

08

CASA, FANTASMA, LÁPIDE, CORTE, CORPO RETORNADO, SANGUE, COLCHA: O INSÓLITO E O REAL NA TESSITURA DA PERSONAGEM “AMADA”, DE TONI MORRISON¹

Luana Barossi

Recebido em 30 set 2023. **Luana Barossi**

Aprovado em 25 fev 2024.

Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade de São Paulo, 2015.

Professora na Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do Núcleo de Estudos Comparados de Literaturas Africanas (NECLA) e pesquisadora do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea.

E-mail: luabarossi@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3491082787861769>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8535-5342>

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo investigar a relação entre o insólito e o real na tessitura da personagem “Amada”, do livro homônimo de Toni Morrison. Para tanto, toma-se por base as concepções de repetição na teoria literária (*leitmotiv*) e na psicanálise, em especial no que Lacan chama de *tiquê*, como o encontro do real. A personagem em questão ora se apresenta como fantasma, ora como memória traumática, ora como um corpo de

1 Título em língua estrangeira: “House, ghost, tombstone, cut, body, blood, quilt: the uncanny and the real in the narrative fabric of “Beloved”, by Toni Morrison”.

carne e osso. Nossa hipótese analítica é de que, por meio dos inúmeros *leitmotive*, Amada representa a corporificação do real, em especial do real traumático, na narrativa de Morrison.

Palavras-chave: Amada. Insólito. Real. Toni Morrison. Leitmotiv.

Abstract: This essay aims to investigate the relation between the uncanny and the real in the narrative fabric of the character Beloved, from the homonymous book by Toni Morrison. To do so, I will take into consideration the concepts of repetition in literary theory (*leitmotiv*) and psychoanalysis, especially what Lacan calls *tiquê*, as the encounter of the real. The character sometimes appears as a ghost, sometimes as a traumatic memory, sometimes as a body of flesh and blood. Our analytical hypothesis is that, through the countless leitmotifs, Beloved represents the embodiment of the real, especially the traumatic real, in Morrison's narrative.

Keywords: Beloved. Uncanny. Real. Toni Morrison. Leitmotiv.

Não só ela teve de viver seus anos numa casa paralisada pela fúria do bebê por lhe terem cortado a garganta, como aqueles dez minutos que passou esmagada contra a pedra cor de amanhecer salpicada de lascas de estrelas, os joelhos tão abertos como o túmulo, foram os mais longos de sua vida, mais vivos e mais pulsantes que o sangue do bebê que encharcaram seus dedos como óleo. (MORRISON, 2007², p. 20)

A angústia é esse corte - esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável;

2 A edição aqui utilizada foi publicada pela Editora Companhia das Letras em 2007, com tradução de José Rubens Siqueira. A data da primeira edição em inglês é 1987. Quando necessário, será realizado um cotejo com a edição original em inglês.

é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem exprimido pelo termo “pressentimento”, que não deve ser simplesmente entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. (LACAN, 2005, p. 88, grifo do autor)

A CASA, O FANTASMA: DO QUE SE REPETE

A primeira epígrafe deste ensaio aglutina alguns dos elementos presentes no título. Esses elementos são essenciais para a análise que se pretende aqui, pois são recorrentes na narrativa de Toni Morrison e servirão como fio condutor de nossa leitura da personagem Amada: a casa, o bebê fantasma, o corpo, o corte, a lápide, o sangue. Já a segunda epígrafe, retirada do livro 10 dos seminários de Lacan, elabora alguns dos pontos que serão utilizados de base teórica para análise desses elementos recorrentes, em especial pelas concepções de angústia e de real na (re)leitura que Lacan faz do conceito freudiano de *Unheimlich*. Desta forma, buscamos abordar a obra de Morrison tomando por base duas “linhas costuradas”: a da teoria literária e a de alguns conceitos lacanianos. Com isso, procuramos investigar o que há de real na personagem Amada, comumente analisada pela ordem do fantástico. O intuito é evidenciar como o insólito e o real, na tessitura dessa personagem, são duas faces de um mesmo fenômeno. Para tanto, pretendemos abordar os elementos que se repetem na construção da personagem como, concomitantemente, *leitmotive* da obra constituintes do insólito e elementos que designam o encontro com o real.

O conceito de *leitmotiv*, já incorporado aos procedimentos da teoria literária e presente em dicionários de termos literários, como é o caso do *Dictionary of literary terms and literary theory*, da Penguin³, assume na obra de Morrison um caráter estrutural, uma vez que a construção estilística da narrativa, que emula memórias fragmentadas pelo trauma da escravidão e de suas consequências, tem como fio condutor a repetição de elementos que, a cada aparição, expõem um novo traço do real. Algo como o que Lacan chama de “o inesperado, a visita” (LACAN, 2005, p. 88), algo que já estava lá, impossível de ser simbolizado, mas que quando teima em se mostrar, pelo corte que o permite emergir, instaura uma nova camada à (re)constituição histórica por meio da fragmentada memória traumática. No dicionário citado, *leitmotiv* é compreendido como “motivo principal”, e sua utilização, atribuída a Thomas Mann, denota um “tema recorrente” (CUDDON, 1999, p. 453 – tradução nossa). Em *Amada*, esse tema não é apenas algo que se repete a esmo, pois sua insistência “tende a unificar a obra através do seu poder de lembrar o leitor das suas ocorrências anteriores” (HOLMAN, 1980, p. 244 – tradução nossa).

