

13

A TRADUÇÃO DAS MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E PÓS-COLONIAL: UMA ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *BELOVED*, DE TONI MORRISON¹

Ana Beatriz Tavernard Fernandes
Emílio Soares Ribeiro

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 18 jan 2023.

Ana Beatriz Tavernard Fernandes

Graduada em Letras Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2022) e professora da rede privada de ensino.

Membro do Grupo de Estudos de Tradução.

Foi bolsista PIBIC agraciada com bolsa em três edições (2019-2022).

Seu interesse de estudo inclui o feminino, a ficção gótica e a adaptação fílmica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1705854727654511>.

ORCID iD: <http://0000-0002-1169-0276>.

Email: beatriztavernard@outlook.com.

Emílio Soares Ribeiro

Doutor em Estudos Linguísticos pela UNESP, com Estágio Sanduíche no *Centre for Adaptations* da *De Montfort University*, em Leicester, Inglaterra, e tese sobre as adaptações do horror cósmico e dos monstros de Lovecraft para o cinema contemporâneo.

Também é Mestre em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará – UECE e Graduado em Letras Português/Inglês também pela UECE.

¹ 1 Título em língua estrangeira: “The translation of female and postcolonial gothic monstrosities: an analysis of the film adaptation *Beloved*, by Toni Morrison”.

É Professor Adjunto de Língua e Literatura de Língua Inglesa do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, no Campus Central, em Mossoró/RN, e do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem – PPCL/UERN, no qual orienta trabalhos sobre adaptações fílmicas da literatura gótica, em especial.

É membro do Grupo de Estudos do Gótico e do Grupo de Estudos da Tradução – GET/UERN, cadastrados no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq, e autor do livro *O gótico e seus monstros*, lançado em 2021 pela editora Cartola.

Seus temas de interesse incluem tradução, adaptação fílmica, literatura e cinema góticos e pós-modernidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6618345602578843>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7730-0368>.

Email: emilioribeiro@uern.br.

Resumo: O presente trabalho se debruça sobre a análise do gótico feminino, em especial, as memórias, a maternidade e a monstrosidade, no romance *Beloved* (1987), da escritora Toni Morrison, e na adaptação fílmica homônima, dirigida por Jonathan Demme em 1998. Em seu romance, Morrison aborda padrões hegemônicos e opressores cujas vítimas são mulheres negras e destaca o fantasma do passado, ligado aos terrores da escravidão e discriminação racial, com ressaltos para a opressão, a violação ou o encarceramento de mulheres por vilões em espaços domésticos aristocratas, a ansiedade que envolve suas gestações e a restauração ou a perda de suas identidades. Investiga-se como o filme *Beloved* (1998) traduz o gótico feminino e as questões raciais da obra de Morrison para as telas do cinema. Este estudo analisa como as memórias e o passado, a maternidade e a monstrosidade feminina se constituem em aspectos importantes na construção do gótico feminino no romance, além de discutir como as questões raciais do gótico pós-colonial se relacionam

na concepção das memórias, da maternidade e da monstrosidade feminina. Não obstante, examina como a adaptação cinematográfica *Beloved* (1998) reescreve as particularidades do estilo gótico, trazendo à tona as questões raciais da obra de Morrison, do mesmo modo que investiga como a construção da relação entre a vertente feminina e pós-colonial no romance e em sua adaptação fílmica está vinculada à contemporaneidade. A partir das análises realizadas, constata-se que, como elementos característicos do gótico pós-colonial somados ao gótico feminino, as memórias traumáticas de Sethe permitem que a sua identidade seja desvelada e que suas ações sejam, de certa forma, justificadas. A privação ao amor materno e à maternidade, somada às violências enfrentadas na Doce Lar, fazenda em que laborava, permite que sua monstrosidade seja constituída. A partir disso, tem-se uma Sethe que, desapropriada da maternidade e amando incondicionalmente seus filhos, busca, incessantemente, protegê-los do perigo iminente de uma sociedade racista e escravocrata. Com isso, ao cometer o infanticídio como forma de proteção, Sethe é assombrada pelo espírito de sua filha do meio e forçada a viver o resto de sua vida carregando a culpa de tê-la amado demais, quando era esperado que servisse aos brancos.

Palavras-chave: Gótico feminino. Gótico pós-colonial. Monstrosidade. *Beloved*. Cinema.

Abstract: The present work focuses on the analysis of the Female Gothic, in particular, memories, motherhood and monstrosity, in the novel *Beloved* (1987), by writer Toni Morrison, and in the homonymous film adaptation, directed by Jonathan Demme in 1998. In her novel, Morrison addresses hegemonic and oppressive patterns whose victims are black women and highlights the ghost of the past, linked to the terrors of slavery and racial discrimination, highlighting the oppression, rape or

imprisonment of women by villains in aristocratic domestic spaces. The author also brings to light the anxiety surrounding their pregnancies and the restoration or loss of their identities. The aim of this work is to investigate how the film *Beloved* (1998) translates the Female Gothic and racial issues of Morrison's work to the movie screen. This study analyzes how memories and the past, motherhood and feminine monstrosity integrate important aspects in the construction of the Female Gothic in the novel, in addition to discussing how the racial issues of the post-colonial Gothic are related in the conception of memories, motherhood and female monstrosity. Nevertheless, it investigates how the film adaptation *Beloved* (1998) rewrites the particularities of the genre, discussing racial issues in Morrison's work, in the same way that it investigates how the construction of the relationship between the feminine and post-colonial aspects in the novel and in its film adaptation is linked to contemporaneity. From the analyzes carried out, it appears that, as characteristic elements of post-colonial Gothic added to the Female Gothic, Sethe's traumatic memories allow her identity to be unveiled and her actions to be, in a way, justified. The deprivation of maternal love and motherhood, added to the violence faced at Sweet Home, the farm where she worked, allows her monstrosity to be constituted. From this, we have a Sethe who, dispossessed of motherhood and unconditionally loving her children, seeks, incessantly, to protect them from the imminent danger of a racist and slave society. With this, by committing infanticide as a form of protection, Sethe is haunted by the spirit of her middle daughter and forced to live the rest of her life carrying the guilt of having loved her too much, when she was expected to serve the whites.

Keywords: Female gothic. Postcolonial gothic. Monstrosity. *Beloved*. Film Adaptation.

INTRODUÇÃO

Lançando luz sobre temas como colonialismo, escravidão e hierarquização dos sujeitos, o romance *Beloved* (1987), de Toni Morrison, envolve aspectos recorrentes no gótico feminino, entre eles, a dupla subjugação da mulher, os medos da maternidade e a monstrosidade. A obra narra a história de Sethe, uma mulher racializada, atravessada por maus tratos e abusos diversos, bem como o racismo e a subjugação. Sethe, fugitiva da fazenda Doce Lar, prefere matar os seus rebentos e tirar sua própria vida ao menor sinal de retorno à fazenda onde era escravizada. No entanto, sua atitude desesperada como único meio de alcançar a liberdade plena tem como consequência um fim trágico para a família, a qual passa a ser assombrada pelo fantasma da filha morta. Além disso, a conduta intempestiva de Sethe gera desconforto tanto aos homens brancos quanto à sua própria comunidade, o que resulta na intensificação da monstrosidade da mulher negra na obra. Marcada pela opressão de vilões aristocráticos, a história é contada em fragmentos, trazendo à tona a perspectiva de cada personagem envolvido e unidos por um só elemento, o passado. Repleta de características subversivas que podem ser relacionadas ao estilo gótico, tais como a concepção de fatores históricos, ideológicos, sociais, culturais e étnico-raciais, a produção de Toni Morrison pende para a tradição feminina do estilo gótico ao trazer em sua história uma personagem complexa e misteriosa, além de abordar temas como a maternidade, a sobrenaturalidade e o infanticídio.

Assim como a literatura de autoria feminina se manifesta como um “campo de batalha para as mulheres” (ZOLIN, 2009, p. 162), a

vertente feminina do gótico também funciona como um espaço de ação para o questionamento dos sistemas patriarcais. Possibilitando o surgimento de uma nova perspectiva que as traziam como personagens principais da sua própria história e, junto consigo, as suas vivências, a tradição feminina permite que as suas denúncias se manifeste.

Mais do que obras góticas escritas por mulheres, a tradição feminina do gótico se compromete em trazer à tona a vivência de mulheres e os percalços que acometem as suas vidas. Ao conceder espaço às vozes femininas, a vertente busca denunciar os assédios e violências enfrentados unicamente pela condição de ser mulher. Além disso, esta tradição possibilita o conhecimento daquilo que muitas vezes é mascarado e menosprezado, como a violência doméstica. A partir desta tradição feminina é possível que outros caminhos sejam trilhados e outras perspectivas sejam observadas, como o ponto de vista da mulher negra em uma sociedade em que os homens brancos são detentores de todo o poder, e a escravização dos corpos negros, nesse sentido, também é vista como temática pertinente.

No gótico feminino, o espaço doméstico é revelado como uma espécie de cárcere privado onde são expostas as opressões ocasionadas por figuras masculinas, sejam elas cometidas no âmbito pessoal ou social. Além disso, traz à tona representações fictícias que se baseiam no tangível, as narrativas dessa vertente buscam elucidar e/ou denunciar os abusos físicos e psicológicos que atravessam a vida das mulheres. O gótico não se limita a evocar medo por meio de representações fantasmagóricas, castelos assombrados e casarões abandonados, mas materializa-se,

também, nas angústias enfrentadas pelas mulheres e no lugar de subordinação onde foram posicionadas.

