la porte, pour venir faire leur déposition, chacune convaincue d'être l'Elue exclusive du cœur cosmique... Ne vous y trompez pas, Votre Honneur : Cosmo était un séducteur insatiable, un don Juan invétéré [...]

(HUSTON, 2005, p.99-100, tradução nossa)¹³⁵

Portanto, sem o direcionamento de um narrador ou um juiz de fato conduzindo as audiências, todos os testemunhos podem levar a diferentes conclusões. Kacim é acusado, mas se declara inocente, não havendo uma acusação final e conclusiva, conforme explica Hanciau:

As testemunhas, uma a uma, farão qualquer coisa ao seu alcance para convencer e surpreender *Votre Honneur*. “Vou emprestar-lhes minha voz, mas é com você [Leitor ou leitora] que elas contam para serem compreendidas (...), para existir” nesse processo, que não se conclui com nenhum veredicto, nenhuma sentença, mas que cabe a quem o ler distinguir o verdadeiro do falso, decidir entre as narrativas contraditórias e as provas incompletas, se o assassinato de Cosmo foi por compaixão ou passional. (Hanciau, 2004, p.231)

A palavra final é do Lago, única testemunha no décimo terceiro dia, que continua lá mesmo depois de todos terem morrido, como conta Elke no décimo segundo dia: “Todos nós estamos mortos agora” (Huston, 2005, p.399, tradução nossa)¹³⁶. O Lago, tendo presenciado uma interação entre Elke e seu filho Frank quando Cosmo passa a fazer parte de suas vidas, está observando o clima e a mudança de estações: é inverno quando observa Elke e Frank; agora é o começo de outro outono.

O LAGO

O tempo está delicioso, ensolarado, não muto quente...

Ainda estamos em meados de agosto, mas o outono já começa...

Veja – ao pé do choupo – esta chuva de ouro! (Huston, 2003, p.403)¹³⁷

A narrativa, portanto, leva a um questionamento das próprias instâncias do romance, a polifonia presente conduz a uma abertura dos sentidos, e uma participação ainda maior do leitor, o juiz, transformado em personagem:

¹³⁵ C’était impressionnant, Votre Honneur, de voir Cosmo devenir ce gamin à la mâchoire figée et aux yeux de glace, de même qu’il devenait chacun de ses personnages... puis, reprenant sa mimique de clown effaré, il s’exclamait : *Ah comme je l’aime, l’espèce humaine, comme elle est attachante !* [...]

SANDRINE

Oui, c’est tout à fait ça ! Moi qui ai vu ce numéro le jour de son trentième anniversaire, je peux vous dire que c’était beau à voir, le décollage silencieux du public qui se produisait toujours, dix ou quinze minutes après le lever du rideau.

¹³⁶ Tous, nous sommes morts maintenant...

¹³⁷ L’ÉTANG

Il fait un temps délicieux, ensoleillé, pas trop chaud...

C’est la mi-août seulement, mais déjà l’automne commence...

Voyez – au pied du peuplier – cette pluie d’or !

Ao se dirigirem constantemente a ele, as personagens o fazem existir. Ao atribuir-lhe intenções ou tentar adivinhar seus pensamentos, eles lhe dão uma realidade. E, no entanto, e isto é extraordinário, ele é desprovido de fala. O nome do juiz nunca aparece em maiúscula, com um discurso escrito que seria de sua autoria. Consequentemente, ele é sempre silencioso: “Às vezes, seu silêncio me apavora.” (A, p.222). As personagens, no entanto, parecem estar em relação direta com ele. Integram em seu discurso as perguntas que pensam que ele poderia solicitar ou comentários que poderia fazer. Assim, o juiz é o principal interlocutor em torno do qual se constrói o discurso, pois é ele o único que precisa ser convencido. (Beaulieu, 2010, p.53, tradução nossa)¹³⁸

E somos convencidos da força do romance, das palavras para criar uma realidade possível.

5.3 POLIFONIA, A ESCRITA ABERTA: QUANDO TODAS AS VOZES IMPORTAM

Os dois romances são resistentes à síntese. Percebemos como a polifonia é um instrumento poderoso para a criação de narrativas que se prestam a uma abertura de leituras muito ampla. Mesmo partindo de lugares bem diversos em relação às suas referências, para trabalhar com a polifonia Morrison apoia-se em uma noção de tradição africana de contação de histórias, como os já citados Griôs, enquanto Huston tem uma noção acadêmica de escrita a partir de seus estudos, tendo feito mestrado sob orientação de Roland Barthes. Ambas as escritoras acabam criando efeitos similares com multiplicação de vozes. A propósito da polifonia em Morrison, o artigo “The Polyphonic World in Toni Morrison’s Fiction: A Study of *The Bluest Eye*”, de Rashmi Verma traz alguns esclarecimentos:

No mundo literário de Toni Morrison, o uso da polifonia emerge como uma ferramenta poderosa para lidar com os temas de memória coletiva e os efeitos duradouros da história, particularmente no que diz respeito à escravidão, à discriminação, e à resiliência de grupos marginalizados. A hábil aplicação da polifonia por Morrison, demonstrada em romances como *Beloved*, *Jazz*, *Song of Solomon* e *The Bluest Eye*, cria uma tapeçaria dinâmica de vozes que convergem para formar uma narrativa profunda e multidimensional. Esta técnica

¹³⁸ En s'adressant constamment à lui, les personnages le font exister. En lui prêtant des intentions ou en essayant de deviner ses pensées, ils lui donnent une réalité. Et pourtant, et c'est ce qui est extraordinaire, il est privé de parole. Le nom du juge n'apparaît jamais en caractère gras, avec un discours écrit qui lui serait propre. Il est donc toujours silencieux : « Votre silence, parfois, me terrifie » (A, p. 222). Les personnages semblent néanmoins être en relation directe avec lui. Ils intègrent dans leur discours les questions qu'ils pensent que celui-ci pourrait se poser ou les remarques qu'il pourrait faire. Ainsi, le juge est l'interlocuteur principal autour duquel se construit le discours, car c'est lui seul qu'il importe de convaincre.

permite a Morrison entrelaçar uma série de perspectivas, permitindo aos leitores explorar a complexidade de histórias compartilhadas e as consequências persistentes da injustiça social. Ao elevar vozes muitas vezes silenciadas ou ignoradas pelos relatos dominantes, Morrison desafia os leitores a confrontar realidades desconfortáveis, promovendo uma compreensão aprofundada de como as memórias pessoais se cruzam com experiências coletivas mais amplas. (Verma, 2022, p.20, tradução nossa)¹³⁹

Com temas bem diversos, *Beloved* revisita o passado de escravidão e trauma para ressignificá-lo, *Une adoration* trata de temas artísticos e questiona noções de identidade, criação e (i)mortalidade: ambos os romances se mostram como discursos e expõem os mecanismos com os quais operam:

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, 1991, p.122)

Como discursos que se sabem discursos, o uso da polifonia nos romances de Morrison e Huston atua como um recurso valioso para exploração da própria produção de sentido, ficando mais evidente como os sentidos são múltiplos, sendo construídos a partir de diferentes pontos de vista, e não únicos e uniformes como quer a historiografia tradicional totalizante. Acerca de *Une adoration*, Proulx esclarece:

Em *Une adoration*, uma meditação sobre a inspiração artística, Huston regressa e desenvolve o estilo polifônico que utilizou tão eficientemente em *Les Variations Goldberg* e *Prodige*. A utilização de narrativas incorporadas, o que permite a muitas das personagens recontar fragmentos significativos das suas próprias histórias, abre espaço para uma interpretação mais ampla da memória individual e comunitária, e lança luz sobre o todo. Tomando como ponto focal a

¹³⁹ In Toni Morrison's literary world, the use of polyphony emerges as a powerful tool for dealing with the themes of collective memory and the enduring effects of history, particularly regarding slavery, discrimination, and the resilience of marginalized groups. Morrison's skillful application of polyphony, showcased across novels such as *Beloved*, *Jazz*, *Song of Solomon*, and *The Bluest Eye*, creates a dynamic tapestry of voices that converge to form a deep, multi-dimensional narrative. This technique enables Morrison to interweave a range of perspectives, allowing readers to explore the complexities of shared histories and the persistent consequences of social injustice. By elevating voices that are often silenced or overlooked by mainstream accounts, Morrison challenges readers to confront uncomfortable realities, fostering a deeper understanding of how personal memories intersect with larger collective experiences.

história de vida de Cosmo, um ator francês famoso por seus monólogos apaixonados e baseados em suas vivências, o texto explora os temas da memória e do processo criativo por meio de pontos de vista múltiplos e muitas vezes conflitantes. Os leitores logo descobrem que Cosmo foi assassinado e que todos nós fomos convocados para um lugar indeterminado onde sua vida será reconstituída. Numerosas testemunhas – todas tocadas de alguma forma pela existência do ator – aparecem para depor perante o leitor-juiz anônimo, que será responsável por ouvir o depoimento do julgamento, esforçando-se por distinguir o real do imaginário e proferir o veredito. (Prouxl, 2009, p.92, tradução nossa)¹⁴⁰

O leitor como juiz ilustra muito bem o funcionamento da recepção de um livro, mas sendo um leitor-juiz também personagem como é feito em *Une adoration*, vemos o envolvimento do leitor sendo potencializado. O leitor se torna, por fim, algo similar a uma testemunha, ideia de Huston desenvolvida em *Instruments des ténèbres*, como vimos anteriormente. No entanto aqui ela toma forma na própria estrutura da narrativa:

Como Huston observa ao discutir sua inspiração para *Une Adoration*, “Recebemos sensações e conhecimentos do mundo inteiro e não apenas dos seres humanos [...] e tudo pode ganhar vida por meio das palavras: quando evocamos um objeto, nossas palavras lhe dão vida; quando falamos de uma pessoa morta, devolvemos-lhe uma presença. Todos nós precisamos de uma testemunha, além de nós mesmos”. (Armel 67) A importância da figura da testemunha pode ser notada em outros textos de Huston, particularmente em *Instruments des ténèbres*, que ressalta a natureza essencial de ter nossos atos e nossos pensamentos de alguma forma levados em conta por outro ser. Num ensaio perspicaz sobre a obra de Huston, David Bond reforça a ideia de uma troca necessária que transparece em nossas relações com os outros: “Todos dependemos do outro para a nossa identidade, e a nossa própria existência é uma função do outro. Se o outro não estiver presente, não tiver consciência da nossa existência, não existimos.” Com isto em mente, podemos ver que o número potencial de testemunhas e histórias é infinito. (Prouxl, 2009, p.93, tradução nossa)¹⁴¹

¹⁴⁰ In *Une Adoration*, a meditation on artistic inspiration, Huston returns to and elaborates on the polyphonic narrative style she used so effectively in *Les Variations Goldberg* and *Prodige*. The use of embedded narratives, which allows many of the characters to recount significant fragments of their own stories, opens up a space for a broader interpretation of individual and communal memory and sheds light on the greater whole. Taking as its focal point the life story of Cosmo, a French actor who is celebrated for his passionate, experiential-based monologues, the text explores the themes of memory and the creative process through multiple and often conflicting points of view. Readers soon discover that Cosmo has been murdered and that we all have been convened to an indeterminate location in which his life will be reconstituted. Numerous witnesses — all touched in some way by the actor's existence — come forth to testify before the anonymous reader-judge, who will be responsible for listening to the trial testimony, endeavoring to distinguish the real from the imaginary, and rendering a verdict.

¹⁴¹ As Huston observes in discussing her inspiration for *Une Adoration*, “Nous recevons des sensations et des savoirs de l'ensemble du monde et pas seulement des êtres humains [...] et tout peut s'animer par les mots: lorsque nous évoquons un objet, nos paroles lui donnent vie; lorsque nous parlons d'un mort nous lui redonnons une présence. Nous avons tous besoin d'un témoin, autre que nous-mêmes” (Armel 67).

Em ambos os romances o leitor é muito mais do que um receptor passivo, ele o é em todos os romances, em virtude de os sentidos serem sempre construídos, mas se diferenciarem por deixar isso evidente. Sobre essa questão em *Beloved* trata Chuen-Shin Tai, em seu artigo, "Mapping Postmodern in Toni Morrison's *Beloved*":

Beloved destaca a ideia de que os leitores podem desempenhar um papel ativo. O leitor, então, em termos pós-modernos, pode reconhecer e ver sua presença e o poder de manipulação. O resultado é que o leitor não é apenas um receptor passivo, mas um membro produtor conjunto ao recontar sua história. Claramente, o ponto é que não há uma revelação verdadeira possível. Isso sugere que o leitor deve ser ativo na compreensão de sua própria posição de participação no discurso. (Tai, 2016, p. 228, tradução nossa)¹⁴²

Ainda que estejamos pensando os romances em termos pós-modernos, ao falar sobre polifonia, no entanto, não podemos deixar de falar em Mikhail Bakhtin, quem introduziu o conceito para tratar romances a partir da ideia de polifonia musical. Em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), o teórico russo constrói uma categorização para classificar os romances de Dostoiévski, opondo-os aos moldes clássicos do romance europeu. Nosso intento não é usar a mesma categorização para tratar dos romances de Morrison e Huston, mas apontar aproximações em sua definição de romance polifônico. Segundo Bakhtin: "A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski." (Bakhtin, 2013, p. 4). De fato, temos, em ambos *Beloved* e *Une adoration*, uma polifonia de vozes plenivalentes, todas vozes são igualmente significativas e não se subordinam à uma visão de autor, como podemos ver a personagem a Romancista em *Une adoration*, sendo surpreendida pelas suas próprias personagens:

The importance of the witness figure can be noted in other texts by Huston, particularly in *Instruments des ténèbres*, which underscores the essential nature of having our acts and our thoughts somehow taken into account by another being. In an insightful essay on Huston's work, David Bond reinforces the idea of a necessary exchange that transpires in our relations with others: "Nous dépendons tous de l'autre pour notre identité, et notre existence même est une fonction de l'autre. Si l'autre n'est pas là, n'est pas conscient de notre existence, nous n'existons pas." With this in mind, we can see that the potential number of witnesses and stories is infinite.

¹⁴² *Beloved* highlights the idea that the readers can play an active role. The reader then, in postmodern terms, may acknowledge and see his or her presence and the power of manipulation. The result is that the reader is not just a passive receiver but a joint member producer in retelling his/her history. Clearly, the point is that there is no possible true revelation. This suggests the reader must be active in understanding his or her own position of participation in discourse.

ELKE

[...]

O pobre Cosmo estava tão doente, tão doente, Vossa Excelência, seu tumor era inoperável, era necessária uma intervenção urgente e, nesta fase da doença, somente o amor poderia salvá-lo. Preparei a operação com infinito cuidado, graças a Fiona, encontrei o bisturi do amor e então calcei as luvas cirúrgicas, essas luvas do amor em seda rosa, dadas à minha mãe por meu pai, e que sempre guardei preciosamente...

JOSETTE

Aaaaaarrrrgghh!

SANDRINE

Socorro, Vossa Excelência! Uma ambulância – meu Deus! Josette está tendo um derrame e Latifa acaba de desmaiar...

A ROMANCISTA

Estou surpresa. Ah! Por estar surpresa, estou surpresa. (Huston, 2003, p.378, tradução nossa)¹⁴³

Na passagem acima, temos um dos momentos mais emblemáticos da narrativa, Elke confessa ter usado a faca de Kacim para “operar” Cosmo de seu tumor. Josette, mãe de Cosmo, tem uma crise ao ouvir as palavras de Elke; Latifa, mãe de Kacim, desmaia. Uma das possibilidades de acusação que, no entanto, não aparenta ser definitiva, pois:

Enquanto Frank presume que Kacim matou o ator como um favor a ele, Fiona acha que Frank é o responsável. Embora Kacim seja acusado do assassinato e condenado a 15 anos de prisão, tendo sua faca sido usada no crime, Elke o exonera ao relatar sua própria versão dos acontecimentos. Alegando que o seu amante tinha sido diagnosticado com um tumor cerebral inoperável, Elke choca ambos os leitores e as testemunhas com a revelação de que tentou “salvá-lo” usando a faca de Kacim – “encontrei o bisturi do amor” (378) – para conduzir sua própria operação. Ela atesta a necessidade de seu ato,

¹⁴³ Le pauvre Cosmo était si malade, si malade, Votre Honneur, sa tumeur était inenlevable, il fallait intervenir d’urgence et à ce stade de la maladie, seul l’amour pouvait le sauver, j’ai préparé l’opération avec des soins infinis, grâce à Fiona j’ai trouvé le scalpel de l’amour et puis j’ai revêtu les gants chirurgicaux, ces gants de l’amour en soie rose, offerts par mon père à ma mère, et que j’avais toujours précieusement gardés...

JOSETTE

Aaaaaarrrrgghh !

SANDRINE

A l’aide, Votre Honneur ! Une ambulance – mon Dieu ! Josette est en pleine crise d’apoplexie et Latifa vient de s’évanouir...

