



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

O INQUIETANTE COLETIVO: MITOLOGIA E SUBJETIVIDADE HISTÓRICA
NA PROSA ESTADUNIDENSE SOBRE DESLOCADOS

ANDRÉ AFFONSO MARISCAL

BRASÍLIA
2025

André Affonso Mariscal

O INQUIETANTE COLETIVO: MITOLOGIA E SUBJETIVIDADE HISTÓRICA
NA PROSA ESTADUNIDENSE SOBRE DESLOCADOS

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade de Brasília, requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Representação na Literatura
Contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

BRASÍLIA

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AM342i AFFONSO MARISCAL, ANDRÉ
O INQUIETANTE COLETIVO: MITOLOGIA E SUBJETIVIDADE
HISTÓRICA NA PROSA ESTADUNIDENSE SOBRE DESLOCADOS / ANDRÉ
AFFONSO MARISCAL; orientador CLÁUDIO ROBERTO VIEIRA BRAGA.
Brasília, 2025.
218 p.

Tese(Doutorado em Literatura) Universidade de Brasília,
2025.

1. Deslocamento. 2. EUA. 3. Mimetismo. 4. Fantástico . 5.
Inquietante. I. ROBERTO VIEIRA BRAGA, CLÁUDIO, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Uma menção de estima ao atendente Wallace, que compreendeu meu relato.

Obrigado ao Paulo Dutra e à Thayza Matos pela amizade gratuita em me receber no Novo México.

Agradeço a Professora Anna More pelos ensinamentos e conselhos nos tempos de COVID.

Agradeço ao professor Cláudio Braga pela grande paciência e pela imensa ajuda.

Sem citar nomes, gostaria de agradecer a todas e todos que, em algum momento, por mais ínfimo que tenha sido, demonstraram interesse neste trabalho tão solitário.

Um agradecimento especial à Ludmila Yuki, por existir.

RESUMO

A presente tese estabelece as obras *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, *The Jungle* (1906) de Upton Sinclair e *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, romances canônicos do Realismo/Naturalismo dos Estados Unidos da América (EUA), como um ponto de partida para a análise formal e temática de narrativas que representam diferentes deslocamentos humanos tais como migrações, imigrações, desenraizamentos e afrodiásporas. Tendo-as como referência canônica do modo mimético, são então comparadas com outras três obras dos EUA: *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, *Kindred* (1979) de Octavia Butler e *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Estes três romances também tratam de deslocamentos, mas através de um modo fantástico moderno que articula o racismo estrutural estadunidense por meio do inquietante freudiano manifestado de forma coletiva. O objetivo central é estabelecer dois polos esteticamente distintos um do outro, mas que convergem na temática da mobilidade humana, com o intuito de analisar, expor e comparar os diferentes pontos de vista (multidisciplinaridade) e a harmonia (interdisciplinaridade) no estudo do “desplacamento”. Nestes termos, esta tese parte da premissa de que Ellison, Butler e Morrison, ao tratarem da mesma temática de Stowe, Sinclair e Steinbeck, têm suas obras perpassadas, não somente por suas biografias e contextos histórico-sociais, mas também por um desejo de simbolizar a subjetividade histórica que a contemporaneidade almeja em sua poética.

Palavras-chave: deslocamento, EUA, mimético, fantástico, inquietante.

ABSTRACT

This thesis establishes the works *Uncle Tom's Cabin* (1852) by Harriet Beecher Stowe, *The Jungle* (1906) by Upton Sinclair and *The Grapes of Wrath* (1939) by John Steinbeck, canonical novels of Realism/Naturalism in the United States of America (USA), as a starting point for the formal and thematic analysis of narratives that represent different human displacements such as migrations, immigrations, uprooting and Afro-diasporas. Taking them as a canonical reference of the mimetic mode, they are then compared with three other US works: *Invisible Man* (1952) by Ralph Ellison, *Kindred* (1979) by Octavia Butler and *Beloved* (1987) by Toni Morrison. These three novels also deal with displacement, but through a modern fantastic mode that articulates US structural racism through the Freudian uncanny, manifested in a collective way. The central objective is to establish two poles that are aesthetically distinct from each other, but which converge on the theme of human mobility, with the aim of analyzing, exposing and comparing the different points of view (multidisciplinarity) and the harmony (interdisciplinarity) in the study of displacement. In these terms, this thesis starts from the premise that Ellison, Butler and Morrison, in dealing with the same theme as Stowe, Sinclair and Steinbeck, have their works permeated not only by their biographies and historical-social contexts, but also by a desire to symbolize the historical subjectivity that contemporaneity aims for in its poetics.

Keywords: displacement, USA, mimetic, fantastic, uncanny.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Representação e crítica literária.....	8
As obras e o porquê delas	13
Literatura comparada	18
Mobilidade e afrodiaspora	23
1. MITOLOGIA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA.....	28
1.1 Mitologia e a “ordem imaginada”	28
1.2 Decifração de Barthes	32
1.3 Mitologia em Jung e o herói em busca do <i>self</i>	35
1.4 O herói e sua jornada	39
1.4.1 <i>Uncle Tom’s Cabin</i> e a criação de um mito nacional	43
1.4.2 <i>The Jungle</i> e a conversão socialista	47
1.4.3 <i>The Grapes of Wrath</i> e o protesto suave	53
2. LITERATURA E MEMÓRIA	62
2.1 Objetividade histórica e a arte mimética	62
2.2 Memória coletiva e “memória cultural”	67
2.3 “Africanismo” e memória coletiva da ‘americanidade’	70
2.4 História e memória na contemporaneidade	83
2.5 O Novo Historicismo	89
2.5.1 Literatura e contrahistória	94
2.6 Metaficção historiográfica.....	96
3. LITERATURA COMO SUBJETIVIDADE HISTÓRICA.....	102
3.1 Experiência negra, teorias brancas.....	103
3.2 <i>Signifyin(g) Monkey</i>	105
3.3 Ironia, história e a contramitologia de Spillers.....	109
3.3.1 <i>Invisible Man</i> e o exagero visível	115
3.3.2 <i>Kindred</i> , passado e retorno.....	120

3.3.3 Beloved, o fantasma real	124
3.4 “Instruído na escola da adversidade, chicotes e correntes”	128
3.5 Uma discussão sobre a metonímia	139
3.5.1 Os polos metafóricos e metonímicos em <i>Invisible Man</i> , <i>Kindred</i> e <i>Beloved</i> e o pós-modernismo	143
4. O INQUIETANTE COLETIVO.....	152
4.1 <i>Das Unheimliche</i> e o fantástico	153
4.2 Castas e sombras	162
4.3 Reflexos e duplos.....	172
4.3.1 O duplo em <i>Invisible Man</i>	174
4.3.2 O duplo em <i>Kindred</i>	185
4.3.3 Duplos e fragmentação em <i>Beloved</i>	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205

INTRODUÇÃO

Representação e crítica literária

“[E]ach literary tradition, at least implicitly, contains within it an argument for how it can be read.”
(Henry Louis Gates Jr., *The Signifyin(g) Monkey*)

Dentre as diferentes escolas de crítica literária e seus respectivos métodos, que muitas vezes entram em conflito entre si, pode-se afirmar que há algo em comum em todas elas: todas acreditam na crítica. Mesmo Susan Sontag (1990), que escreveu *Against Interpretation*, ainda acredita no poder de uma crítica literária que, ao menos, condena a própria crítica literária. Cada época, além de produzir sua própria arte, também produz a crítica desta, e como lembra Harold Bloom (1973), a crítica pode envelhecer tão mal quanto a arte que ela critica, o que sugere que novas críticas podem nascer, bem como velhas críticas podem também ser atemporais.

Apesar de Harold Bloom, do seu vasto conhecimento sobre o cânone ocidental e do importante foco que dá à estrutura formal da literatura, esta tese não corrobora por completo o que ele tão insistentemente assevera sobre uma autora estar influenciada por uma antecessora de sucesso. A comparação entre cânones e não-cânones faz parte deste estudo, mas não com o exclusivo intuito de encontrar “ansiedades de influência”¹ (BLOOM, 1973) de umas sobre as outras. Aqui são investigadas diferentes articulações de mitologia e contramitologia sobre o deslocado nos romances, sob a perspectiva de uma experiência subjetiva da história, sem deixar de problematizar e analisar o que acontece tanto nos contextos histórico, social e cultural representados nelas, quanto elementos biográficos e histórico-sociais do momento em que foram escritas.

Em comum entre os canônicos críticos literários Northrop Frye (1957) e seu discípulo Harold Bloom (1973), é expresso o desejo por uma crítica despida de ideologia que contamine suas conclusões, sugerindo, basicamente, uma busca por objetividade e imparcialidade. Mas o próprio Frye (1957) afirma que nenhuma crítica pode dar conta da poesia como um todo, além de também validar novas leituras e interpretações para obras literárias independentemente da

1 No Brasil, a obra de Bloom foi traduzida como *Angústia da influência*, tradução com a qual não concordo. Nesta tese, é usada a expressão “ansiedade da influência”.

intenção da autora. É isso que Umberto Eco (1983, p. 642) posteriormente chama de “efeito poético”: “a capacidade de um texto gerar leituras sempre diferentes, sem nunca se esgotar completamente.” Ou seja, se entendimentos sobre a obra estão na própria obra, deve-se levar em consideração que quem procura a resposta é sempre influenciada por suas próprias circunstâncias, e também que as obras são lidas em diferentes circunstâncias.

Harold Bloom desgosta tanto dos proponentes dos estudos culturais, modernos e principalmente pós-modernos, que acaba por deixar de usar sua própria hipótese sobre a influência ao chamá-los de “ressentidos”. O que Bloom (1973) repetida e pejorativamente chama de “ressentimento” não seria apenas “angústia da influência” aplicada à crítica, e neste caso, agindo sobre os teóricos dos estudos culturais? A influência, claro, pode ser tanto negativa quanto positiva, como lembra Sandra Nitrini (1997). A título de exemplo: se o formalismo, a Nova Crítica ou o estruturalismo insistem em uma arte pela arte e analisam o texto e sua linguagem dentro de uma estrutura interna e hermética, os estudos literários interessados em decolonialidade, feminismo, *queer* e uma multiplicidade de abordagens histórico-ideológicas, sejam elas marxistas ou não, buscam restabelecer a semântica, a temática histórica e a biografia como elementos da crítica profissional.

Jackson Benson (1989, p. 108) é um dos que percebe essa tendência hermética da crítica literária nas décadas de 1970 e 1980: “A crítica literária das últimas décadas tem frequentemente procurado tornar o estudo de literatura mais científico e impessoal. Os teóricos tentam apagar ambas, autora e leitora, ao declarar que tudo, exceto o texto em si, é irrelevante.”² Para Toni Morrison (2019), isso é mais uma expressão de uma sociedade racializada, pois raça foi usada conveniente e silenciosamente por todo o cânone e crítica, e agora que negros e outras minorias ganham proeminência, é-lhes dito que raça não deveria ser acomodada pela crítica.