O romance *Beloved*, seguindo os ideais da vertente feminina, traz o sobrenatural como recurso narratológico que possibilita o contato mais íntimo com grande parte daquilo que perturba a existência de Sethe. Arrastando-a para um passado de sofrimento, as lembranças também são responsáveis por trazer a miserabilidade para o seu presente, acarretando uma vida de sofrimento e culpa eterna. Mais do que uma narrativa do gótico feminino, a obra dialoga, sobretudo, com aspectos inerentes ao gótico pós-colonial e à monstrualização de personagens negros. Tendo em vista que o imaginário do mundo europeu (principalmente de países com histórico de colonização e imperialismo como Inglaterra, França, Espanha e Portugal) tem grande influência sobre a formação das ideias e imagens que se espalharam pelo mundo como um todo, é importante destacar essa influência do mundo ocidental sobre a construção de outras identidades. Sendo assim, as sociedades marginalizadas pelo ideal europeu foram estigmatizadas, os povos de culturas diferentes eram descritos como seres estranhos, fantásticos, monstruosos; e aqui é interessante ressaltar que “a primeira característica do monstro é, portanto, ser diferente” (KAPPLER, 1993, p. 294). O negro é um exemplo desse ser diferenciado.

Compreendendo o gótico como um estilo que perturba o *status quo* e que pode questionar o sistema hegemônico vigente, unindo-se à literatura afro-americana, a estética gótica se fortalece enquanto mecanismo de resistência. Sob uma perspectiva que tenta se desvencilhar dos princípios de uma sociedade

estruturalmente patriarcal e racista, o gótico se apresenta como algo disruptivo. E a obra *Beloved* se destaca nesse sentido visto que incorpora as questões raciais, em especial, ligadas ao contexto afro-americano, ao gótico feminino e aos temas que o englobam, tais como a representação do medo e as ameaças à dignidade e à liberdade da mulher. Destaca-se também a adaptação fílmica homônima dirigida por Jonathan Demme e lançada em 1998. O filme *Beloved* narra, e teve como desafio traduzir para as telas a história de Sethe, uma mulher negra, ex-escravizada e mãe de quatro filhos, que tem sua vida assombrada pelos fantasmas do passado e pelos medos envolvendo a maternidade e o espaço de existência da mulher.

Nesse sentido, este trabalho se dispõe a investigar como os aspectos do gótico, especialmente as memórias, a questão racial, a maternidade e a monstrosidade, do romance *Beloved* (1987) foram traduzidos para o cinema. Para isso, no que diz respeito à obra literária, o estudo busca analisar como as memórias e o passado, a maternidade e a monstrosidade feminina se constituem em aspectos importantes na construção do gótico feminino no romance, além de buscar discutir como as questões raciais do gótico pós-colonial se relacionam às memórias, à maternidade e à monstrosidade feminina. Não obstante, empenha-se em analisar como a adaptação fílmica *Beloved* (1998) traduz as particularidades do gótico, trazendo à tona as questões raciais da obra de Morrison. O enfoque recai sobre a investigação de como se dá a construção da relação entre o gótico feminino e o pós-colonial no romance e em como a adaptação fílmica dialoga com temas caros à contemporaneidade.

Primeiramente, para a análise de como as representações do gótico feminino foram traduzidas no cinema, discutiu-se acerca da adaptação enquanto uma produção inevitavelmente responsável pela criação de novos sentidos. Para tal, associamos estudos que discutem a tradução em uma perspectiva descritiva e pós-moderna, entre os quais estão os de Arrojo (1996), Derrida (1973) e Ribeiro (2007), a estudos que abordam a adaptação cinematográfica enquanto uma obra autônoma e que não se limita a referendar narrativas literárias, como os de Stam (2000), Sanders (2006) e Hutcheon (2011).

Posteriormente traz-se uma discussão acerca da literatura gótica, em especial, da construção dos monstros, das ameaças e dos medos no gótico feminino, com base em teóricos como Botting (1996), Moers (1976), Punter e Byron (2004), Williams (1995) e June Pulliam (2014). Ainda, abordam-se os estudos sobre o feminino, raça e subalternidade, a partir de autores que consideram a identidade e as questões que a envolvem, tais como Evaristo (2005) e Spivak (2010), associando-os a discussões sobre o gótico pós-colonial, a partir de estudiosos como Monnet (2010), Rudd (2010) e Wester (2012).

Em seguida, analisa-se o romance *Beloved* (1987), da escritora Toni Morrison, a partir de investigações sobre aspectos do gótico feminino, em especial, as memórias e o passado, a maternidade e a monstruosidade feminina. Para tal, discute-se acerca de como o gótico feminino e as questões raciais foram apresentadas e como esses aspectos se relacionam na construção da monstruosidade feminina, na maternidade e das memórias. A partir desse estudo, investiga-se, por fim, como a adaptação *Beloved* (1998), dirigida

por Jonathan Demme, traduz o gótico feminino e pós-colonial, e as questões raciais do romance de Morrison. Considerando as duas produções analisadas no presente estudo e a predominância de personagens negras, é indispensável que se discuta a sua dupla subjugação: são indivíduos historicamente vítimas do apagamento por seu gênero, e socialmente monstrualizadas por sua raça. Por meio da investigação de como tal dupla subjugação é construída na obra escrita, da descrição detalhada e análise de recursos do cinema, buscou-se compreender como o gótico da literatura é traduzido e construído na adaptação fílmica. Através da análise do diálogo entre a literatura e o filme, foi possível investigar como se dá a tradução dos aspectos apontados da literatura de Morrison e como horror sofrido pelos indivíduos que atravessaram a escravidão retratam realidades sociais ainda recorrentes.

A ADAPTAÇÃO FÍLMICA ENQUANTO TRADUÇÃO

Desde a década de 1950, quando os primeiros estudos a respeito da relação entre o cinema e a literatura foram feitos, a ideia de fidelidade está relacionada às adaptações fílmicas. Todavia, esperar que as produções adaptadas cumpram com o desejo de cada telespectador é, no mínimo, uma ilusão. Stam (2000) defende que, ao fazer referência à ideia de fidelidade, estamos lidando, majoritariamente, com os desejos pela manutenção dos sentidos de uma obra e, ainda, colocando seus interesses acima de qualquer julgamento crítico. As análises do grande público de adaptações são, em sua maioria, construídas a partir de um julgamento que considera, principalmente, a interpretação individual daquele que consome a produção adaptada. Quase sempre, ele espera encontrar

na adaptação o enredo, as personagens e os demais elementos da literatura, com nenhuma ou com mínima interferência por parte dos intérpretes e outros participantes da produção do filme.

O seu desejo é por uma adaptação transparente e por um adaptador invisível. Na adaptação transparente, há a reprodução de sentidos da suposta obra original, sentidos que viajariam ao longo de anos inertes ao contexto social e histórico, a mudanças de paradigma, à interpretação de quem adapta e à própria ideologia por trás da produção. A ilusão do adaptador invisível aponta para a vontade pela manutenção dos sentidos, de forma que a produção fílmica seja muito mais lembrada por repetir ou reproduzir sentidos pré-existentes do que por instaurar a diferença, o que inevitavelmente tornaria manifesta a ação que é recorrente em qualquer forma de representação, a de ser diferente.

Stam critica a noção de fidelidade, argumentando a favor das múltiplas interpretações que podem advir de um único texto e a personificação daquilo que era virtual e imaginário. Ele considera o termo tradução (STAM, 2000, p. 62) como mais adequado para se referir às adaptações, por apresentar uma nova perspectiva que subentende as modificações que ocorrem ao se adaptar de uma mídia para outra. Como elucida Ribeiro:

Muitos estudos passaram a incluir outras formas de adaptação, envolvendo produções televisivas, musicais, videogames e a relação entre filmes, e a associar a adaptação fílmica a concepções de tradução que evitam o caráter prescritivo e que valorizam o papel do tradutor enquanto agente importante no processo. (RIBEIRO, 2007, p. 33)

Linda Hutcheon (2011) também buscou questionar preconceitos a respeito das adaptações e teorizá-las de modo geral. Para ela, a adaptação se apresenta como um produto e como produção, um palimpsesto, ou uma obra como produção de outra, e como uma atividade que requer leitura, interpretação e reinvenção. Embora carreguem um peso por serem intituladas “adaptações” e anunciarem explicitamente sua relação com outras produções, Hutcheon, assim como Stam, defende a autonomia dessas produções. A autora também critica o julgamento moral referente às adaptações e a noção de fidelidade, e cita Orr (1984, p. 73), para quem “[...] o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

A partir disso, a estudiosa se questiona acerca do que, de fato, deve ser considerado nas teorias de adaptações e nas análises de adaptações fílmicas. Como resposta, ela defende que as adaptações podem ser realizadas de diversas maneiras e de que não existem regras ou padrões a serem seguidos na produção de uma obra adaptada. A autora ainda aborda três perspectivas que nos levam a uma concepção do que é um filme adaptado. Conforme Hutcheon, uma adaptação fílmica é, primeiramente, “uma entidade ou produto formal” (HUTCHEON, 2011, p. 29), isto significa dizer que as adaptações são transposições declaradas de um produto específico ou de diversos produtos. Pode, assim, compreender diversas alterações de naturezas distintas, como alterações de mídia, de gênero ou de contexto temporal.