O *incipit* de *Amada* já é o primeiro indício de que um dos recursos estilísticos da obra é a utilização de *leitmotive*: “O 124 era rancoroso” (MORRISON, 2007, p. 17). Essa frase inicial, insólita por si só, uma vez que não fica claro para o leitor, em um primeiro momento, quem ou o quê é o “124”, vai ser “repetida” parcialmente em diversos outros momentos da obra, em especial como *incipit* de cada uma de suas três partes: “O 124 estava ruidoso” (MORRISON, 2007, p. 227) e “O 124 estava quieto” (MORRISON, 2007, p. 317). Aqui

3 Organizado por John Anthony Bowden Cuddon.

há um dado interessante: a utilização do verbo *estar* na segunda e terceiras partes é uma escolha de tradução, pois, no original, o verbo conjugado é *was*, ou seja, o verbo *to be* no passado⁴. Assim, a repetição é mais clara do que aparenta ser na tradução. Além dessas repetições, a expressão “124 *was*” reincide em muitos outros trechos da narrativa. Essa repetição de algo que produz estranhamento, em primeiro lugar por não sabermos o que é o 124 logo no início e por ter esse significado ampliado no decorrer da narrativa, são pontos de costura da estrutura. O leitor logo é levado a deduzir que o 124 diz respeito a casa, localizada na Rua Bluestone.

Desta forma, o efeito insólito produzido pela inserção de uma afirmação que o leitor não sabe do que se trata vai ser substituído por outro sentido insólito: a casa sente, a casa está/é ora rancorosa, ora ruidosa, ora quieta. Há aqui uma insinuação ao *topos* da casa mal-assombrada: “O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê” (MORRISON, 2007, p. 17). A construção da narrativa, como uma pintura construída por camada sobre camada de tinta, se organiza por meio dos *leitmotive*, que a cada vez que (re)aparecem, como pinceladas repetidas, inserem uma nova dimensão de sentido. É nesse espaço da casa que o enredo central, das mulheres Sethe, Baby Suggs e Denver e, posteriormente, das personagens Paul D. e Amada, se desenvolve. Esse enredo, no entanto, é articulado a uma série de outros enredos: memórias fragmentadas, sentimentos, traumas, vivências horrendas das personagens no período escravocrata nos Estados Unidos. O enredo central, no entanto, se dá após a Guerra da Secessão, iniciando-se no ano de 1873,

4 No original, o *incipit* da parte 1 é “124 *was spiteful*”; da parte 2 é “124 *was loud*”; e, da parte 3, “124 *was quiet*”.

e é marcado pela experiência dessas três gerações em contato: Baby Suggs, que conquista a sua alforria graças ao filho Halle, que “trabalha” mais para comprar a liberdade da mãe; Sethe, sua nora, que escapa, grávida, da fazenda “Doce Lar” e encontra refúgio na casa de Suggs; e Denver, a filha de Sethe, que nasce no processo de fuga, no barco em meio ao Rio Ohio.

Embora na primeira parte a narrativa seja estruturada na terceira pessoa, o ponto de vista do narrador alterna na costura das memórias das personagens. Os pontos de ancoragem dessa alternância de perspectiva são os *leitmotive*. Quando há algum significativo ou elemento que se repete, há uma variação de perspectiva. Já a segunda parte, que se inicia com “O 124 estava ruidoso” (MORRISON, 2007, p. 227), é bem mais curta. O começo dessa parte II foca na perspectiva de Selo Pago, personagem muito importante na narrativa, pois é o responsável por atravessar, pelo Rio Ohio, os escravizados fugidos das fazendas do Sul (Kentucky) para o Norte (Ohio). A narrativa articula suas memórias passadas, quando ajudava no processo de fuga e travessia, com o que ele vivenciou com as personagens da casa, Paul D., Sethe, Denver e a chegada de Amada (questão que será mais bem desenvolvida nas próximas seções). Em seguida, a parte II procede quase que sem narrador, como se a narrativa adentrasse não na consciência, mas no inconsciente das três personagens femininas. Há, aqui, como recurso estilístico, um entrecortado de textos, que busca reconstruir a linguagem possível entre essas três mulheres, mas uma linguagem sem fala e sem escrita. É o que Selo Pago “ouve” do lado de fora, como se fossem as vozes internas das personagens se manifestando

como assombrações. É pela relação entre elas, pelo que uma sente pela outra, que a história se constrói de dentro da casa para fora.

A parte III, por sua vez, diz respeito à relação parasitária de Amada com Sethe; o sumiço de Amada; e a vida da personagem mais jovem, Denver, após a saída da casa. A narrativa retorna à terceira pessoa, e as alusões aos *leitmotive* são feitas pelo signo da falta, dada pelo “silêncio do 124”, dessa vez por uma perspectiva externa à casa. Essa perspectiva é endossada pelo retorno de Paul D. à casa aparentemente vazia, e uma espécie de análise externa dos acontecimentos: “Está faltando alguma coisa no 124” (MORRISON, 2007, p. 357).