De qualquer forma, dentre os que propõem a arte pela arte e, que em parte, negam interpretações externas à literatura, José Ortega y Gasset, Northrop Frye, Tzvetan Todorov e Roland Barthes estão aqui para ajudar nas análises de segmentos ou observações isoladas, mas sempre que necessário, são complementados, criticados ou refutados em busca de novas e preponderantes interpretações. E como nos lembra Alfredo Bosi (1988), a análise de segmentos dos formalistas pode somente nos dar pistas iniciais para a interpretação do texto literário. Até mesmo o crítico e ensaísta José Guilherme Merquior (2011), que sempre busca

2 “Literary theory of recent decades has often sought to make the study of literature more scientific and impersonal. Theorists have tried to erase both author and reader by declaring that everything but the text itself is irrelevant.” Esta e todas as demais traduções do inglês para o português nesta tese foram feitas por mim.

entender a obra de arte dentro do mundo da arte sem apelar ao estruturalismo, não nega a comunicação da arte com o seu externo:

O entendimento da relação arte/sociedade como uma função baseada na analogia de estruturas retira da velha dualidade forma/conteúdo qualquer valor lógico. O ‘conteúdo’ se dissolve. Arte é campo de formas significativas, cuja significação vem da força com que se referem a formas sociais, não porque a arte tenha de ser explicada ‘de fora’, mas, simplesmente, porque sua função é ser linguagem, isto é, transposição ao nível do domínio, da clarificação e da consciência - daquelas formas sociais que constituem a bruta experiência do cotidiano. A arte, e especialmente a arte literária, realiza nessa condição um trabalho filosófico: por ela, a sociedade se conhece a si mesma. (MERQUIOR, 2011, loc 3756)

Trazendo para o nível individual, Umberto Eco (1983, p. 662) corrobora a citação acima quando afirma que o escritor “quer revelar a seu público aquilo que este deveria querer, mesmo que não o saiba. Ele quer revelar o leitor a si mesmo.” Desta forma, as obras literárias nesta tese encontradas e analisadas se apresentam como um intercâmbio de comunicações entre autoras e autores, entre representações de indivíduos, de coletivos, do contexto histórico-social de produção da obra e de quando, como foi e é interpretada pela crítica.

Seguindo os postulados de Bosi, esta tese trata a interpretação literária como “projeto cultural aberto” de maneira dialética: “‘Imagens’ e ‘afetos’, ‘figuras’ e ‘sentimentos’ não são entidades puras nem substâncias metafísicas. Trazem em si significados e valores que só pacientes escavações no Sujeito e na História vão aclarar.” (BOSI, 1988, p. 286) E mesmo o próprio Northrop Frye (1957, p. 52), que quer a literatura falando da literatura, afirma que “além da ficção interna do herói e de sua sociedade, há uma ficção externa que é a relação entre a escritora e sua sociedade”³, não negando, portanto, a relação entre as “realidades imaginativas”⁴ (FRYE, 1957), a ficção, seu efeito poético e a realidades vividas fora da literatura.

Portanto, se a inter e a multidisciplinaridade estão presentes em diferentes campos das humanidades, o mesmo não seria diferente quando se analisa literatura, seus temas e sua reverberação na escrita da história e na realidade instituída socialmente como objetiva (BERGER; LUCKMANN, 1966), tentando colher respostas sobre a obra, sempre que possível, dela mesma. Como constata Joseph Campbell (1991, loc 356): “A especialização tende a limitar o campo dos problemas com o qual o especialista se preocupa.”⁵ História,

3 “...besides the internal fiction of the hero and his society, there is an external fiction which is a relation between the writer and the writer’s society...”

4 “...imaginative realities...”

5 “Specialization tends to limit the field of problems that the specialist is concerned with.”

filosofia, psicanálise ou quaisquer outras disciplinas de humanidades aparecem para fundamentar esta tese: elas podem e de fato ajudam nas investigações, mas, nesta tese, a literatura é tratada, analisada e interpretada como tal.

À vista disso, o generalismo está a favor desta investigação, uma vez que muitas vozes de múltiplas especializações e escolas estão presentes contribuindo para diferentes perspectivas e usos da mitologia na escrita da história e nas análises das obras. Aqui são encontrados pensadores de diferentes escolas e com abordagens distintas, mas que em comum possuem a preocupação com o caráter ideológico-discursivo da mitologia na contemporaneidade. Seja sustentando a mitologia ou revisando-a, as autoras engendram comentários sociais por meio da arte literária que se relacionam dialeticamente com o que Herbert Grabes (2017) chama de “memória cultural” e Alfredo Bosi (1988) chama de “memória social”.

Por conseguinte, os estudos culturais não isolam o texto literário de sua criadora, de sua leitora e de seu contexto histórico-social, pelo simples motivo destes serem preponderantes no estudo da polifonia comunicativa da literatura: “Não importa o quanto se tenta, não há como quantificar a experiência e os valores. Simplesmente são abandonados.”⁶ (BENSON, 1989, p. 109) Assim sendo, afirmo que valores pessoais, ideologias, ambiguidades, experiências individuais e subjetivas como matéria-prima da literatura são tão importantes quanto a linguagem. Ao tratar a literatura como um sistema secundário alimentado pelo sistema primário linguagem, como propõe Todorov (1973), perdem-se valiosas conexões para a crítica literária: “Em vez da prática atual de isolar palavras e processá-las dentro de um sistema artificial, interpretação depende de fazer conexões.”⁷ (BENSON, 1989, p. 110) Esse contato pode se dar e se fortalecer por meio da inclusão de textos fora da literatura e/ou fora do cânone, como forma de comparar quem fez, como fez e para que fez a obra literária.

Se externalidades do texto são elementos imprescindíveis para os estudos culturais, a atitude dos formalistas e estruturalistas em negar essas ‘novas’ matérias-primas sociais, especialmente flagrantes desde o século passado (imigrações, direitos civis, feminismo, LGBTQIA+, decolonialismo), pode soar esnobe para integrantes dessas minorias que querem ser representadas na literatura e talvez, principalmente, representar-se no escrever literário e na crítica literária. Como nos lembra o professor Stephen Greenblatt (2000), o primeiro

6 “No matter how hard one tries, one cannot quantify experience and values. One simply abandons them.”

7 “Rather than the current practice of isolating words and processing them within some artificial system, interpretation depends on making connections.”

proponente do Novo Historicismo (“*New Historicism*”), Walter Benjamin já havia chamado atenção para um elitismo da arte pela arte, que nos quer desfocados do contexto histórico-social capitalista que engloba e absorve a produção artística.

Logo, para esclarecer a escolha do arcabouço teórico, uso as palavras de Northrop Frye na conclusão de *Anatomy of Criticism* (1957, p. 333) para depreciar os entraves entre os métodos de estudos literários: “Essas barreiras tendem a fazer com que o crítico se limite a um único método de crítica, o que é desnecessário, e tendem a fazer com que ele estabeleça seus contatos fundamentais, não com outros críticos, mas com assuntos fora da crítica.”⁸ A intenção, portanto, é não negar nenhuma escola de crítica, mas fazer uma seleção de pontos relevantes tanto para a contemporaneidade das humanidades em termos gerais, quanto para elementos e análises particulares desta tese do ponto de vista estético, mesmo que os proponentes de tais escolas não se entendam entre si intelectualmente.

Cada época tem a sua teoria para entender as injustiças do momento e as obras que as retratam continuam as mesmas. Onde se lia arquétipos ou mitologia no começo do século passado, pode ser lido como ideologia no pós-grande guerra. Nem Bloom preocupado com o humanismo nem Nietzsche escrevendo durante a formação nacional da Alemanha fogem dessa genealogia. Estamos em um estudo literário preocupado com narrativas que perpetuam a existência de mitos, arquétipos e castas, confrontadas por outras narrativas que desvendam ideologias da ordem vigente.

Exemplificando: para discutir influências ao falar de narrativas escravas⁹ (“*slave narratives*”) e narrativas escravas contemporâneas (“*neo-slave narratives*”), Harold Bloom pode contribuir com sua teoria sobre o cânone, ao mesmo tempo que Henry Louis Gates Jr. também o pode com sua teoria sobre revisão e resignificação; ao analisar mitologias presentes nas narrativas aqui selecionadas, estruturalistas como Barthes e Todorov colaboram juntamente com Jung, Campbell e Spillers; ao falarmos da relação entre arte e história, têm-se tanto Nietzsche e Benjamin, quanto Foucault, os estudiosos do Novo Historicismo e Alfredo Bosi; quando falamos de forma, arquétipos e análise do fantástico, Jung, Merquior, Jackson e Frye se complementam; e para tratar o conteúdo de diáspora e imigrações, estudos culturais entram em ação. Todos, quando possível, complementam-se, e quando não, interrogam-se sem precisar concordar. E todas as teorias e metodologias vêm para acrescentar ao estudo literário, sendo que o principal é sempre o literário, e, ao filtrar elementos de diferentes

8 “These barriers tend to make a critic confine himself to a single method of criticism, which is unnecessary, and they tend to make him establish his primary contacts, not with other critics, but with subjects outside criticism.”

9 Em se tratando de traduções e/ou expressões já estabelecidas, o vocábulo escravo/a é utilizado.

críticas, sendo elas literárias ou não, procura-se a complementação entre elas em busca de uma análise mais apurada.

Por fim, se aqui se encontram romances que representam o deslocamento humano, a maneira como determinada autora decide organizar as imagens para que tal representação aconteça, contém o que a estudiosa de representação Hanna Pitkin (1967, p. 70) chama de “alegação”: “O artista e, por analogia, a obra de arte representativa, apresenta uma parte do mundo como sendo ou parecendo de uma certa maneira e faz alegações sobre isso.”¹⁰ Em contrapartida, “[d]iferentemente das representações, os símbolos são equivalentes a seus referentes e não se parecem com eles. Não fazem alegações sobre o que simbolizam, mas sugerem ou expressam.”¹¹ (PITKIN, 1967, p. 94) E se a opinião pública muda e as tensões navegam ao longo do espectro histórico, a arte literária acompanha este movimento, tecendo novos comentários, seja alegando ou sugerindo.

As obras e o porquê delas

“I was looking for myself and asking everyone except myself questions which I, and only I, could answer.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

Dentre o universo da prosa estadunidense, para as investigações presentes nesta tese, foram escolhidos os romances *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, *The Jungle* (1906) de Upton Sinclair, *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, *Kindred* (1979) de Octavia Butler e *Beloved* (1987) de Toni Morrison. Os três primeiros foram selecionados por se tratar de romances canônicos do Realismo/Naturalismo dos EUA, com autores não pertencentes às minorias deslocadas por eles representados em suas obras. Já os três seguintes foram escritos por autores negros que se utilizam de um simbolismo moderno para articular as complexas manifestações da afrodiáspora. Por conseguinte, as características formais, temáticas e paratextuais em comum entre esses dois grupos servem como entradas referenciais para as comparações ao longo da tese.