Hutcheon reconhece as adaptações também como “um processo de criação” (HUTCHEON, 2011, p. 29), entendendo-as

como um processo que envolve o ato de reinterpretar e recriar. Assim, passa-se a considerar como parte determinante do resultado do processo de adaptação a perspectiva do adaptador/tradutor. Por último, definindo a adaptação como “um processo de recepção” (HUTCHEON, 2011, p. 30), a teórica percebe as adaptações como uma forma de intertextualidade que se manifesta como um palimpsesto, trazendo à tona as lembranças de outras produções “que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Ou seja, as adaptações apresentam, em sua intertextualidade, relações com os trabalhos adaptados que se estendem e que se concretizam pela lembrança dessas obras. Ademais, a autora também argumenta a favor da importância e influência do contexto na elaboração das traduções, tema também abordado por Julie Sanders em sua obra *Adaptation and Appropriation* (2006).

Os termos “adaptação” e “apropriação” definidos por Sanders nada mais são do que uma subseção da própria intertextualidade. As adaptações se caracterizam como obras que dialogam com o texto adaptado de uma forma mais próxima, consistindo-se de reinterpretações desses textos, inseridos em um novo contexto ou em diferentes mídias. Enquanto isso, as apropriações são definidas como produções que percorrem um caminho mais afastado do texto adaptado, sem necessariamente explicitá-lo. Por evocar ideologias e vozes que se distanciam da obra primeira, há, nessas produções “um compromisso político ou ético a moldar a decisão de um escritor, diretor ou ator” (SANDERS, 2006, p. 2).

Ao considerarmos os teóricos da adaptação fílmica citados e as discussões mais atuais acerca das formas de representação

dos filmes adaptados, observamos que é recorrente e explícita a importância atribuída ao poder criativo de tais textos. São estudos que

[...] consideram também o diálogo contínuo entre os textos e a instabilidade dos significados, mais do que as qualidades formais dos textos literários e fílmicos. Tal enfoque denota uma dissociação entre os filmes e fontes textuais específicas, ou seja, uma menor preocupação com supostas correspondências formais entre texto literário e texto fílmico. (RIBEIRO, 2007, p. 37)

Os diálogos entre as obras envolvidas em um processo de adaptação fílmica apontam para a semiose infinita da linguagem, ou seja, para a transformação inevitável dos sentidos ao longo do tempo e para a capacidade humana de criar. O ideal moderno de linguagem prevê sempre formas mais legitimadas que carregariam consigo verdades. Textos canônicos, discursos de literaturas hegemônicas e vozes de grupos dominantes temem que a voz do outro que os traduz e que os transforma ponha em risco a sua autoridade e controle sobre o logos e os sentidos. Daí nascem as tentativas e propostas de racionalização do pensamento e de isenção dos intérpretes.

Ao defender a possibilidade da objetividade e da razão, do conhecimento isento e neutro e, portanto, não-ideológico e de valor e alcance universais, a reflexão fundada no ideal da modernidade, que sempre foi, inevitavelmente, pautada pelos valores de uma determinada classe, de uma determinada raça, e de um determinado gênero, traz consigo também uma outra face, sombria e totalitária, marcada pela negação da diferença e da história, e que poderia justificar, por

exemplo, entre outras manifestações violentas, o projeto europeu da colonização, o preconceito racista, o sexismo e até mesmo projetos de extrema repressão da diferença como o nazismo. (ARROJO, 1996, p. 53-54)

Tal defesa da possibilidade da razão e do conhecimento objetivos e universais, independentes da história e dos interesses de seus proponentes, é o que está por trás das críticas à liberdade que adaptações tomam. Entretanto, enquanto tradução, a adaptação fílmica, assim como qualquer texto, não pode ser menos legítima ou natural do que a obra literária com a qual se relaciona, porque nem mesmo tal obra é origem dos sentidos, ou guarda uma verdade. Se os signos são convenções, nenhum modo de representação pode ser natural, pois “o próprio do signo é não ser imagem” (DERRIDA, 1973, p. 55). Enquanto signo, obra literária e filme adaptado são representações, e o fazem em certa medida, mas nunca na totalidade. A medo de perda dos sentidos pelo grupo que detém a voz dominante (no caso, a literatura que é adaptada para o cinema) é uma ilusão e uma estratégia rumo ao domínio. Uma ilusão porque livro e filme são culturais e históricos, e não podem escapar dos valores, ideologias e interesses envolvidos em sua produção. É também uma estratégia para a manutenção do valor atribuído ao hegemônico, porque o diferente que o cinema enquanto tradução pode apresentar rompe com padrões estabelecidos como verdade e põe em risco valores consolidados pela literatura. Ver no cinema, por exemplo, uma sereia negra como a que será interpretada pela atriz Halle Bailey no filme *A Pequena Sereia*, a ser lançado em maio de 2023, foi motivo de insatisfação por parte de muitos espectadores nas redes sociais.

Além dos ataques racistas vindos de alguns que comentaram sobre o trailer da adaptação em *live-action* da animação homônima lançada em 1989, houve uma insatisfação com a mudança na suposta essência e perfil da personagem. Alguns disseram que não havia sereia negra, e outros poderiam ter questionando sobre a própria existência de sereias. Sobre a relação entre os dois filmes, ou sobre os comentários que em geral se escuta acerca de adaptações fílmicas que transformam aspectos centrais em obras muito populares, tratam-se das mesmas tentativas de universalização do pensamento e de marginalização do diferente. Historicamente o homem teme a diferença e, portanto, deseja a totalização dos discursos, que tende a apagar o minoritário.

E, em seu caráter tradutório, a adaptação fílmica não foge dessa dinâmica. As mesmas condições que estão associadas ao fazer tradicional de um indivíduo que traduz entre línguas, entre elas o caráter intertextual da prática, os diferentes contextos e épocas envolvidos e a existência de forças que atuam coibindo ou impulsionando as escolhas, participam como agentes durante a adaptação fílmica.

A partir de uma dessacralização do chamado 'original' e dos conceitos tradicionais de autoria e leitura, e da conseqüente aceitação de que traduzir é inevitavelmente interferir e produzir significados, num contexto em que se começam a reavaliar as relações tradicionalmente estabelecidas entre teoria e prática e a abandonar a perseguição inócua da leitura desvinculada da história e suas circunstâncias, a reflexão sobre tradução sai das margens dos estudos linguísticos, literários e filosóficos que sempre buscaram a repetição do mesmo e o algoritmo infalível da tradução perfeita

e assume um lugar de destaque no pensamento contemporâneo filiado à pós-modernidade. (ARROJO, 1996, p. 62)

Entender a diferença em uma concepção positiva é aceitar tanto o leitor quanto o tradutor/adaptador como alguém ativo na criação de sentidos. Se considerarmos as obras de autoria feminina, incluindo o romance em estudo, *Beloved*, e o universo da mulher, atentamos para o fato de que a suposta fidelidade apenas beneficia o dominante. A ética por trás das práticas masculinas, assim como as tradicionais visões sobre a relação entre literatura e cinema, segue uma lógica e uma ética que tanto beneficia o polo dominante quanto leva à estigmatização do subalterno.

Nesse interim, além de se refletir quanto à importância de se considerar o caráter criador das adaptações e apropriações consumidas atualmente, sejam elas filmes, videogames, livros e músicas, é indispensável que se compreenda o papel da mulher nas relações sociais, bem como a influência e o papel do gênero gótico na representação dos medos e das ansiedades femininas.

O HORROR NA LITERATURA E NO CINEMA: MONSTRUOSIDADES DO GÓTICO FEMININO E DO GÓTICO PÓS-COLONIAL

Em sua relação com os godos, povo germânico que invadiu e dominou parte da Europa a partir do século III, pondo fim a muitas estruturas romanas, o termo gótico alude historicamente àquilo que é oposto ao Clássico, tendo sido desde o início associado à barbárie e à monstruosidade. Sobre a oposição ao Classicismo, Punter e Byron elucidam:

[...] se ‘gótico’ tinha a ver com o que era percebido como bárbaro e com o mundo medieval, podia-se concluir que era um termo que poderia ser usado em oposição estrutural ao ‘clássico’. Onde o clássico era bem organizado, o gótico era caótico; onde o clássico era simples e puro, o gótico era ornamentado e complicado; onde os clássicos ofereciam um mundo de regras e limites claros, o gótico representa o excesso e o exagero, o produto do selvagem e do incivilizado, um mundo que sempre tendia a transbordar as fronteiras culturais. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 7)²³

No século XVIII, esse caráter mais pessimista e obscuro atribuído ao termo gótico foi aos poucos dissipando, muito em virtude da necessidade do povo inglês de buscar em seu passado ancestral um sentido que ajudasse na construção da identidade nacional, e a bravura dos germânicos motivou essas tentativas, como explicam Punter e Byron (2004, p. 4-5). E o caráter sombrio associado ao gótico e compreendido nessa relação com a ascendência histórica da designação é o que molda o estilo literário que se inicia na Europa no século XVIII. Assim, “o gótico surgia, deste modo, como um movimento literário, podemos até chamar-lhe saudosista e melancólico, que procurava enaltecer o passado, e tudo o que se prendia com a Idade Média, ou as ‘*Dark Ages*’” (SIMÕES LOPES, 2012, p. 12).

2 Todas as traduções de textos em língua estrangeira foram realizadas pelos autores.

3 [...] if “Gothic” meant to do with what was perceived as barbaric and to do with the medieval world, it could be seen to follow that it was a term which could be used in structural opposition to “classical”. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where the classical was simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a world of clear rules and limits, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized, a world that constantly tended to overflow cultural boundaries (PUNTER; BYRON, p. 2004, p. 7).