LA ROMANCIÈRE

Je suis surprise. Ah ! pour être surprise, je suis surprise.

sustentando que Cosmo transcendeu a morte através de sua arte. (Prouxl, 2009, p.98, tradução nossa)¹⁴⁴

Não podemos inequivocamente apontar, portanto, o/a assassino/a de Cosmo, mesmo Kacim tendo sido preso pelo crime que Elke confessa ter cometido. A narrativa é construída para que o final não seja uma conclusão, e sim uma reflexão sobre a permanência de Cosmo nas palavras sobre ele, em sua arte e nas próprias pessoas, objetos e lugares tocados por ele. Mesmo Frank, no final do décimo segundo dia, aliviado ao ver a mãe morrer para apagar o brilho de Cosmo nos olhos dela, não está imune em revivê-lo por meio de memórias compartilhadas. Ao sair para beber um whisky no bistrô em que sua mãe trabalhava, percebe a mudança do nome do estabelecimento, chamado *La Fontaine* no começo da narrativa, rebatizado de *Zodiac* e, para surpresa de Frank, *Le Cosmo* após a morte do ator. Sentado lá, um antigo cliente do bistrô faz um brinde em memória de Elke, lembrando ter sido ele a passar um bilhete de Cosmo nas mãos da bela garçonete. Uma semana mais tarde, no metrô de Paris, ouve a conversa de duas mulheres, uma contando parte de um sketch de Cosmo para a outra, enquanto a outra ri sem parar. Ao ir encontrar a irmã Fiona, observa como ela brinca com sua neta na frente de casa, um jogo que Cosmo a havia ensinado quando estava doente. Ele conclui, irritado:

Ele está em todo lugar, esse Cosmo! como um incêndio florestal... pisoteamos as chamas aqui, elas renascem ali – e ali – e ali – e novamente em outro lugar... Não importa se corremos, pisoteamos furiosamente, apagamos as chamas, quando erguemos a cabeça...o fogo recomeçou em outros dez lugares...Isso está me deixando louco! (Huston, 2003, p.399, tradução nossa)¹⁴⁵

Não há forma de apagar Cosmo, a narrativa realça todas as conexões feitas entre as testemunhas, os testemunhos e as vozes se entrelaçam, formando uma rede de conexões inextricável. Nesse turbilhão de vozes, mesmo a natureza e os objetos tomam a palavra, como a baguete, ao contar ser inspiração para mais um espetáculo de Cosmo:

¹⁴⁴ While Frank assumes Kacim killed the actor as a favor to him, Fiona thinks Frank is responsible. Though Kacim will be charged with the murder and sentenced to 15 years in prison, as his knife had been used in the crime, Elke exonerates him when recounting her own version of events. Claiming her lover had been diagnosed with an inoperable brain tumor, Elke shocks both readers and witnesses with the revelation that she attempted to “save” him using Kacim’s knife, – “j’ai trouvé le scalpel de l’amour” (378) – to conduct her own operation. She testifies to the necessity of her act, maintaining that Cosmo has transcended death through his art.

¹⁴⁵ Il était partout, Cosmo ! comme un feu de brousse... on piétine les flammes ici, elles renaissent là – et là – et là – et encore ailleurs... On a beau se précipiter, piétiner furieusement, étouffer les flammes, on lève la tête... le feu est encore reparti en dix endroits... Ça me rend dingue !

Um dia, estávamos no meio do inverno, mas em que ano é difícil dizer para uma baguete, Cosmo estava na casa de Elke e eles estavam grelhando algumas castanhas em frente à lareira. Eram eles que estavam sentados, não as castanhas, é claro. Cena rústica à vontade, não é mesmo? É o que parece, mas nunca se deve julgar rápido demais, aí está algo que aprendi durante minha curta existência. Frank me havia comprado naquele dia na padaria – a pedido de Elke, mas de má vontade – e na volta para casa, em vez de me colocar suavemente sobre a mesa da cozinha, ele me lançou pela sala em direção à mãe. Que emoção, Vossa Excelência! Não é sempre que uma baguete é tratada como uma arma! Felizmente Elke me apanhou, registrou a agressividade do filho, mas sem reagir. Todavia este minúsculo acontecimento jogou Cosmo em uma espiral de memórias que acabou se tornando um espetáculo. (Huston, 2003, p.239-240, tradução nossa)¹⁴⁶

Também a passarela sobre a qual o pequeno Cosmo dá os primeiros sinais de seu talento artístico, fazendo seus monólogos como se estivesse em um palco, resolve intervir e dar seu testemunho:

Conheço Cosmo desde sua mais tenra infância. Tive a felicidade de ser amada por ele e só posso juntar a minha voz à do coro de mulheres: quando Cosmo amava alguém, ele sabia como fazê-la sentir. Portanto é natural que tenha querido me apresentar a Elke e aos seus filhos. Naquele ano, de acordo com meus cálculos, Elke devia estar perto dos quarenta, Frank tinha treze anos e Fiona oito. Elke estacionou o carro na grama, bem perto de mim.

Amo essa passarela, disse Cosmo.

Quando era pequeno, eu vinha aqui para conversar comigo mesmo. Isso é verdade. Tenho boas lembranças disso, Vossa Excelência. Eu que tive o privilégio de ver, certamente de forma embrionária, mas já impressionante, os primeiros monólogos teatrais do ator [...] (Huston, 2003, p.253, tradução nossa)¹⁴⁷

¹⁴⁶ Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver mais de quelle année, difficile à dire pour une baguette, Cosmo se trouvait chez Elke et ils grillaient des marrons assis devant la cheminée. C'est eux qui étaient assis, pas les marrons, bien sûr. Scène rustique à souhait, n'est-ce pas ? C'est ce que l'on croit, mais il ne faut jamais juger trop vite, voilà une chose que j'ai apprise au cours de ma courte existence. Frank m'avait achetée ce jour-là à la boulangerie – à la demande de Elke, mais de mauvaise grâce – et en rentrant à la maison, au lieu de me poser gentiment sur la table de la cuisine, il m'a lancée à travers le salon en direction de sa mère. Quelle émotion, Votre Honneur ! Ce n'est pas souvent qu'une baguette se fait traiter comme une arme ! Par bonheur, Elke m'a rattrapée, elle a enregistré l'agressivité de son fils mais sans y réagir. Or ce minuscule événement a jeté Cosmo dans une spirale de souvenirs qui a fini par devenir un spectacle.

¹⁴⁷ Je connaissais Cosmo depuis sa plus tendre enfance. J'ai eu le bonheur d'être aimée de lui et je ne peux que joindre ma voix à celle du chœur des femmes : quand Cosmo aimait quelqu'un, il savait le lui faire sentir. Il est donc naturel qu'il ait tenu à me présenter à Elke et aux enfants de celle-ci. Cette année-là, d'après mes calculs, Elke devait frôler la quarantaine, Frank avait treize ans et Fiona, huit. Elke a garé la voiture dans l'herbe, tout près de moi.

J'adore cette passerelle, a dit Cosmo.

Quand j'étais petit, je venais ici pour parler tout seul.

Justamente pelas pessoas deixarem impressões mesmo em objetos e em seus entornos que a intervenção desses narradores tão incomuns parece ser algo natural, como Cosmo apresentando esse lugar tão significativo no desenvolvimento de sua vocação. Assim como as testemunhas não se surpreendem em dar seus depoimentos a um juiz ausente (somente reclamam de seu silêncio), também não é nada inusitado que até a faca com a qual o assassinato ocorreu fale sobre o que presenciou: “Como manteiga, Vossa Excelência. Entrei no corpo de Cosmo, passando pela pele do abdômen sem encontrar resistência. Quero dizer, havia a resistência da própria pele, claro, e aquela dos músculos e das vísceras, mas não do homem, não do indivíduo a quem pertencia esses órgãos.” (Huston, 2003, p.137-138, tradução nossa)¹⁴⁸

A polifonia em *Une adoration* evoca, por fim, a abertura possibilitada pelo romance e sua capacidade de refletir e revelar a multiplicidade da realidade, pois, ao ecoar A romancista, Elke diz:

Somos todos romances ambulantes, repletos de personagens principais e secundários, marcados por elipses, momentos de suspense e drama, descrições longas e enfadonhas, clímax e desfechos. Você me conta sua história e conto a minha, sua história é, a partir de então, parte da minha. (Huston, 2003, p.246, tradução nossa)¹⁴⁹

Assim também acontece em *Beloved*, pois a chegada da estranha jovem na casa de Sethe provoca não só uma profusão de compartilhamento de memórias e traumas, mas também uma série de questionamentos sobre a origem de Beloved/Amada:

“Como será o seu nome?”, Paul D perguntou.
 “Amada”, ela disse, e sua voz era tão baixa e áspera que todos olharam uns para os outros. Ouviram a voz primeiro — o nome depois.
 “Amada. Você usa um sobrenome, Amada?”, Paul D perguntou.

Ça, c'était vrai. J'en garde un souvenir ému, Votre Honneur. C'est moi qui ai eu le privilège de voir naître, sous une forme certes embryonnaire mais déjà impressionnante, les premiers monologues théâtraux du comédien [...]

¹⁴⁸ Comme dans du beurre, Votre Honneur. Je suis entré dans le corps de Cosmo, traversant la peau de son abdomen sans rencontrer de résistance. Je veux dire, il y avait la résistance de la peau elle-même, bien entendu, et celle des muscles et des viscères, mais non de l'homme, non de l'individu à qui appartenaient ces organes.

¹⁴⁹ Nous sommes tous des romans ambulants, foisonnant de personnages principaux et secondaires, ponctués par des ellipses, des moments de suspense et de drame, de longues descriptions ennuyeuses, des apogées et des dénouements. Tu me racontes ton histoire et je te raconte la mienne, ton histoire fait désormais partie de la mienne...

“Sobrenome?” Ela pareceu intrigada. Depois: “Não”, e soletrou para eles, devagar como se as letras fossem se formando enquanto falava. Sethe derrubou os sapatos; Denver sentou-se e Paul D sorriu. Pelo cuidado na enunciação das letras ele reconheceu alguém que, como ele, não sabia ler, mas tinha memorizado as letras do próprio nome. Ia perguntar quem era a família dela, mas achou melhor não. Uma jovem mulher preta em fuga estava fugindo da ruína. (Morrison, 2007c, p.80-81)¹⁵⁰

As descrições de *Beloved* constroem, desde sua chegada, uma aura de mistério e estranhamento em relação à sua identidade; ao mesmo tempo há o desenvolvimento de uma proximidade e intimidade muito grandes com Sethe e Denver. Após dias dormindo sob os cuidados de Denver, quando Amada finalmente abre os olhos, causa um efeito muito forte na garota, que aguardava ansiosamente esse momento: “Denver sentiu o coração disparar. [...] Não porque o branco dos olhos era muito branco, azulado. Mas porque no fundo daqueles grandes olhos negros não havia nenhuma expressão.” (Morrison, 2007c, p.84-85)¹⁵¹ Já a propósito de Sethe, *Beloved* cria uma dependência bem peculiar:

A água da chuva grudava nas agulhas de pinheiro como salva-vidas e Amada não conseguia tirar os olhos de Sethe. Abaixada para sacudir as mais molhadas, ou quebrando gravetos para o fogo, Sethe foi lambida, provada, comida pelos olhos de Amada. Como um demônio familiar, ela rondava, sem nunca deixar o cômodo onde Sethe estivesse, a menos que isso lhe fosse ordenado ou solicitado. Levantava cedo, no escuro, para estar lá, esperando na cozinha quando Sethe descesse para fazer pão rápido antes de ir para o trabalho. (Morrison, 2007c, p.87)¹⁵²

¹⁵⁰ "What might your name be?" asked Paul D.

"Beloved," she said, and her voice was so low and rough each one looked at the other two. They heard the voice first--later the name.

"Beloved. You use a last name, Beloved?" Paul D asked her.

"Last?" She seemed puzzled. Then "No," and she spelled it for them, slowly as though the letters were being formed as she spoke them.

Sethe dropped the shoes; Denver sat down and Paul D smiled.

He recognized the careful enunciation of letters by those, like himself, who could not read but had memorized the letters of their name. He was about to ask who her people were but thought better of it. A young colored woman drifting was drifting from ruin. (Morrison, 2004b, p.62)

¹⁵¹ Denver felt her heart race. [...] Nor was it that the whites of them were much too white--blue-white. It was that deep down in those big black eyes there was no expression at all. (Morrison, 2004b, p.66)

¹⁵² RAINWATER held on to pine needles for dear life and Beloved could not take her eyes off Sethe. Stooping to shake the damper, or snapping sticks for kindlin, Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved's eyes. Like a familiar, she hovered, never leaving the room Sethe was in unless required and told to. She rose early in the dark to be there, waiting, in the kitchen when Sethe came down to make fast bread before she left for work. (Morrison, 2004b, p.68)

Pouco a pouco, cria-se uma familiaridade entre as mulheres, mesmo com o impacto inicial:

“Sua velha nunca arrumava seu cabelo?”, Amada perguntou.
Sethe e Denver olharam para ela. Depois de quatro semanas, ainda não estavam acostumadas com a voz grave e a melodia que parecia haver dentro dela. Ficava muito perto da música, com uma cadência não igual à delas. (Morrison, 2007c, p.91)¹⁵³

A presença de Beloved é aceita por Denver (e depois por Sethe) como a da bebê fantasma, exorcizada por Paul D, voltando para fazer companhia (na opinião de Denver), e para ouvir as razões de suas ações contra ela (na opinião de Sethe). Mas essa ideia também é formada com o passar do tempo e com as interações entre elas, como quando Beloved faz perguntas para Sethe e ela parece saber exatamente o que perguntar, Denver pensa em retrospecto sobre o interesse de Beloved: “Denver notou o quanto ela gostava de ouvir Sethe falar. Agora notou mais uma coisa. As perguntas que Amada fez: “Onde estão os diamantes?”, “Sua velha nunca arrumava seu cabelo?” E, mais surpreendente: Me conte dos brincos. Como ela sabia?” (Morrison, 2007c, p.94-95)¹⁵⁴. Denver, por passar mais tempo com Beloved, vai acumulando suas suspeitas (e desejos) em relação à jovem e fazendo suas próprias perguntas:

“Por que você voltou?”
Amada sorriu. “Para ver o rosto dela.”
“Da mãe? De Sethe?”
“É, Sethe.”
Denver sentiu-se um pouco ferida, magoada de não ser a razão principal da volta de Amada. “Não lembra como a gente brincava juntas na margem do ribeirão?”
“Eu estava na ponte”, disse Amada. “Você me vê na ponte?”
“Não, na margem do ribeirão. A água lá no bosque.”
“Ah, eu estava na água. Vi os diamantes dela lá. Podia tocar neles.”
“Por que não tocou?”
“Ela me deixou para trás. Sozinha”, disse Amada. (Morrison, 2007c, p.110)¹⁵⁵

¹⁵³ "Your woman she never fix up your hair?" Beloved asked. Sethe and Denver looked up at her. After four weeks they still had not got used to the gravelly voice and the song that seemed to lie in it. Just outside music it lay, with a cadence not like theirs. (Morrison, 2004b, p.72)

¹⁵⁴ Denver noticed how greedy she was to hear Sethe talk. Now she noticed something more. The questions Beloved asked: "Where your diamonds?" "Your woman she never fix up your hair?" And most perplexing: Tell me your earrings.
How did she know? (Morrison, 2004b, p.75)

¹⁵⁵ "What did you come back for?"
Beloved smiled. "To see her face."
"Ma'am's? Sethe?"
"Yes, Sethe."

Sethe, ao meditar sobre a ausência da bebê fantasma no 124, acredita que esta se recolheu à clareira onde a sogra Baby Suggs costumava acolher e compartilhar orações com pessoas da comunidade. Já em relação à Beloved, supõe que sofreu nas mãos de algum homem branco e apagou as memórias do acontecido, enquanto Denver não compartilha suas suspeitas com a mãe:

[...] falou para Denver que achava que Amada devia ter sido trancada por algum homembranco para seus próprios interesses, sem nunca poder sair. Que ela devia ter escapado por uma ponte ou algum lugar assim e lavado o resto da cabeça. Uma coisa desse tipo havia acontecido com Ella, só que eram dois homens — pai e filho —, e Ella se lembrava de tudinho. Por mais de um ano, eles a conservaram trancada num quarto só para eles. (Morrison, 2007c, p.165-166)¹⁵⁶

Sethe somente tem um clique de que Beloved poderia ser sua filha quando ouve a moça cantarolando uma música inventada por ela. Nesse momento, descarta a possibilidade realista anterior para reunir as sensações familiares relativas a Beloved: “‘Eu que inventei essa música’, disse Sethe. ‘Inventei e cantava para meus filhos. Ninguém sabe essa música a não ser eu e meus filhos.’ Amada virou o olhar para Sethe. ‘Eu sei’, disse.” (Morrison, 2007c, p.236)¹⁵⁷. A partir de então, a mulher considera os significados de ver Beloved como sua filha:

Posso esquecer que o que eu fiz mudou a vida de Baby Suggs. Nada de Clareira, nada de gente. Só roupa para lavar e sapatos. Posso esquecer de tudo agora, porque assim que consegui pôr a lápide no lugar que você revelou a sua presença na casa e preocupou todo mundo até perturbar. Eu não tinha entendido naquela hora. Achei que você estava zangada comigo. E agora sei que, se estava, não está mais, porque você voltou aqui para mim e eu tinha razão o tempo todo: não

Denver felt a little hurt, slighted that she was not the main reason for Beloved's return. "Don't you remember we played together by the stream?"

"I was on the bridge," said Beloved. "You see me on the bridge?"

"No, by the stream. The water back in the woods."

"Oh, I was in the water. I saw her diamonds down there. I could touch them."

"What stopped you?"

"She left me behind. By myself," said Beloved. (Morrison, 2004b, p.88-89)

¹⁵⁶ [...] told Denver that she believed Beloved had been locked up by some whiteman for his own purposes, and never let out the door. That she must have escaped to a bridge or someplace and rinsed the rest out of her mind. Something like that had happened to Ella except it was two men---a father and son--- and Ella remembered every bit of it. For more than a year, they kept her locked in a room for themselves. (Morrison, 2004b, p.140)

¹⁵⁷ "I made that song up," said Sethe. "I made it up and sang it to my children. Nobody knows that song but me and my children."