10 “The artist, and by analogy the representational work of art, presents a part of the world as being or looking in a certain way, makes allegations about it.”

11 “...[u]nlike representations, symbols are likenesses of their referents, and do not resemble them. They make no allegations about what they symbolize, but rather suggest or express it.”

Uncle Tom's Cabin (1852) é uma narrativa escrava ficcional sobre um escravizado chamado Tom, sua família, seus amigos e seus donos. O romance começa em Kentucky, na fazenda de Arthur Shelby, dono de Tom. Por estar endividado, vê-se obrigado a vender Tom e o jovem Harry, filho de Eliza, a um comerciante de escravizados chamado Haley. A escravizada Eliza, ao ouvir a conversa, desespera-se e foge em direção ao Canadá com seu filho, iniciando uma aventura paralela à de Tom. Junto de seu marido George e de Harry, cruzam o rio Ohio, fogem de caçadores de escravizados com a ajuda dos abolicionistas cristãos Quakers e conseguem, por fim, chegar ao Canadá.

Tom se recusa a fugir e é então levado à Nova Orleans. No caminho, acaba por salvar a vida de uma bela menina branca chamada Eva. Esta, pede ao seu pai, Saint Clare, que compre Tom, que o faz. Na fazenda dos Saint Clare, Tom e Eva ficam muito próximos, e juntos, leem a Bíblia frequentemente. Eva adoece e morre, afetando a todos na fazenda, especialmente seu pai, que outrora ateu, passa a acreditar no cristianismo, e a escravizada infante e “quase selvagem” Topsy, a quem Eva tinha convertido ao cristianismo com sua bondade, caridade e ensinamentos bíblicos. De repente, Saint Clare morre, e sua mulher, uma dondoca mimada que odeia todos os escravizados, vende Tom a um fazendeiro chamado Simon Legree.

Legree, um contraponto maniqueísta de Eva e seu pai, é um bruto ignorante que espanca os homens e estupra as mulheres em uma fazenda em péssimas condições. Tom, por meio de meditação cristã, tenta viver sua vida, mas é constantemente assediado por Legree e seus capatazes, que juram quebrar seu espírito ou matá-lo tentando. Tom quase perde sua fé com tanta violência contra seu corpo, mas é agraciado pela fé de que encontrará Cristo depois de morto, e acaba perdoadando seus torturadores antes de morrer. George Shelby, filho de Arthur, que decidira comprar Tom de volta, chega bem a tempo de ver Tom morrer. No caminho de volta a Kentucky, ele se encontra no navio com as escravas sexuais de Legree, Cassy e Emmeline, que haviam fugido da fazenda de Legree com a ajuda de Tom. Coincidentemente, a filha de Cassy, irmã de Eliza, está no mesmo barco, reconhece sua mãe e junto de Emmeline, vão encontrar Eliza e sua família no Canadá, onde, uma vez juntos, fazem planos para se mudar para a Libéria. Por fim, George Shelby decide libertar todos os escravizados da fazenda do seu pai em homenagem a Tom.

The Jungle (1906) é um romance que narra as agruras da família Rudkus, de origem lituana, tentando a vida como imigrantes em Chicago no começo do século XX. O protagonista Jurgis, a princípio, é otimista e cheio de energia: casa-se com sua noiva Ona, consegue rapidamente um emprego no entreposto de carnes de Chicago chamado Packintown

e decide se mudar para uma casa própria com sua família.

Não demora muito para a família Rudkus entrar em uma espiral que a levará à ruína. O pagamento pífio obriga a todos a trabalhar muito e em condições de trabalho insalubres. Um a um, membros da família vão morrendo, enquanto Ona engravida. Jurgis então se machuca trabalhando, fica de cama por meses sem receber, afundando a família em dívidas. Quando retorna, só consegue trabalho em uma fábrica de fertilizantes, que o transforma em um indivíduo fétido. Parte para o alcoolismo. Vai para a prisão por atacar o chefe de Ona que a estuprara e a família Rudkus é despejada graças a um golpe da imobiliária. Ona e o segundo filho morrem no parto e o primeiro filho morre em uma enchente.

Depois de abandonar o resto da família e perambular pelo interior, Jurgis volta para Chicago no inverno, arruma um emprego escavando túneis e se machuca novamente. Começa a mendigar. De volta a prisão, reencontra seu antigo colega de cela Jack Duane e passam a cometer pequenos delitos. É contratado por um político para conter greves. Ao se encontrar com sua cunhada, prostituída para sustentar o que restou da família, decide mais uma vez arrumar emprego. É quando encontra o partido socialista e por ele é transformado.

O clássico *The Grapes of Wrath* (1939) é uma obra de ficção que retrata as agruras da família Joad migrando para o Oeste em busca de um sonho americano impossível. Os Joad, de Oklahoma, se preparam para migrar para Califórnia, depois de terem sua fazenda confiscada por bancos no meio da Grande Depressão (1929-1939) e do *Dust Bowl*¹². O protagonista e recém-saído da prisão, Tom Joad, e seu mais novo amigo, um ex-pregador cristão chamado Jim Casy, juntam-se à família de Tom e partem, dentro de um caminhão velho, para atravessar o deserto do sudoeste estadunidense em direção à “terra prometida”.

A travessia do deserto é árdua para a família Joad, onde perdem os dois integrantes mais velhos, que são enterrados como indigentes. Ao chegar na Califórnia, no primeiro acampamento em que ficam, Casy é preso por desviar a atenção dos policiais que queriam prender vermelhos (“*reds*”), que são basicamente trabalhadores que reclamam do salário baixo. Uma vez na Califórnia, a família Joad vaga de acampamento em acampamento realizando trabalhos rurais por pagamentos ínfimos. Quando estão coletando pêssegos, recebem um pagamento que não cobre a alimentação da família e reencontram Casy participando de uma greve contra a fazenda de pêssegos. Em uma confusão com policiais,

12 Na década de 1930, mais intensamente nos estados no centro das Grandes Planícies dos EUA, aconteceu o *Dust Bowl*, uma longa seca acompanhada de uma série de tempestades de areia que desalojou milhares de famílias, fazendo-as migrar para a Califórnia em busca de trabalho, configurando-se em uma das maiores migrações humanas estadunidenses. Disponível em: <<https://americanexperience.si.edu/wp-content/uploads/2015/02/The-Great-Okie-Migration.pdf>>. Último acesso em 21 de dezembro de 2021.

Casy é morto e Tom mata o perpetrador, tornando-se um fugitivo da polícia.

Tom promete seguir o trabalho de Casy de espalhar a palavra de união entre os trabalhadores e se separa da família. Seu irmão Al encontra sua futura noiva e também se separa deles. Rose of Sharon, irmã de Tom, cujo namorado havia fugido dos Joad, entra em trabalho de parto bem no meio de um dilúvio que ameaça a todos. Por fim, o natimorto é deixado em um rio e Rose amamenta um homem que está morrendo de fome.

Invisible Man (1952) é a jornada de um herói narrador que não revela o seu nome e que guia as leitoras e leitores do sul ao norte estadunidense por uma viagem emaranhada de aventuras beirando o absurdo, bem como cheia de referências à cultura moderna estadunidense. O protagonista, um jovem estudante do Sul, é expulso de sua universidade após incidentes durante o seu passeio com um dos fundadores da escola, um branco rico do norte chamado Mr. Norton. Ao chegar em Nova Iorque, entende que foi sabotado por Dr. Bledsoe, quem o expulsara da faculdade e o recomendara falsamente a empregadores nova-iorquinos. Sozinho e sem dinheiro, começa a trabalhar em uma fábrica de tinta, onde no primeiro dia de trabalho é boicotado violentamente pelo seu supervisor, que acredita que o homem invisível¹³ está envolvido com imigrantes europeus sindicalistas. O incidente o hospitaliza, levando-o a experimentos com eletrochoque. Praticamente adotado pela caridosa Mary no Harlem, ele um dia se vê de frente a um despejo de uma família negra, quando faz um discurso de improviso que inflama os espectadores, iniciando um tumulto.

Jack, líder de um grupo político chamado Irmandade ("*Brotherhood*"), está presente no tumulto e vê futuro no homem invisível como orador de seu partido e o convida a trabalhar para ele. Uma vez na Irmandade, uma paródia do partido socialista, começa a estudar uma teoria que se assemelha ao marxismo e a dar palestras pelo Harlem. A cada nova personagem que aparece para o homem invisível ao longo da narrativa, um diferente ângulo da vivência do negro estadunidense é mostrado. Faz amizade com Brother Cliff, que morre nas mãos da polícia nova-iorquina. No Harlem ele também conhece Ras, um ativista radical que o adverte contra a Irmandade e seus brancos abusadores de negros. Estranhamente, as pessoas na rua começam a confundi-lo com Rinehart, um gigolô misterioso. Por fim, desiludido com o partido por perceber que ele era um mero fantoche, como Ras o avisara, e no meio de uma insurreição fantástica no meio do Harlem, acaba por se isolar em um depósito subterrâneo de carvão e a recordar suas aventuras desde sua partida do Sul.

O romance *Kindred* (1979) narra misteriosas viagens no tempo e espaço da

13 *Invisible Man* se refere ao romance de Ralph Ellison e "homem invisível" ao protagonista da mesma obra.

personagem Dana, uma afrodescendente da Califórnia do século XX, transportada para Maryland do começo do século XIX, o que faz com que a obra seja frequentemente classificada ora como ficção científica ora como fantasia. Bem como Toni Morrison enxergou lacunas no gênero narrativas escravas, Octavia Butler também as viu, mas dessa vez mirando a ficção científica como ponto de partida: “[N]ão pude deixar de notar quão poucas personagens mulheres significativas havia na ficção científica.”¹⁴ (BUTLER apud FOSTER, 1982, p. 38)

Dana tem o seu deslocamento físico-temporal determinado pelo seu ancestral Rufus Weylin: toda vez que ele se encontra em apuros, em diferentes momentos de sua vida, Dana é transportada ao passado para resgatá-lo. As viagens de volta acontecem de maneira similar: quando Dana se encontra em perigo, ela retorna ao presente e enquanto ela passa meses no passado, o presente em quase nada muda. Ela entende, enfim, que as viagens no tempo acontecem para que ela salve a si mesma, uma vez que, se seu ancestral morrer antes de ele conceber uma nova geração por meio do abuso sexual da escravizada Alice, a quem ele ama, Dana não poderá nascer. Após salvar a vida de Rufus diversas vezes e ter certeza do nascimento de seu tataravô via estupro de Alice, Dana finalmente mata Rufus quando ele pede para que ela substitua Alice, depois que esta se suicida. Com Rufus morto, ela para de viajar no tempo, mas perde o braço na última viagem. Por fim, vai até Maryland com seu marido Kevin para tentar entender o que aconteceu com eles e com seus antepassados.