Embora as histórias de ficção inclinadas para o sobrenatural e para a produção de medo existam desde o início dos tempos, através das histórias do folclore medieval, superstições populares envolvendo magia que transitavam entre vilarejos e comunidades de toda a Europa, o gótico como gênero de ficção literária só se consolidou em meados do século XVIII, em um contexto de Romantismo europeu. A partir de obras como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *O velho barão inglês* (1777), de Clara Reeve, a literatura tenta se voltar para narrativas que priorizavam o não natural e manifestações obscuras do ser humano e do desconhecido, em uma época marcada pelo cientificismo e racionalismo. Para Ribeiro:

O gótico literário apresenta, como mola propulsora dos seus enredos, como inspiração para a construção das tramas ou apenas como pano de fundo para sua criação, transgressões de limites territoriais, identitários e sexuais, assim como violações de valores culturais, sociais e religiosos. (RIBEIRO, 2021, p. 25)

Entre as transgressões a que se propunha a literatura gótica, podemos citar as quebras de paradigmas por meio de representações monstruosas de espaços e personagens ou de sistemas opressores. Traz, dessa forma, ambientes lúgubres e vilões ameaçadores responsáveis por deturpar o status quo. Sobre isso, Fred Botting considera uma vertente pedagógica do gótico, em que as personagens transgressoras eram submetidas a um destino funesto:

Os romances góticos frequentemente adotam essa estratégia de advertência, alertando

sobre os perigos da transgressão social e moral, apresentando-os em sua forma mais sombria e ameaçadora. Os contos tortuosos de vício, corrupção e depravação são exemplos sensacionais do que acontece quando as regras de comportamento social são negligenciadas. (BOTTING, 1996, p. 5)⁴

Dessa forma, o gótico permite as manifestações de grupos oprimidos e traz à tona suas vivências de forma incômoda, abrupta e revolucionária, provocando no leitor um grande senso de pavor e o pondo em contato com esferas do desconhecido. Dito isto, enfatiza-se a importância de discutirmos o gótico enquanto estilo que abrange vertentes diversas e que se ramificam, lançando luz sobre temas que envolvem o universo feminino, como o patriarcalismo e o colonialismo, e denunciando violências a grupos minoritários.

Trazendo a vivência das mulheres, seja por meio de distopias, como a renomada obra de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985), ou como a obra que utilizamos como corpus deste trabalho, *Beloved* (1987), de Toni Morrison, inúmeras denúncias dos medos e opressões femininas encontram terreno fértil para seu crescimento muito em virtude da tradição gótica. E no caso da obra de Morrison, observa-se a voz da mulher negra, em narrativas que abordam as tentativas de apagamento das raízes raciais e os maus-tratos sofridos pela condição racializada. Faz-se importante,

⁴ Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected (BOTTING, 1996, p. 5).

assim, uma discussão que relacione o chamado gótico pós-colonial à vertente feminina, denunciando o caráter de subalternidade que socialmente envolve os corpos negros femininos.

Subalterno, de acordo com Spivak, é aquele cuja voz não pode ser ouvida. Abrangendo “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12), o termo subalterno é utilizado pela crítica indiana em relação ao proletariado. Em seu estudo intitulado “Pode o subalterno falar?” (2010), a autora enfatiza a importância de não apenas conhecermos os problemas enfrentados pelo outro, que é subalterno, mas de concedermos espaços para que eles possam ser efetivamente ouvidos. Assim, a teórica destaca a posição do sujeito intelectual pós-colonial como atuante na expansão das possibilidades de escuta daqueles que não possuem espaço de fala.

Partindo desse pressuposto, Spivak discorre sobre a mulher subalterna e a sua posição de inferioridade em relação aos demais grupos que constituem o corpo social. Definindo-a como duplamente subalterna, Spivak argumenta que “a mulher subalterna se encontra em uma posição ainda mais periférica pelos problemas subjacentes às questões de gênero” (SPIVAK, 2010, p. 14). Isto significa dizer que os espaços concebidos a este grupo são ainda menores do que os espaços dos homens subalternos.

Dito isto, destacam-se as mulheres negras como mulheres pós-coloniais duplamente subalternas, visto que “a medida de inclusão ou discriminação racial em nossa sociedade dá-

se antes pela cor da pele do que pela própria ascendência do indivíduo” (DIAS, 2016, p. 107). Posicionadas em um não-lugar, estas mulheres são vítimas de um regime colonizador que as reduzem ao papel de escravas e cuidadoras dos brancos. Deixando marcas que transcendem o período colonial e que se mantém até a contemporaneidade, as mulheres negras têm a sua identidade apagada e são, frequentemente, cerceadas por uma perspectiva estereotipada que enfatiza a sensualidade da mulher negra. De acordo com Duarte, “herdando os ideais patriarcais e colonialistas”, as mulheres são vistas a partir do seguinte ponto de vista: “branca para casar, preta para trabalhar e a mulata para fornicar” (DUARTE, 2009, p. 6). Essa concepção racista, fortemente enraizada na sociedade atual, permite que o estereótipo da mulher negra seja difundido.

Tem-se, então, a partir de uma perspectiva social, a mulata enquanto sensual⁵, e a preta, forte e trabalhadora. Uma voltada a satisfazer os desejos sexuais do homem branco, e outra a atender às suas necessidades domésticas.

[...] a mulata – muitas vezes resultante da própria de relações extra-conjugais, como a Isaura, de Bernardo Guimarães, filha da mucama favorita do senhor – surge no imaginário patriarcal em contraste com negra, confinada à senzala e ao trabalho forçado no eito. (DUARTE, 2009, p. 11)

5 A palavra, de origem espanhola, vem de “mula” ou “mulo”: aquilo que é híbrido, originário do cruzamento entre espécies. Mulas são animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas. Em outra acepção, são resultado da cópula do animal considerado nobre (*equus caballus*) com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*). Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho (RIBEIRO, 2018, p. 98).

As duas representações são privadas de uma identidade própria e só existem em relação à figura branca. Embora a ideia da sensualidade seja amplamente difundida, a elas não são atribuídos papéis de maternidade. Há, na literatura, uma forte representação da mulher negra estéril. Como argumenta Evaristo:

Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. Quanto à mãe preta, aquela que causa comiseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e, portanto, perigosas. (EVARISTO, 2005, p. 53)

A partir disso, levando em consideração o programa de esterilização da mulher negra literária, observa-se o desejo pela representação monstruosa e inapta à redenção das personagens negras. Partindo de uma perspectiva cristã que defende a maternidade como única forma de salvação, as mulheres negras são fixadas, pela sua esterilidade, em um lugar de perdição. Essa desnaturalização do corpo das mulheres e apagamento de suas identidades, que busca transformá-las no “outro” é abordada por teóricas como Pulliam (2014), que estuda a literatura e o cinema de horror do final do século XX e início do século XXI. Embasando-se em teorias feministas de autoras como Judith Butler e Hélène Cixous, Pulliam tece críticas a obras do gótico, discutindo a construção social de certos comportamentos e qualidades tidas como naturais para a mulher. A negação dessas práticas leva ao controle e agenciamento de si mesma.

Em um processo de reescritura e retomada de suas próprias narrativas, as autoras negras têm tentado transformar estas representações estereotipadas ao escrever sobre suas próprias

experiências. Reivindicando sua própria história, o “corpomulher-negra deixa de ser o corpo do ‘outro’ como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito mulher-negra que se descreve” (EVARISTO, 2005, p. 54). A história produzida por Toni Morrison no romance *Beloved* traz, mais do que uma narrativa de ficção gótica, relatos de sua própria vivência enquanto mulher subalterna marcada pelas violências do colonialismo e da subjugação racial contemporânea. A obra narra a história de Sethe, mas aborda, implicitamente, suas próprias questões, como o apagamento da identidade negra, a privação à maternidade e a falta de afetividade.

Como explica Virgínia Woolf (1990), o ingresso das mulheres na literatura viabilizou o surgimento de uma nova perspectiva, elaborado a partir da concepção feminina, que trazia consigo as vivências, valores e desafios enfrentados pelo gênero. Desde o início da literatura gótica, escritoras como Ann Radcliffe, Clara Reeve, Regina Maria Roche, Jane Austen e as irmãs Brontë demarcaram a emergência do que viria a ser conhecido como gótico feminino.

O termo “Gótico Feminino” foi estabelecido por Ellen Moers, em sua obra *Literary Women*, datada de 1976. Com intuito de sistematizar o estilo, Moers definiu como gênero gótico toda a narrativa com características góticas de autoria feminina. Embora seu estudo não contemple a pluralidade das obras góticas femininas, foi indispensável para a consolidação do termo e serve como base para análises diversas a respeito das problemáticas que envolvem o termo. Williams (1995) ressalta as divergências dicotômicas entre as tradições feminina e masculina. Ao analisar narrativas de autoria feminina do gênero gótico, Williams investiga

as particularidades que configuram a tradição feminina como tal. E, apesar do gênero ser fomentado por grandes nomes femininos como os já mencionados, essa perspectiva vai além de uma vertente produzida por mulheres, apresentando subjetividades de cunho íntimo feminino.