Beloved turned to look at Sethe. "I know it," she said. (Morrison, 2004b, p.207)

existe mundo nenhum do lado de fora da minha porta. Eu só preciso saber de uma coisa. Como é que está a cicatriz? (Morrison, 2007c, p.247)¹⁵⁸

As consequências de se livrar da culpa pelo assassinato da filha por acreditar tê-la de volta são inúmeras. Em seguida na narrativa há a elevação das vozes de Sethe, Beloved e Denver, em capítulos funcionando como monólogos. Não há mais o narrador onisciente, somente suas vozes, mesclando-se até formar um uníssono indistinguível.

Amada
 Você é minha irmã
 Você é minha filha
 Você é meu rosto; você é eu
 Encontrei você outra vez; você voltou para mim
 Você é minha Amada
 Você é minha
 Você é minha
 Você é minha (Morrison, 2007c, p.290)¹⁵⁹

Devido a essa identificação entre as três mulheres, o leitor muitas vezes pode tomar essa voz como única, concluindo ser Beloved a bebê fantasma e não ter mais dúvidas quanto a isso. Voltando na teorização de Bakhtin sobre o romance polifônico:

Parece que todo aquele que penetra no labirinto do romance polifônico não consegue encontrar a saída e, obstaculizado por vozes particulares, não percebe o todo. Amíude não percebe sequer os contornos confusos do todo; o ouvido não capta, de maneira nenhuma, os princípios artísticos da combinação de vozes. Cada um interpreta a seu modo a última palavra de Dostoiévski, mas todos a interpretam como *uma* palavra, *uma* voz, *uma* ênfase, e nisto reside justamente um erro fundamental. A unidade do romance polifônico, que transcende a palavra, a voz e a ênfase permanece oculta. (Bakhtin, 2013, p. 51)

¹⁵⁸ I can forget that what I did changed Baby Suggs' life. No Clearing, no company. Just laundry and shoes. I can forget it all now because as soon as I got the gravestone in place you made your presence known in the house and worried us all to distraction. I didn't understand it then. I thought you were mad with me. And now I know that if you was, you ain't now because you came back here to me and I was right all along: there is no world outside my door. I only need to know one thing. How bad is the scar? (Morrison, 2004b, p.217)

¹⁵⁹ Beloved

You are my sister
 You are my daughter
 You are my face; you are me
 I have found you again; you have come back to me
 You are my Beloved
 You are mine
 You are mine
 You are mine (Morrison, 2004b, p.217)

Não consideramos, no entanto, um erro fundamental interpretar o romance de Morrison como uma única voz, por exemplo, um romance histórico, um romance fantástico nos moldes de Todorov, um representante do realismo mágico, entre outras possibilidades de leituras já feitas e possíveis. Porém, concordamos com Cutter em suas indagações de que:

[...] o texto se equilibra entre explicações realistas sobre a presença de Beloved (ela é uma escrava fugitiva que foi sexualmente abusada por um homem branco) e sobrenaturais (ela é a filha morta de Sethe voltando para assombrá-la) e é, portanto, um excelente exemplo do que Tzvetan Todorov chamou de fantástico. Por que alunos ignoram o equilíbrio entre o realismo e o maravilhoso? E, ainda mais intrigante, por que essa tendência de se fixar em um determinado significado para Beloved foi replicada por estudiosos da literatura, a maioria dos quais vê Beloved como um fantasma? (Cutter, 2000, p.62, tradução nossa)¹⁶⁰

E ainda que o romance muitas vezes tenda para o maravilhoso, a hipótese realista levantada por Sethe é reforçada em uma conversa entre Paul D e Selo Pago, ex-escravizado e ajudante de fuga de Sethe. Quando comentam sobre serem os únicos fora do 124 a terem visto Beloved, Paul D fala sobre seu estranhamento em relação à moça e o que sabe de sua origem:

Tem alguma coisa esquisita nela. Fala esquisito. Age esquisito.” Paul D enfiou os dedos debaixo do boné e esfregou o couro cabelo acima da têmpora. “Ela me lembra alguma coisa. Alguma coisa, parece, que eu tenho de lembrar.”
 “Ela nunca disse de onde é? Quem é a gente dela?”
 “Ela não sabe, ou diz que não sabe. Só sei é que ela falou alguma coisa que roubou a roupa que estava usando e morava debaixo de uma ponte.” [...]
 “Não diga? Hum. Tinha uma moça trancada numa casa com um homembranco lá no ribeirão Creek. Encontraram ele morto no verão passado e a moça sumida. Quem sabe é ela. O povo diz que ele guardava ela lá desde filhotinha.” (Morrison, 2007c, p.290)¹⁶¹

¹⁶⁰ [...] the text balances between realistic explanations of Beloved's presence (she is an escaped slave woman who has been sexually abused by a white man) and supernatural ones (she is Sethe's dead child come back to haunt her), and is therefore an excellent example of what Tzvetan Todorov has called the fantastic. Why do students ignore the text's balance between the realistic and the marvelous? And even more puzzling, why has this tendency to fix on a particular meaning for Beloved been replicated by literary scholars, most of whom view Beloved as a ghost?

¹⁶¹ "First minute I saw her I didn't want to be nowhere around her. Something funny about her. Talks funny. Acts funny." Paul D dug his fingers underneath his cap and rubbed the scalp over his temple. "She reminds me of something. Something, look like, I'm supposed to remember."

"She never say where she was from? Where's her people?"

"She don't know, or says she don't. All I ever heard her say was something about stealing her clothes and living on a bridge." [...]

Vemos, portanto, ao mesmo tempo Paul D falar em termos de uma estranha familiaridade, Beloved fazendo com que ele se lembre de algo reprimido – como ela faz com as moradoras do 124 – e uma explicação totalmente realista para seu aparecimento. As forças contrárias estão sempre atuando na narrativa, assim, não conseguimos ter uma palavra final sobre a identidade de Beloved, pois:

Conclusão é morte. Ou, como Morrison afirma em uma entrevista a Christina Davis: “Você não encerra uma história na tradição oral – pode ter uma pequena mensagem no final, sua moral, mas a ambiguidade é deliberada, porque não há fim, é um processo contínuo e o leitor ou ouvinte está no processo e é preciso que se PENSE.” (419) Se estudantes e acadêmicos decidem, final e irrevogavelmente, que Beloved é um fantasma, veem apenas uma escolha que o final oferece, apenas parte do complexo projeto de Morrison. (Cutter, 2000, p.66, tradução nossa)¹⁶²

É possível ver, portanto, como a própria abertura de sentidos possibilitada pela polifonia aproxima ambos os romances do fantástico – mesmo daquele teorizado por Todorov – pois a hesitação o define. Ao escolher uma explicação para o que há de inexplicável tanto em *Une adoration* quanto em *Beloved*, estamos limitando nossa leitura. Porém Todorov definia o fantástico como um único caminho, bifurcado nas escolhas de maravilhoso ou estranho, caso essas escolhas fossem tomadas. A polifonia, vista pelo viés de um fantástico desconstruído, mostra inúmeros caminhos que não se anulam, mas continuam como possibilidades. Testemunhamos em ambos os romances, o assombro da força das palavras, abrindo caminhos em meio dos espaços, objetos, memórias, deixando todas as vozes disponíveis para falar sobre suas experiências, sentimentos e opiniões. Emaranharmos-nos no labirinto de vozes, sem medo de nos perdermos.

"You don't say? Huh. Was a girl locked up in the house with a whiteman over by Deer Creek. Found him dead last summer and the girl gone. Maybe that's her. Folks say he had her in there since she was a pup." (Morrison, 2004b, p.276-277)

¹⁶² Closure is death. Or, as Morrison states in an interview with Christina Davis, "You don't end a story in the oral tradition-you can have the little message at the end, your little moral, but the ambiguity is deliberate because it doesn't end, it's an ongoing thing and the reader or the listener is in it and you have to THINK" (419). If students and scholars decide finally and irrevocably that *Beloved* is a ghost, they see only one choice the ending offers, only part of Morrison's complex project.

6 TRAUMA, IDENTIDADE E O FANTÁSTICO NO NARRADOR ONISCIENTE DE *JAZZ* E *DOLCE AGONIA*

Uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida.

Clarice Lispector

Em nosso último par de romances, o foco está mais uma vez na narração polifônica de ambas as escritoras. No entanto, a narração de *Jazz* e de *Dolce agonia* apresenta características únicas: os seus narradores oniscientes não cabem nos moldes tradicionais. Para investigá-los, portanto, precisamos olhar de outros pontos de vista e analisar as particularidades apresentadas.

Em *Jazz*, temos a história de Joe Trace, vendedor de produtos de beleza em domicílio, na casa dos cinquenta anos que, ao se apaixonar pela jovem Dorcas, de dezoito anos, comete atos assombrosos em nome de seu amor. Tendo como pano de fundo o bairro negro de Nova York nos anos 1926, o Harlem, a história é narrada por uma voz apaixonada pela cidade, parecendo em alguns momentos ser uma personagem do romance; em outros ter muito conhecimento sobre os acontecimentos para ser somente personagem, mas também errar em seus julgamentos e previsões.

Já em *Dolce agonia*, a onisciência é levada às últimas consequências, tendo Deus como narrador e expectador do jantar de ação de graças na casa de Sean Farrell, poeta e professor universitário, onde vemos o desenrolar de trocas, de memórias compartilhadas e de reflexões sobre vida, morte e fugacidade da vida.

Analisamos, então, como se constroem esses narradores partindo de características tradicionais de narração e subvertendo-as, mas não antes de esmiuçar as narrativas nas quais se inserem.

6.1 *JAZZ*

O primeiro parágrafo de *Jazz*, sexto romance de Toni Morrison (1992, tradução para o português de 2009 de mesmo nome) resume o enredo todo a se desenrolar com flashbacks e digressões:

XI, EU CONHEÇO ESSA MULHER. Ela morava com um bando de pássaros na avenida Lenox. Conheço o marido dela também. Ele ficou caído por uma garota de dezoito anos, um daqueles amores de

espantar, lá do fundo, que fez ele ficar tão triste e feliz que matou a moça para o sentimento continuar. Quando a mulher, o nome dela é Violet, foi ao velório para ver a moça e cortar a cara dela, foi jogada no chão e para fora da igreja. Ela correu, então, no meio de toda aquela neve, e quando voltou para o apartamento tirou todos os passarinhos de dentro das gaiolas e botou na janela para eles congelarem ou voarem para longe, inclusive o papagaio que dizia “Eu te amo”. (Morrison, 2009c, p.17)¹⁶³

A narrativa vai muito além desses acontecimentos, esmiuçando as personagens e suas ações, sentimentos e motivações, além do passado delas. Porém eles são de fato a base para toda a construção do romance, apresentando um panorama que, aos poucos, vai sendo aproximado, como uma câmera passando de um plano geral para chegar em close-up.

Também já temos contato desde o começo com o/a narrador/a irreverente, contando detalhes da morte da jovem como alguém próximo, acompanhando os desdobramentos:

De início, Violet não sabia nada a respeito da moça, a não ser seu nome, idade e que ela era muito considerada no salão de beleza legalizado. Então começou a reunir o restante das informações. Talvez ela pensasse que iria resolver o mistério do amor assim. Boa sorte e me conte como foi. (Morrison, 2009c, p.18)¹⁶⁴

Logo também somos introduzidos ao tempo e lugar em que a narrativa se passa (com flashbacks de outras épocas e lugares), mostrando a admiração dessa voz narradora pela cidade de Nova York e a atmosfera moderna e de desenvolvimento que integra a paisagem:

Sou louca por esta cidade. A luz do dia inclinada como uma lâmina cortando os prédios ao meio. Na parte de cima, vejo rostos olhando e não é fácil dizer quais são gente, quais são obras de escultores. Embaixo a sombra onde qualquer coisa blasé acontece: clarinetas e amor, socos e vozes de mulheres tristes. Uma cidade como esta me faz

¹⁶³ Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue. Know her husband, too. He fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. She ran, then, through all that snow, and when she got back to her apartment she took the birds from their cages and set them out the windows to freeze or fly, including the parrot that said, “I love you.” (Morrison, 2004a, p.3)

¹⁶⁴ Violet didn’t know anything about the girl at first except her name, her age, and that she was very well thought of in the legally licensed beauty parlor. So she commenced to gather the rest of the information. Maybe she thought she could solve the mystery of love that way. Good luck and let me know. (Morrison, 2004a, p.5)

sonhar alto e sentir fundo as coisas. Bacana. O aço brilhante balançando acima da sombra abaixo é que faz isso. Quando olho as fitas de grama verde que acompanham o rio, as torres das igrejas e espio o hall creme-e-cobre dos prédios de apartamentos, me sinto forte. Sozinha, sim, mas ótima e indestrutível — como a cidade em 1926, quando todas as guerras tinham acabado e nunca haveria outras. As pessoas ali na sombra felizes com isso. Por fim, por fim, tudo por vir. [...] Valentões distribuem guloseimas, fazem o possível para continuar interessantes e, como são observados por divertimento, eles prestam muita atenção ao que vestem e aos insultos que provocam. Numa emergência ninguém quer estar no Hospital Harlem, mas se um cirurgião negro estiver de plantão, o orgulho diminui a dor. (Morrison, 2009c, p.20-21)¹⁶⁵

O período histórico retratado com maior destaque é o desenvolvimento do Harlem como ponto de migração dos negros do Sul dos Estados Unidos para o Norte, mas como explica Prila Leliza Calado, em sua tese *And I remembered: memória da escravidão em Jazz, de Toni Morrison, e em suas traduções brasileiras*:

[...] Morrison proporciona a oportunidade para um exame intergeracional de três mulheres negras sulistas, que têm suas vidas formadas e complicadas por suas circunstâncias históricas envolvendo raça e gênero no sul. [...]. Como defensora cultural e histórica, Morrison inscreve suas três personagens femininas do sul – True Belle, Rose Dear e Violet – como referentes textuais de seus respectivos momentos históricos: a escravização americana, a Reconstrução, a Grande Migração. (Mitchell, 1998, p. 50, tradução nossa).

Como pudemos observar, são vários os enquadramentos temporais que surgem com o desenrolar da narrativa, mas sem muita linearidade ou sequência lógica, cabendo ao leitor realizar esse “encaixe” da evolução dos fatos durante a leitura. (Calado, 2021, p.71)

A narrativa não linear, a narração misteriosa e intensa dominando o texto, entremeada de diálogos e pensamentos das personagens, com momentos de pausa, leva a pensar a construção do romance como a representação mesma do estilo musical predominante cuja influência se expandia naquele momento: o jazz. Novamente nos

¹⁶⁵ I'm crazy about this City.

Daylight slants like a razor cutting the buildings in half. In the top half I see looking faces and it's not easy to tell which are people, which the work of stonemasons. Below is shadow where any blasé thing takes place: clarinets and lovemaking, fists and the voices of sorrowful women. A city like this one makes me dream tall and feel in on things. Hep. It's the bright steel rocking above the shade below that does it. When I look over strips of green grass lining the river, at church steeples and into the cream-and-copper halls of apartment buildings, I'm strong. Alone, yes, but top-notch and indestructible—like the City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one. The people down there in the shadow are happy about that. At last, at last, everything's ahead. [...] Hoodlums hand out goodies, do their best to stay interesting, and since they are being watched for excitement, they pay attention to their clothes and the carving out of insults. Nobody wants to be an emergency at Harlem Hospital but if the Negro surgeon is visiting, pride cuts down the pain. (Morrison, 2004a, p.7)

apoiamos em Calado: “Toni Morrison estrutura seu sexto romance de acordo com as características de uma apresentação de jazz, escrevendo cada página variando entre o improvisado, a espontaneidade e a imprevisibilidade.” (2021, p.221)

No prefácio do romance, Morrison explica sua inspiração para a escrita que, como em *Beloved*, parte de um acontecimento histórico retratado em livro, dessa vez a fotografia de uma jovem em seu caixão:

Eu estava interessada em retratar certo período da vida afro-americana, através de uma perspectiva específica — que refletisse o conteúdo e as características de sua música (romantismo, liberdade de escolha, destino, sedução, raiva) e seu modo de expressão. Tinha escolhido a época, a linha narrativa e o lugar muito tempo antes, ao ver a fotografia de uma linda moça num caixão de defunto, e ler as reminiscências do fotógrafo de como ela havia acabado ali dentro. No livro *The Harlem Book of the Dead* [O livro Harlem dos mortos], o fotógrafo James Van Der Zee conta a Camille Billops o que se lembra da morte da moça: “Era aquela que acho que levou um tiro do namorado numa festa, de uma arma com silenciador. Ela reclamou que estava se sentindo mal na festa e os amigos disseram: ‘Bom, por que não vai deitar?’”. Levaram a moça para o quarto e puseram na cama. Quando desabotoaram e tiraram a roupa dela, viram o sangue no vestido. Perguntaram a ela o que era e ela falou: ‘Amanhã eu conto. É. Amanhã eu conto’. Ela só estava tentando dar uma chance para ele escapar. Para a foto, eu coloquei as flores no peito dela”. (Morrison, 2009c, p.9)

Assim nasce Dorcas Manfred, a jovem amante de Joe Trace, marido de Violet Trace, cujo surto no velório é objeto de investigação no decorrer do romance. Após a morte de Dorcas, Joe fica muito deprimido, e Violet procura entender a situação conhecendo mais sobre a falecida. Interrogando todos, Violet descobre com Malvonne, a vizinha do andar de cima, o endereço e a família de Dorcas, assim como onde ficava o ninho do amor com Joe. Com as cabeleireiras, descobre o tipo de ferro de alisar e o batom que ela usava, também a sua banda favorita. E passa a importunar a tia de Dorcas, Alice Manfred, única família da moça após ambos os pais falecerem; o pai pisoteado nos tumultos em East St. Louis, Illinois, em 1917, a mãe, cinco dias depois, morre queimada em sua casa, incendiada por supremacistas brancos. Essas tragédias pessoais deixarão suas marcas na jovem que, criada de forma rigorosa pela tia desde os nove anos de idade, resolve se rebelar como adolescente e passa a frequentar a vibrante e furtiva vida noturna do Harlem.