Por fim, *Beloved* (1987) leva as leitoras e leitores à Cincinnati (EUA), nos meados do século XIX, para contar uma história sobre ex-escravizados tentando levar uma vida normal na era da Reconstrução (1865-1877), ao mesmo tempo que convivem com suas memórias da época de cativo. O deslocamento se apresenta fisicamente na clássica e perigosa fuga de escravizados pelo *Underground Railroad*¹⁵, cujos integrantes juntamente com a providencial Amy ajudam a protagonista Sethe, grávida da sua quarta filha Denver, a fugir para Ohio, estado livre do Norte, historicamente emblemático na luta abolicionista, e terra natal de Morrison.

A fuga para o Norte, contudo, não garante a liberdade para Sethe, uma vez que semanas depois da fuga, seu dono a persegue e a encontra, precipitando o assassinato de *Beloved*, sua terceira filha, por suas próprias mãos, um ato desesperado e consciente de uma

14 “I could not help noticing how few significant woman characters there were in science fiction.”

15 Rede clandestina de rotas de fuga das fazendas do Sul escravocrata para o Norte livre antes da abolição. Disponível em: <<https://www.history.com/topics/black-history/underground-railroad>>. Último acesso em 16 de julho de 2022.

mãe que se recusa a ver os filhos passarem pelos horrores da escravidão. Depois de cumprir pena por homicídio e após a abolição de 1865, Sethe retorna para Bluestone Road 124, onde não tem direito a uma vida normal. Ignorada pela comunidade que considera seu infanticídio abjeto, e com sua velha sogra morta, Sethe também tem que conviver com o fantasma de Beloved, algo que seus dois filhos mais velhos, Buglar e Howard, e o cachorro Here Boy, não conseguem, fazendo-os fugir, deixando-a somente com sua filha surda Denver.

As coisas parecem mudar quando chega Paul D, um antigo amigo da fazenda *Sweet Home* de onde eles fugiram. Além de iniciarem um relacionamento amoroso, ele consegue expulsar o fantasma de Beloved, para desgosto de Denver, que a considerava sua única companhia na 124. Porém, Beloved volta na forma de uma jovem mulher e é acolhida por Sethe e Denver, esta, a primeira a identificar sua irmã reencarnada. Beloved muda a dinâmica da 124, concentrando a atenção de Sethe e Denver, abusando sexualmente de Paul D e quase matando Sethe ao sugar suas energias. Por fim, toda a comunidade negra de Cincinnati se une a Denver para expulsar o fantasma de Beloved da 124. Paul D retorna, Denver volta a se comunicar normalmente e há uma espécie de possível final feliz para a família de Sethe.

Literatura comparada

“A análise mostra efeitos de realidade, cuja verdade só se desvenda pela interpretação.”
(Alfredo Bosi, *A interpretação da obra literária*)

Diante das obras resumidas acima juntamente de elementos da Literatura Comparada, a ideia principal é estabelecer dois polos formalmente distantes um do outro, mas que convergem tematicamente por meio da mobilidade humana, com o intuito de expor diferentes pontos de vista (multidisciplinaridade) e a harmonia (interdisciplinaridade) entre estes, ao se estudar o “desplacamento”¹⁶ (GONZÁLEZ, 2010) humano retratado pela ficção literária. Para

16 Desplacamento ou displacement, uma tradução livre do inglês *displacement*, é um neologismo ainda não dicionarizado em português que já foi utilizado pelos professores Cláudio Roberto Vieira Braga e Gláucia Renate Gonçalves, e pelo doutorando André Affonso Mariscal em estudos sobre deslocamento do sujeito e sentimento de não pertencimento; por sua vez, os tradutores Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro do livro *A identidade cultural na pós-modernidade* de Stuart Hall (1999), preferiram se referir a este termo como “deslocamento e descentração”. O vocábulo em inglês possui diferentes significados dependendo do campo científico que o utiliza. Sendo assim, para esta tese, o uso de tal expressão é referente à mobilidade não só física, mas também social (MARISCAL, 2017). Consequentemente, nesta tese, *displacement* é traduzido como “desplacamento”.

tanto, além de comparar e entender as escolhas das figuras, de tropos e como se manifestam os arquétipos e estruturas mitológicas nas obras de diferentes escolas literárias, é crucial compreender os pontos de vista histórico e cultural sobre a relação entre o que é considerado um retrato objetivo da realidade vivida, a história e, o seu duplo fictício, a literatura.

Para a primeira parte desta tese, têm-se como ponto de partida, ou “emissores” (NITRINI, 1997), obras consideradas canônicas por grande parte da crítica e da academia. Primeiramente, estas obras têm como temática o deslocamento humano, e para representar as agruras sofridas pelos indivíduos em tais mobilidades, seja a escravidão africana no sul dos EUA em *Uncle Tom's Cabin*, a imigração do leste europeu para o nordeste estadunidense em *The Jungle* ou a migração interna de trabalhadores rurais do centro-oeste americano para a Califórnia em *The Grapes of Wrath*, estes romances se notabilizam por jornadas de heróis exilados, seja em um processo de individuação junguiana ou, como apregoa Joseph Campbell (1949), em uma busca mitológica, ou arquetípica, da “dádiva do conhecimento” sobre sua situação deslocada.

Em adição à temática mobilidade em comum, outro elemento que chama a atenção para estas obras é a comunicação “centrífuga” (FRYE, 1957) dos textos com os seus externos, evidenciado pela preocupação dos autores com a “precisão de correspondência”¹⁷ (PITKIN, 1967) ou com o que Frye (1957) chama de “plausibilidade”, resultando, direta ou indiretamente, em um gênero quase jornalístico em tais narrativas, fazendo-as chamar atenção da crítica e das leitoras mais por seus “efeitos sociais” (GASSET, 2001) que pelo seu valor estético.

Apesar do modernismo, vide Edgar Allan Poe, já ter dado as caras, Stowe, Sinclair e Steinbeck utilizam estruturas mitológicas da jornada do herói em obras realistas/naturalistas que buscam o “efeito de real” (BARTHES, 1972). Harriet B. Stowe, por exemplo, dá preferência a uma obra realista melodramática, com personagens bidimensionais, capítulos folhetinescos e estrutura narrativa bem definida. O mesmo acontece com Upton Sinclair décadas mais tarde, que para retratar os horrores dos entrepostos de Chicago, decide por uma obra naturalista que prima mais pelos detalhes descritivos que pelo enredo ou experimentalismos formais. Steinbeck, já vivendo em uma época em que vanguardas artísticas já se faziam presente, também decide por uma obra realista para narrar a saga quase bíblica da família Joad em busca de emprego.

A comunicação centrífuga, ou seja, da obra com o seu externo, é corroborada pela

17 “...accuracy of correspondence...”

busca de dados empíricos por parte dos autores para a escrita dos romances. Em vistas de sua temática, Harriet B. Stowe visita o sul estadunidense (DILLER, 2009) e colhe material para sua escrita. Isto também acontece com o então jornalista Upton Sinclair, que investiga a situação dos entrepostos de Chicago e de seus trabalhadores imigrantes antes de escrever *The Jungle* (DICKSTEIN, 1981; ELLIOT, 1990). Da mesma forma, John Steinbeck visitou os *Hoovervilles*¹⁸ (RAILSBACK, 1995) na Califórnia, onde estavam alocados milhares de migrantes de Oklahoma que vieram depois do colapso de suas fazendas por causa da Grande Depressão e do *Dust Bowl*, a fim de tomar notas para compor *The Grapes of Wrath*.

Trabalhando com exposição de injustiças reais, essas três obras tiveram influências diretas no poder executivo estadunidense: Abraham Lincoln leu *Uncle Tom's Cabin* e conversou com Harriet Beecher Stowe sobre o rebuliço que a obra causou (DILLER, 2009); Theodore Roosevelt leu *The Jungle* e prontamente o fez querer mudar as leis sanitárias que fiscalizavam os entrepostos (YODER, 1975); e a primeira-dama dos EUA, Eleanor Roosevelt, ao ler *The Grapes of Wrath*, foi instigada a se envolver com a opinião pública em prol dos migrantes na Califórnia (CASSUTO, 1993).

Nesta tese, considera-se que a busca pelo efeito de real nas obras literárias realistas é reverberação do cientificismo e da busca pelo objetivismo que reinam na academia no século XIX, e que acaba por influenciar o historicismo e outras ciências humanas, inclusive a literatura e sua crítica. Este panorama está intimamente relacionado ao contexto histórico-social e de leitura dessas obras: vivendo em um país à beira de uma guerra civil, Stowe decide por contribuir para a causa *yankee* escrevendo uma obra que expõe os horrores da escravidão no Sul; o mesmo se passa com Sinclair e Steinbeck, dois escritores marxistas que utilizam sua arte para expandir a consciência de classe de suas leitoras em uma época de capitalismo galopante. Ou seja, tanto os temas, quanto a decisão por uma forma mimética e uma estrutura mitológica para suportar o enredo acabam por gerar uma “arte de conversão”¹⁹ (RAILTON, 1990).

Já como ponto de chegada, ou os “receptores” de Nitrini (1997), *Invisible Man* de Ralph Ellison, *Kindred* de Octavia Butler e *Beloved* de Toni Morrison, obras que, assim como as anteriores, possuem o tema deslocamento humano em comum, porém com um tratamento estético bastante diferente. Sendo assim, a partir da escolha desses dois grupos de obras e do

18 Barracas onde moravam desabrigados vítimas da Grande Depressão durante a presidência de Herbert Hoover. Disponível em: <<https://www.history.com/topics/great-depression/hoovervilles>>. Último acesso em 13 de janeiro de 2022.

19 “...art of conversion...”

seu estudo comparativo, configura-se a seguinte hipótese: em busca da manifestação estética da subjetividade histórica da afrodiáspora, Ellison, Butler e Morrison se afastam deliberadamente de seus antecessores, cujo modelo literário tende ao mimético convencional. E para tanto, essas escritoras decidem por obras mais simbólicas e utilizam estruturas narrativas fragmentadas e tropos fantásticos que articulam o passado traumático da escravidão e o racismo estrutural estadunidense por meio do inquietante freudiano de maneira coletiva, ao mesmo tempo que desarticulam a objetificação dos corpos negros.

Diferentes épocas da diáspora africana estadunidense são retratadas por Ellison, Butler e Morrison: a escravidão nos estados do Sul em *Kindred*, a Reconstrução²⁰ (“*Reconstruction*”) em *Beloved* ou a Grande Migração para o Norte²¹ (“*The Great Migration*”) em *Invisible Man*. Contudo, ao invés de expor situações empíricas em busca de uma objetividade histórica, essas narrativas procuram o que os novos historicistas chamam de história do “não-dito”. Se a história do século XIX e início dos XX evidencia grandes homens e exércitos e é escrita pelos vencedores, a literatura afrodescendente moderna de Ellison, Butler e Morrison traz o luto de indivíduos desconhecidos que sofrem a traumática diáspora.