Levando isso em consideração, é notório que o gênero gótico feminino apresente características e efeitos narratológicos que divergem da tradição gótica. As obras dessa vertente utilizavam do mistério e das características intrínsecas do terror/horror para camuflar, ao mesmo tempo que trazia à tona, questões abafadas pela sociedade. Em muitas narrativas de autoria feminina, é possível notar um desejo das personagens mulheres por desvencilhar-se das garras de um homem-vilão, que deseja tomá-las para si e deflorá-las. As autoras femininas, em uma necessidade de controlar sua própria vida e tornar-se protagonistas da sua própria história, construíam uma estratégia na tradição gótica que era responsável por “[...] gerar um espaço onde a heroína se conseguia movimentar com alguma liberdade de ação, permitindo-lhe assim assumir o papel activo que estava privada a nível social” (SIMÕES LOPES, 2012, p. 30).

Assim como a tradição gótica como gênero literário progressista buscava fazer críticas à sociedade, a tradição feminina tecia críticas às condições precarizadas de ser mulher em um sistema patriarcal. A respeito das divergências contidas nessas tradições e a representação do medo em cada uma delas, Kari Winter elucida:

Especificando, diferenças substanciais entre as tradições góticas masculinas e femininas se

desenvolveram historicamente pelo seguinte motivo: a ficção gótica é principalmente sobre o medo, e as diferentes posições de sujeito que mulheres e homens ocupam no mundo produziram diferentes experiências de medo. (WINTER, 1992, p. 21)⁶

Isto posto, considerando as particularidades de cada vertente e as formas diversas de manifestação do medo, pode-se concluir que, enquanto o gótico masculino enfatiza os delitos masculinos, apresentando mulheres como vítimas e envolvendo-as em um cenário sexual como objeto de posse, as obras do gótico feminino apresentam a personagem feminina como vítima e heroína. Vítima porque exprime as dificuldades que enfrentam, muitas vezes, tentando fugir de um vilão masculino e de um sistema opressor; heroína porque se apresenta como protagonista da sua própria história, tentando fugir daquilo que a aprisiona, seja um ambiente doméstico, um familiar masculino opressor, ou um sistema autoritário que cerceia sua independência.

Visto que o gótico feminino está voltado muito mais para as questões de gênero do que de raça, torna-se imprescindível, na análise de obras que também envolvam a opressão e os medos inerentes à condição subalterna da mulher negra, estudos a respeito do gótico pós-colonial. Desse modo, contempla-se a vivência das mulheres negras e destrincha-se a sua dupla subjugação.

Permitindo que grupos há muito tempo silenciados ganhem espaço nas narrativas literárias, o gótico pós-colonial surge como

6 To be specific, substantial differences between male and female Gothic traditions developed historically for the following reason: Gothic fiction is primarily about fear, and the different subject positions that women and men have occupied in the world have produced different experiences of fear (WINTER, 1992, p. 21).

meio de expressar sentimentos, reescrever histórias e denunciar violências. Conforme elucida Robert Young, “a história do século XX testemunhou os povos do mundo tomando o poder e o controle de volta para si mesmos. A própria teoria pós-colonial é um produto desse dialeto” (YOUNG, 2001, p. 4)⁷. Sobre o pós-colonialismo, o teórico argumenta, ainda, que esta corrente teórica se volta tanto para uma análise histórica, quanto para os impactos do passado na narrativa contemporânea, evidenciando o diálogo constante entre o passado e o presente.

Portanto, uma obra literária gótica pós-colonial consiste em um texto que é capaz de constatar a “insegurança frente a um perigoso mundo que é tanto imprevisível quanto ameaçador” (NG, 2007, p. 18). Quanto à obra *Beloved*, entre os aspectos do gótico pós-colonial envolvidos, destacam-se o medo e a insegurança da protagonista Sethe de voltar a viver sob as amarras da escravidão. Outras características do gótico pós-colonial são apresentadas por Rudd:

[...] o desejo de recuperação impossível de origens perdidas; a reinscrição de histórias ocultas ou fragmentadas; a ética da memória e do esquecimento; a descoberta de contradições no projeto colonial; o desafio à hegemonia do pensamento ocidental; e o primeiro plano da noção de que os sistemas de opressão do passado continuam no presente, bem como os temas de ameaça, perda e transgressão como delineados por Ng. (RUDD, 2010, p. 33)⁸

7 “[...] the history of the twentieth century has witnessed the peoples of the world taking power and control back for themselves. Postcolonial theory is itself a product of that dialect product” (YOUNG, 2001, p. 4).

8 These gothic conventions and themes find resonance with the preoccupations of postcolonial writing. Of these, in a long list, we might cite: the undermining of

No caso do romance de Toni Morrison e também de sua adaptação fílmica de 1998, as histórias remontam ao período de escravidão nos Estados Unidos. Vê-se a luta das personagens negras por um espaço na sociedade, a busca por uma identidade, pela liberdade de existir sem amarras e o apagamento de suas raízes no projeto colonial. São duas produções que trazem denúncias a um sistema aristocrático e racista que deixou suas marcas na sociedade atual. Falando sobre o teor aterrador do romance de Morrison, Wester afirma:

O texto provavelmente é mais aterrorizante porque contém casas assombradas e casas que assombram. Mas o horror em *Amada* é diferente – vem da realidade – e, portanto, é muito mais ameaçador e aterrorizante. Para essas mulheres negras, os monstros e fantasmas que compõem a (his)estória do texto poderiam se intrometer em suas vidas de maneira que outros fantasmas góticos nunca poderiam ou fariam. (WESTER, 2012, p. 1)⁹

Tal associação entre os textos escritos por mulheres negras e a literatura gótica levou Wester ao entendimento de que a quantidade de escritores afro-americanos de ficção gótica é bem mais ampla do que ela imaginava. São obras que “raramente

binary oppositions through an engagement with hybridity; the doubling and splitting of schizophrenic subjectivities; the desire for impossible recovery of lost origins; the reinscription of hidden, or fragmented histories; the ethics of memory and forgetting; the uncovering of contradictions in the colonial project; the challenge to the hegemony of western thought; and the foregrounding of the notion that past systems of oppression continue into the present, as well as the themes of menace, loss and transgression as outlined by Ng (RUDD, 2010, p. 33).

9 The text is probably more terrifying because it contains haunted houses and houses that haunt. But the horror in *Beloved* is different — it comes from reality — and so, is that much more threatening and terrifying. For those black women, the monsters and ghosts that make up the text’s (hi)story could intrude upon their lives in ways other gothic ghosts never could or would (WESTER, 2012, p. 1).

imitam as convenções góticas tradicionais, que apresentam vários problemas e ameaças para o escritor negro” (WESTER, 2012, p. 1)¹⁰. *Beloved*, assim, como aponta Monnet¹¹, é um exemplo de como “o gótico permeia a literatura estadunidense em todos os níveis” (MONNET, 2010, p. 1).

Soma-se, portanto, o gótico feminino ao gótico pós-colonial na análise da construção da memória e do passado, da monstrosidade e da maternidade e das questões raciais na obra *Beloved* e na tradução que o filme dirigido por Jonathan Demme propõe. Recorremos ao gótico feminino para a investigação de aspectos que englobam as questões de gênero, a representação do feminino e as denúncias à sociedade patriarcal levantadas por mulheres nas produções estudadas. Baseamo-nos no gótico pós-colonial para a análise de pontos referentes ao apagamento da identidade de pessoas negras, das memórias traumáticas de um povo colonizado e da monstrosidade das mulheres negras nas obras em questão.

BELOVED TRADUZIDO PARA O CINEMA

Valendo-se da história de Margaret Garner, mulher negra que, ao se deparar com o perigo iminente de retornar a viver sob o regime escravista e submeter seus filhos aos mesmos maus tratos vividos, decide cometer o infanticídio em nome de protegê-los, Toni Morrison traduz a tragédia da vida de Garner para a literatura. Decidida não só a contar sua história, mas “relacionar [...] com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e

10 “Further, they rarely mimic traditional gothic conventions, which present various problems and threats for the black writer” (WESTER, 2012, p. 1).

11 “[...] the gothic permeates American literature at every level” (MONNET, 2010, p. 1).

o ‘lugar’ da mulher” (MORRISON, 1987, p. 12), a autora concede a si mesma a permissão para imaginar histórias, criar pensamentos e modificar ações para dar vida à Sethe literária.

Assim, utilizando-se de recursos narratológicos que permitem uma análise voltada para a perspectiva gótica, Toni Morrison produz a obra *Beloved* e a situa em um contexto de Estados Unidos pós-abolicionista. Os traumas e feridas como produtos de um longo período de escravidão manifestam-se através de uma família racializada, marcada pelo sofrimento, pela perda, pelo apagamento e pela angústia de viver em uma sociedade que discrimina e segrega.

A autora, além de utilizar o sobrenatural como forma de expressão desses anseios, aborda, por meio da não-linearidade de eventos, temas como as lembranças, a maternidade e a monstrosidade feminina, sendo estes cruciais para o desenvolvimento da obra e para a compreensão das identidades na história. Por conseguinte, a personagem anti-heroica, Sethe, tem suas ações justificadas, de certo modo, não somente pela sua vivência trágica, mas por aquilo que transcende a sua individualidade: as marcas de um passado horrendo que não inicia em si, mas que remete a centenas de anos de sofrimento.