O casal Trace apresentava problemas matrimoniais causados pelos longos anos de relacionamento e afastamento – quase trinta anos de casamento. Além disso, os

traumas pessoais vividos por ambos têm um peso muito grande: Joe, abandonado pela mãe ainda bebê, carrega o peso do abandono por toda a vida; Violet, quando criança, sofre a perda da mãe pelo suicídio por não poder sustentar a família, além dos abortos espontâneos quando tenta formar uma família com Joe. Eventualmente, o sofrimento de Joe é diminuído pela presença de Dorcas, enquanto os distúrbios psicológicos de Violet são potencializados pela traição do marido. No entanto, o peculiar triângulo amoroso formado com a jovem falecida impulsiona ambos Joe e Violet a lidar com seus traumas.

Violet procura a tia de Dorcas, Alice, e elas estabelecem uma relação mutuamente benéfica, após a insistência de Violet para fazer contato.

Quando Violet vinha visitar (e Alice nunca sabia quando poderia ser), alguma coisa se abria. [...]

O negócio era como Alice se sentia e falava em sua companhia. Não como ela agia com outras pessoas. Com Violent, ela era mal-educada. Brusca. Frugal. Nenhum pedido de desculpas ou cortesia parecia exigido ou necessário entre elas. Mas alguma outra coisa, sim — clareza, talvez. O tipo de clareza que loucos exigem de não-loucos. (Morrison, 2009c, p.89)¹⁶⁶

Aos poucos, Alice, costureira de profissão, conserta mais do que as roupas descosidas de Violet em suas visitas (conhecida como Violent após o incidente no velório de Dorcas). Violet não sabe como reagir à traição de Joe, se pergunta se deve abandoná-lo, também pede a opinião de Alice:

“Quer uma coisa de verdade?”, Alice perguntou. “Vou dizer uma coisa de verdade. Se sobrou alguma coisa para você amar, alguma coisa que seja, ame.”

Violet levantou a cabeça. “E quando ele fizer isso de novo? Não ligo para o que as pessoas disserem?”

“Ligue para o que sobrou para você.”

“Está dizendo aceite? Não lute?”

Alice bateu o ferro de passar com força. “Lutar contra o quê, contra quem? Contra uma criança maltratada que viu os pais morrerem queimados? Que sabia melhor que você, que eu, que qualquer um como esta vida é pequena e como passa depressa? (Morrison, 2009c, p.114-115)¹⁶⁷

¹⁶⁶ When Violet came to visit (and Alice never knew when that might be) something opened up. [...]

The thing was how Alice felt and talked in her company. Not like she did with other people. With Violent she was impolite. Sudden. Frugal. No apology or courtesy seemed required or necessary between them. But something else was—clarity, perhaps. The kind of clarity crazy people demand from the not-crazy. (Morrison, 2004a, p.83)

¹⁶⁷ “You want a real thing?” asked Alice. “I’ll tell you a real one. You got anything left to you to love, anything at all, do it.”

Violet raised her head. “And when he does it again? Don’t mind what people think?”

Ao tentar entender melhor a jovem Dorcas, Violet começa a entender melhor a si mesma, com a ajuda da sabedoria de Alice. E se estabelecem trocas entre as personagens, também entre Joe e Violet, favoráveis para lidarem com seus traumas e lutos. O último encontro a impulsionar esse processo de cura a se desenvolver entre Violet e Joe é o de Felice, melhor amiga de Dorcas. A jovem os visita uma primeira vez para tentar descobrir o paradeiro do seu anel, que estava com Dorcas quando ela faleceu. Convidada para jantar por Joe, ela volta e compartilha detalhes da morte da amiga com o casal, mostrando como foi uma escolha daquela não receber atendimento médico depois do disparo de Joe:

‘A bala atravessou o ombro dela, assim.’ Apontei. ‘Ela não deixou ninguém mexer nela; disse que queria dormir e que ia ficar tudo bem. Disse que ia para o hospital de manhã. “Não deixe chamarem ninguém”, ela disse. “Nada de ambulância, nem polícia, ninguém.” Eu achei que ela não queria que a tia dela, Mrs. Manfred ficasse sabendo. Onde ela estava e tudo. E a mulher que estava dando a festa concordou, porque tinha medo de chamar a polícia. Todos tinham. [...] Mas eu desobedeci. Chamei a ambulância, quero dizer; mas ela só veio de manhã depois que eu chamei duas vezes. O gelo, eles disseram, mas na verdade era porque eram negros chamando. (Morrison, 2009c, p.193-194)¹⁶⁸

Ao contrário do que dizem sobre Violet, Felice não encontra a loucura atribuída a ela: “Fui procurar meu anel e não tem nada de louco nela” (Morrison, 2009, p.187)¹⁶⁹. Uma amizade improvável é criada entre Felice e o casal Trace, com a jovem ficando interessada na recuperação de Joe e em ouvir as palavras sinceras de Violet:

“Eu ri, mas antes que pudesse concordar com as cabeleireiras que ela era louca, ela disse: ‘Para que serve o mundo se a gente não pode inventar ele do jeito que quiser?’
 “Do jeito que eu quiser?”

“Mind what’s left to you.”

“You saying take it? Don’t fight?”

Alice put down her iron, hard. “Fight what, who? Some mishandled child who saw her parents burn up? Who knew better than you or me or anybody just how small and quick this little bitty life is? (Morrison, 2004a, p.112-113)

¹⁶⁸ The bullet went in her shoulder, this way.’ I pointed. ‘She wouldn’t let anybody move her; said she wanted to sleep and she would be all right. Said she’d go to the hospital in the morning. “Don’t let them call nobody,” she said. “No ambulance; no police, no nobody.” I thought she didn’t want her aunt, Mrs. Manfred, to know. Where she was and all. And the woman giving the party said okay because she was afraid to call the police. They all were. [...] But I did it. Called the ambulance, I mean; but it didn’t come until morning after I had called twice. The ice, they said, but really because it was colored people calling. (Morrison, 2004a, p.209-210)

¹⁶⁹ I went to look for my ring and there is nothing crazy about her at all. (Morrison, 2004a, p.202)

“‘É. Do jeito que você quiser. Você não quer que o mundo seja alguma coisa mais do que ele é?’
 “‘Para quê? Não dá para mudar o mundo.’
 “‘Por isso mesmo. Se você não inventa o mundo, ele muda você e o azar é seu se você deixa. Eu deixei. E estraguei a minha vida.’
 “‘Estragou como?’
 “‘Esqueci.’
 “‘Esqueceu?’
 “‘Esqueci que era minha. Minha vida. Fiquei correndo pela rua para cima e para baixo querendo ser outra pessoa.’ (Morrison, 2009c, p.192)¹⁷⁰

Felice também tem seu momento catártico ao contar sobre a morte da amiga, pois, por mais que ela se sentisse usada por Dorcas, ainda sofreu muito com sua morte, sobretudo por presenciá-la:

Ela sangrou até morrer nos lençóis da cama da mulher até o colchão, e pode crer que aquela mulher não gostou nem um pouquinho. Só falava disso. Ela e o namorado de Dorcas. Do sangue. Da sujeira que fez. Só falavam disso.’
 “‘Eu tive de parar porque estava sem fôlego, chorando.
 “‘Detestava me desmanchar de chorar daquele jeito.
 “‘Eles também não me fizeram parar. Mr. Trace me entregou o lenço dele e estava molhado quando eu terminei.
 “‘É a primeira vez?’, ele perguntou. ‘A primeira vez que você chora por ela?’
 “‘Eu não tinha pensado nisso, mas era verdade. (Morrison, 2009c, p.194)¹⁷¹

Vemos, no decorrer da narrativa, a criação de uma comunidade em que as personagens têm espaço para se enxergarem, trocarem memórias e experiências, fortalecendo as frágeis identidades conquistadas a duras penas no ambiente cambiante

¹⁷⁰ “‘I laughed but before I could agree with the hairdressers that she was crazy, she said, ‘What’s the world for if you can’t make it up the way you want it?’

“‘The way I want it?’

“‘Yeah. The way you want it. Don’t you want it to be something more than what it is?’

“‘What’s the point? I can’t change it.’

“‘That’s the point. If you don’t, it will change you and it’ll be your fault cause you let it. I let it. And messed up my life.’

“‘Messed it up how?’

“‘Forgot it.’

“‘Forgot?’

“‘Forgot it was mine. My life. I just ran up and down the streets wishing I was somebody else. (Morrison, 2004a, p.208)

¹⁷¹ She bled to death all through that woman’s bed sheets on into the mattress, and I can tell you that woman didn’t like it one bit. That’s all she talked about. Her and Dorcas’ boyfriend. The blood. What a mess it made. That’s all they talked about.’

“‘I had to stop then because I was out of breath and crying.

“‘I hated crying all over myself like that.

“‘They didn’t stop me neither. Mr. Trace handed me his pocket handkerchief, and it was soaked by the time I was through.

“‘This the first time?’ he asked me. ‘The first time you cried about her?’

“‘I hadn’t thought about it, but it was true. (Morrison, 2004a, p.211)

da Cidade. Como conclui Calado: “Ao fim da narrativa sugere-se uma reconstrução da estrutura familiar – antes esfacelada pelo adultério e pelos traumas que os personagens carregavam consigo – por meio da readaptação das relações sociais e da busca da autocompreensão que os próprios personagens realizam.” (Calado, 2021, p.79) Mesmo tendo mais personagens cujas vidas são cruzadas pelos acontecimentos, ou que fazem parte do passado desse núcleo principal de personagens, elas têm papéis secundários e não é nosso intuito explorar todas, somente trazer um panorama do desenrolar da trama. No entanto, outro elemento importante da construção do romance é a alternância (também abundância) de vozes, fato examinado por Calado:

[...] além das informações que obtemos por meio da narração em primeira pessoa, alguns dos demais personagens se revezam, nos deixando a par das situações, porém cada um com seu ponto de vista e lembranças pessoais, algumas vezes a respeito de um mesmo fato inclusive. Por exemplo, o momento em que Joe atira em Dorcas é narrado por ele, pela própria Dorcas e, mais adiante, lembrado por Felice. Dessa maneira, um mesmo acontecimento é relatado duas ou até três vezes ao longo da obra, mas por focos narrativos diversos, o que dá ao leitor uma sensação de ter em suas mãos um prisma, que lhe fornece diferentes visões de uma mesma coisa. (Calado, 2021, p.80)

A polifonia de *Jazz* permite, dessa forma, olhar para os crimes, os traumas e as personagens da narrativa sem julgá-los superficialmente, pois a própria construção permite uma imersão e aprofundamento enormes, aproximando-nos do estilo musical tanto quanto da população da Cidade.

6.2 DOLCE AGONIA

Efeito prismático similar oferece a construção do nono romance de Nancy Huston, *Dolce agonia* (2001, traduzido para o português em 2008). Em um jantar de Ação de Graças na casa do poeta e professor Sean Farrell, cujos convidados são seus amigos mais próximos, temos acesso ao presente das personagens enquanto compartilham a refeição, às suas reminiscências do passado por meio de monólogos interiores e ao futuro de cada um dos doze comensais, graças à inusitada presença da narração onisciente do próprio Deus da criação, compartilhando detalhadamente seus destinos (e inevitável fim).

A professora Anna Branach-Kallas discute sobre as consequências dessa construção:

Os resultados dessa técnica narrativa incomum, que abrange o presente, o passado e o futuro das personagens, são intrigantes e ambíguos. Existe um contraste marcante entre as cenas de jantar cheias de vida e os cenários dramáticos do narrador-Deus. Como nunca nos é permitido esquecer que as personagens morrerão (na verdade, *estão* morrendo), tornamo-nos ainda mais apegados a elas. O conhecimento de suas mortes inevitáveis, compartilhadas pelo leitor e o narrador-Deus, torna os protagonistas mais vulneráveis e, paradoxalmente, mais vivos. Os críticos enfatizaram a profundidade filosófica da última obra de Huston. A onipresença da morte à espreita no romance coloca em destaque a fragilidade da vida, efêmera, precária e cruel; *dolce* agonia, “la douce agonie de la vie” (a doce agonia da vida), é de fato o tema do romance de Huston. (Kallas, 2002, p.123, tradução nossa)¹⁷²

Assim somos introduzidos desde o primeiro capítulo, “Prólogo no céu”, ao narrador-Deus irônico e sádico, assistindo a humanidade do alto de sua perfeição, marcado graficamente pelo itálico:

Ah, meus doces humanos. Fico tão inquieto ao vê-los sofrer e se debater. Cegos, cegos... eternamente esperando e tateando, esforçando-se por acreditar na minha bondade, descobrir o sentido de seus destinos, entender os meus planos. Simplesmente não conseguem evitar a busca por um significado. Tudo o que preciso fazer é tocá-los de leve com o nascimento ou com a morte, e eles pensam que o encontraram. Impressionam-se todas as vezes. Ficam absolutamente abalados. (Huston, 2008b, p.11)¹⁷³

Os doze convidados do jantar são observados por esse Deus indiferente que, no entanto, vê algo de especial nesse acontecimento: “*Tudo o que posso dizer é que uma profusão de pequenas coincidências e convergências inesperadas transformou esse jantar num poema. Repentinamente belo. Repentinamente dramático*” (Huston, 2008b, p.12)¹⁷⁴. Ele mesmo introduz, em seguida, todas as personagens a tomarem lugar na

¹⁷² The results of this unusual narrative technique, covering the characters' present, past and future, are puzzling and ambiguous. There appears a striking contrast between the dinner scenes full of life and the God-narrator's dramatic scenarios. Since we are never allowed to forget that the protagonists will die (*are* actually dying), we become the more attached to them. The knowledge of their inevitable death, which the reader shares with the God-narrator, renders the protagonists more vulnerable and, paradoxically, more alive. Critics have emphasised the philosophical depth of Huston's last work. The omnipresence of the lurking death in the novel foregrounds the fragility of life, ephemeral, precarious and cruel; *dolce* agonia, “la douce agonie de la vie”, is indeed the theme of Huston's novel.

¹⁷³ *Ah, mes chers humains... Comme cela m'enchant de les voir patiner et patauger ! Aveugles, aveugles... toujours là à espérer, à tâtonner... Voulant à tout prix croire en ma bonté, comprendre leur destin, deviner quels sont mes projets pour eux... Oui, les pauvres, ils ne peuvent s'empêcher de chercher le sens de tout cela ! Il suffit que je leur ménage une petite rencontre avec la naissance ou la mort et, aussitôt, ils sont convaincus d'avoir saisi quelque chose. Bouleversés chaque fois. Secoués jusqu'à la moelle.* (Huston, 2001c, p.14)

¹⁷⁴ *Tout ce que je peux dire, c'est qu'une foule de menues coïncidences et de convergences inattendues ont fait de cette soirée un poème. Brusquement la beauté. Brusquement le drame.* (Huston, 2001c, p.15)

versão de Sean Farrell da Última Ceia, pois sua grave doença, um câncer de pulmão, é o motivo de o soturno professor convidar seus próximos naquele momento e reunir aqueles que contam em sua vida antes de partir. E o narrador-Deus, para não deixar os leitores perdidos com esse grupo de estranhos, apresenta:

Para começar, Sean Farrell. Nascido em 1953 em County Cork, na Irlanda. Poeta e professor de poesia na universidade.

O círculo mais próximo é formado por pessoas que conhecem e amam Sean. Outros dois também são professores – Hal Hetherington, romancista, nascido em 1945 em Cincinnati, Ohio, e Charles Jackson, poeta e polemista, nascido em 1960 em Chicago, Illinois. Duas são ex-amantes de Sean – Patrizia Mendino, secretária, nascida em 1965 em South Boston, e Rachel, professora de filosofia, nascida em 1955 na cidade de Nova York. Três tiveram relacionamentos profissionais com Sean que acabaram evoluindo para amizades de intensidades variadas – seu advogado, Brian, nascido em 1953 em Los Angeles, Califórnia, o pintor de sua casa, Leonid Korotkov, nascido em 1933 em Shudiany, na Bielo-Rússia, e o padeiro, Aron Zabolinsky, nascido em 1914 em Odessa, Ucrânia.

Os demais presentes, que formam o círculo externo, foram à casa de Sean para o jantar de Ação de Graças sobretudo porque seus companheiros haviam sido convidados. São eles a mulher de Leonid, Katie, nascida em 1948 na Pensilvânia (e que administra uma loja de artesanato); o marido de Rachel, Derek, nascido em 1954 em Metuchen, Nova Jersey (que também é professor de filosofia); a mulher de Brian, Beth Raymondson, nascida em 1957 em Hammondsville, Alabama (médica); a nova mulher de Hal, Chloe, nascida em 1977 em Vancouver (cuja profissão revelarei no devido tempo), e o filho deles de onze meses, Hal Junior. (Huston, 2008b, p.12-13)¹⁷⁵

Como em *Jazz*, os acontecimentos do romance podem ser, assim como o foram as personagens, resumidos em umas poucas linhas, pois o enredo não se constitui de

¹⁷⁵ D'abord : Sean Farrell. Né en 1953 dans le comté de Cork, en Irlande. Poète, et professeur de poésie à l'université.

Le premier cercle se constitue de gens qui connaissent et aiment Sean. Deux sont des collègues au département d'anglais : Hal Hetherington, romancier, né en 1945 à Cincinnati, et Charles Jackson, poète et essayiste, né en 1960 à Chicago. Deux sont d'anciennes amantes : Patrizia Mendino, secrétaire, née en 1965 à South Boston, et Rachel, professeur de philosophie, née en 1955 à Manhattan. Trois ont connu Sean pour des raisons professionnelles et sont devenus ses amis plus ou moins proches : son avocat Brian, né en 1953 à Los Angeles, le peintre de sa maison Leonid Korotkov, né en 1933 à Choudiany (Biélorussie), et son boulanger Aron Zabolinsky, né en 1914 à Odessa (Ukraine).