Tendo em vista essa organização estrutural e estilística da obra em torno do 124 (a casa), podemos compreender melhor a organização do enredo central e de suas reverberações (passadas e futuras). Como dito anteriormente, a narrativa se inicia no ano de 1873, ou seja, oito anos após o fim da Guerra da Secessão, que resultou na abolição da escravatura nos Estados Unidos da América. Antes de viver no 124, Sethe era uma escravizada que vivia na “Doce Lar”, fazenda que após a mudança de direcionamento com a morte do Sr. Garner, chefe que era considerado um “escravagista ameno”, passa ao domínio do “professor”, um homem extremamente sádico e violento. Mesmo grávida, Sethe sofre os piores tipos de violência, desde açoitamento a ter seu leite ordenhado e mamado pelos sobrinhos do professor. Consegue escapar, depois de ter enviado os três filhos para Cincinatti (Ohio) para viver com a sogra Baby Suggs. Seu marido, Halle, não consegue escapar. Durante a fuga, com

as costas estraçalhadas por açoitamentos, Sethe recebe a ajuda de Amy Denver, a quem ela chama de moçabranca. Amy faz massagem em seus pés e ajuda Sethe a dar à luz sua bebê, que viria a ser chamada de Denver, em homenagem à ajudante.

No entanto, todos esses elementos são construídos por meio de memórias fragmentadas, alternâncias de ponto de vista e de estilo, o que exige uma postura bastante atenta e ativa do leitor na (re) estruturação da narrativa. O começo, que parece confuso, ganha paulatinamente feitiço conforme essas memórias são acessadas de maneira caótica. O que se tem logo no início é que Baby Suggs havia recentemente morrido e que o tal bebê – que será logo compreendido como um fantasma que provoca grande tensão na casa – faz, inclusive, os filhos mais velhos de Sethe fugirem: “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)” (MORRISON, 2007, p. 17). Ou seja, o espelho que estilhaça com o olhar e a imagem das mãozinhas que aparecem no bolo foram as “gotas d’água” da assombração para os garotos fugirem de lá e tomarem seus rumos.

A casa mal-assombrada pelo fantasma do bebê é então o que se estabelece como o cerne da narrativa nesse começo, e o que articula o primeiro elemento temático considerado insólito ou fantástico com o traço estilístico (a repetição textual sobre o 124) que o constrói. A concepção de insólito, aqui, se relaciona ao que David Roas concebe como “fantástico contemporâneo”, ou seja, “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” (ROAS, 2014, p. 67). A “assombração” do 124, como pretendemos argumentar aqui, é o próprio encontro com o real. Para trazermos essa noção mais perto do que concebemos como consciência, não basta pensar apenas na realidade palpável e violenta, mas em como o real insiste em surgir, em se mostrar, embora como defesa tentemos nos proteger dele através de imagens seguras e do esquecimento. Quando ele insiste em aparecer (o espelho que se quebra, as mãozinhas no bolo), torna-se insuportável. Essa presença na obra literária nos afeta como leitores, pois, como argumenta Roas, “descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (ROAS, 2014, p. 67). O texto, portanto, serve, de acordo com Roas, de ameaça ao que se acreditava ser real. Poderíamos ponderar em parcial discordância que não é que nosso mundo não funciona tão bem como pensávamos, mas é que não temos mecanismos suficientes para captar completamente o modo como ele se (des)organiza. Essa ponderação leva-nos novamente às concepções lacanianas, em especial no que tange seu conceito de “real”, muito distinto da realidade palpável que tomamos de base para determinar se algo é tangível ou não.

Conforme o *Dicionário de Psicanálise* de Roudinesco e Plon, o real foi um termo introduzido por Lacan em 1953, partindo do conceito de Freud de realidade psíquica. Os autores afirmam que se trata de:

Uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. [...] o conceito de real é inseparável dos outros dois componentes desta, o imaginário e o simbólico, e forma com eles uma estrutura. Designa a realidade

própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes foracluídos (rejeitados) do simbólico. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 644-645)

Ou seja, o real está na ordem do inacessível e pode ser, portanto, relacionado ao elemento insólito do “fantástico contemporâneo”, nos termos de Roas, uma vez que permite que questionemos nossas próprias concepções acerca da realidade tangível. Nesse sentido, percebemos que real e insólito podem ser compreendidos como duas faces de uma mesma estrutura, quando falamos de um texto literário como o de Morrison. Além disso, há uma relação direta do real com aquilo que se repete.

A repetição, considerada por Lacan um dos conceitos fundamentais da psicanálise (LACAN, 2008), carrega um paradoxo, pois ela é, em si, impossível. Isso porque quando algo se repete, sempre está imerso em outro momento, outro lugar ou outro elemento. Um exemplo disso é quando lemos uma história que gostamos e, na ânsia de repetir a experiência, lemos novamente a mesma história. O problema é que essa segunda leitura será já outra, pois já temos uma leitura, estamos em outro momento e a experiência será, portanto, distinta, embora seja uma repetição da leitura. Como sintetiza Kaufmann, “A repetição, no sentido estrito de fazer surgir o mesmo, está condenada ao fracasso” (KAUFMANN, 1996, p. 448). Há algo de muito próximo nesse conceito psicanalítico de repetição com o conceito literário de *leitmotiv*. Pois, como expresso em parágrafos anteriores, o *leitmotiv* é a repetição de um elemento na narrativa, mas a cada vez que aparece, não é mais o mesmo, pois a repetição em si é marcada pela diferença, como a

pinclada no quadro ou a releitura do livro. Kaufmann completa: “Mesmo ao repetir o mesmo, o mesmo, ao ser repetido, se inscreve como distinto. Eis porque Lacan assinala que a essência do significante é a diferença” (KAUFMANN, 1996, p. 449). Essa marca da diferença pode fazer supor que traz apenas algo de novo, algo a mais. Contudo, ela traz também o signo da falta, uma vez que a experiência original não pode ser repetida.