A partir da produção de Toni Morrison, *Beloved* foi traduzida e ganhou espaço nas telas de cinema em 1998, sob direção de Jonathan Demme. Com o objetivo de traduzir a produção de Morrison da mídia literária para a cinematográfica, especialmente os anseios supracitados, Demme utiliza diversos recursos e, assim como Morrison, dá lugar à narrativa não-linear para traduzir as memórias

e o passado de medo e sofrimento. No entanto, embora se utilizem de temáticas semelhantes, as histórias são construídas de modos diferentes, ao passo que a não-linearidade na literatura se dá por meio da interrupção do fluxo com a presença de uma memória construída por meio de palavras. No cinema, esse mesmo recurso se dá por meio de técnicas particulares da mídia audiovisual. Embora ocorra o flashback nos dois casos, a sua construção é elaborada de formas diferentes em cada mídia, como será explicitado. A partir de uma abordagem que considera a adaptação fílmica em seu caráter tradutório, e de uma perspectiva de tradução de cunho pós-moderno, que valoriza a produção de sentidos e a conferência de voz ao tradutor, questionando ideais essencialistas e totalitários, o trabalho se debruça sobre como aspectos como a memória e o passado, e a monstruosidade e a maternidade que subjazem o gótico feminino e as questões raciais são construídos no romance *Beloved* e traduzidos para o filme homônimo.

AS MEMÓRIAS E O PASSADO: A MONSTRUOSIDADE E A MATERNIDADE

Os pensamentos das personagens são aspectos importantes na história produzida por Toni Morrison. *Beloved*, marcada pelas memórias e pelo passado, depende majoritariamente destes temas para a sua constituição. É por meio do fluxo de consciência, do desencadear das reflexões das personagens em um movimento fluído, que se torna possível conhecê-las a fundo, entender as suas motivações e visitar os seus traumas. A obra de Morrison é repleta de interrupções e retomadas de experiências que emergem da história em uma súbita alteração de narrativa que, por vezes,

pode gerar desconforto e estranhamento ao leitor. Assim, da mesma forma que as memórias de eventos traumáticos do passado invadem, de forma abrupta, os pensamentos das personagens, os leitores são arremessados a uma narrativa incômoda e instável. Isso pode ser analisado a partir da seguinte passagem da obra literária:

[...] e, de repente, lá estava Doce Lar, se desdobrando, desdobrando, desdobrando diante de seus olhos e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe desse vontade de gritar, a fazenda se desdobrava na sua frente em desavergonhada beleza. Nunca parecera tão terrível como agora e a fazia pensar se o inferno seria um lugar bonito também. Fogo e enxofre, sim, mas escondidos em bosques rendilhados. Rapazes pendurados nos sicômoros mais lindos do mundo. (MORRISON, 1987, p. 21)

Na ocasião descrita, em um momento, Sethe está fazendo suas atividades domésticas e, em outro, é levada a reviver o passado pelas memórias que se apossam de sua consciência. Assim, a personagem é realocada em um ambiente inóspito, que evoca traumas e sofrimentos vividos enquanto escrava da “Doce Lar”.

Do mesmo modo, na produção cinematográfica, pode-se observar que há uma retomada de eventos que se difundem e causam inquietação na personagem. Em determinada cena do longa, Sethe está contando para Denver e Amada como era a relação com sua progenitora. A personagem, então, é transportada para o momento em que sua mãe foi brutalmente assassinada diante de seus olhos. O que se pode observar, em seguida, é uma Sethe criança e inofensiva, em meio a todo o caos instaurado pelos homens brancos, assistindo aos últimos momentos de vida

daquela que lhe deu a vida. Essas lembranças surgem através de flashbacks, representados por processos técnicos de transição. Na referida cena, observa-se o uso do mecanismo de fusão encadeada para traduzir, do romance, as memórias de um passado horrendo que permeiam a personagem. Sobre esse recurso cinematográfico, Martin elucida que “a fusão encadeada consiste na substituição de um plano por outro através da sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, a qual se desvanece lentamente” (MARTIN, 2005, p. 110). Assim, a partir do mecanismo da fusão encadeada que se sobrepõe à imagem de Sethe, as memórias do seu passado ganham evidência e evocam sentimentos de angústia e sofrimento.

Em outros momentos da narrativa da adaptação fílmica, o flashback é utilizado com uma configuração distinta da anteriormente mencionada. Por meio de flashes momentâneos que envolvem o presente e o passado, transitando entre eles em um curto período, a adaptação traz as lembranças de quando Sethe foi molestada pelos senhores da fazenda “Doce Lar”, traduzindo essas memórias do romance, como expressos na passagem a seguir.

‘Eu tinha leite’, disse ela. ‘Estava grávida da Denver, mas tinha leite da minha filhinha. Não tinha parado de amamentar quando mandei ela na frente com Howard e o Buglar.’ Ela agora enrolava a massa com um palito de madeira. Todo mundo sentia meu cheiro antes de me ver. E quando me viam, viam as gotas de leite no peito do vestido. (MORRISON, 1987, p. 34)

A adaptação fílmica combina os flashes instantâneos do acontecimento ao momento presente da história. Isso acontece

quando a personagem está fazendo o jantar e, em uma conversa com Paul D., amigo com quem divide as angústias de ter vivido na “Doce Lar”, relembra o trágico episódio de quando os homens brancos a capturaram, grávida, e tomaram de seu leite. Considerando que flashes são como “lampejos do subconsciente” (MARTIN, 2005, p. 282), pode-se inferir que a cena é elaborada de modo a aludir aos fragmentos de memória dos quais Sethe se esforça a esquecer.

Na referida cena, Sethe está preparando a comida quando, por influência das palavras de Paul D., começa a lembrar dos eventos traumáticos de seu passado na fazenda em que trabalhava. Enquanto cozinha, Sethe, com a voz trêmula, sovava a massa ligeiramente, com o desgosto e a raiva que acompanhava a lembrança. Em plano aproximado, a personagem realiza movimentos bruscos com o rolo e, ansiosa, encontra uma forma de descarregar seu sofrimento ostensivo. De caráter psicológico, como explica Martin, “só o grande plano [...] e o plano de conjunto têm mais vulgarmente um significado psicológico exacto e não apenas uma função descritiva” (MARTIN, 2005, p. 47-48). Na cena em análise, mais do que descrever a ação realizada pela personagem, o grande plano busca exprimir suas intimidades, faz uma alusão direta ao seu foco no cozinhar enquanto forma de tentativa de esquecer-se das memórias.

Ainda na mesma cena, nota-se o uso do enquadramento para modificar o ponto de vista usual do auditório. Atravessando as memórias trágicas e violentas da personagem Sethe, os telespectadores assistem aos maus-tratos suportados pela protagonista na primeira pessoa, o que tende a estimular a

identificação e a provocar, com maior intensidade, o surgimento de sentimentos repulsivos por parte do auditório. Mais adiante, percebe-se também o uso do ângulo contrapicado. Na sequência da cena, ainda sob a perspectiva de Sethe, tem-se o homem branco, em seu lugar de superioridade, liderando os demais a cometerem transgressões com o corpo da mulher negra, percebida, na história, como um animal selvagem.

O plano contrapicado (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objectiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los [...] (MARTIN, 2005, p. 51)

Partindo desse pressuposto, pode-se atestar que o uso do recurso de plano contrapicado foi utilizado de forma expressiva para incutir a ideia de superioridade do homem branco e a subalternidade dupla, a primeira delas por ser mulher, a segunda por ser negra. No que se refere à obra literária, o episódio é construído com o mesmo teor de violência. A dor, a indignação e a angústia de Sethe são sentidas por meio da ênfase que a personagem dá à violação do seu corpo através de um ato íntimo e materno, que é a amamentação:

‘Depois que eu deixei vocês, aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram. Conte para mrs. Garner o que eles fizeram. Ela ficou com um nó, não conseguia falar, mas dos olhos rolaram lágrimas. Os rapazes descobriram que eu tinha contado deles. O professor fez um deles abrir minhas costas e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui’.

‘Usaram o chicote em você?’

'E tomaram meu leite'.
'Bateram em você e você estava grávida?'
'E tomaram meu leite!' (MORRISON, 1987, p. 35)

Cabe analisar, aqui, a insistência de Sethe de dizer o que não se quer ouvir. Das diversas privações às mulheres negras, inclui-se o direito de maternar. Assim, o seu leite deveria ser destinado aos filhos das senhoras brancas, pois eram vistas como mais nutridas. Aos seus, dariam o que restasse. Na obra de Morrison, o homem branco é aquele que rouba o leite de Sethe, privando-a até mesmo disso.

Em outro episódio do romance, têm-se Sethe, no meio de seus afazeres, rememorando o momento em que copulou com o entalhador em troca de algumas letras gravadas na lápide de sua filha do meio:

[...] e lá estava de novo. O frescor de boas-vindas de lápides não lapidadas; aquela que, na ponta dos pés, ela escolhera para encostar, os joelhos tão abertos como qualquer túmulo. Rosa como uma unha e polvilhado de pontos cintilantes. Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. (MORRISON, 1987, p. 19)

Embora a memória de Sethe sobre o evento não seja traduzida para a adaptação, o filme se inicia com um movimento de câmera que se aproxima de um objeto, permitindo que se observe com clareza a lápide em cuja superfície se lê a palavra *Beloved*. Por meio do uso da simbologia das lápides e do cemitério, essas duas representações possibilitam o entendimento da existência de um passado trágico que assombra a história da personagem.