Les autres convives, ceux qui forment le second cercle, sont venus fêter Thanksgiving chez Sean surtout parce que leur conjoint y était invité. C'est le cas de Katie l'épouse de Leonid (qui tient une boutique d'artisanat), née en 1948 en Pennsylvanie ; Derek l'époux de Rachel (également professeur de philosophie), né en 1954 à Metuchen dans le New Jersey ; Beth Raymondson l'épouse de Brian (médecin), née en 1957 près de Huntsville dans l'Alabama ; Chloé la nouvelle épouse de Hal, née en 1977 à Vancouver (dont je dirai la profession le moment venu), et leur fils de onze mois, Hal Junior. (Huston, 2001c, p.16-17)

grandes eventos, conforme nos explica Izabela Front, em seu artigo “Un dieu sadique: le rôle de l’image blasphématoire de Dieu dans *Dolce agonía* de Nancy Huston”:

Além disso, é necessário esclarecer que Huston privou o romance de enredo, fazendo das digressões o esqueleto da obra. O único fio condutor do texto é o jantar de Ação de Graças que reúne doze adultos (alguns professores universitários com seus cônjuges) acompanhados por um bebê. Durante a refeição, nada de especial acontece: cerca de quinhentas páginas são preenchidas por tagarelice dos convidados. Seus pensamentos e memórias constituem micronarrativas se entrecruzando e, graças à forma do monólogo autônomo, entrelaçando-se com a voz do narrador, criando assim uma canção com múltiplas vozes. Essa canção é, ao mesmo tempo, uma dança da morte. Contudo, todas as personagens aproximam-se inexoravelmente da morte, e é o próprio Deus-narrador quem recorda disso nos interlúdios, revelando detalhadamente e com um cinismo assustador o falecimento de cada convidado. (Front, 2013, p.160-161, tradução nossa)¹⁷⁶

O narrador-Deus aparece, depois do “Prólogo no céu”, entre cada capítulo descrevendo o jantar, em capítulos nomeados pelos nomes dos convidados, o que Front chama de interlúdio, por se tratar de intervalos entre os capítulos de fato. Nestes, portanto, é narrada a morte de cada um com detalhes que nos levam a questionar a ideia de um Deus cristão do amor, de acordo com Front: “Uma imagem completamente diferente de Deus pai é proposta por Nancy Huston em *Dolce Agonia* [...] Este Deus cruel, que se quer incapaz de amar, pinta diante dos olhos do leitor uma imagem amarga e feia da natureza humana, da vida e da morte.” (Front, 2013, p.160, tradução nossa)¹⁷⁷. Essa imagem é, no entanto, uma forma irônica de Huston de mostrar a imortalidade, pois, por contraste com a mortalidade, parece muito indiferente e até entediante:

Como ela própria [Huston] diz numa entrevista, a justaposição da imagem de pessoas se agarrando à vida, e as imagens de suas mortes, realça a vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, a beleza resultante da vida:

¹⁷⁶ De plus, il faut préciser que Huston a dépourvu le roman d'intrigue, en faisant des digressions le squelette de l'œuvre. Le seul fil conducteur du texte est le repas de Thanksgiving qui réunit douze personnes adultes (quelques professeurs universitaires avec leurs conjoints) accompagnées par un nourrisson. Au cours du repas rien de particulier ne se produit : quelque cinq cents pages sont remplies du bavardage des invités. Leurs pensées et leurs souvenirs constituent des microrécits qui s'entre-coupent et qui, grâce à la forme du monologue autonome, s'enchevêtrent avec la voix du narrateur et créent ainsi un chant à voix multiples. Ce chant est en même temps une danse macabre. Or, tous les personnages s'approchent inexorablement de la mort et c'est le Dieu-narrateur en personne qui le rappelle dans les interludes, révélant dans les détails et avec un cynisme effrayant la disparition de chaque convive.

¹⁷⁷ Une tout autre image de Dieu le père est proposée par Nancy Huston dans *Dolce Agonia* [...] Ce Dieu cruel, qui se veut incapable d'aimer, peint devant les yeux du lecteur une image amère et vilaine de la nature humaine, de la vie et de la mort.

Queria mostrar até que ponto nossa mortalidade faz parte da beleza, da “emoção” da vida. Se fossemos imortais, seria muito mais entediante. O fato de o tempo passar, de não termos outra escolha a não ser cumprir o prazo, nos torna comoventes. Eu queria explorar o efeito que tem sobre nós saber quando é o fim de alguém: isso entenece a nossa visão dessa pessoa no presente? (Labrecque, 2001).

[...] Dessa forma, observamos o trabalho do tempo nas personagens. Vemos a sua juventude e a sua velhice, o que foram e o que se tornaram: corpos e almas consumidos pelo tempo. (Front, 2013, p.162-163, tradução nossa)¹⁷⁸

Alguns personagens de *Dolce agonia* já apareceram em outro romance de Huston, *La virevolte*, como explica a autora em uma entrevista:

Rachel, Derek e suas filhas também começaram a existir em *La Virevolte*, um romance escrito, como este, primeiro em inglês e que se desenrola na mesma atmosfera de pequena cidade universitária. Através deles, persigo uma vida secreta, americana, como se tivesse toda uma história lá... Se tivesse ficado nos Estados Unidos, ao invés de cruzar o Atlântico há vinte anos e chegar em Paris, Sean, Rachel, Derek e os outros teriam sido meus amigos. Eu teria levado o mesmo tipo de vida que eles, teria sido professora universitária. Nunca escritora, em todo caso! (Huston, 2001d)

Apesar do tom aparentemente prosaico da narrativa, o amor transborda entre as personagens, enquanto refletem sobre a fragilidade da vida, a transitoriedade e declínio dos corpos humanos, tendo ficado presos pela neve na casa de Sean:

Nossos amigos são tudo o que temos, pensa Derek. São as pessoas com quem vivemos. São como as nossas famílias. Não temos escolha além de aceitar seus defeitos junto com as suas qualidades. Mesmo que as últimas pareçam diminuir e os primeiros se intensifiquem a cada ano que passa. Hmm. Isso parece algum tipo de insight, mas eu provavelmente não vou estar pensando assim de manhã. O problema da iluminação é que ela é temporária. Escritos budistas afirmam que, quando um mestre pronuncia um *koan*, as cascas caem dos olhos do discípulo. O que os escritos *não* dizem é o que acontece com esses olhos no dia seguinte, ou no ano seguinte. No que me diz respeito, as cascas caíram dos meus olhos inúmeras vezes. Eu vejo, então fico cego. E então, de maneira efêmera, volto a enxergar. [...]

¹⁷⁸ Comme elle le dit elle-même dans un entretien, la juxtaposition de l'image des personnes s'accrochant à la vie et des images de leur mort met en relief la vulnérabilité et, à la fois, la beauté de la vie qui en résulte : Je voulais montrer à quel point notre mortalité fait partie de la beauté, de la « poignance » de la vie. Si on était immortel, ce serait beaucoup plus ennuyeux. Le fait que le temps passe, qu'on n'ait pas d'autre choix que d'être dans le temps, nous rend émouvants. Je voulais explorer l'effet que ça nous fait de connaître la fin de quelqu'un : est-ce que ça attendrit notre regard sur lui dans le présent ? (Labrecque, 2001).

[...] De cette manière, on observe le travail du temps sur les personnages. On voit leur jeunesse et leur vieillesse, ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont devenus : les corps et les âmes rongés par le temps.

As coisas mais importantes não estão nos livros que escrevemos e ensinamos, pensa Rachel. Tão poucos deles falam do declínio do desejo. Da fealdade, da fragilização e do medo. Da dor que tranca as nossas gargantas.

Ah, o doloroso alvorecer da lucidez, pensa Leonid, quando começamos a captar, realmente captar, as regras do jogo, observamos nossos pais enfraquecerem, adoecerem, morrerem, nossos filhos crescerem em insolência e força: agora é a vez deles, a vez de eles corarem, flertarem e rirem... (Huston, 2008b, p.211)¹⁷⁹

O insight não é somente de Derek, o leitor que se deixa ir além do aspecto sádico do narrador-Deus depreende o cômico na aparente dicotomia entre o imortal e os humanos, no fim, estes parecem encontrar uma liberdade em seu próprio aspecto humano, enquanto o todo-poderoso, em sua divina indiferença, consegue enxergar a poesia dos vínculos criados entre os convivas do jantar de Sean.

Os vínculos que se forjam entre as pessoas, além de comoverem o Criador, tornam os homens excepcionais e, ao que parece, livres. Na verdade, o Deus criador das pessoas, que diz ter controle total sobre cada minuto de suas vidas e que nega a existência do livre arbítrio, admite que os seres humanos “nunca deixam de me espantar” (11) (Front, 2013, p.164, tradução nossa)¹⁸⁰

Novamente, assim como em *Jazz*, as personagens são fortalecidas pela formação de uma comunidade, em que suas memórias, seus sentimentos, seus medos são respeitados e a esperança supera o desespero de sermos todos mortais, falhos e fracos. Sempre teremos o deslumbramento diante do mundo, diante do novo, como nos lembra a cena final do romance, em que o bebê de Hal e Chloe vê a neve pela primeira vez:

¹⁷⁹ Les amis, c'est tout ce qu'on a, se dit Derek. C'est avec eux qu'on vit ; c'est comme la famille, il faut les accepter avec leurs qualités et leurs défauts, même si les défauts ont tendance à s'exacerber avec le temps alors les qualités ne font que s'estomper. Hm... Ça m'a l'air assez profond, ça...mais je le verrai sans doute d'un autre œil demain matin. Le problème avec l'illumination, c'est que c'est provisoire. D'après les écritures bouddhiques, il suffit qu'un maître prononce un kôan pour que les écailles tombent des yeux de son disciple. Mais personne ne nous dit ce qu'il en est de ces mêmes yeux le lendemain, ou l'année d'après. Personnellement, les écailles me sont tombées des yeux des tas de fois... Je vois, puis je deviens aveugle, et puis, éphémèrement, je vois à nouveau.

[...]

Les choses les plus importantes font défaut, se dit Rachel, dans les livres que l'on écrit et qu'on enseigne. Si peu d'entre eux évoquent le déclin du désir. L'enlaidissement, la fragilité, l'effroi. La douleur qui nous obstrue la gorge.

Oh la lucidité qui point, lancinante, se dit Leonid, quand on commence à saisir enfin les règles du jeu. On voit ses parents faiblir et mourir, ses enfants redoubler de force et d'insolence, et on comprend : oui c'est leur tour maintenant, de rougir, de glousser et de flirter... (Huston, 2001c, p.452-453)

¹⁸⁰ Les liens qui se tissent entre les gens, outre d'émouvoir le Créateur, rendent les hommes exceptionnels et, semble-t-il, libres. En effet, le Dieu qui a créé les gens, qui dit avoir un contrôle total sur chaque minute de leur vie et qui nie l'existence du libre arbitre, avoue que les êtres humains « ne cessent de [l']étonner ».

[...] ah, olha... o quê? A brancura... o quê? branco, o quê? branco... ah, que brancura, ah, pura emoção... seus olhos se arregalam, sua boquinha babada, quase sem dentes, se abre e ele só consegue olhar, olhar num espanto deslumbrado para o mundo que, desde a última vez que ele viu, foi inexplicavelmente, totalmente transfigurado, e agora é... ah, agora... uma pura, ofuscante e suntuosa brancura... emoção... até onde a vista alcança... sim, agora... cintilante e silenciosa sob a luz do sol... uma página em branco... intocada... perfeita... nova. (Huston, 2008b, p.232-233)¹⁸¹

O fascínio em relação ao novo pode ser tão grande quanto aquele de Hal Junior diante da brancura da neve, assim como da romancista diante da página branca, de um novo mundo a se abrir com a escrita.

6.3 NARRAÇÃO ONISCIENTE: O NARRADOR ONISCIENTE OSCILANTE

Apesar de muito diferentes entre si, *Jazz* e *Dolce agonia* apresentam pontos de contato levantados durante a síntese de seus enredos, como a exaltação da construção de laços entre as personagens, e o efeito positivo das redes de convívio na manutenção de identidades funcionais e saudáveis, principalmente no caso de personagens passando por um processo muitas vezes ignorado na construção de protagonistas: o envelhecimento. Tanto Violet e Joe Trace de *Jazz*, quanto Sean Farrell e a maior parte dos convidados para seu jantar em *Dolce agonia* se encontram na meia-idade e precisam aprender a lidar com o declínio de seus corpos e tudo o que advém da compreensão desse fato.

No entanto, nosso foco não é nesse ponto de contato entre os romances, mas sim no fato de ambas as obras apresentarem narradores profundamente singulares. Em *Jazz*, não conseguimos determinar se o narrador é a personagem, o estilo musical jazz, a própria Cidade, o livro, a romancista, enfim, a narração se dá por meio de uma voz indeterminada que ora parece ser onisciente e entender tudo o que se passa com as personagens, ora erra e faz previsões incorretas. Em *Dolce agonia*, não há erro cometido pelo narrador-Deus quando resolve lidar com a temporalidade e contar a história do jantar de Ação de graças na casa de Sean Farrell, a não ser aquele de achar que talvez

¹⁸¹ Oh là... quoi ? tout ce blanc... quoi ? blanc, quoi, oh, blanc, oh ! ... une telle blancheur une telle beauté... écarquillant les yeux, ouvrant grande sa bouche baveuse et presque sans dents, il regarde regarde et regarde encore, stupéfait, le monde qui depuis la dernière fois qu'il l'a vu a été intégralement et inexplicablement transfiguré et qui, là...oh là, quoi ?... n'est rien d'autre que de la blancheur somptueuse, du blanc à perte de vue... pur, éblouissant, aveuglant... oui, là... étincelant en silence sous le soleil... page blanche... intouchée... parfaite... neuve. (Huston, 2001c, p.497)

suas criações não sejam assim tão falhas, pois tocam até na indiferença divina representada por Huston.

Antes de analisarmos com detalhes a narração dos romances, voltamos nas noções de narrador e onisciência usadas tradicionalmente para classificar esses fenômenos na literatura. Segundo Norman Friedman, em “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”,

“Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado – e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. (Friedman, 2002, p.173)

A polifonia de ambos os romances oferece vários ângulos das narrativas, apesar disso, não podemos falar em uma verdadeira onisciência em *Jazz*, não quando tal narrador supostamente onisciente revela errar:

Então eu errei inteiramente. Eu tinha certeza de que um ia matar o outro. Esperei por isso para poder descrever. Tinha tanta certeza de que ia acontecer. Que o passado era um registro violentado sem nenhuma escolha a não ser repetir-se na falha e nenhuma força na terra poderia levantar o braço que segurava a agulha. Eu tinha tanta certeza, e elas dançaram e passaram por cima de mim. Ocupadas, estavam, ocupadas em ser originais, complicadas, mutáveis — humanas, acho que você diria, enquanto eu era a previsível, confusa em minha solidão até a arrogância, pensando que meu espaço, minha visão eram os únicos que existiam e importavam. (Morrison, 2009c, p.202)¹⁸²

A Voz misteriosa admite ter errado em relação a Joe e Violet, pensando estarem longe de uma recuperação que, contudo, ocorre. Apesar de apontarem inúmeras leituras para essa instância narrativa anônima, os críticos parecem concordar com a ideia de uma voz narrativa feminina, por isso as traduções para o português (tanto a de 2009, usada em nosso trabalho, como a de 1992, de Evelyn Kay Massaro) usam o feminino para qualificá-la.

¹⁸² So I missed it altogether. I was sure one would kill the other. I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle. I was so sure, and they danced and walked all over me. Busy, they were, busy being original, complicated, changeable—human, I guess you’d say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. (Morrison, 2004a, p.220)

A onisciência de *Dolce agonia* se dá de forma absoluta por ter um narrador-Deus e, justamente por isso, trata da onisciência de forma crítica e joga com seus efeitos, levando a cenas aterradoras como a da explosão do reator nuclear em Chernobyl, vivida pelos parentes de Leonid Korotkov, um dos convidados do jantar de Ação de graças:

Eu estava fora de mim, naquele dia. Bagunçando os cromossomos das pessoas. Levando embora vários milhões de potenciais moradores da Bielo-Rússia e da Ucrânia de uma só tacada. Grigori seria chamado no dia seguinte para cavar um túnel sob o reator. Cara legal, o Grigori. Foi bom tê-lo. Ah, sim, eu cuidei daqueles assassinos rapidamente. Os outros, no entanto, permiti que permanecessem na Terra por um tempo, apenas pela novidade da coisa para ver o que aconteceria se eu combinasse elementos radioativos e seres humanos. Adoro fazer experiências. (Huston, 2008b, p.198)¹⁸³

Huston pondera sobre a personagem Deus criada por ela e sobre sua onisciência em uma entrevista, partindo de uma ideia sobre o Gênese:

Você sabe, o Gênese [tem] de algo de inacreditável. No primeiro dia, Deus separa a luz das trevas, “Houve uma noite, houve um dia”, mas apenas no quarto dia ele cria as estrelas, os luminares, “para haver separação entre o dia e a noite”. Portanto, ele não está satisfeito com seu trabalho, ele o retomou. Ao descobrir isso, achei formidável, cômico também. Isso me lembrou do debate sobre o narrador-Deus, dos anos 50, da era da dúvida. Não se tratava mais, para o romancista, de ter uma posição divina, de ser onisciente, onipotente em relação a seus personagens. Pois bem, ao fazer de Deus um personagem que lê os pensamentos de todos, que sabe tudo, inclusive o futuro, assumo isso. Me concedo o direito de colocar em meu romance esse personagem muito importante da história humana. E o utilizo da maneira como o definem: Deus é aquele que tudo planeja. Inclusive a morte. Apesar de não entendermos como. (Huston, 2001d)

Levar essa posição divina ao extremo tem suas consequências, como vimos. Huston não quer tratar da narração onisciente em termos tradicionais, mas questioná-la com essa personagem tão importante quanto incômoda.