Além de propor uma abordagem subjetiva para esse acontecimento histórico traumático por meio de tendências estéticas contemporâneas, Ellison, Butler e Morrison representam uma miscigenação do cânone literário estadunidense. Tal miscigenação repercute também em uma crítica literária que entende a literatura como formadora da “identidade cultural” (HALL, 1999) de um país que usa o negro como um referencial negativo: “Quando questões raciais são localizadas e chamadas a atenção na literatura americana, a resposta da crítica tende a ser do tipo de um espectro humanista - ou uma rejeição exigida pelo rótulo ‘político.’”²² (MORRISON, 1993, loc 290) Sobre isso, Gates (1988, p. xxiv) complementa: “Qualquer pessoa que analise a literatura negra deve fazê-lo como uma comparativista, por definição, pois nossos textos canônicos têm antecedentes formais duplos complexos, o ocidental e o negro.”²³

20 Período pós-Guerra Civil estadunidense quando se tentou a integração racial no Sul, sem sucesso. Disponível em <<https://www.britannica.com/event/Reconstruction-United-States-history>>. Último acesso em 12 de janeiro de 2022. O professor Eric Foner debate em seu livro *Reconstruction* (1988) que a Reconstrução realmente começa na Proclamação de Emancipação, em 1863, antes da guerra terminar.

21 Entre 1915 e 1970, cerca de 6 milhões de negros do sul estadunidense migraram, principalmente para o Norte, para fugir da opressão do sul segregacionista, constituindo a maior migração interna da história dos EUA (WILKERSON, 2010). Wilkerson (2010) também chama esse movimento de “A Diáspora Sulista” (“*The Southern Diaspora*”).

22 “When matters of race are located and called attention to in American literature, critical response has tended to be on the order of a humanistic nostrum - or a dismissal mandated by the label ‘political.’”

23 “Anyone who analyzes black literature must do so as a comparativist, by definition, because our canonical texts have complex double formal antecedents, the Western and the black.”

Portanto, como se pode ver, há um método comparativo aqui adotado o qual considera que arte é “historicamente condicionada” (NITRINI, 1997) e que ela, sociedade e sua história se influenciam, não podendo nenhuma delas ser analisada sem a outra. Novamente, Nitrini nos indica um valioso caminho a ser seguido quando nos encontramos diante de obras literárias de diferentes épocas com elementos comparáveis: “Um bom procedimento consiste em estudar a obra em todos os seus momentos e antecedentes, nas suas relações com a história política e a história das artes, enfim, a totalidade do seu ser ou na síntese histórico-estética.” (NITRINI, 1997, p. 22) Ademais, a comparação, na crítica literária, “é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 2006, p. 8) a serviço da teoria literária para encontrar as “relações dialéticas” (NITRINI, 1997) entre obras com estilo e temática parecidos, e entre obras com temática parecida e estilo diferente.

Ao entrar no campo da literatura comparada, a fim de entender as escolhas formais e a relação das obras e seus temas com outras áreas do saber, cabem algumas considerações acerca do uso desta metodologia. As noções de “emissor” e “receptor”, vindas da escola francesa (CARVALHAL, 2006) de literatura comparada, podem parecer inicialmente um tanto dualistas, especialmente em se tratando de obras de autores brancos como “emissores” e autoras negras como “receptores”. A “difusão de ideias e sentimentos” (NITRINI, 1997, p. 32) sobre o deslocamento por meio da literatura recebe um tratamento “Africanista” quando nos valem da teoria de Toni Morrison, Henry Louis Gates Jr., Hortense Spillers, Grada Kilomba e Frantz Fanon. Com isso, ver-se-á que os receptores revisam essa visão mitologizada sobre a relação entre deslocamento e ‘americanidade’²⁴.

Logo, o principal intuito de se ter em mãos o método comparativista para estas análises é entender dialeticamente a rede de influências que determinaram a existência das obras aqui estudadas. Mas também, por meio dos conceitos de “emissor, transmissor e receptor” (NITRINI, 1997), compreender como se dá a transposição de ideias e temas sobre mobilidade em gêneros literários distintos, bem como as escolhas estéticas de cada época por diferentes autores de diferentes contextos histórico-sociais para retratar a mesma temática universal da objetificação e do deslocamento, e, a relação destas obras com a sociedade de onde elas nasceram: “[T]odo estudo da literatura terá que participar, querendo ou não, deste duplo movimento: da obra para a literatura (ou o gênero) e da literatura (do gênero) para a obra.” (TODOROV, 1980, p. 6) Ou como Terry Eagleton (1983) esclarece, novas leituras de velhas obras, são, antes de tudo, reescrituras, uma vez que novas gerações de leitoras, dentro

24 Nesta tese, quando for relativo a construção de ‘americanidade’ segundo Toni Morrison, ‘americana/o’ virá com aspas simples.

de diferentes contextos socioculturais, ressignificam velhas obras sem lhe mudar o sentido inicial.

Esses pressupostos da literatura comparada atuam como base nesta tese, para que se possa apreender as influências positivas e de negação de obras sobre outras, ou autoras sobre outras, “a relação do autor com a realidade” (NITRINI, 1997, p. 99) e a contribuição destas para a historiografia literária ou o arquivo histórico das sociedades que a produziram. Levando-se em conta as tipologias do Realismo e do Modernismo, ao comparar obras de escolas literárias diferentes de épocas distintas, produzidas por escritoras e escritores vindos de contextos diversos, há o que Nitrini (1997) chama de “poética comparada”. Dentre as várias maneiras de se detectar influências apontadas por Sandra Nitrini, esta tese vai em direção à multidisciplinaridade e intertextualidade, com textos literários navegando “na história e na sociedade” (NITRINI, 1997), estabelecendo um diálogo de discursos, com textos tendo sua significação renovada ao longo da história e, como é entendido nesta tese, com textos literários ressignificando a história.

Apesar desta tese se tratar de obras literárias dos EUA, um país de poderio e influência global, para não dizer imperialista, ao se tratar dos assuntos racismo, escravidão, imigração e desenraizamento, independentemente do estilo literário adotado, há uma convergência com estudos pós-coloniais e da literatura comparada pós-europeia que tem como “questões-chave a identidade cultural, os cânones literários, as implicações políticas da influência cultural, a periodização e a história literária e [que] rejeita firmemente o aistoricismo” (NITRINI, 1997, p. 63), questões essas que são preponderantes em se tratando da representação de minorias por artistas pertencentes a essa minoria.

Mobilidade e afrodíaspóra

“[T]he highway became their home and movement their medium of expression.”
(John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*)

Ao investigar diferentes manifestações literárias de imigrações, migrações, desenraizamentos, fugas e, principalmente, afrodíaspóra, esta tese tem como espinha dorsal teórica a mobilidade de indivíduos. Mas não só o deslocamento físico, “mas de um deslocamento de natureza ontológica e simbólica, ou seja, deslocamento do sentido e do ser

na experiência da alteridade.” (BERND, 2010, p. 16) Portanto, comparando como diferentes tipos de deslocamento humano interagem entre si e são representados por diferentes autoras em diferentes escolas literárias, o tema em comum em todas as obras é o deslocamento humano em suas diferentes expressões e os seus efeitos sociais, ontológicos e na “identidade cultural” (HALL, 1999) dos deslocados.

Contudo, vale ressaltar que a escravidão africana é a maior e mais violenta diáspora da história (MORRISON, 2019). Tamanha proporção a faz ser um crucial referencial histórico sobre mobilidades, além de ser “o sinal mais saliente [da] ordem recebida da cultura ocidental”²⁵ (GATES, 1988, p. 167) que hierarquiza racialmente o movimento, usando o negro como referência de mobilidade: “[A] negritude vem coincidir não apenas com o ‘fora’, mas também com a imobilidade.” (KILOMBA, 2019, loc 688) Essa fabricação colonial, além de iniciar o “racismo epidérmico” (FANON, 2020), acaba por instituir diferentes manifestações da mobilidade.

No *Dicionário de mobilidades culturais* (2010), organizado por Zilá Bernd, quatro principais formas de mobilidade são identificadas pelas autoras: no espaço (deslocamentos); no tempo (salto temporal em obra de ficção); no discurso (mudança de vozes narrativas); e na linguagem (metáforas e outras figuras que deslocam o sentido das palavras). Dentre estes, o deslocamento espacial, além de denotar estruturalmente nas obras um maior empirismo, é o primordial gerador dos outros deslocamentos, que servem majoritariamente para suporte narrativo do deslocamento físico-social.

Uma das estudiosas presentes no dicionário de Zilá Bernd é Elena Palmero González, que trata de deslocamentos e/ou deslocamentos na literatura hispano-canadense. O foco geopolítico nestes textos não nos interessa, mas sim as conclusões teóricas e práticas vindas de suas análises, que ajudam no entendimento de como os deslocamentos de populações minoritárias nos EUA produziram e ainda produzem uma literatura “não-hegemônica” contemporânea que recompõe e revisita o arquivo histórico. Para González (2010, p. 114), o estudo de literaturas sobre o deslocamento não busca a identidade ou o pertencimento a uma comunidade literária, mas sim uma “hermenêutica da singularidade dos textos literários”, denotando o seu interesse em textos contemporâneos. E como esta tese trabalha com duas frentes, uma mimética e outra fantástica, é investigada a articulação da identidade cultural relacionada à mobilidade nas duas escolas literárias distintas.

Ademais, o deslocamento humano como temática também está vinculado e estruturado

25 “...the most salient sign [of the] received order of Western culture.”

pela mitologia. É possível entender o deslocado como o herói exilado, ou desprezado, de Campbell (1949), cuja viagem é uma metáfora para aquisição de conhecimento. Ao se levar em conta as estruturas mitológicas e arquetípicas dos romances, a personagem deslocada encontra na sua mobilidade, muitas vezes forçada, “o dom do deslocamento”²⁶ (PHILLIPS, 2002), um “lugar de resistência e reconhecimento identitário” (GONZÁLES, 2010, p. 125), onde “deslocamento deixa de ser uma ameaça e se torna uma virtude”²⁷ (CRESSWELL, 2006, p. 50), que em termos mitológicos, em Campbell (1949), é a “dádiva do conhecimento” para o deslocado, ou seguindo a psicanálise junguiana, sua individuação.

Juntamente, como a mobilidade humana é regulada, entendida e representada nos romances ecoa com a cinética social analisada pelo geógrafo Tim Cresswell em *On the Move* (2006): ideias e práticas sobre a mobilidade foram e são historicamente variáveis (CRESSWELL, 2006) e as personagens atuam em diferentes campos de poder, e com isso, sofrem e entendem mobilidade diferentemente. Apesar de Cresswell (2006), infelizmente, não trabalhar com a diáspora africana, o deslocamento mais significativo na contemporaneidade, ele ainda assim identifica a “metafísica sedentarista” e a “metafísica nômade”²⁸, dois úteis polos para a análise da mobilidade.