Outros eventos traumáticos da vida de Sethe também são abordados ao longo das narrativas e trazidos à tona por meio das

memórias, como quando tentou fugir, machucada e carregando um bebê em seu ventre, ou quando seus traumas acumulados gritaram mais alto do que qualquer decoro, findando no assassinato da sua filha do meio. Todos esses episódios aconteceram em um passado distante em relação ao período e que se passa a narrativa e emergem à superfície da consciência de Sethe. E, considerando o papel da memória e do passado, faz-se necessário uma análise a respeito da maternidade negra e da monstrosidade relacionada a este tema. Para isso, utilizando-se dos estudos abordados, investiga-se como esses assuntos são retratados na obra literária e em sua adaptação.

MÃES MONSTRUOSAS: A MATERNIDADE NEGRA

Mãe de três filhos vivos e *Beloved*, a filha morta, a personagem anti-heroica Sethe é construída a partir da trágica história de Margaret Garner. Assim como a mulher histórica, Sethe tenta matar a si e a seus quatro filhos ao perceber o perigo iminente que se aproximava com a invasão dos homens brancos ao 124, como era conhecido o seu endereço. Almejando alcançar a liberdade plena e livrar seus filhos de uma vida de miséria que ela própria vivera, a personagem coleta o que ela entende por ser as extensões de si mesma, seus filhos, e os leva para o “abatedouro”. Sethe consegue, em um momento súbito de determinação, cortar a garganta de sua filha do meio, dando fim à sua vida carnal e início a uma vivência de sofrimento espiritual, tanto para sua filha quanto para si.

Assim como na literatura, na adaptação fílmica também é possível observar o sentimento de posse da protagonista em relação a seus filhos. Acredita-se que, por ter tido negado o direito

a uma família e a um lar, ela não conheceu o amor materno, aquele que ama incondicionalmente e protege dos perigos do mundo, e, por isso, deseja compensar essa falta na relação com seus filhos. Pretendendo, então, cuidá-los da forma que gostaria de ter sido cuidada, Sethe os ama incondicionalmente, de acordo com o seu próprio ideal de amor. Crendo estar sã e salva na casa de sua sogra, Baby Suggs, a personagem abaixa a guarda e se permite ser a mãe que nunca teve, graças ao sistema da época. Sobre esse amor “exagerado”, seu amigo Paul D. pensava:

Para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar. A melhor coisa, ele sabia, era amar só um pouquinho; tudo, só um pouquinho, de forma que quando se rompesse, ou fosse jogado no saco, bem, talvez sobrasse um pouquinho para a próxima vez. (MORRISON, 1987, p. 72)

A esse respeito, relacionando o tema ao imaginário cristão e à ideia de salvação religiosa, pode-se afirmar que, embora a redenção das mulheres esteja na maternidade, isso não se aplica às mulheres negras. De acordo com Evaristo, “a ausência de tal representação para a mulher negra, acaba por fixá-la no lugar de um mal não redimido” (EVARISTO, 2005, p. 2). Isto é, às mulheres negras fica delegado somente o cuidado dos filhos dos brancos e a negligência dos seus próprios. Elas são nascidas para servir aos brancos e amamentá-los, podendo, através destes feitos, conquistar sua salvação, mas a maternidade plena não deve ser contemplada por elas. De maneira oposta, estarão, na verdade, situadas eternamente no lugar do pecado.

“Os bebezinhos brancos mamavam primeiro e eu mamava o que sobrava. Ou nada. Não tinha leite de mãe que fosse pra mim” (MORRISON, 1987, p. 269). Como se vê, é um tema que permeava a vida e as memórias de Sethe e de sua mãe, incomodando a mais nova a ponto de jamais querer que seus filhos passassem por algo semelhante.

A respeito da monstruosidade, Creed argumenta: “[...] quando uma mulher é representada como monstruosa é quase sempre em relação às suas funções maternas e reprodutivas” (CREED, 1993, p. 7)¹². Somando-se isso à questão racial das personagens da obra e à privação dessas pessoas à maternidade, a mulher negra é posicionada em um lugar fixo de monstruosidade, que se traduz, também, no infanticídio. Para a mulher negra, era vista como uma forma de proteção não perpetuar a dor e o sofrimento aos que foram gerados do seu ventre. Sethe nega o direito à vida social àquela que permaneceu ao seu lado, sua filha mais nova, também como forma de proteção, para que ela também não sofra.

Na adaptação fílmica, essa monstruosidade é traduzida por meio da privação das mulheres negras à maternidade, manifestada através do uso de simbologias que remetem aos atributos maternos, como o leite. Na cena anteriormente analisada, na qual Sethe se lembra do episódio em que foi molestada pelos homens brancos, tem-se uma representação dessa privação. Os homens brancos, aproveitando-se de sua superioridade hierárquica, espremem os peitos de uma Sethe gestante e tomam o seu leite. O que era para ser um momento

12 “[...] when a woman is represented as monstrous it is almost always in relation to her mothering and reproductive functions” (CREED, 1993, p. 7).

íntimo entre mãe e filho transforma-se em um ato violento que a desumaniza e a caracteriza como ser não digno da maternidade. Assim, quando esses homens retiram o seu leite, privam-na da identidade materna. É um status só permitido às mulheres brancas. Pela própria disposição dos homens brancos, locados em uma posição mais acima em relação à figura negra, a composição da cena reforça ainda essa subalternidade e submissão.

Por meio das memórias e do passado, é possível identificar o desenvolvimento da maternidade monstruosa, quer seja graças à recusa do ideal de amor materno que se manifesta através dos feitos transgressores da personagem Sethe em nome de proteger os seus rebentos, quer seja devido à sua desumanização proveniente das ações dos homens brancos, possível de se analisar a partir da cena do roubo de seu leite. Todos esses fatores permitem que a maternidade seja observada a partir de outra perspectiva, a da mulher negra. Morrison, enquanto mulher negra, é o ecoar dos gritos de tantas outras mulheres negras que foram duplamente subalternizadas. É a tradução de um sentimento coletivo de tantas outras mulheres que, a partir da fala da autora, conseguem começar a contar suas histórias. A partir do ponto de vista da narração em 1ª pessoa, o leitor consegue sentir e escutar essas vozes que por muito tempo foram silenciadas.

Essa perspectiva permite o entendimento de que a mulher negra usualmente será retratada como uma mãe ruim. Trata-se de uma representação caracterizada como:

Sádica, dolorosa e ciumenta, ela recusa o papel de abnegação, exigindo sua própria vida. Por causa de seu comportamento 'mau', essa mãe muitas

vezes assume o controle da narrativa, mas é punida por violar o ideal patriarcal desejado, a Boa Mãe. (KAPLAN, 2000 p. 468)¹³

Essas características também envolvem Sethe. Enquanto mãe, é sádica por ter matado sua filha e planejado matar os restantes, e não se abstém de fazer as vontades de seus filhos. No entanto, é castigada com a reencarnação de sua falecida filha que, enquanto elemento gótico, configura-se na presença fantasmagórica do passado no presente. É a história do povo preto que está aqui, no presente, não há como apagar. Sethe, então, desenvolve uma obsessão por sua filha e, a partir disso, transforma-se em algo que se assemelhe à “boa mãe” (KAPLAN, 2000, p. 468)¹⁴, negando seus desejos e a si própria para viver em razão de Amada. No entanto, essa transformação não é bem-sucedida, visto que se encontra debilitada, fraca e sem vida.

A partir do momento em que o papel de genitora é atribuído à mulher negra, ela rejeita a sua função como cuidadora dos brancos, logo, ocupa um espaço de monstruosidade. Por sua vez, é castigada por não atender às expectativas de uma sociedade escravocrata e racista, e a sua redenção só vem quando, por fim, renuncia a si e aos seus para cuidar dos outros, dos brancos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da perspectiva da mulher negra, o romance *Beloved* (1987), de Toni Morrison, debruça-se sobre temas como

13 Sadistic, hurtful, and jealous, she refuses the self-abnegating role, demanding her own life. Because of her ‘evil’ behavior, this mother often takes control of the narrative, but she is punished for her violation of the desired patriarchal ideal, the Good Mother (KAPLAN 2000, p. 468).

14 ‘Good Mother’ (KAPLAN 2000, p. 468).

colonialismo, escravidão e maternidade. Trazendo à tona a vivência de grupos subalternos no período pós-colonial, a obra enfatiza as adversidades enfrentadas pelas mulheres negras em uma sociedade racista regida pelo patriarcalismo. Como obra que subverte e denuncia as agressões às mulheres pós-coloniais, essa produção pode ser entendida como integrante da vertente feminina do gótico.

A adaptação fílmica homônima de 1998, sob direção de Jonathan Demme, traduz aspectos do romance e adapta a obra literária para as telas de cinema, e a presente análise destacou, entre os aspectos de destaque no filme, as memórias e o passado, a monstruosidade e a maternidade, além das questões raciais. O estudo partiu do pressuposto de que qualquer forma de representação inevitavelmente produz significados. Questiona-se, assim, as avaliações que, ao longo das décadas, caracterizaram a leitura e a interpretação enquanto um processo inócuo e transparente que, desvinculada das circunstâncias de produção, não permitia interferência naquilo que se considerava a presença de uma verdade. Esse desejo sistemático de se encontrar os significados estáticos e bem delimitados, imutáveis ao longo dos anos, e a pretensão de se identificar o nascedouro de tais sentidos são ilusões daquilo que Derrida chama de “metafísica da presença” (DERRIDA, 1973, p. 60). Ao citar a própria fenomenologia perçiana, Derrida explica a semiose infinita dos signos, em que o significado nunca é presente, mas sempre remete a algo anterior e se deixa representar pelo signo futuro. “A identidade a si do significado se esquia e se desloca incessantemente. O próprio do *representamen* é ser si e um

outro, de se produzir como uma estrutura de remessa, de se distrair de si” (DERRIDA, 1973, p. 60).