Lacan, no livro 11 dos seus seminários, desenreda duas faces da repetição, em interlocução com os conceitos aristotélicos de *tiquê* e *automaton*:

Primeiro a *tiquê* que tomamos emprestada, eu lhes disse da última vez, do vocabulário de Aristóteles em busca de sua pesquisa da causa. Nós a traduzimos por encontro do real. O real está para além do *autômaton*, do retorno, da volta, da insistência dos signos aos quais nos vemos comandados pelo princípio do prazer. O real é o que vige sempre por trás do *autômaton*, e do qual é evidente, em toda a pesquisa de Freud, que é do que ele cuida. (LACAN, 1985, p. 56)

Temos então o retorno dos signos de maneira automática (*automaton*). Essa insistência implica que há algo ali, algo para além do que foi automatizado. Além disso, interpretamos a afirmação de Lacan sobre a *tiquê* como um momento de ruptura do automatismo, quando há o encontro com aquilo que estava por trás da repetição. Roudinesco e Plon acrescentam que a *tique* seria o “encontro dominado pelo acaso e que podemos assimilar ao trauma, ao choque imprevisível e incontrolável”. Assim, o real pode ser associado ao trauma e à ambivalência do *Unheimlich*. No seu texto traduzido na edição aqui consultada

como “O inquietante”, Freud analisa a narrativa *O Homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann. Nessa análise, o *Unheimlich* se dá no duplo das figuras de Coppola e Coppelius; na estranheza do corpo inanimado que ganha vida, ou seja, é um autômato, na figura de Olímpia; e no medo de perder os olhos de Nathaniel. Esses elementos dizem respeito a algo terrível demais para aparecer de maneira direta ou racional: “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 248). Enquanto Freud caracteriza a angústia, ao contrário do medo, pela ausência de objeto, Lacan pontua que a angústia *não é sem objeto*. Isso porque esse afeto aponta para o real, para aquilo que é insuportável. Em sua leitura, Lacan ainda ressalta que o angustiante se apresenta enquadrado:

O que quero acentuar hoje é apenas que o horrível, o suspeito, o inquietante, tudo aquilo pelo qual traduzimos para o francês, tal como nos é possível, o magistral *unheimlich* do alemão, apresenta-se através de clarabóias. É enquadrado que se situa o campo da angústia. (LACAN, 2005, p. 85)

Esse enquadramento tem acrescentado outro elemento, ou seja, aquilo que não pode ser dito:

‘Súbito’, ‘de repente’ – vocês sempre encontrarão essas expressões no momento da entrada do fenômeno do *unheimlich*. Encontrarão sempre em sua dimensão própria a cena que se propõe, e que permite que surja aquilo que, no mundo, *não pode* ser dito. (LACAN, 2005, p. 86, grifos do autor)

As expressões citadas por Lacan são também usualmente expressões presentes no fantástico, em especial no horror. Em *Amada*, contudo, o súbito é a própria incorporação, na narrativa, do real, no enquadramento da casa. Para Lacan, o *Unheimlich* é fugidio demais na vida real, sendo que “a ficção o demonstra bem melhor, chega até a produzi-lo como efeito de maneira mais estável, por ser mais bem articulada” (LACAN, 2005, p. 59).

A LÁPIDE

É com “os joelhos tão abertos como o túmulo” (MORRISON, 2007, p. 20) que Sethe consegue pagar pela inscrição de cinco letras⁵ na lápide de sua filha: Amada. O túmulo é o espaço onde se sepulta (do latim *sepultus* – separar, isolar) o corpo sem vida. É concomitantemente espaço aberto, onde deve caber um corpo, e fechado, uma vez que é enquadrado (como a angústia) por um caixão e coberto de terra. Ao ter que submeter o próprio corpo para ter acesso a uma inscrição na lápide, Sethe torna-se túmulo: é aberta e fechada; é vida e é morte:

Dez minutos, ele disse. Você tem dez minutos e eu faço grátis. Dez minutos para cinco letras. Com mais dez ela podia ter conseguido ‘Bem’ também? Não tinha pensado em perguntar a ele e ainda a incomodava aquilo ter sido possível — que em troca de vinte minutos, meia hora digamos, ela podia ter conseguido a coisa toda, todas as palavras que tinha ouvido o pregador dizer no enterro (e tudo o que havia para dizer, com certeza) entalhado na *lápide*: Bem-Amada. (MORRISON, 2007, p. 20, grifo nosso)

5 No original em inglês, Sethe consegue “pagar” por sete letras (Beloved).

Embora nessa passagem o trauma de ter de se submeter a ato tão violento para ter a possibilidade de inscrever a lápide da filha pareça ser pequeno perto de tantos outros, ele reaparece com os acontecimentos atribuídos ao bebê fantasma na casa: “quem haveria de dizer que um velho bebezinho pudesse abrigar tanta raiva? Copular entre as *lápides* sob os olhos do filho do entalhador não bastou” (MORRISON, 2007, p. 19, grifo nosso). O *leitmotiv* da lápide aqui traz duas novas informações: além da violência sexual perpetrada pelo entalhador, o filho dele, uma criança, assistia a tudo. O leitor é levado a compreender também que Sethe sentia culpa por algo ainda não revelado e a submissão à violência seria algum modo de expiar essa culpa. O fantasma do bebê assume, então, na perspectiva de Sethe, uma espécie de penitência por algum crime cometido. Por tal crime, Sethe é presa, mas a deixam sair da prisão para participar do enterro da filha. Tempos depois, quando ela sai definitivamente, é quando ela “compra” a lápide. A cada aparição do *leitmotiv*, o tecido da narrativa ganha uma nova linha:

O reverendo Pike falou com voz bem alta mesmo, mas eu não peguei nem uma palavra — só as duas primeiras, e três meses depois, quando Denver estava pronta para comer comida sólida e me deixaram sair de vez, eu fui e comprei uma lápide para você, mas o dinheiro não dava para gravar, então troquei (fiz um escambo, se pode dizer) com o que eu tinha e até hoje me arrependo de nunca ter pensado em pedir para ele a coisa inteira: tudo o que eu ouvi o reverendo Pike dizer. Bem Amada, que é o que você é para mim e não tenho de ter pena de conseguir só uma palavra, e não tenho de lembrar do matadouro e das meninas que trabalhavam lá no pátio aos sábados. (MORRISON, 2007, p. 246, grifo nosso)

“Bem Amada” são os dois únicos significantes que Sethe “pega” do sermão do reverendo Pike no funeral de sua filha. Tanto é que são essas duas palavras que ela gostaria de ter inscrito na lápide, mas tem a oportunidade de inscrever apenas a segunda. Na passagem acima, o *leitmotiv* insere a referência ao matadouro, lugar onde os ex-escravizados conseguiam trabalho (pouco) remunerado em Cincinatti. Os homens, em geral, trabalhavam abatendo os animais, enquanto as mulheres vendiam seus corpos no pátio aos sábados para entreter os trabalhadores. A conexão dessas ocorrências com a inscrição da lápide no fluxo de consciência de Sethe, somada à expressão “não tenho de lembrar” (mas já lembrando), tece os terríveis sentidos do real por trás do *leitmotiv*: o abatedouro, onde se cortam os animais, liga-se ao fato de que Sethe havia “abatido” a própria filha, enquanto a imagem das moças vendendo o corpo no pátio liga-se ao modo como Sethe consegue a inscrição da lápide de Amada.

Mas o que é morte também incorpora vida: uma mulher, com a idade aparente que a bebê teria se ainda estivesse viva, aparece misteriosamente no rio próximo ao 124. Quase não falava, mas disse que seu nome era Amada: “Sethe ficou profundamente tocada pela doçura do nome; a lembrança da lápide cintilante a deixou especialmente delicada com ela” (MORRISON, 2007, p. 82). Isso acontece após o personagem Paul D., que havia convivido com Sethe tempos antes na “Fazenda Doce Lar”, chegar no 124 e “lutar” contra a fúria do bebê fantasma, exorcizando-o da casa. Na narrativa não se especifica quem era a mulher que aparece após o sumiço da assombração, mas uma série de reflexões de Sethe e Denver direciona para a interpretação possível de que ela seria uma

incorporação de Amada, a filha número três de Sethe, que havia morrido dezoito anos antes: “Não tinha nem dois anos quando morreu. Muito pequena para entender. Muito pequena até para falar” (MORRISON, 2007, p. 19).

O CORTE, O CORPO RETORNADO

Seguindo a lógica da obra, tentamos aqui “costurar” elementos do livro de maneira não linear, sendo cada *leitmotiv* um dos pontos da costura. No entanto, a tessitura na narrativa é entremeada também de cortes, cortes que insistem em retornar e impossibilitam que o tecido se componha como um todo: tanto cortes estilísticos, como a mudança brusca do ponto de vista do narrador, a inserção de indiretos-livres ou trechos de fluxos de consciência de Sethe, Denver e Amada; como cortes físicos, nos corpos das personagens, sendo o corte central, que estrutura a narrativa, a decapitação da criança. Na primeira parte do livro não sabemos exatamente o que aconteceu, pois temos um narrador em terceira pessoa que assume em um primeiro momento a perspectiva de Sethe, personagem com múltiplas camadas de trauma: “paralisada pela fúria do bebê por lhe terem cortado a garganta” e “os joelhos tão abertos como o túmulo” (MORRISON, 2007, p. 20). Conforme avançamos na narrativa percebemos o paralelismo desses dois cortes (a garganta do bebê, a genitália de Sethe), aos quais se somam muitos outros, como no momento em que Sethe consegue escapar da Fazenda Doce Lar e vê o destino dos amigos que haviam tentado o mesmo: “passei direto por aqueles rapazes pendurados das árvores. Um tinha a camisa de Paul A., mas não tinha os pés nem a cabeça dele” (MORRINSON, 2007, p. 265). Ou seja, aquele corpo, talvez de Paul

A., havia sido decapitado, tido os pés cortados e, além disso tudo, pendurado na árvore para servir de exemplo. Todos esses “cortes” são mostras de um real terrível, traumático, dolorido demais para se fazer ver pelo que é: a violência escravocrata pela perspectiva dos que a sofreram.