Segundo a perspectiva da metafísica sedentarista, a mobilidade é vista sob o ponto de vista do “lugar, enraizamento, ordem espacial e pertencimento”²⁹ (CRESSWELL, 2006, p. 26), estabelecendo a fixidez como moral e o indivíduo movente como um transgressor dela. Já do ponto de vista da metafísica nômade, a fixidez é estabelecida como reacionária e a mobilidade implica “resistência a formas estabelecidas de ordem e disciplina”³⁰ (CRESSWELL, 2006, p. 47), também como ausência de compromisso e de conexão. A cultura não está mais ligada ao lugar, e o Estado “é o inimigo metafórico do nômade.”³¹ (CRESSWELL, 2006, p. 49) No mundo globalizado e fluido da contemporaneidade, “foi dado ao migrante o fardo adicional de significar uma condição moderna.”³² (CRESSWELL, 2006, p. 19) E segundo a investigação presente nesta tese, essa situação se torna perversa quando se pensa na psicopatologia do negro vivendo em uma sociedade com hierarquia racial, sendo ele a representação da imobilidade, da ausência de tradição e da margem, ou seja, o negro é o “Outro”. Daí a importância de se ter a metafísica nômade e a metafísica sedentarista sob o

26 “...the gift of displacement...”

27 “...displacement ceases to be a threat and becomes a virtue...”

28 “...sedentary metaphysics...[...]...nomad metaphysics...”

29 “...place, rootedness, spatial order, and belonging...”

30 “...resistance to established forms of ordering and discipline...”

31 “...is the metaphorical enemy of the nomad.”

32 “...[t]he migrant has been given the additional burden of signifying a modern condition.”

ponto de vista da “presença Africanista” de Toni Morrison (1993; 2019) ao se analisar tanto as obras realistas miméticas, quanto as fantásticas mais simbólicas.

É possível que, dessa tensão entre pertencimento e mobilidade, tendo em vista o “fetiche pela cor”³³ (MORRISON, 2019), se origine a predileção dos escritores emissores Stowe, Sinclair e Steinbeck por representar realisticamente o deslocamento geográfico acompanhado do social em suas obras, a fim de atingirem a “plausibilidade” de Frye (1957), a “precisão de correspondência” de Pitkin (1967) ou o “efeito de real” de Barthes (1972). O mesmo vale para os romances fantásticos dos receptores Ellison, Butler e Morrison, nos quais são encontradas todas as manifestações de deslocamento dialogando entre si em um emaranhado simbólico moderno para figurar a subjetividade histórica e a fragmentação da identidade dos indivíduos que sofrem a mobilidade.

Por fim, Bernd (2010) previne sua leitora a tomar cuidado para não considerar somente os efeitos positivos da mobilidade, tampouco romantizá-la, tanto na realidade quanto nas artes. A margem, onde as minorias deslocadas se encontram, contrapondo um centro eurocêntrico, patriarcal e branco, ou seja, hegemônico, deve ser tratada como um intermediário e não como um novo centro, e isso vai ao encontro deste estudo, que averigua como obras literárias se valem ou não de margens e centro para representar subjetividade e fragmentação perante o deslocamento. De qualquer modo, até mesmo os romances miméticos de Stowe, Sinclair e Steinbeck, que usam o negro como referência negativa, não deixam de ser úteis para se desvendar os “efeitos perversos da mobilidade” (BERND, 2010, p. 13) e como estes se relacionam e interagem com a memória cultural dos EUA.

Com tudo isso em mente, no primeiro capítulo, que se segue, propomo-nos a apresentar estruturas mitológicas de Joseph Campbell e C. J. Jung e a examinar os conceitos de mitologia como “ordem imaginada” (HARARI, 2014), e de como todos eles permeiam a representação literária que se quer objetiva nas obras de Harriet B. Stowe, Upton Sinclair e John Steinbeck. Juntamente de mitologia, há uma fortuna crítica que indica como os elementos mitológicos em *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* resultam em narrativas panfletárias que acabam por corroborar a ordem imaginada.

No segundo capítulo, são analisadas a literatura de Stowe, Sinclair e Steinbeck como parte integrante da memória coletiva estadunidense que contempla uma ideia de nação e de identidade cultural baseada em um referencial negro negativo. Essa literatura baseada em uma noção de objetividade histórica é problematizada por meio dos escritos de Friedrich Nietzsche

33 “...color fetish...”

e da análise destes por Márcio Lima e Michael Foucault, abordando alguns aspectos como monumentalização e sentido histórico. A discussão nos direciona para a ideia de que o negro foi monumentalizado, ou mitologizado, como o objeto, para que o branco se articule como o sujeito. Para tanto, *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* são novamente analisadas, mas agora por meio da noção de “presença Africanista” de Toni Morrison.

No terceiro capítulo têm-se as obras *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* como representantes de uma literatura que engendra uma contramitologia frente a obras que monumentalizam o negro como referência negativa. A subjetividade histórica que está simbolizada nessas obras é vista principalmente sob a perspectiva do Novo Historicismo de Stephen Greenblatt, do *Signifyin(g) Monkey* de Henry Gates e da contramitologia de Hortense Spillers. Por fim, estabelece-se uma análise do uso de figuras de linguagem metáfora e metonímia em todas as obras investigadas nesta tese, ao mesmo tempo que alguns dos pressupostos pós-modernos são questionados.

Os romances de Ellison, Butler e Morrison continuam sendo analisados no último capítulo deste estudo. O arcabouço teórico selecionado já citado se une a Frantz Fanon, Isabel Wilkerson e, principalmente, Sigmund Freud para abarcar tanto os temas quanto os elementos formais escolhidos pelas autoras. Com isto, busca-se provar que Ellison, Butler e Morrison elaboram obras que unem o contemporâneo e o fantástico, mas para tratar de assunto bem antigo e real: a fragmentação da personalidade de um sujeito que tem sua ontologia negada. Isso é possível pela presença de um inquietante freudiano histórico, um elemento primordial para a manifestação literária que faz um tratamento estético à subjetividade afrodiaspórica, incorporando-a à memória cultural estadunidense.

1. MITOLOGIA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA

Se a arte transcende o tempo no seu efeito sobre os homens, é porque algo existe no homem que seja permanente, constante em qualquer época.
(José Guilherme Merquior, *Razão do poema*)

Neste capítulo, encontram-se as obras *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* sendo investigadas por um viés mitológico, seja pela estruturação da jornada do herói, ou por meio dos arquétipos junguianos. Com tais obras, estabelece-se um ponto referencial mitológico, os emissores da literatura comparada, para depois se ver como escritoras contemporâneas buscam a ruptura formal e temática com esses emissores, a fim de revisar a memória coletiva e incorporar novas vozes ao cânone.

Comparando as jornadas dos heróis e heroínas presentes tanto nas narrativas miméticas quanto nas fantásticas, intenciona-se desvendar a visão de mundo do autor que determina sua escolha representativa. Essa categoria de análise do registro é importante para pensar em artistas modernos ressignificando obras anteriores que tratavam do mesmo tema, mas agora com registros mais abstratos, subjetivos e figurados. Além do mais, tem-se também neste capítulo conceitos que permeiam toda a tese, como a “ordem imaginada” de Yuval Harari, a “decifração do real” de Roland Barthes, o *self* e a individuação de C. G. Jung.

1.1 Mitologia e a “ordem imaginada”

“This ability to speak about fictions is the most unique feature of Sapiens language.”
(Yuval Noah Harari, *Sapiens*)

Ao tratar de um tema como mitologia, que engloba diferentes épocas e lugares, que funciona de acordo com variados princípios e que possui diversas abordagens teóricas e, posteriormente, chega a inconstantes conclusões por estudiosos de diferentes campos das humanidades, para prosseguir de forma clara e concisa, faz-se necessário estabelecer parâmetros e determinar se e como eles se aplicam à investigação aqui em curso.

Se ainda há os que negam a relevância da mitologia na contemporaneidade por considerá-la ultrapassada e supérflua perante a ciência e o racionalismo, Joseph Campbell

(1949), Roland Barthes (1972) e Yuval Noah Harari (2014) nos lembram que onde antes líderes religiosos comandavam rituais baseados em mitologias cosmológicas, hoje, mídia e opinião pública fazem o trabalho de divulgar e manter mitologias modernas, tais como leis, costumes e preconceitos. À vista disso, este capítulo inicia-se com Joseph Campbell, que dedicou a vida aos estudos de mitologia, tornando-se um dos maiores nomes deste tema no universo acadêmico no século XX. Vejamos a sua conclusão sobre a vastidão de possibilidades em mitologia, no seu principal trabalho sobre o assunto, *The Hero with a Thousand Faces*:

A mitologia tem sido interpretada pelo intelecto moderno como uma tentativa primitiva e atrapalhada de explicar o mundo da natureza (Frazer); como uma produção de fantasia poética dos tempos pré-históricos, mal compreendida pelas eras seguintes (Müller); como um depósito de instruções alegóricas, para moldar o indivíduo ao seu grupo (Durkheim); como um sonho coletivo, sintomático de impulsos arquetípicos nas profundezas da psique humana (Jung); como o veículo tradicional das mais profundas percepções metafísicas do homem (Coomaraswamy); e como a revelação de Deus aos Seus filhos (a Igreja). A mitologia é tudo isso. Os vários julgamentos são determinados pelos pontos de vista dos juízes. Porque quando examinada não em termos do que é, mas de *como funciona*, de como serviu à humanidade no passado e de como pode servir hoje, a mitologia se mostra tão receptiva quanto a própria vida às obsessões e exigências do indivíduo, da raça, da época.³⁴ (CAMPBELL, 1949, loc 5021-5028)

Ou seja, mito não é somente um faz-de-conta ou descrição pré-científica da realidade física, mas pode conter uma visão de mundo social, como Marxismo, ou ideias sobre um futuro iminente, como o mito do progresso ou dos direitos humanos. O professor Robert A. Segal, outro estudioso de mitologia, faz coro a Campbell: “As teorias precisam de mitos tanto quanto os mitos precisam de teorias. Se as teorias iluminam os mitos, os mitos confirmam teorias [...] uma maneira, ainda que indireta, de confirmar uma teoria é mostrar quão bem ela funciona quando seus princípios são assumidos”³⁵ (SEGAL, 2004, p. 10) Na contemporaneidade, Segal (2004) nos lembra, há uma contradição sob o ponto de vista do mito como ciência primitiva, uma vez que a modernidade é secular. Segal (2004) afirma que

34 “Mythology has been interpreted by the modern intellect as a primitive, fumbling effort to explain the world of nature (Frazer); as a production of poetical fantasy from prehistoric times, misunderstood by succeeding ages (Müller); as a repository of allegorical instruction, to shape the individual to his group (Durkheim); as a group dream, symptomatic of archetypal urges within the depths of the human psyche (Jung); as the traditional vehicle of man’s profoundest metaphysical insights (Coomaraswamy); and as God’s Revelation to His children (the Church). Mythology is all of these. The various judgments are determined by the viewpoints of the judges. For when scrutinized in terms not of what it is but of *how it functions*, of how it has served mankind in the past, of how it may serve today, mythology shows itself to be as amenable as life itself to the obsessions and requirements of the individual, the race, the age.” [grifo meu]

35 “Theories need myths as much as myths need theories. If theories illuminate myths, myths confirm theories [...] one, albeit indirect, way of confirming a theory is to show how well it works when its tenets are assumed.”

há uma mudança do século XIX para o XX, quando acontece uma reconciliação da mitologia com ciência. A partir de então, para a academia, mitologia passa a ser lida como contrapartida de religião, fornecendo modelos ético-morais, e não mais homóloga à ciência.