Em termos de foco narrativo, o tipo de narrador que mais se aproxima de ambos os narradores de *Jazz* e *Dolce agonia* é chamado por Friedman de “autor onisciente intruso”:

¹⁸³ Oh j'étais déchaîné, ce jour-là. Je soufflais dans le cou de tout un chacun, faisant des ravages dans leurs chromosomes. En une seule soirée j'ai emporté plusieurs millions d'habitants potentiels de la Biélorussie et de l'Ukraine. Le lendemain, Grigori fut convoqué pour aider à creuser un tunnel sous le réacteur. Un monsieur très sympathique, Grigori. J'étais content de le voir venir. Oh oui, je me suis occupé des liquidateurs vite fait bien fait. Les autres, je les ai laissés traîner un peu sur la Terre, rien que pour la nouveauté de la chose, pour voir ce qui se passait quand ma création radioactive se combinait avec ma création humaine. J'adore ce genre d'expériences. (Huston, 2001c, p.424-425)

[...] o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão. (Friedman, 2002, p.173)

A grande diferença entre esse foco narrativo e os narradores de *Jazz* e *Dolce agonia* é que, em ambos os casos, os narradores expressam, ao mesmo tempo, características que os tornam reais e sobrenaturais – como a oscilação da Voz narrativa de *Jazz* entre alguém próximo das personagens e um ser incorpóreo, o narrador-Deus servindo como voyeur das personagens de *Dolce agonia* no jantar e sabendo como cada um morrerá – também personagens próximos ou distanciados e divinos. As intromissões são inúmeras em ambos os romances, mas não seria possível separar personagem e autor, real e sobrenatural, real e alegoria. Precisamente aí reside o artifício da construção desses narradores, em sua multiplicidade e no questionamento das instâncias tradicionais de narração.

A Voz narrativa de *Jazz* é objeto de estudo de pesquisadores de muitas partes do mundo e Calado reúne algumas das possibilidades levantadas ao longo dos anos. Para Jean Wyatt, essa narradora seria a Cidade, não como voz coletiva dos habitantes, mas voz material da cidade, tendo conhecimento das personagens pela proximidade mantida com eles:

A pesquisadora faz essa relação porque considera que a Cidade, de fato, conhece bem as histórias dos personagens, mas também conhece minuciosamente os detalhes estruturais da metrópole, ou seja, conhece a si mesma e fala de si mesma como em uma charada, um enigma. Esse seria então, segundo Wyatt (2017, p. 50), o jogo que Morrison propõe aos leitores: descobrir quem é essa voz narrativa e de onde ela vem. (Calado, 2021, p.81)

Já para Paula Gallant Eckard, a voz narrativa representa o jazz, construindo a narrativa com base no improviso:

Eckard sustenta seu argumento analisando, por exemplo, as páginas deixadas em branco entre as dez seções não numeradas do livro, que representariam as pausas feitas pelos músicos em uma performance

jazzística, quando há espaço para o solista improvisar; esse solista seria, então, o leitor. (Calado, 2021, p.81)

Outro pesquisador a determinar sua leitura é Eusebio Rodrigues, para quem a voz narrativa é o enunciador do trecho dos Evangelhos Apócrifos “Thunder, Perfect Mind”, servindo de epígrafe para o romance. Conforme explica Calado: “Rodrigues recorre à mitologia grega para fundamentar sua tese e explica que Thunder era o nome de uma deusa criada por Zeus, uma espécie de voz celestial que anunciava sua presença na Terra.” (Calado, 2021, p.82). O próprio pesquisador fundamenta sua interpretação:

Fica claro que é a deusa do trovão que narra a história só no primeiro parágrafo da última seção de Jazz, onde as palavras “trovão” e “tempestade”, a oração “eu, o olho do furacão” e a afirmação “Eu destruo vidas para provar que posso consertá-las novamente” são ouvidas. (Rodrigues, 1993, p.749, tradução nossa, *apud* Calado, 2021, p.82).

Ainda Caroline Brown adiciona sua leitura, vendo: “o narrador como a representação que Morrison faz do “[...] artista autoconsciente por meio do qual o processo abstrato e intangível da criatividade se torna uma manifestação ativa de amor.” (Brown, 2003, p. 188, tradução nossa *apud* Calado, 2021, p.82)

Cutter, apoiando-se em uma entrevista de Morrison, afirma que a voz narrativa é a voz do próprio romance, e explica:

Sou a favor da última dessas explicações: que o/a narrador/a não é uma personagem dentro do texto, embora às vezes ele/a desempenhe esse papel, mas sim a voz da própria narrativa. Morrison comenta em uma entrevista que “a Voz” pretende transmitir que o livro “estava falando, escrevendo a si mesmo, em certo sentido.” (Carabi 42). Morrison está forjando o que Ishmael Reed e Henry Louis Gates Jr. chamariam de “um livro oral, um livro falado” (Reed 63) um texto “que privilegia a representação da voz negra falante” (Gates 249). Esta voz também pode ser lida como aquela da própria linguagem – linguagem que busca continuamente a objetividade, mas contém uma instabilidade e subjetividade radicais, que gostaria de criar modelos perfeitos, mas por fim só cria “erros” que ainda podem nos levar onde precisamos ir. (Cutter, 2000, p.70, tradução nossa)¹⁸⁴

¹⁸⁴ I favor the last of these explanations: that the narrator is not a character within the text, although at times s/he plays that role, but rather the voice of the narrative itself. Morrison comments in an interview that “the Voice” is meant to convey that the book “was talking, writing itself, in a sense” (Carabi 42). Morrison is crafting what Ishmael Reed and Henry Louis Gates, Jr., would call “an oral book, a talking book” (Reed 63), a text “that privileg[es] the representation of the speaking black voice” (Gates 249). This voice can also be read as that of language itself-language which continually aims for objectivity, yet

Mesmo a entrevista de Morrison apontando um caminho, fica claro que a voz narradora de *Jazz* expressa muitas contradições, as diferentes leituras já feitas e outras por vir acrescentam a essa multifacetada narradora, cuja identidade permanece, assim, aberta. Algumas de suas facetas, no entanto podem ser reconhecidas em diferentes passagens do romance, como a da Cidade:

Como não tenho músculo nenhum, realmente não dá para esperar que eu me defenda. Mas sei muito bem como me precaver. Em geral, toma-se todo cuidado para ninguém saber tudo o que há para saber a meu respeito. Em segundo lugar, observar tudo e todos e tentar prever os planos deles, seus pensamentos, muito antes deles mesmos. Você precisa entender como é, absorver uma cidade grande: estou exposta a toda sorte de ignorância e criminalidade. (Morrison, 2009c, p.21)¹⁸⁵

Outra, a da música por todas as partes da Cidade do jazz, também aparece no trecho:

Eu me pergunto se eles sabem que são o som de dedos estalando debaixo dos sicômoros que ladeiam as ruas. Quando os trens ruidosos param nas estações e os motores fazem uma pausa, o ouvinte atento pode escutar. Mesmo quando não estão lá, quando quarteirões inteiros do centro da cidade e hectares de bairros gramados em Sag Harbor não conseguem vê-los, o ritmo está ali. Nos sapatos com correia em T das debutantes de Long Island, nas franjas cintilantes das ousadas saias curtas que cham e escorregam ao som da música que embriaga mais que champanhe. (Morrison, 2009c, p.207)¹⁸⁶

A mais evidente, no entanto, por encerrar a narrativa, é a do livro, sobretudo pela aproximação feita com o leitor na declaração de amor proibida que a voz narrativa gostaria de poder fazer:

contains a radical instability and subjectivity, which would like to create perfect designs, but finally only creates "errors" that still may take us where we need to go.

¹⁸⁵ I haven't got any muscles, so I can't really be expected to defend myself. But I do know how to take precaution. Mostly it's making sure no one knows all there is to know about me. Second, I watch everything and everyone and try to figure out their plans, their reasonings, long before they do. You have to understand what it's like, taking on a big city: I'm exposed to all sorts of ignorance and criminality. (MORRISON, 2004a, p.8)

¹⁸⁶ I wonder, do they know they are the sound of snapping fingers under the sycamores lining the streets? When the loud trains pull into their stops and the engines pause, attentive listeners can hear it. Even when they are not there, when whole city blocks downtown and acres of lawned neighborhoods in Sag Harbor cannot see them, the clicking is there. In the T-strap shoes of Long Island debutantes, the sparkling fringes of daring short skirts that swish and glide to music that intoxicates them more than the champagne. (Morrison, 2004a, p.226-227)

Que eu só amei você, entreguei todo meu ser negligente a você e a ninguém mais. Que eu queria que você me amasse também e demonstrasse isso para mim. Que eu adoro o jeito de você me segurar, do quanto você me deixa ficar próxima de você. Gosto dos seus dedos sempre e sempre, levantando, virando. Olhei seu rosto por um longo tempo agora e senti falta de seus olhos quando você foi embora de mim. Conversar com você e ouvir sua resposta — isso é que é bom.

Mas não posso dizer isso em voz alta; não posso contar a ninguém que esperei por isso toda a minha vida e que ter sido escolhida para esperar é a razão de eu poder. Se pudesse eu diria. Diria me faça, me desfaça. Você é livre para fazer e eu sou livre para deixar você fazer porque olhe, olhe. Olhe onde suas mãos estão. Agora. (Morrison, 2009c, p.210)¹⁸⁷

Assim, a identidade da narradora misteriosa de *Jazz* continuará fascinando leitores por sua complexidade, sobre a qual trata Jan Furman (*apud* Calado, 2021, p.83):

A dicotomia da identidade de sua narradora – como onipresente por um lado e restrita ao que ela observa diretamente por outro – era nova para Morrison, que em romances anteriores atuou como contadora de histórias relatando eventos e pontos de vista, livre para se mover e comentar à vontade. A perspectiva narrativa em *Jazz*, no entanto, é mais complexa. Os eventos são narrados em primeira pessoa, embora a narradora não seja uma personagem. E embora a narradora seja livre para se mover e comentar à vontade, seus comentários nem sempre são confiáveis. [...] Na conclusão de sua história, a narradora confessa que tem pouco controle sobre a vida de seus personagens. (Furman, 2014, p. 89, tradução nossa).

Completamente livre é o narrador-Deus de *Dolce agonia*, no entanto, algumas contradições também podem ser encontradas, como nos lembra Front:

O lado sentimental do Criador se manifesta diversas vezes. Num dos interlúdios, aquele em que se recusa a ouvir as orações dos passageiros do avião em queda, apresenta “uma pérola da morte” (Huston, 2001: 423). É sobre a morte de Leonid e Katie que, no momento da catástrofe, quando os outros entram em pânico, abraçados, relembram as noites românticas que passaram juntos. Um Deus que diz ser perfeito demais para amar fica comovido com isso. (Front, 2013, p.164, tradução nossa)¹⁸⁸

¹⁸⁷ That I have loved only you, surrendered my whole self reckless to you and nobody else. That I want you to love me back and show it to me. That I love the way you hold me, how close you let me be to you. I like your fingers on and on, lifting, turning. I have watched your face for a long time now, and missed your eyes when you went away from me. Talking to you and hearing you answer—that’s the kick. But I can’t say that aloud; I can’t tell anyone that I have been waiting for this all my life and that being chosen to wait is the reason I can. If I were able I’d say it. Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now. (Morrison, 2004a, p.229)

¹⁸⁸ La facette sentimentale du Créateur se manifeste plusieurs fois. Dans un des inter-ludes, celui où il refuse d’écouter les prières des passagers dans l’avion qui chute, il présente « une perle de mort »

Narrador onisciente por excelência e personagem ao mesmo tempo, o narrador-Deus de Huston parece trazer consigo as ideias filosóficas exploradas por ela em ensaios como *Professeurs de désespoir* (2004), onde a escritora explora a contradição dos autores niilistas ao criar:

De certa forma, é claro, a própria expressão “professor do desespero” é uma contradição em termos, porque se alguém está *verdadeiramente* desesperado, não professa nada, não escreve nada, afunda-se no silêncio e deixa-se deslizar para a morte. Escrever já é ter esperança. É ter cuidado com a forma, o estilo, a sintaxe, o modo de dizer – estimar, portanto, que *algo vale a pena*. Como salienta Romain Gary, “não podemos amar apaixonadamente em total doação e, ao mesmo tempo, proclamar a insignificância, a insuficiência ou ausência de amor e o vazio no coração do homem”. Em outros termos, mesmo que, nesses livros, o *fundo* diga: Só existe lama, a *forma* diz: Essa lama, graças à escrita, posso transformá-la em ouro, em a arte, num elemento sólido, não transitório, um elemento quase imortal. (Huston, 2004, p.346, tradução nossa)¹⁸⁹

Em sua própria contradição, o sádico narrador-Deus de *Dolce agonia* nos comunica que a criação só pode ser feita pela esperança, por isso ele também é tocado pela poesia mobilizada no jantar de Ação de Graças de Sean Farrell, acontecimento comparado com a Guerra dos Cem anos como um de seus momentos favoritos da história.

Uma narradora onisciente e errônea em *Jazz*, ora contando os fatos em terceira pessoa de um ponto de vista divino, ora dando sua própria opinião sobre os acontecimentos e se enganando com suas previsões; um narrador-Deus perfeito e ao mesmo tempo sensível à mortalidade de suas criações imperfeitas, narrando em terceira pessoa a morte dos convivas do jantar de Ação de Graças, igualmente narrando em primeira pessoa seus feitos e opiniões. Ambos os narradores não cabem nas definições de foco narrativo, em que os narradores são personagens e usam a primeira pessoa ou

(Huston, 2001 : 423). Il s’agit de la disparition de Leonid et de Katie qui au moment de la catastrophe, quand les autres paniquent, embrassés, se souviennent des nuits amoureuses passées ensemble. Un Dieu qui se dit trop parfait pour aimer en est ému.

¹⁸⁹ D’une certaine façon, bien sûr, l’expression même de “professeur de désespoir” est une contradiction dans les termes, car si l’on est vraiment désespéré on ne professe rien, on n’écrit rien, on sombre dans le silence et on se laisse glisser vers la mort. Écrire, c’est déjà espérer. C’est apporter un soin à la forme, au style, à la syntaxe, à la manière de dire – estimer, donc, que quelque chose en vaut la peine. Comme le fait remarquer Romain Gary, “on ne peut pas aimer passionnément dans un don de soi total et proclamer en même temps l’insignifiance, l’insuffisance ou l’absence de l’amour et le néant au cœur de l’homme”. En d’autres termes, même si, dans ces livres, le fond dit : Il n’y a que la boue, la forme dit : Cette boue, je suis capable grâce à l’écriture de la transformer en or, en art, en chose solide, pas transitoire, chose quasi immortelle.

são oniscientes e tem uma visão de cima dos fatos, não participando deles. Para defini-los, portanto, precisamos de uma nova categoria, contemplando a instabilidade representada na narração.

Ao analisar as obras de teóricos tratando sobre a questão do narrador, observamos que, ao tratar de foco narrativo, Friedman (2002) não admite haver onisciência em primeira pessoa, conforme constatamos ao trazer trechos de seu trabalho. Para E. M. Forster (1974), o foco está nas personagens, com suas definições de personagens planas ou redondas. A onisciência não é levada em consideração nos termos que buscamos. Já para Walter Benjamin (1994), o narrador é somente uma figura, transmitindo sua experiência ao narrar. A questão é tratada de um ponto de vista mais filosófico da experiência, novamente não se atentando à onisciência como foco das definições. Para Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo* (1987), o narrador onisciente seletivo ou onisciente seletivo múltiplo expõe os pensamentos e emoções de um protagonista no caso do onisciente seletivo, ou de várias personagens, no caso do onisciente seletivo múltiplo. O narrador continua, no entanto, sendo de terceira pessoa, não confundindo uma personagem com as outras da narrativa. Portanto, há ainda outras teorias que não contemplam narradores como aqueles encontrados em *Jazz* e *Dolce agonia*, o que nos fez optar por criar uma categoria capaz de abarcar sua instabilidade e a nomeamos de narrador onisciente oscilante.

Na própria flutuação desses narradores representando a desconstrução dos conceitos de narração, podemos pensar em um foco narrativo que mantenha essas características, pois abrange a multiplicidade: o narrador onisciente oscilante. Para a literatura contemporânea, cuja função mesma é questionar a fixidez dos construtos sociais, um narrador que ora se comporta de forma grandiosa, capaz de tudo compreender, ora de outra, indicando insegurança ou reexame de suas palavras e ações, não condiz com as características inicialmente apresentadas, expõe uma identidade apropriada para sua época, oscila, hesita, erra e até se emociona. O narrador onisciente oscilante, com suas características múltiplas, cambiantes e instáveis, representa aquilo que escapa das categorias tradicionais de narração.

Conforme elabora Morrison em relação à voz narrativa de *Jazz*:

Em *Jazz*, o rastilho de pólvora a ser aceso estava sob a voz narrativa – a voz que poderia começar com reivindicações de conhecimento, informações internas, e autoridade indiscutível (“Eu conheço aquela mulher...”) e terminar com a jubilosa epifania de sua humanidade

vulnerável e de suas próprias necessidades. (Morrison, 1998, p.9, tradução nossa)¹⁹⁰

Algumas instâncias precisam, portanto, ser “implodidas” para serem vistas com maior clareza: não há construto humano imutável, todos podem ser desconstruídos, analisados minuciosamente e novamente reconstruídos.