Conforme a teia de memórias estabelece as conexões, compreendemos que a fúria do bebê vinha não de “lhe terem” cortado a garganta, como enunciado na primeira parte, mas pelo fato de que a própria mãe, Sethe, havia lhe cortado a garganta. Essa constatação surge de maneira direta apenas na terceira parte, quando Denver, a filha sobrevivente que nasceu no processo de fuga de Sethe, passa a compreender as (des)razões de sua mãe,

o que era preciso para passar os dentes daquela *serra debaixo do queixinho*; sentir o *sangue do bebê jorrar como petróleo* em suas mãos; segurar o seu rosto para que *a cabeça continuasse no lugar*; apertá-la para poder absorver ainda os espasmos da morte que sacudiam aquele corpo adorado, rechonchudo e doce de vida. (MORRISON, 2007, p. 333, grifos nossos)

Sethe não apenas havia cortado o pescoço da filha, como tivera o intuito de fazer o mesmo com Buglar, Howard e inclusive com a caçula, Denver. É julgada pelo seu crime, presa e condenada ao enforcamento, mas retorna ao 124 após a luta dos abolicionistas por direitos mais justos: “O Damas Pretas de Delaware, Ohio, tinha feito uma petição para impedir de eu ser enforcada” (MORRISON, 2007, p. 246). No entanto, o pior julgamento é o da comunidade, que para de frequentar a casa e de se relacionar com ela (Howard e Buglar já haviam fugido), o que resulta na profunda solidão das

mulheres do 124 e na aceitação de que a casa estava assombrada pelo bebê fantasma.

Algo que parece horrendo demais para ser exposto, como o filicídio, mostra sua dupla face: no caso da narrativa, o crime é a única possibilidade vista por Sethe para a liberdade dos filhos. Isso porque, uma vez que ela estava foragida no 124, o personagem “professor”, que era o feitor da Fazenda Doce Lar, após a morte do sr. Garner, o antigo dono da fazenda, aparece para levá-la novamente ao cativeiro junto com seus filhos, considerados “mão de obra”. Ao presumir que os filhos sofreriam todos os horrores vividos por ela, o ato de cortar seus pescoços se torna a única possibilidade de libertá-los do futuro conjecturado:

Que qualquer branco podia pegar todo o seu ser para fazer qualquer coisa que lhe viesse à mente. Não apenas trabalhar, matar ou aleijar, mas sujar também. Sujar a tal ponto que não era possível mais gostar de si mesmo. Sujar a tal ponto que a pessoa esquecia quem era e não conseguia pensar nisso. E, embora ela e os outros tivessem sobrevivido e superado, nunca poderia permitir que aquilo acontecesse com os seus. O melhor dela eram seus filhos. Os brancos podiam sujar a ela, sim, mas não ao melhor dela, aquela coisa bela, mágica — a parte dela que era limpa. (MORRISON, 2007, p. 333)

A morte é vista como a única possibilidade de liberdade. Na estrutura, essas reflexões aparecem entremeadas aos acontecimentos do “presente pós-escravidão” que se apresenta no começo da narrativa. Os tempos, assim, se sobrepõem, como forma de mimetização da memória dos múltiplos traumas:

Nenhum sonho impossível de sonhar se para saber se aquele corpo sem cabeça, sem pés, pendurado numa árvore com uma placa era seu marido ou Paul A; se entre as meninas que borbulharam no calor do incêndio da escola negra, ateadado por patriotas, estava a sua filha; se um bando de brancos invadira as partes pudendas de sua filha, sujaram as coxas de sua filha e atiraram sua filha para fora da carroça. Ela podia trabalhar no pátio do matadouro, não sua filha. (MORRISON, 2007, p. 333)

O corpo esquartejado de Paul A. ou Halle (seu marido); o corpo violentado de Sethe e das mulheres no pátio do matadouro; o corpo decapitado da bebê são concretos, tangíveis. O corpo de carne e osso na narrativa é, entretanto, precedido pela imagem do fantasma e, além disso, por uma cena vista por Denver: a mãe orando e sendo abraçada por um vestido sem corpo dentro:

Quando Denver olhou, viu sua mãe de joelhos, rezando, o que não era incomum. O que era incomum (mesmo para uma garota que passara a vida inteira numa casa povoada pela atividade viva dos mortos) era que um vestido branco estava ajoelhado ao lado de sua mãe, com uma manga em torno da cintura dela. (MORRISON, 2007, p. 52)

A imagem do vestido é uma forma de “rememória”, conceito que aparece tanto na forma, quanto nos pensamentos das personagens no decorrer da narrativa, e que constrói imageticamente a prevalência do passado no tecido do presente. O vestido, feito de tecido, relaciona-se à colcha de retalhos que se constrói na narrativa, tanto em termos de estrutura, quanto de conteúdo temático. O que atravessa os tempos, no entanto, é o corte e o corpo retornado.

Paul D, personagem que exorciza o 124, passa a se relacionar afetiva e sexualmente com Sethe. Após a “expulsão” da assombração da casa, Paul D. as leva para uma festa na cidade: “Tem uma festa na cidade. Quinta-feira, amanhã, é para pretos e eu tenho dois dólares. Eu, você e Denver vamos gastar até o último tostão. O que você diz?” (MORRISON, 2007, p. 74). Enquanto eles se divertem na festa, a narração é direcionada para outra cena, em montagem paralela (as duas coisas acontecendo ao mesmo tempo): “Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água” (MORRISON, 2007, p. 78). Quando eles chegam à casa e se deparam com ela, Sethe urina um volume de água comparável à ruptura da bolsa amniótica quando do parto de Denver no rio:

E, por alguma razão que ela não conseguiu entender de imediato, no momento em que chegou perto a ponto de ver o rosto, a bexiga de Sethe se encheu ao máximo. Ela disse: ‘Ah, desculpe’, e correu para os fundos do 124. Nunca, desde que era uma menininha, cuidada pela menina de oito anos que lhe apontou sua mãe, tinha tido uma emergência tão incontrolável. Não chegou à casinha. Bem na frente da porta, teve de levantar as saias e a água que esvaziou era infundável. Como um cavalo, pensou, mas continuava, continuava, e ela pensou: não, mais como a inundação do barco quando Denver nasceu. (MORRISON, 2007, p. 79)

A aparição da mulher, que teria talvez a mesma idade da filha morta, estabelece um paralelismo com o nascimento, como se aquele corpo surgido do rio replicasse o parto no corpo de Sethe. Esse paralelismo surge como ato simbólico da materialização da filha morta, o que é ratificado pelo fato do corpo retornado ser um corpo de mulher adulta, mas com a linguagem de uma

criança aprendendo as primeiras palavras. Até seu nome era pronunciado com dificuldade:

‘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. [...] 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, 2007, p. 71)

Embora Paul D. não faça ideia do teor dessa presença, quando Sethe ouve as letras mal pronunciadas, compreende, “derruba os sapatos”, pois relembra como haviam sido os dez minutos de terror para pagar para gravar aquela palavra na lápide da filha morta. A enunciação do nome, assim como o corpo retornado é o “corte” produzido pelo insólito, como na segunda citação de abertura deste ensaio: “deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia” (LACAN, 2005, p. 88). Amada passa a conviver com eles no 124 e as coisas saem do eixo quando ela exerce uma força sobrenatural para “expulsar” o homem de lá e monopolizar as possibilidades de relação com Sethe, assim como uma criança na primeira infância reivindica a presença da mãe para si. Essa demanda de Amada não é mal recebida por parte de Sethe, que queria expiar sua culpa:

Mais uma curva na estrada, e Sethe podia enxergar a chaminé de sua casa; não parecia mais solitária. A fita de fumaça era de um fogo que esquentava um corpo devolvido a ela — como se nunca tivesse ido

embora, nunca tivesse precisado de uma lápide. E o coração que batia dentro dele nunca tivesse parado nem por um momento em suas mãos. (MORRISON, 2007, p. 265)

Amada é o corpo do real, sua tangibilidade, seu retorno à vida de Sethe, regresso de algo tão traumático que se torna matéria, substância. E o corpo do real está grávido, prenhe daquilo que não se pode simbolizar, pois ultrapassa a compreensão humana, em especial quando a vida que se conhece é apenas a vida imersa na extrema violência da escravidão e da guerra e na falta de possibilidade de comunicação, refletida nos freios colocados na boca:

A loucura que congestionava o olho no momento em que os lábios eram arregaçados para trás. Dias depois, tiravam, esfregavam gordura de ganso nos cantos da boca, mas nadacurava a língua nem tirava a loucura dos olhos. [...] ‘Gente que eu vi em criança’, disse ela, ‘que levou o freio, sempre parecia maluca depois. Fosse porque fosse que usaram o freio, não funcionava, não, porque o freio punha uma loucura onde antes não tinha nenhuma’. (MORRISON, 2007, p. 105)

Apesar de tudo, com a chegada de Amada, Sethe tem um vislumbre de alegria, por acreditar ter sido perdoada, mas mesmo nesse ponto a imagem do corte retorna na forma de cicatriz:

Só roupa para lavar e sapatos. Posso esquecer de tudo agora, porque assim que consegui pôr a lápide no lugar 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 existe mundo

nenhum do lado de fora da minha porta. Eu só preciso saber de uma coisa. Como é que está a cicatriz? (MORRISON, 2007, p. 246-247)

Sethe se mantém no enquadramento da casa, convive com sua angústia. As três mulheres passam a viver sós e a se bastar por um tempo. E o pensamento dos que estão do lado de fora e veem a retornada grávida é ambivalente, pois ela é extraordinária:

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, 2007, p. 346-347)

No entanto, a presença de Amada e o enquadramento do 124 encontram paralelo com o enlouquecimento de Sethe, algo que Denver, a personagem nascida no meio do caminho, vislumbra em seu fluxo de pensamento, ao perceber que Amada está sugando suas forças “Ficava sentada na cadeira lambendo os lábios como uma criança castigada, enquanto Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmúrio (MORRISON, 2007, p. 332). A causa da morte da avó, Baby Suggs, parece retornar também: “pior do que aquilo — muito pior — era aquilo de que morreria Baby Suggs” (MORRISON, 2007, p. 333). E Sethe não resiste.

Denver consegue se libertar da casa e conquista um emprego remunerado com ajuda de um branco abolicionista. Quando o branco chega cavalgando de chapéu preto para pegar Denver para

o novo emprego, Sethe tem um lapso e o enxerga como se fosse o feitor que a havia feito cometer o crime anos antes. Dessa vez ela faz diferente, e, em vez de atacar as filhas, tenta atacar o homem com um picador de gelo: “se ela pensa em alguma coisa, é não. Não não. Não não não. Ela voa. O picador de gelo não está em sua mão; ele é a sua mão” (MORRISON, 2007, p. 347). Depois desse ataque, Amada, como se tivesse sido a causadora de tudo, desaparece sem deixar vestígios e Sethe termina de cama. Denver é a personagem que representará um ímpeto de esperança, pois consegue se livrar do enquadramento do 124 e viver em relativa liberdade.