Mitologia, além disso, serve como intermediária entre realidade pessoal ou individual, e realidade externa ou coletiva, e funciona como um possibilitador e perpetuador de fenômenos sociais. O historiador Yuval Noah Harari (2014, loc 402) afirma que mitologias são narrativas ficcionais que dão ao ser humano “a habilidade sem precedentes de cooperar flexivelmente em grandes números.”³⁶ E essa forma de estabelecer cooperação em massa em sociedades humanas envolve convicção, mesmo que falsa, mas que por ser perseverante, por vezes, pode ser mais forte que uma verdade objetiva:

O principal apelo do mito é a imaginação, a faculdade intuitiva do homem. Em uma sociedade em que a razão é pouco desenvolvida ou inexistente, a imaginação é o único árbitro da verdade. E mesmo quando a razão é predominante, como era na Grécia clássica, a imaginação ainda exerce uma forte influência nas crenças de uma pessoa.³⁷ (WEIGEL, 1973, p. 9-10)

James Weigel, ao se atentar à relação entre imaginação e crença na mitologia, direciona-nos a um ponto importante desta tese, que dentre as funções da mitologia enumeradas por Campbell (1991), mística, cosmológica, sociológica e pedagógica, as duas primeiras, que explicam fenômenos naturais e a criação do mundo, são, ou parecem ter se tornado, supérfluas perante o racionalismo técnico-científico, mas ainda assim, ter-se-ia que considerá-las, ao menos, relegadas a subfunções nos dias de hoje. Já as duas últimas tratam de esferas éticas, de validação de ordens sociais e de relacionamentos e, de princípios universais como liberdade, hierarquia e justiça. E essas ordens imaginadas estão mais presentes do que nunca nas sociedades contemporâneas:

[O] único lugar onde tais princípios universais existem é na imaginação fértil dos Sapiens, e nos mitos que eles inventam e contam uns aos outros. Esses princípios não possuem validade objetiva [...] Isso é exatamente o que eu quero dizer com ‘ordem imaginada’: a ordem imaginada não é uma ordem subjetiva que existe na minha própria imaginação - é, na verdade, uma ordem intersubjetiva que existe na imaginação coletiva de milhares e milhões de pessoas [...] Acreditamos em uma certa ordem não porque ela seja objetivamente verdadeira, mas porque acreditar nela nos possibilita cooperar de forma eficaz e forjar uma sociedade melhor.³⁸ (HARARI, 2014, loc 1673, 1703, 1715)

36 “...the unprecedented ability to cooperate flexibly in large numbers.”

37 “The primary appeal of myth is to the imagination, to man’s intuitive faculty. In a society where reason is poorly developed or nonexistent, the imagination is the only arbiter of truth. And even where reason is predominant, as it was in classical Greece, the imagination still exerts a strong hold on one’s beliefs.”

38 “Yet the only place where such universal principles exist is in the fertile imagination of Sapiens, and in the

Cooperação é a chave do sucesso humano na colonização do planeta (HARARI, 2014) e só foi, e continua sendo, possível por meio de narrativas ficcionais indispensáveis, tanto na antiguidade quanto em sociedades modernas: os mitos. Os mitos são “histórias recontáveis”³⁹ (LOWE, 2008) ou “uma outra maneira de descrever o real.” (JOUTARD, 2007, p. 223) São um argumento comunicado por uma história, falsa ou real, sobre algo significativo, “mantida tenazmente por [seus] aderentes.”⁴⁰ (SEGAL, 2004, p. 4) E a mitologia é um conjunto dessas histórias, podendo sim usar elementos religiosos e/ou servindo como tal, mas nunca se deve esquecer de que “uma ordem imaginada está sempre em perigo de colapsar, porque depende de mitos, e os mitos desaparecem uma vez que as pessoas param de acreditar neles.”⁴¹ (HARARI, 2014, loc 1715) Essa extraordinária elaboração humana, fruto da interação histórica de verdades objetivas e subjetivas, individuais e coletivas, que possibilita a existência de civilizações, escrita e tecnologia, é paralelamente e dialeticamente a mesma que, usando a mesma dinâmica de cooperação, concebe bodes expiatórios, naturaliza castas e aliena minorias ainda hoje, transformando essas verdades subjetivas em mitos, que acabam por perpetuar a ordem imaginada.

De mais a mais, desconsiderar a existência ou a presença de mitologia na contemporaneidade parece se encaixar naquelas profecias acadêmicas como “o fim da história” ou “a era da pós-ideologia”, estas ambas já denunciadas como detentoras de um entendimento muito superficial da dialética histórico-material (ZIZEK, 1989; 1994), desprezando contingências da história e o quanto a imaginação humana ainda permeia, e muitas vezes determina, os discursos e as ações dos indivíduos e das sociedades. Vide a crença no dinheiro, que objetivamente, é um pedaço de papel, mas que sem um consciente coletivo imaginado que agrega valor a este pedaço de papel, ou seja, sem essa mitificação ideológica, o sistema econômico iria ruir (ZIZEK, 1989; HARARI, 2014). Ou mesmo religiões. Ao se aceitar que mitologia é supérflua atualmente, está-se ignorando as diversas seitas religiosas fundamentalistas que atraem discípulos crédulos e dispostos a morrer e matar

myths they invent and tell one another. These principles have no objective validity [...] This is exactly what I mean by ‘imagined order’: imagined order is not a subjective order existing in my own imagination – it is rather an intersubjective order, existing in the shared imagination of thousands and millions of people [...] We believe in a particular order not because it is objectively true, but because believing in it enables us to cooperate effectively and forge a better society.”

39 “...retelable stories...” Da entrevista com o professor da University of London, Nick Lowe. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b0093z1k>>. Último acesso em 04 de outubro de 2022.

40 “...held tenaciously by adherents.”

41 “...an imagined order is always in danger of collapse, because it depends upon myths, and myths vanish once people stop believing in them.”

por elas, e ainda pior, ignoram-se suas vítimas.

Portanto, chamar mitologia de supérflua, pelo fato de ela ter servido como religião e ciência primitiva no passado, ignora a sua função psicológica (SEGAL, 2004), sua riqueza imaginativa e sua estrutura narrativa, itens preponderantes e ainda atuais nos estudos literários, nas humanidades em geral, e por fim, na política. O teatro na Grécia antiga também possuía uma função moral parecida com a religiosa, mas nem por isso deixa-se de se entreter e/ou mesmo aprender com peças teatrais ou outras manifestações estéticas narrativas oriundas do drama grego nos dias de hoje.

Mesmo com a perda de preponderância da religião no pós-Iluminismo, o que há é apenas uma substituição de mitologias. O passado glorioso e o destino em comum, pilares do nacionalismo, são arquétipos de “grandes sistemas culturais que o precederam”⁴² (ANDERSON, 1983, loc 296), ou seja, as religiões. Além disso, se a sociedade contemporânea já não vive de mitos outrora ditos modernos como estado-nação e pátria, estes foram substituídos por outras “autoridade[s] simbólicas”⁴³ (ZIZEK, 1989) que continuam estabelecendo coesão entre membros de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 1983), tais como gênero, classe, ideologia partidária e etnia. Isto posto, mitologia, nesta tese, é entendida tanto como um conjunto de narrativas que promovem “instintos artificiais”⁴⁴ (HARARI, 2014) para que um cidadão se comporte de certa maneira dentro de uma coletividade que compartilha essas mesmas narrativas, como um banco de dados estrutural do qual autores de literatura usufruem para elaborar ficções que revisitam seus antecessores e que se comunicam com seu externo. E ambas perspectivas são integrantes da herança cultural estadunidense.

1.2 Decifração de Barthes

“Ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê.”
(Roland Barthes, *Mitologias*)

Ao trazer o estudo mitológico para a contemporaneidade, outro pensador inescapável é Roland Barthes, mesmo com suas posições estruturalistas e polêmicas. Em seu livro

42 “...large cultural systems that preceded it...”

43 “...symbolic authority...”

44 “...artificial instincts...”

Mitologias (1957), dedicou-se a identificar e desvendar mitologias criadas e perpetuadas pela sociedade burguesa contemporânea, tais como ausência de racismo no mundo ocidental, propagandas comerciais que fomentam um consumismo acrítico, agendas políticas da direita e da esquerda e, de como elas esvaziam imagens, redefinindo suas significações como forma de perpetuar a ideologia capitalista, ou como ele mesmo enuncia, “naturalizar ideologias”, derivando em uma “percepção que reifica os resultados dos procedimentos discursivos em propriedades da coisa em si.”⁴⁵ (ZIZEK, 1994, loc 254) Isto ocorre quando ideologia parece ser invisível ou mesmo inexistente, mas perdura fortemente no inconsciente coletivo por meio de mitologias que não foram desvendadas ou descobertas.

Não é o intuito, nesta tese, detalhar a teoria estruturalista quase matemática do pensador francês sobre a mitologia, isso está muito bem colocado em seu livro e não nos é relevante agora. O recorte aqui presente tem a preocupação justamente com um problema ideológico que mitologia na contemporaneidade carrega em si: a “ambiguidade constitutiva da fala mítica” (BARTHES, 1957, p. 145), que faz com que o conceito/significado deforme a forma/significante, situação tal, que requer decifração.

Mito, conforme Barthes (1957) não é conceito ou ideia, é uma fala, e apesar de não citar Jung, concorda com este quando chama mitologia de forma. Não somente forma, mas um modo de significação e uma mensagem com limites históricos. Por ser uma fala, basicamente tudo pode se transformar em mito dependendo do discurso, pois para Barthes (1957), o universo é infinitamente sugestivo e cada objeto do mundo pode ser apropriado por discursos da sociedade. E sendo forma, ou estrutura, o mito há de ser preenchido com algum conteúdo, assim como chancela José Guilherme Merquior (2011, loc 4335):

O mito, quer seja recriado pelo sujeito ou tomado da tradição, só tira de suas fontes, individual ou coletiva (entre as quais interpenetrações e trocas se produzem constantemente), o material de imagens com que opera. A estrutura permanece a mesma, e é por ela que a função simbólica se realiza.