¹⁹⁰ In *Jazz* the dynamite fuse to be lit was under the narrative voice —the voice that could begin with claims of knowledge, inside knowledge, and indisputable authority (“I know that woman”) and end with the blissful epiphany of its vulnerable humanity and its own needs.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A potência da literatura, enquanto instituição ligada às modernas democracias, com o poder praticamente infinito de dizer tudo, consiste em encenar esse desejo de justiça, ali mesmo onde até o mais simples direito falta.

Evando Nascimento

A descoberta do horizonte da desconstrução enquanto forma de análise é uma grata surpresa desse percurso de estudo. Tendo percorrido uma pequena parte da complexa e vasta produção de Jacques Derrida, o desafio restante é o de se embrenhar cada vez mais em sua sabedoria, colhendo os frutos de uma atitude destemida diante dos obstáculos postos por uma das mentes mais brilhantes e um dos melhores leitores do nosso mundo contemporâneo. As desconstruções, como fala Evando Nascimento sobre a multiplicidade de fenômenos examinados por Derrida, trazem enormes ganhos para o pensamento do próprio ofício desempenhado pela crítica literária:

Todo crítico, todo pesquisador é um avaliador (no sentido nietzschiano do termo), ou seja, é um leitor e intérprete da cultura, com vistas a observar e avaliar os valores em curso, nos melhores casos transvalorando-os. E a avaliação começa nas escolhas que faz, no *corpus* que recorta para analisar e interpretar. Questionando a respeito dos que imaginam que seu trabalho deteria ainda teses e crítica em sentido judicativo, Derrida comenta: “isso seria presumir que a desconstrução é da mesma ordem que a crítica, cujo conceito e história justamente ela desconstrói” (1993, p. 48-49). Em *Paixões*, e noutros textos, ele vai reafirmar a incompatibilidade das desconstruções com a crítica em sentido tradicional ou no sentido que lhe atribuiu Kant. Pois, desde a etimologia grega, a palavra *crítica* detém um sentido de decisão e de julgamento incompatíveis com a indecidibilidade desconstrutora. Decisão até ocorre no que diz respeito aos gestos desconstrutores, mas “para que uma decisão seja justa e responsável, é preciso que, em seu próprio momento (se existe um), ela seja a um só tempo regrada e sem regra, conservadora da lei e destrutiva ou suspensiva da lei o suficiente para dever em cada caso reinventá-la, re-justificando e confirmando-a como nova e livre em seu princípio” (1994, p. 51). Pode-se então afirmar que a palavra *déconstruction* ressurgiu no século XX com novas significações, em diversos contextos pragmáticos, deslocando o sentido tradicional da crítica. (Nascimento, 2021, p.97)

Pensar criticamente o trabalho ao elaborá-lo é, ao mesmo tempo, enriquecedor e inquietante, pois, perdem-se os pontos de referência fixos e tão caros para um empreendimento de fôlego como uma tese de doutorado. Por essa mesma razão, no entanto, é possível ver a importância de fazer uma pesquisa fundamentada em conceitos

coerentes não só com o corpus de escolha, mas também com o ponto de vista sobre o próprio ofício da crítica.

A reflexão sobre literatura também precisa ser constante, para espelhar de volta os conceitos apreendidos da leitura de textos literários, que são na contemporaneidade cada dia mais diversos e heterogêneos. As palavras de Nascimento sobre esse aspecto vêm de encontro com as nossas:

Creio que cada um de nós, em sua área de especialização e com a abertura de pensamento que o próprio literário permite, está apto a desenvolver pesquisas cada vez mais refinadas. Estudos que articulem a cada momento a literatura com o que ela supostamente não é: as outras artes, os grupos sociais, a realidade cotidiana, a filosofia, a antropologia, a história, a geografia, as ciências sociais, a matemática, a física, a biologia, e tudo o mais. Pois a vocação da literatura em sentido moderno e contemporâneo é ser dotada de uma heteronomia radical: se ela pode dizer tudo, isso ocorre porque há mil e uma maneiras de dizê-lo, e por isso mesmo a invenção literária é, por definição, inesgotável. (Nascimento, 2021, p.95-96)

À vista de um fenômeno tão abrangente, os desdobramentos produzidos necessitam de um conhecimento profundo dos mecanismos de funcionamento da literatura. Ao desenvolver seu estudo a respeito da literatura a partir das desconstruções, Nascimento cria o conceito de literatura pensante:

Em princípio e por princípio, qualquer literatura pode ser *pensante*. Em contrapartida, nenhum texto é *em si* pensante. Porque só existe pensamento via literatura na relação tensa e decisiva entre autor, texto e leitor. Esse é o tripé essencial sem o qual não existe nem mesmo literatura simplesmente. Sem a intervenção efetiva e participativa do leitor, nada de pensamento, nada de literatura pensante. [...] Pensamento é o acontecimento que se dá na interação entre a alteridade alocada no texto, a partir das intenções do autor (primeiras, segundas e terceiras), e a alteridade que todo leitor configura. Em literatura, o verdadeiro acontecimento é o da leitura – quando fechamos o livro e começamos a reescrevê-lo, seja mentalmente, seja concretamente, transcrevendo-o para outro espaço. (Nascimento, 2021, p.97-98)

Com o intuito de ter produzido um desdobramento pensante sobre a literatura, *suplementando* no sentido derridiano – acrescentando algo ao texto do outro – ponderamos sobre a pesquisa que se encerra.

À luz de nossas análises, podemos considerar alguns pontos levantados na comparação das obras de Nancy Huston e Toni Morrison. As convergências

inicialmente propostas, ligadas sobretudo aos temas do fantástico, são muito mais profundas do que uma análise superficial poderia mostrar. Ao longo de nossa jornada de leitura dos romances, ao pará-los conforme algumas características, notamos como as categorias de análise usadas: trauma, identidade e fantástico emergiam de forma mais intensa ou mais sutil, mas se encontravam presentes em todos. A necessidade da desconstrução do conceito de fantástico também foi sendo sentida a partir do estudo das obras, tanto teóricas, quanto do corpus, pois, apesar de haver nas obras fantasmas, daimôns, “demônios”, “incorporações”, Deus, duplos, entre outros, as noções de fantástico até agora não dão conta da maneira como esses elementos são incorporados nos romances. Assim, criamos o conceito de fantástico desconstruído, tendo como fundamentação Derrida e teóricos críticos do fantástico.

Ao colocar os traumas individuais das personagens como foco de suas narrativas, como em *The Bluest Eye*, de Morrison, ou *Instruments des ténèbres*, de Huston, as autoras procuram não só apresentar a força potencialmente destrutiva dos traumas na identidade, mas também a importância de oferecer caminhos de cura, pois, como aponta Schreiber: “Quando alguém revive um trauma na memória pessoal e na memória comunitária, o poder curativo da conexão fornece a base para o crescimento pessoal e o amor-próprio.” (2010, p.107, tradução nossa)¹⁹¹. As considerações de Schreiber são em relação a *Jazz*, entretanto, válidas para todas as obras de Morrison das quais tratamos, assim como para aquelas de Huston, mesmo sem tratar do trauma coletivo da escravização.

As escritoras dedicam-se em *The Bluest Eye* e *Instruments des ténèbres* ao tema do duplo, tradicionalmente usado em narrativas fantásticas. Contudo, ao usá-lo para tratar da identidade das personagens em processo de construção/reconstrução, percebemos um efeito, visando o contraste do apresentado em sociedade com a psique abalada das personagens, representado na duplicação de suas personalidades. Mantendo narrativas mais próximas do discurso realista, a inserção do duplo entra no jogo entre o eu e o outro que, no entanto, pode estar muito distante para constituir o reflexo necessário. Dois percursos distintos foram delineados: o caminho sem volta de Pecola em *The Bluest Eye* e o caminho de volta de Nadia em *Instruments des ténèbres*.

¹⁹¹When one relives trauma in personal memory and community rememory, the healing power of connectedness furnishes the foundation for personal growth and self-love.

O triste destino de Pecola pode ser explicado como consequência dos múltiplos traumas sofridos em sua tenra idade, mas teria sido evitado se, como em *Beloved* e *Jazz*,

[...] quando os membros da comunidade superam a necessidade de bodes expiatórios, podem trabalhar juntos para criar um ambiente protetor. O resultado devastador de *The Bluest Eye*, no qual a separação psíquica de Pecola da realidade frustra qualquer chance de amor próprio, fornece pouca esperança para Claudia de que sua comunidade possa cuidar dos necessitados. (Schreiber, 2010, p.98, tradução nossa)¹⁹²

Já Nadia, como vimos, tem sucesso ao lidar com o duplo por meio da escrita pois, como explica David J. Bond em seu artigo “Nancy Huston: identité et dédoublement dans le texte”: “[...] a crise de identidade nas personagens de Huston é agravada por uma sensação de divisão, uma impressão de estar dividida em duas personalidades distintas. Mas, esta mesma duplicação contém uma possibilidade de solução para o problema da identidade.” (2001, p.54, tradução nossa)¹⁹³

Em relação à polifonia de *Beloved* e *Une adoration*, levantamos principalmente a ausência de hierarquias nas questões de identidade e como essa expressa uma necessidade de Morrison e Huston darem voz a todos, num movimento que abraça a multiplicidade:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele *utiliza* esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior. (Hutcheon, 1991, p.98)

A partir do interior – do próprio texto – as autoras promovem a crítica, usando a linguagem, fonte de marginalização e segregação por excelência. A polifonia é uma estratégia transformadora e seu uso por Morrison é esclarecido:

O uso da polifonia por Morrison transcende um simples recurso literário; serve como um meio potente para destacar a importância de reconhecer e valorizar diversas perspectivas. Para Bakhtin, “O romance como um todo é um fenômeno multiforme em estilo e variforme em discurso e voz”. As diferentes vozes em suas obras não

¹⁹² [...] when community members overcome the need for scapegoats can they work together to create a protective environment. The devastating outcome of *The Bluest Eye*, in which Pecola’s psychic split from reality thwarts any self-love, provides little hope for Claudia that her community can nurture those in need.

¹⁹³ [...] la crise d’identité chez les personnages de Huston est aggravée par un sentiment de dédoublement, l’impression d’être scindé en deux personnalités distinctes. Mais ce dédoublement même contient une possibilité de solution au problème de l’identité.

representam apenas experiências individuais, mas também refletem uma gama mais ampla de pontos de vista sociais, cada um adicionando um elemento distinto à tapeçaria da vida humana. Dessa forma, Morrison enfatiza a necessidade de abraçar essa diversidade de perspectivas para alcançar uma compreensão mais completa da história e da existência humana. Ao dismantlar a narrativa singular e unificada, frequentemente imposta pelos discursos culturais dominantes, o método polifônico de Morrison abre caminho para uma compreensão mais inclusiva e abrangente das complexidades que definem a experiência humana. (Verma, 2022, p. 20)¹⁹⁴

Das análises de *Jazz* e *Dolce agonia* emergem – além das indagações sobre trauma abordadas pelas personagens, sobretudo em relação ao envelhecimento e suas consequências – a necessidade de elaboração de um conceito de foco narrativo fora dos moldes tradicionais. Hutcheon trata assim a ficção pós-moderna: “Na ficção os narradores passam a ser perturbadoramente múltiplos e difíceis de localizar” (1991, p.29). Para apreender tal narrador, portanto, há uma demanda por outros pontos de vista, não incluídos nas teorias sobre o narrador (Friedman, 2002; Forster, 1974; Benjamin, 1994). Para as categorias de foco narrativo de Friedman, não há onisciência em primeira pessoa; para Forster, o foco está nas personagens, com suas definições de personagens planas ou redondas. Já para Benjamin, o narrador é somente uma figura que transmite sua experiência ao narrar. Em consequência disso, outras categorias narrativas foram necessárias para o estudo dos narradores nos romances estudados, levando-nos a optar por criar o narrador onisciente oscilante.

A convergência de trauma, identidade e fantástico nas obras estudadas de Nancy Huston e Toni Morrison revela a abrangência de temas passíveis de serem narrados, com inúmeras personagens expressando seus pontos de vista, em romances muito diferentes, mas que, por fim, mantêm uma coerência de questionamentos, reescritas, formação de comunidades e formas de lidar com um mundo sempre complexo, múltiplo e desconcertante.

¹⁹⁴ Morrison’s use of polyphony transcends a simple literary device; it serves as a potent means to highlight the importance of recognizing and valuing diverse perspectives. For Bakhtin, “The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice” The different voices in her works not only represent individual experiences but also reflect a broader array of societal viewpoints, each adding a distinct element to the tapestry of human life. In this way, Morrison emphasizes the need to embrace this diversity of perspectives in order to achieve a fuller understanding of human history and existence. By dismantling the singular, unified narrative often imposed by dominant cultural discourses, Morrison’s polyphonic method opens the door to a more inclusive and comprehensive understanding of the complexities that define the human experience.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

ALS, Hilton. Ghosts in the House: Profiles, *The New Yorker* (October 27, 2003): 66. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/10/27/ghosts-in-the-house>. Acesso em: 11 jan. 2025.

BAKERMAN, Jane. The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison. *Black American Literature Forum*, St Louis University, Volume 12, Number 2, p. 56-60, Summer 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BEAULIEU, Diane. *La théâtralité dans Une adoration : Du roman au théâtre, De Nancy Huston à Lorraine Pintal*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Université de Québec, Montréal, 2010. Disponível em: https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=TC-QMUQ-3138&op=pdf&app=Library&oclc_number=757720134. Acesso em: 20 jan. 26.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOOTH, Wayne C. Introduction. IN: BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BOND, David J. Nancy Huston: identité et dédoublement dans le texte. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, v.26, n.2, p.53-70, Fall 2001.

BROWNLIE, S. Translation and the Fantastic: Nancy Huston's Instruments des ténèbres. *French Forum*, v. 34, n. 1, p. 67-83, Winter, 2009.

CALADO, Prila Leliza. *And I remembered: memória da escravidão em Jazz, de Toni Morrison, e em suas traduções brasileiras*. 2021. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/73644/R%20-%20T%20-%20PRILA%20LELIZA%20CALADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 05 jan. 2026.

CEIA, Carlos. DIFFÉRENCE. In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/difference>. Acesso em: 06 set. 2025.

CHEN, Angela. Toni Morrison on Her Novels: ‘I Think Goodness is More Interesting’. *The Guardian*, 4 Feb. 2016. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/books/2016/feb/04/toni-morrison-god-help-the-child-new-york>. Acesso em: 05 jan. 2026.

CONVERGÊNCIA. In: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

CUTTER, Martha J. The Story Must Go on and on: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*. *African American Review*, Vol. 34, No. 1 (Spring, 2000), p. 61-75.

DAY, Lanette. Identity Formation and White Presence in Toni Morrison's *Beloved* and *The Bluest Eye*. *Issue 17*, Mckendree University, 2011. Disponível em: <https://www.mckendree.edu/academics/scholars/issue17/day.htm>. Acesso em: 20 jan. 2026.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectivas, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004a.

DERRIDA, Jacques. Jacques sem fatalismos. Entrevistador: Evando Nascimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 2004b. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1508200409.htm>. Acesso em: 06 set. 2025.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. Premier entretien: La solidarité des vivants. In: ____; NASCIMENTO, Evando. *La solidarité des vivants et le pardon: conférence et entretiens*. Organização Evando Nascimento. Paris: Hermann, 2016.

FAUSTINO, Silvia. Derrida e a linguagem. *CULT*, n.117, p.51-52, set. 2007. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/derrida-e-a-linguagem/>. Acesso em: 06 set. 2025.

FORSTER, Edgard Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico [1967]. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

FRONT, Izabela. Un Dieu sadique : le rôle de l'image blasphématoire de Dieu dans *Dolce agonia* de Nancy Huston. *Quêtes littéraires*, n.3, p.160-166, 2013. Disponível em: <https://czasopisma.kul.pl/index.php/ql/article/view/4617/4522>. Acesso em: 08 fev. 2026.

GILLESPIE, Carmem. *Critical Companion to Toni Morrison: A Literary Reference to Her Life and Work*. New York: Facts on File, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANCIAU, Nubia. Nancy Huston. Une adoration. Paris: Actes Sud, 2003. 412p. *Interfaces Brasil/Canadá*, v. 4, n. 1, p. 229-232, 2004.

HANCIAU, Nubia. HUSTON, Nancy. Passions d'Annie Leclerc. Arles: Actes sud; Montréal: Leméac, 2007. *Interfaces Brasil/Canadá*, v. 8, n. 1, p. 325-328, 2008.

HOFFMAN, E.T.A. *Die Elixiere des Teufels/ Werke 1816*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, p. 9-352.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUSTON, Nancy. *Jouer au papa et à l'amant*. Paris: Ramsay, 1979.

HUSTON, Nancy. *Dire et interdire : éléments de jurologie*. Paris : Payot, 1980.

HUSTON, Nancy. *Les Variations Goldberg*. Paris: Seuil, 1981.

HUSTON, Nancy ; KINSER, Sam. *À l'amour comme à la guerre : correspondance / Nancy Huston, Sam Kinser*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

HUSTON, Nancy. *Histoire d'Omayya*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

HUSTON, Nancy; SEBBAR, Leïla. *Lettres parisiennes: autopsie de l'exile*. Paris: Barrault, 1986.

HUSTON, Nancy. *Journal de la Création*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

HUSTON, Nancy; HUSTON, Léa. *Véra veut la vérité*. Paris: École de Loisirs, 1992.

HUSTON, Nancy; HUSTON, Léa. *Dora demande des détails*. Paris: École de Loisirs, 1993a.

HUSTON, Nancy; SEBBAR, Leïla. *Une enfance d'ailleurs : 17 écrivains racontent*. Paris: Éditions Belfond, 1993b.

HUSTON, Nancy. *La virevolte*. Arles: Actes Sud, 1994.