O SANGUE, A COLCHA

“Amada foi mesmo embora. Desapareceu, dizem alguns, explodiu bem diante de seus olhos” (MORRISON, 2007, p. 347). Organizando em uma cronologia bem menos complexa do que as camadas de memória e esquecimento do livro, primeiro há o assassinato da bebê, o corte em seu pescoço; depois, a casa mal-assombrada pelo fantasma que “aparece” derrubando armários, estilhaçando espelhos, marcando as mãozinhas no bolo. Então emerge das águas a mulher com uma cicatriz no pescoço, seguida da gravidez, da manipulação e do desaparecimento. Embora “encarne”, Amada é ao mesmo tempo etérea e corpórea, como a memória traumática das personagens e da História que representam.

Os dois últimos *leitmotive*, o sangue e a colcha, são os elementos de ligação, a costura dessas facetas da personagem. O sangue e a colcha de retalhos são como urdidura e tecido na narrativa. O sangue da bebê escorre grosso nas mãos de Sethe: “os joelhos tão abertos como o túmulo, foram os mais longos de

sua vida, mais vivos e mais pulsantes que o *sangue do bebê* que encharcaram seus dedos como óleo” (MORRISON, 2007, p. 20, grifo nosso); o parto de Denver em condições de fuga é acompanhado de um copioso sangramento: “Nada de Sethe estava intacto quando chegaram, a não ser o pano que cobria seu cabelo. Abaixo dos joelhos *ensanguentados*, não havia nenhuma sensação; seu peito era duas almofadas de alfinetes” (MORRISON, 2007, p. 58, grifo nosso); o sangue da população preta perseguida pela Ku Kux Klan: “território infestado pelo Klan, o dragão que nadava pelo Ohio à vontade, com uma sede desesperada de *sangue negro*, sem o qual não podia viver” (2007, p. 99, grifo nosso); e a união dos dois elementos, o sangue e a colcha, como uma metáfora da reconstrução da história pelas imagens que insistem em ressurgir: “Então ela se adiantava às perguntas *injetando sangue aos retalhos* que sua mãe e avó tinham lhe contado” (2007, p. 113, grifo nosso). A colcha de retalhos, assim, é um dos símbolos centrais da obra, pois aparece tanto de maneira material, na presença dos tecidos mais variados (o pano na cabeça de Sethe, o vestido de casamento que ela costura, feito de retalhos, a colcha que Baby Suggs se cobre, com dois retalhos cor de laranja, o vestido que abraça Sethe); quanto em inúmeras camadas simbólicas, seja do tempo (o passado traumático que persiste); da tentativa de encontrar significado para tanto trauma; da união dos múltiplos pedaços de memória; do carinho do momento de se cobrirem juntas pela colcha em um dia frio. A colcha e o sangue são, assim como Amada, concomitantemente tangíveis e simbólicos, mas entremeados por pedaços de algo que escapa à compreensão e à própria linguagem.

No livro 23 dos seus seminários, Lacan aponta que o real se apresenta em pedaços, mas não se liga a nada:

O real, aquele de que se trata no que é chamado de meu pensamento, é sempre um pedaço, um carço. É, com certeza, um carço em torno do qual o pensamento divaga, mas seu estigma, o do real como tal, consiste em não se ligar a nada. Pelo menos é assim que concebo o real. (LACAN, 2007, p. 119)

É também simbólico e materialmente sangue e tecido um escalpo com uma fita vermelha amarrada que o personagem Selo Pago (o barqueiro) encontra no rio:

Ao amarrar sua barcaça na margem do rio Licking, ao apertar o melhor que podia, enxergara alguma coisa vermelha no fundo. Ao se abaixar para pegar, achou que era uma pena de cardeal presa ao seu barco. Puxou e o que se soltou em sua mão foi uma fita vermelha amarrada em volta de uma mecha de cabelo lanoso molhado, ainda preso a um pedaço de couro cabeludo. (MORRISON, 2007, p. 242)

O pedaço de couro cabeludo é um pedaço do real, um pedaço de corpo desconjuntado, amarrado por uma fita de tecido vermelho-sangue. E Amada é, também, o próprio corpo desconjuntado do real, que aparece em pedaços na obra de Morrison e que, embora esteja grávido de sentidos, não é possível explicitá-lo em termos lógicos e racionais, uma vez que escapa à própria linguagem: “desmemoriada e inexplicada” (MORRISON, 2007, p. 361). Assim como o real, Amada aparece em pedaços e desaparece, não se liga a nada, dando lugar à falta “está faltando algo no 124” (2007, p. 357) e ao esquecimento: “Esqueceram dela

como de um pesadelo. [...] aqueles que a viram aquele dia na varanda depressa e decididamente a esqueceram” (2007, p. 363). O *leitmotiv* inicial citado nesse artigo, a casa, ou seja, o 124, é a própria representação dessa falta e desse esquecimento, daquilo que não pode ser simbolizado. O número faltante na sequência: 1) Howard; 2) Buglar; 4) Denver. A terceira filha não tem significante. É o tufo de cabelo amarrado na fita vermelha que Selo Pago encontra no fundo do rio.

REFERÊNCIAS

CUDDON, John Anthony Bowden. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books, p. 453, 1999.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *Obras Completas*, volume 14 – Uma neurose infantil e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, p. 248, 2010.

HOLMAN, Clarence Hugh. *A hand book to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Education Pub, p. 244, 1980.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 448-449, 1996.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 56, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 9: a identificação*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, p. 59-88, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, p. 119, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da Unesp, p. 67, 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 644-645, 1998.