Enquanto representação, as traduções passam por essa dinâmica, e, nas tentativas de reescrever a história e reinventar as culturas, criam sentidos. Questionando a reflexão essencialista, que tradicionalmente reprimiu e neutralizou o outro diferente em detrimento da valorização de um suposto original, e legítimo, a tradução, em uma perspectiva pós-moderna, passa a ser sinônimo de diferença. Discutir filmes adaptados da literatura ou de outras artes enquanto traduções é compreender o papel preponderante que adaptações exercem na construção do universo envolvendo a obra traduzida.

É devido a esse poder transformador das linguagens e das representações que o papel social tradicionalmente atribuído à mulher e imposto pelos sistemas patriarcais tem sido questionado e denunciado em suas mais brutais manifestações. Em nome das inúmeras vozes femininas caladas em virtude das tentativas de conservação de um poder nas mãos dos homens, foi que mulheres pioneiras se arriscaram na elaboração de obras que desvelam a dor e a opressão de gênero e de raça. Entre elas está Toni Morrison que, expondo em *Beloved* uma narrativa sobre dores e feridas pós-escravidão, denuncia, na figura de Sethe, o racismo endêmico e os pavores da mulher negra.

Como explicado ao longo do trabalho, em seus aspectos góticos femininos e pós-coloniais, o romance traz uma história perturbadora que representa, de modo vívido, a condição feminina e negra nos Estados Unidos ao final do século XIX,

retrata ameaças à vida e a identidade de Sethe, e provoca no leitor sentimentos de pavor e angústia. É transgressor na medida em que permite que grupos oprimidos tomem para si o controle de suas próprias narrativas.

Lançando luz sobre os infortúnios que acometem a vida da mulher e da mulher negra, em especial, a obra aborda temas como a privação à maternidade, o apagamento da identidade e a monstrualização do feminino. E, visto que envolve essa dupla subalternidade, o caráter feminino e negro que permeiam a protagonista, as análises discutiram a obra de Morrison enquanto envolta na tradição gótica feminina e em na vertente gótica pós-colonial. O gótico feminino é marcante no livro, sobretudo, pelo destaque que é dado à exploração e à representação de aspectos destrutivos e opressores em relação ao universo feminino, entre eles os fantasmas do passado e os temores da maternidade. O gótico pós-colonial se faz ver na ênfase nos horrores da escravidão e nas tentativas de usurpação da identidade e marginalização dos corpos negros. Embora seja uma história de ficção, o romance de Morrison traz consigo temas pertinentes que se assemelham à realidade, representando as dificuldades enfrentadas por mulheres e por negros, é construído a partir das memórias que lançam luz sobre os violências e traumas sofridos pelas personagens negras no século XIX, mas que perduram em lugares do mundo na contemporaneidade.

Utilizando-se de recursos cinematográficos como o plano aproximado, o plano contrapicado, a fusão encadeada e os *flashbacks*, a adaptação fílmica *Beloved* expande os sentidos do romance de Morrison e permite que o texto e as problemáticas

veiculadas nele, o que inclui os horrores da maternidade e a memória opressora do passado, alcancem outros públicos.

Sobre as memórias, observa-se que elas são revisitadas por meio de fragmentos expostos tanto na obra literária quanto cinematográfica. Analisa-se, portanto, a existência de uma complexidade narrativa empregada para fazer alusão aos sentimentos obscuros de Sethe. Isto é, tratando-se dos assuntos delicados de seu passado, a personagem feminina encontra dificuldade em revisitá-los. Assim, suas memórias orbitam ao redor dos seus traumas mais profundos, temendo encará-los por completo. Na obra escrita e na adaptação fílmica, isso reflete na forma como as narrativas são construídas: primeiramente, há o fragmento, os pedaços do passado e a confusão. Posteriormente, graças ao fluxo da consciência na obra literária e do recurso do flashback no cinema, é possível conectar as peças dos quebra-cabeças de memórias e compreender a história. À vista disso, pode-se observar que a personagem Sethe é frequentemente remetida a diversas situações traumáticas que vão sendo destrinchadas ao longo da narrativa.

Traumáticas também são as memórias de Sethe quanto à privação da maternidade e ao apagamento da sua identidade feminina e negra por homens brancos. Ao roubar o seu leite, símbolo da maternidade, os homens enfatizam a superioridade masculina e a desapropriam do papel de mãe. Considerando a perspectiva cristã de que a salvação da mulher se dá por meio da maternidade, a mulher negra é fixada, eternamente, em um lugar de monstruosidade. Seu salvamento só é possível a partir da abnegação e da subserviência aos brancos.

O filme é construído a partir de Seth e de suas memórias horrendas. Ao espectador é revelado somente aos poucos acerca do assassinato da filha por meio das memórias que a atormentam. Em vários momentos da narrativa fílmica, somos levados a duvidar sobre a real existência do fantasma da filha que a aflige, porém uma suposta loucura de Sethe é um pequeno detalhe diante do tema e do cenário que abrange toda a história. O brutal e o cruel que tornam esse filme gótico não se manifestam em representações que envolvem sangue ou expressões grotescas explícitas, mas na atmosfera e nos horrores que acometem Sethe. Desse modo, conclui-se que a adaptação fílmica *Beloved* subverte o padrão comumente atribuído ao horror no cinema, tradicionalmente marcado pelo visual, e vai além do assustador, das representações que se voltam para a produção de calafrios e gritos. Cria-se uma construção do medo que difere desses padrões ao representar um horror cinematográfico social e histórico, associando uma estética do gótico pós-colonial, negro e feminino ao horror institucional e sistemático que permeiam as sociedades. E difere dos modelos de “cinema mal-assombrado e monstruoso” no instante em que o fim da manifestação do horror e dos efeitos de tais manifestações nas personagens não se dão com a morte do monstro. A cura não vem, e os medos continuam e/ou levam os indivíduos à destruição, pois se integram um terror psicológico profundamente relacionado às personagens. Erradicar um monstro não põe fim ao medo, sua causa é vigente e vigilante.

Beloved é um filme e, portanto, uma representação artística, mas não se priva de seu caráter histórico. E tal historicidade da adaptação não inviabiliza análises e pontos de vista mais subjetivos

sobre a construção da subalternidade feminina e negra na produção. Assim, como a história de Sethe se volta para os dramas da escravidão, muito do que é narrado acerca da sua própria vida é deixado nas entrelinhas para que o espectador infira e/ou preencha. As lentes através das quais vemos o filme nos levam a uma subjetividade fragmentada pelos lampejos de lembrança em forma de flashbacks da protagonista e a uma compreensão da obra que amplia a noção sobre a Sethe literária, alterando a nossa experiência do horror.

REFERÊNCIAS

- ARROJO, Rosemary. Os estudos da tradução na pós-modernidade, o reconhecimento da diferença e a perda da inocência. *Cadernos de tradução*, v. 1, n. 1, p. 53-69, 1996.
- ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.
- CREED, Barbara. *The Monstrous – Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
- DIAS, Rafaela Kelsen. Maternidade e segregação em Conceição Evaristo. *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana: Gepiadde, v. 20, jan./abr. p. 105-121, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas. *Terra Roxa e Outras Terras*, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, p. 6-18, dez. 2009.
- EVARISTO, Conceição. Fêmea fênix. *Maria Mulher – Informativo*, ano 2, n. 13, 25 jul. 2005.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, N. M. de B.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia; Editora Universitária UFPB, 2005.

- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da idade média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KAPLAN, E. Ann. The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas. In: E, ANN KAPLAN (Ed). *Feminism and Film*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2000.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MOERS, Ellen. *Literary women: the great writers*. New York: Oxford University Press, 1976.
- MONNET, Agnieszka Soltysik. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- NG, Andrew Hock Soon. *Interrogating interstices: gothic aesthetics in postcolonial Asian and Asian American literature*. Oxford: Peter Lang, 2007.
- ORR, C. The discourse on adaptation. *Wide Angle*, v. 6, n. 2, p. 72-76, 1984.
- PULLIAM, June. *Monstrous Bodies: Feminine Power in Young Adult Horror Fiction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2014.
- PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIBEIRO, Emílio Soares. *A Relação Cinema - Literatura na Construção da Simbologia do Anel na Obra o Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica*. 149 f. 2007. (Dissertação) Mestrado em Linguística Aplicada - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-CE, 2007.
- RIBEIRO, Emílio Soares. *O gótico e seus monstros: a literatura e o cinema de horror*. São Paulo: Cartola Editora, 2021.
- RUDD, Alison. *Postcolonial gothic fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand*. Cardiff: University of Wales press, 2010.

- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SIMÕES LOPES, Elisabete Cristina. Desmontando narrativas e corpos: uma reflexão sobre o corpo no gótico feminino na obra poética de Sylvia Plath e Anne Sexton, e na obra fotográfica de Francesca Woodman e Cindy Sherman. 2012. 622 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte Americana) - Universidade Aberta, Lisboa, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAM, Robert. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. London: The Athlone Press, p. 54-76, 2000.
- WESTER, Maisha L. *African American gothic: screams from shadowed places*. New York: Palgrave Mcmillan, 2012.
- WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- WINTER, Kari J. *Subjects of Slavery, Agents of Change: Women and Power in Gothic Novels and Slave Narratives, 1790-1865*. Athens: University of Georgia Press, 1992.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: a historical introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.
- ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.