HUSTON, Nancy. *Le Tombeau de Romain Gary*. Arles: Actes Sud, 1995.

HUSTON, Nancy. *Instruments des ténèbres*. Paris: J'ai lu, 1996.

HUSTON, Nancy. *L'empreinte de l'ange*. Arles: Actes Sud, 1998a.

HUSTON, Nancy. *Les Souliers d'or*. Paris: Gallimard Jeunesse, 1998b.

HUSTON, Nancy. *Nord perdu*: suivi de Douze France. Arles: Actes Sud, 1999.

HUSTON, Nancy. *Limbes = Limbo*: un hommage à Samuel Beckett. Arles: Actes Sud, 2000.

HUSTON, Nancy; KORAÏCHI, Rachid. *Tu es mon amour depuis tant d'années*. Paris: Thierry Magnier, 2001a.

HUSTON, Nancy. Entretien: Nancy Huston. Entrevistadora: Catherine Argand. *Lire*. 2001b, n° 293, p. 31-35. Disponível em: https://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html?cmp_redirect=true. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy. *Dolce agonia*. Arles: Actes Sud, 2001c.

HUSTON, Nancy. Entretien: Nancy Huston. Entrevistadora: Catherine Argand. Trad. Júlia da Rosa Simões. *Lire*. 2001d, n° 293, p. 31-35. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805136&SecaoID=816261&SubsecaoID=0&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=619307. Acesso em: 08 fev. 2026.

HUSTON, Nancy; GRAIL, Valérie. *Angela et Marina*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2002.

HUSTON, Nancy. *Une adoration*. Arles: Actes Sud, 2003.

HUSTON, Nancy. *Professeurs de désespoir*. Arles: Actes Sud, 2004.

HUSTON, Nancy ; TODOROV, Tzvetan ; Cournut, Jean-Jacques. *Le Chant du bocage*. Arles: Actes Sud, 2005a.

HUSTON, Nancy. *Angela et Marina. Théâtre du soleil*, 2005b. Disponível em: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/agenda-2005/angela-et-marina-2005-959>. Acesso em: 20 jan. 2026.

HUSTON, Nancy. *Lignes de faille*. Arles: Actes Sud, 2006.

HUSTON, Nancy. *Passions d'Annie Leclerc*. Arles: Actes Sud, 2007a.

HUSTON, Nancy; KASMI, Baya; KELMAN, Gaston. *Mixité(s)*. Paris: Éditions Thierry Magnier, 2007b.

HUSTON, Nancy; et al. *Des Nouvelles de la banlieue*. Paris: Éditions Textuel, 2008a.

HUSTON, Nancy. *Dolce agonia*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2008b.

HUSTON, Nancy; HUSTON, Sacha. *Mascarade*. Arles: Actes Sud Junior, 2008c.

HUSTON, Nancy; MANGIULEA, Mihai. *Lisières*. Paris: Biro éditeur, 2008d.

HUSTON, Nancy. L'enfance n'est pas drôle. Entrevistador: Robert Solé. *Le Monde*. 21 mai. 2009a. Disponível em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/05/21/l-enfance-n-est-pas-drole_1196125_3260.html. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy. *Jocaste reine*. Arles: Actes Sud, 2009b.

HUSTON, Nancy. *A espèce fabuladora*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010a.

HUSTON, Nancy. *Infrarouge*. Arles: Actes Sud, 2010b.

HUSTON, Nancy. *Klatch avant le ciel*. Arles: Actes Sud, 2011a.

HUSTON, Nancy ; VIRET, Jean-Philippe ; FERLET, Edouard. *et al. Le mâle entendu*. Colombes: Mélisse; Arles: Harmonia Mundi Distribution, 2011b. 1 CD ROM+1 brochure.

HUSTON, Nancy. *Ultraviolet*. Paris: Éditions Thierry Magnier, 2011c.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. *Poser nue*. Paris: Biro éditeur, 2011d.

HUSTON, Nancy; PETTY, Ralph. *Démons quotidiens*. Paris: L'Iconoclaste, 2011e.

HUSTON, Nancy. *Reflets dans un oeil d'homme*. Paris : Actes Sud, 2012a.

HUSTON, Nancy. Nancy Huston: "Plus les femmes sont autonomes, plus elles deviennent objets". Entrevistadora : Hélène Fresnel. *Psychologies*. 2 mai. 2012b. Disponível em: <https://www.psychologies.com/Culture/Savoirs/Litterature/Interviews/Nancy-Huston-Plus-les-femmes-sont-autonomes-plus-elles-deviennent-objets>. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy. *Cantique des plaines*. Arles: Actes Sud, 2013.

HUSTON, Nancy. Nature et culture. Entrevistadora: Guylaine Massoutre. *Le Devoir*. 25 oct. 2014a. Disponível em: <https://www.ledevoir.com/lire/421941/nature-et-culture>. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy. Le retour à la source de Nancy Huston. Entrevistadora: Corinne Renou-Nativel. *La Croix*. 13 nov. 2014b. Disponível em: <https://www.la-croix.com/Culture/2014-11-13/Le-retour-a-la-source-de-Nancy-Huston.-Le-retour-a-la-source-de-Nancy-Huston-2014-11-13-1236674>. Acesso em: 06 set 2025.

HUSTON, Nancy. *Bad girl*: Classes de littérature. Arles: Actes Sud, 2014c.

HUSTON, Nancy. Faire le point sur son enfance. Entrevistadora: Marie-France Bornais. *Le journal de Montréal*. 14 nov. 2014d. Disponível em: <https://www.journaldemontreal.com/2014/11/14/faire-le-point-sur-son-enfance>. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. *Terrestres*. Guy Oberson, œuvres et journal d'atelier. Nancy Huston, poèmes. Arles: Actes Sud; Montreal: L'émeac, 2014e.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. "Entretien, Nancy Huston et Guy Oberson." Entrevistadora : Isabelle Falconnier. *Payot-L'Hebdo*: Les plus beaux livres des Fêtes. nov.2014f. Disponible em: <https://www.payot.ch/fr/selections/payot-1%27hebdo-novembre2014-les-plus-beaux-livres-des-f%C3%AAtes/entretien-nancy-huston-guy-oberson>. Acesso em: 06 set. 2025.

HUSTON, Nancy. *Plus de saisons !* Paris : Thierry Magnier Romans Jeunesse, 2014g.

HUSTON, Nancy. Les humains vivent la tête dans le sable. Entrevistador: Éric Fourreau. *Nectart*, « Nouveaux enjeux dans la culture : transformations artistiques et révolution technologique », n° 2, p. 11-24, 15 jan. 2016a.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. *La Fille poilue*. Paris: Éditions du Chemin de fer, 2016b.

HUSTON, Nancy. *Sensations fortes*. Arles: Actes Sud, 2017.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. *Erosongs*. Rigny: Éditions du Chemin de fer, 2018a.

HUSTON, Nancy. *Lèvres de pierre*. Arles: Actes Sud, 2018b.

HUSTON, Nancy; OBERSON, Guy. *In Deo*. Rigny: Éditions du Chemin de fer, 2019.

HUSTON, Nancy. *La littérature apporte un peu de silence*. Entrevistador: Arnaud Laporte. [S.l.]: Affaires culturelles, 18 dez. 2023a. Podcast. Disponible em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/nancy-huston-est-l-invitee-d-affaires-culturelles-9723056>. Acesso em: 3 jan. 26.

HUSTON, Nancy. *Même les cowgirls peuvent avoir le blues*. Entrevistadora: Eva Bester. [S.l.]: Grand Canal, 13 dez. 2023b. Podcast. Disponible em: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-canal/grand-canal-du-mercredi-13-decembre-2023-3555496>. Acesso em: 3 jan. 26.

HUSTON, Nancy. *En fleur et en os*. Lyon: Aethalides, 2023c.

HUSTON, Nancy. *Choses dites*. Paris: L'Iconoclaste, 2023d.

HUSTON, Nancy. Nancy Huston: À presque 40 ans, j'ai commencé à écrire dans ma langue maternelle, et ça a changé ma vie. Entrevistadora: Soundouss Chraïbi. *TelQuel*. 13 jun. 2023e. Disponible em: https://telquel.ma/2023/06/16/nancy-huston-a-presque-40-ans-jai-commence-a-ecrire-dans-ma-langue-maternelle-et-c%CC%A7a-a-change-ma-vie_1817391. Acesso em: 20 jan. 26.

HUSTON, Nancy. *Francia*. Paris: Actes Sud, 2024a.

HUSTON, Nancy. Rencontre avec la romancière Nancy Huston. Entrevistadora: Florine Delcourt. *Harpers Bazaar France*. 3 mai. 2024b. Disponível em: https://www.harpersbazaar.fr/culture/rencontre-avec-la-romanciere-nancy-huston_2546. Acesso em: 06 set. 2025.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KALLAS, Anna Branach. Huston, Nancy. Dolce agonia. *The Central European journal of Canadian studies*. 2002, vol. 2, n.1, p. 123-124. Disponível em: <https://digilib2.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/115984.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

KU, Chia-yen. Not Safe for the Nursery? Toni Morrison's Storybooks for Children. *EurAmerica*, v. 36, n. 4, 2006. Disponível em: https://www.ea.sinica.edu.tw/eu_file/12015049204.pdf. Acesso em: 05 jan. 2026.

LECLERC, Annie. *L'amour selon Mme de Rênal*. Arles: Actes Sud, 2007.

LECLERC, Annie. *Paedophilia ou L'amour des enfants*. Arles: Actes Sud, 2010.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo, ou, A polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1987.

LI, Stephanie. *Toni Morrison: A Biography*. Santa Barbara: Greenwood Press, 2010.

LI, Stephanie. Five Poems: The Gospel According to Toni Morrison. *Callaloo*, Johns Hopkins University Press, Volume 34, Number 3, p. 899-914, Summer 2011.

MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

MORRISON, Toni. *Sula*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

MORRISON, Toni. *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

MORRISON, Toni. *Tar Baby*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1992a.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992b.

MORRISON, Toni. *Paradise*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

MORRISON, Toni. Home. In: Lubiano, Wahneema (Ed.). *The house that race built*. New York: Random House, 1998. p. 3-12.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; POTTER, Giselle. *The Big Box*. New York: Jump at the Sun, 1999.

MORRISON, Toni. *Five Poems*. Las Vegas: Rainmaker Editions, 2002a.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; LEMAITRE, Pascal. *The Book of Mean People*. New York: Hyperion, 2002b.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; LEMAITRE, Pascal. *Who's got Game? The Ant or the Grasshopper?* New York: Scribner, 2003a.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; LEMAITRE, Pascal. *Who's got Game? The Lion or the Mouse?* New York: Scribner, 2003b.

MORRISON, Toni. *Love*. New York: Vintage Books, 2003c.

MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Vintage Books, 2004a.

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 2004b.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; LEMAITRE, Pascal. *Who's got Game? Poppy or the Snake?* New York: Scribner, 2004c.

MORRISON, Toni. *Remember: The Journey to School Integration*. New York: Houghton Mifflin, 2004d.

MORRISON, Toni. *Margaret Garner: An Opera in Two Acts*. New York: Associated Music Publishers, 2005.

MORRISON, Toni. *The Bluest Eye*. New York: Vintage Books, 2007a.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; LEMAITRE, Pascal. *Who's got Game? The Mirror or the Glass?* New York: Scribner, 2007b.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

MORRISON, Toni. *A Mercy*. New York: Vintage Books, 2008.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; CEPEDA, Joe. *Peeny Butter Fudge*. New York: Simon & Schuster, 2009a.

MORRISON, Toni; HARRIS, Middleton; SMITH, Ernest; LEVITT, Morris; FURMAN, Roger. *The Black Book*. New York: Random House, 2009b.

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

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; QUALLS, Sean. *Little Cloud and Lady Wind*. New York: Simon & Schuster, 2010a.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; CEPEDA, Joe. *The Tortoise or the Hare*. New York: Simon & Schuster, 2010b.

MORRISON, Toni. *Desdemona*. London: Oberon Books, 2011.

MORRISON, Toni. *Home*. New York: Vintage Books, 2012.

MORRISON, Toni. Toni Morrison: Write, erase, do it over. Entrevistadora: Rebecca Sutton. *American Artscape Magazine*, nº4, 2014a. Disponível em: <https://www.arts.gov/stories/magazine/2014/4/art-failure-importance-risk-and-experimentation/toni-morrison>. Acesso em: 20 jan. 26.

MORRISON, Toni; MORRISON, Slade; STRICKLAND, Shadra. *Please Louise*. New York: Simon & Schuster, 2014b.

MORRISON, Toni. *God Help the Child*. New York: Vintage Books, 2015.

MORRISON, Toni. *The Origin of Others*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches and Meditations*. New York: Vintage Books, 2019b.

MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2019c.

MORRISON, Toni. *A fonte da autoestima: ensaios, discursos e reflexões*. Trad. Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MORRISON, Toni. *Recitatif*. New York: Knopf, 2022.

MORRISON, Toni. *Sula*. Trad. Débora Landsberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MORRISON, Toni. *Recitatif*. Trad. floresta. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

NASCIMENTO, Evando. Desconstrução. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (Org.). *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.

NASCIMENTO, Evando. O legado de Jacques Derrida, 20 anos depois de sua morte. *Revista Cult*. 30 jul. 2024. Disponível em: https://evandonascimento.net.br/wp-content/uploads/2025/02/o_legado_de_jacques_derrida.pdf. Acesso em: 05 jan. 2026.

NEUSTADT, Kathy. The Visits of the Writers Toni Morrison and Eudora Welty. *Bryn Mawr Alumnae Bulletin*. Spring 1980. Disponível em: <https://www.brynmawr.edu/bulletin/her-own-words-toni-morrison-writing-editing-teaching>. Acesso em: 11 jan. 2025.

NISHIKAWA, Kinohi. Morrison's Things: Between History and Memory. *Arcade*, Stanford University, Disponível em: <https://shc.stanford.edu/arcade/interventions/morrison-things-between-history-and-memory>. Acesso em: 11 jan. 2025.

OLSEN, Lance. Prelude: Nameless Things and Thingless Names In: SANDNER, David. (org.) *Fantastic Literature*. Westport, Conn.: Greenwood, 2004.p. 274-292.

PRADO, Matheus. Limitações do modelo de Tzvetan Todorov e a urgência de novas metodologias para o Fantástico. *Fantalogia*. 19 dez. 2025. Disponível em: <https://fantalogia.com.br/teoria/limitacoes-do-modelo-de-todorov/>. Acesso em: 21 jan. 2026.

PROUXL, Patrice. Witnessing Creation in Nancy Huston's *Une adoration*. *The French Review*, vol. 83, no. 1, 2009, p.90-101. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25613908>. Acesso em: 21 jan. 2026.

QUINONERO, Mathilde. Nancy Huston, de l'abandon maternel à la sortie du traumatisme par l'écriture. *Les Lettres Romanes*, v. 72, n. 1-2, p. 129-154, 2018.

RICHTERS, Marlisa Amanda. *Nancy Huston: The Ways of Self-Translating*. Nancy Huston: Estrategias de autotraducción. 2012. Tese (Doutorado) – Universidad de León, León, 2012. Disponível em: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/2152/tesis_22d9b0.PDF?sequence=1. Acesso em: 05 jan. 2026.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANCHES SILVA, Ana Letícia. Temas do fantástico em "Instruments des ténèbres", de Nancy Huston. *Estudos Linguísticos* (São Paulo. 1978), [S. l.], v. 46, n. 3, p. 1156–1166, 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1545>. Acesso em: 16 jun. 2022.

SÁNCHEZ-ÁVILA, Nini Johanna. Duplicidad en la narrativa fantástica posmoderna. *La Palabra*, 2018, 33, 61-80. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/4515/451560305005/html/#fn4>. Acesso em: 20 jan. 2025.

SCHAUB, Danielle. “Negation, Annihilation and Nothingness”: Risks and Recovery from Parental Loss and Abandonment in Nancy Huston’s Instruments of Darkness. *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d’études canadiennes*, n°45-46, 2012, p. 509- 530.

SCHREIBER, Evelyn Jaffe. *Race, Trauma and Home in the Novels of Toni Morrison*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Trad. Alda Porto. São Paulo: Martin Claret, 2013.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein; or Modern Prometheus*. London: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.

STOKER, Bram. 1897. *Dracula*. New York: Bantam, 1981.

TAI, Chuen-Shin. Mapping Postmodern in Toni Morrison's *Beloved*. *International Journal of Culture and History*, v. 2, n. 4, p. 226-229, dez. 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TURTUREANU, Aliteea-Balina. *Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston*. 2012. Tese (Doutorado) – Universitas Napocensis Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, 2012. Disponível em: https://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Aliteea_Turtureanu_Final.pdf. Acesso em: 05 jan. 2026.

TURTUREANU, Aliteea-Balina. La musique ou «l'autre langue» de Nancy Huston. *Buletin Stiintific, seria A, Fascicula Filologie*, v. 26, n. 1, p. 189-196, 2017. Disponível em: [https://bslr.ubm.ro/files/2017/17.Turtureanu_Aliteea_\(189-196\)_BSLR_2017.pdf](https://bslr.ubm.ro/files/2017/17.Turtureanu_Aliteea_(189-196)_BSLR_2017.pdf). Acesso em: 05 jan. 2026.

VERMA, Rashmi. The Polyphonic World in Toni Morrison's Fiction: A Study of *The Bluest Eye*. *International Journal of Language, Literature and Culture (IJLLC)*, v.2, n.1, p.20-25, jan/fev 2022. Disponível em: <https://aipublications.com/ijllc/detail/the-polyphonic-world-in-toni-morrison-s-fiction-a-study-of-the-bluest-eye/>. Acesso em: 28 jan. 2026.