Essa recombinação “a partir do já instituído” (MERQUIOR, 2011) da mitologia é mediada pela linguagem. Lembrando de Saussure, Barthes (1957) nos esclarece que a relação entre um significado e um significante pode ser arbitrária sob o ponto de vista estritamente da linguagem, mas não do ponto de vista social, quando são revelados interesses e desejos envolvidos nessa relação. Signo é a associação entre significado (conceito) e o significante (imagem), e mito transforma um signo em significado, isto é, a primeira associação, o signo,

45 “...perception that reifies the results of discursive procedures into properties of the thing itself.”

transforma-se em conceito na segunda. A título de exemplo: a personagem Uncle Tom é um signo composto do significante escravizado africano e do significado passividade e resignação. No mito estadunidense Uncle Tom, o processo de incorporação de passividade à imagem do africano desaparece, fazendo-nos acreditar que a passividade não é fruto de uma associação, mas de uma essência do africano, ou de sua natureza.

Ainda segundo Barthes (1957), mito opera por meio de metalinguagem, porém fala de si mesmo repressivamente, escondendo, novamente, a construção de signos. Mitos são significantes diferentes, porque nunca são arbitrários, sempre há uma analogia que os motiva: “[A] função do mito é esvaziar a realidade da aparência da história e da construção social.”⁴⁶ (ROBINSON, 2011) Mitologia não esconde a realidade, mas a distorce ao alienar a história do signo e ao remover a história da linguagem, fazendo signos parecerem naturais, transformando história em natureza, procedimento contra o qual lutam Barthes e os novos historicistas. No caso desta tese, há personagens investigadas como representações de indivíduos que são essencializados como não-sujeitos por meio de uma condição explicada pela noção de mitologia burguesa de Barthes, ou seja, o significante deslocado é esvaziado do contexto histórico-material de desenraizamentos, objetificações e injustiças sociais estruturais que o levaram a essa situação deslocada, naturalizando-o como um indivíduo sem direito à subjetividade. E o resultado desse processo, um “maniqueísmo delirante” (FANON, 2020), é integrado à ordem imaginada.

Terry Eagleton, em *Ideology: an Introduction* (1991), apesar de se preocupar com uma possível banalidade das proposições de Barthes, chama-nos a atenção para a contribuição do teórico francês nos estudos de ideologia quando este trata de mitologia e discurso. Em *Literary Theory: an Introduction* (1983), também de Eagleton, o conceito de mitologia de Barthes se transforma em ideologia quando tenta mascarar a realidade social com signos supostamente naturais. Novamente, pode-se ver mitologias naturalizando discursos contemporâneos representadas nas obras deste estudo com migrantes de Oklahoma ou os imigrantes lituanos sendo vistos como essencialmente problemáticos, ou como pobres sendo essencialmente desocupados e aproveitadores, ou como negros sendo essencialmente inferiores e merecendo, portanto, trabalhar manualmente, ou negros migrantes do Sul como sendo essencialmente desordeiros e fura-greves, drenando a história que existe por trás de tais deslocamentos sociais, a fim de justificar e perpetuar discriminações e repressões contra essas minorias.

46 “[T]he function of myth is to empty reality of the appearance of history and of social construction.”

Então, basicamente, especulações promovidas por esse discurso essencialista acabam por produzir conteúdos xenofóbicos que preenchem as formas, neste caso, os mitos, engendrando deslocados mitificados. Essa apropriação burguesa do mito para fins ideológicos retira a responsabilidade do consumidor de mitos, pois “consumir um mito não é consumir signos, mas imagens, objetivos e sentidos”⁴⁷ (ROBINSON, 2011), fazendo com que a história por trás do mito se torne invisível, como se o mito tivesse sido criado na hora do consumo da imagem, dando a impressão de uma experiência imparcial.

Portanto, a “desmistificação do real” de Barthes (1957) possui um aspecto tanto estético quanto político. Segundo o ensaísta Andrew Robinson (2011), em Barthes, “[a] análise semiótica do mito é um ato político, estabelecendo a liberdade da linguagem do sistema atual e desvendando a construção de realidades sociais”⁴⁸ por meio de discursos em prol de uma “drenagem da história.”⁴⁹ De acordo com a teoria do pensador francês, uma sociedade que possua indivíduos que entendam, vejam e desmitifiquem mitos, será uma sociedade menos subordinada aos signos dominantes da ordem imaginada. Estando menos subordinado ideologicamente, um indivíduo pode entender si mesmo e alcançar o seu *self*.

1.3 Mitologia em Jung e o herói em busca do *self*

“Like the instincts, the collective thought patterns of the human mind are innate and inherited.”
(C. G. Jung, *The Man and his Symbols*)

Pelo que foi visto até então, Campbell, Harari e Barthes concordam que mitologia na contemporaneidade é orientada ao social e ao cultural e possui uma característica fortemente ideológico-discursiva, conectando indivíduos para se integrarem e agirem de acordo com propostas coletivas. Contudo, Campbell (1991), com seu vasto escopo e ao se ocupar de rituais e mitologias antigas, acaba por enxergar algo de positivo ou “terapêutico” nas manifestações dos mitos hoje. Já Barthes e Harari, veem nos mitos narrativas inventadas mantenedoras da ordem, podendo ser encontradas em quaisquer relações sociais, comerciais, culturais ou até mesmo em objetos e propagandas, a fim de perpetuar a ordem imaginada

47 “...to consume a myth is not to consume signs, but images, goals and meanings...”

48 “...[s]emiotic analysis of myth is a political act, establishing the freedom of language from the present system and unveiling the constructedness of social realities...”

49 “...draining of history.”

capitalista ou estabelecer políticas xenofóbicas como naturais. Assim sendo, para o entendimento desta tese, é crucial considerar o mito como uma “outra forma de verdade” (JOUTARD, 2007, p. 223), que sustenta uma ordem social imaginada ao mesmo tempo que interage com a psique humana, seja na dimensão individual ou na coletiva.

Com o intuito de compreendermos a influência do processo de ossificação de conhecimento (ROBINSON, 2011) promovido pela mitologia na psique, outro influente pensador nos estudos mitológicos se faz necessário: o médico suíço Carl Gustav Jung. C.G. Jung possui uma vasta produção sobre símbolos, mitos e manifestações do inconsciente coletivo, influenciando a crítica literária e inclusive o próprio Joseph Campbell: “[O]s escritos ousados que marcaram época dos psicanalistas são indispensáveis para o estudante de mitologia.”⁵⁰ (CAMPBELL, 1949, loc 162). Isso porque mitologias, além de servirem de base para ideologias, às vezes uma sendo sinônimo da outra, manifestam-se tanto na realidade vivida quanto na ficção literária por meio de arquétipos junguianos.

Primeiramente, é necessário entender que a psique humana não vem ao mundo vazia, ainda que ao longo dos anos ela seja preenchida com memórias e experiências, individuais ou coletivas. Segundo Jung (1964), chegamos ao mundo com imagens inatas e arquétipos herdados de nossos antepassados, e eles interagem dialeticamente com nossos instintos, memórias e experiências individuais:

O que chamamos propriamente de instintos são impulsos fisiológicos e são percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, eles também se manifestam em fantasias e frequentemente revelam sua presença somente por imagens simbólicas. Essas manifestações são o que chamo de arquétipos. Eles não possuem origem conhecida; e eles se reproduzem a qualquer hora e qualquer parte do mundo - até mesmo quando a transmissão por descendência direta ou ‘fertilização cruzada’ por meio de migração devem ser descartadas.⁵¹ (JUNG, 1964, loc 998)

Para Jung, os mitos, independentemente se antigos ou modernos, são expressões de “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2000, p. 16), ou seja, arquétipos que “indica[m] a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar.” (JUNG, 2000, p. 53) Então, mitos e arquétipos, na teoria junguiana, possuem correlação estreita entre si, uma vez que os arquétipos se

50 “...the bold and truly epoch-making writings of the psychoanalysts are indispensable to the student of mythology.”

51 “What we properly call instincts are physiological urges, and are perceived by the senses. But at the same time, they also manifest themselves in fantasies and often reveal their presence only by symbolic images. These manifestations are what I call the archetypes. They are without known origin; and they reproduce themselves in any time or in any part of the world - even where transmission by direct descent or “cross fertilization” through migration must be ruled out.”

manifestam simbolicamente nos mitos.

Contudo, esses arquétipos não são “imagens mitológicas definidas [...] essas são nada mais do que representações conscientes; seria um absurdo assumir que tais representações variáveis pudessem ser herdadas.”⁵² (JUNG, 1964, loc 990) Ou seja, quando manifestados, arquétipos e símbolos devem ser explicados dentro de seus contextos:

Eles são pedaços da própria vida - imagens que estão integralmente conectadas ao indivíduo vivo pela ponte das emoções. É por isso que é impossível dar uma interpretação arbitrária (ou universal) de qualquer arquétipo. Ele deve ser explicado da maneira indicada por toda a situação de vida do indivíduo particular com o qual se relaciona.⁵³ (JUNG, 1964, loc 1454)

A afirmação acima contempla uma relação dialética entre sujeito e objeto dentro dos estudos junguianos, que conflui na relação entre os heróis ficcionais e o “mundo manifesto”⁵⁴ (CAMPBELL, 1949) nos estudos mitológicos: “O mundo objetivo permanece o que era, mas, por causa de uma mudança de ênfase dentro do sujeito, é contemplada como se tivesse sido transformada.”⁵⁵ (CAMPBELL, 1949, loc 459) Portanto, o mundo pode parecer ser o mesmo, mas o ponto de vista e a forma de enxergá-lo mudaram, mudando também, consequentemente, o mundo. Esse movimento reverbera na manifestação simbólica e nos componentes estruturais narrativos da literatura, que outrora vieram da mitologia, e que, dialeticamente, alimentam e revisitam os próprios mitos.

Assim sendo, se ordens sociais são sustentadas por mitologias contemporâneas ou ideologias, estas, por sua vez, não deixam de ser manifestações de arquétipos, reforçando o caráter coletivo e herdado de diversos símbolos que são confundidos com verdades objetivas: “Se vamos ver as coisas em sua perspectiva correta, precisamos entender o passado do homem, bem como seu presente. É por isso que um entendimento dos mitos e símbolos é de importância fundamental.”⁵⁶ (JUNG, 1964, loc 790) Logo, tanto os arquétipos, quanto suas manifestações simbólicas, as mitologias, são dinâmicas e estão fora do controle puramente individual, restando ao indivíduo a busca do entendimento de tais manifestações, de como ele

52 “...definite mythological images [...] these are nothing more than conscious representations; it would be absurd to assume that such variable representations could be inherited.”

53 “They are pieces of life itself - images that are integrally connected to the living individual by the bridge of the emotions. That is why it is impossible to give an arbitrary (or universal) interpretation of any archetype. It must be explained in the manner indicated by the whole life-situation of the particular individual to whom it relates.”

54 “...manifest world...”

55 “The objective world remains what it was, but, because of a shift of emphasis within the subject, is beheld as though transformed.”

56 “[I]f we are to see things in their right perspective, we need to understand the past of man as well as his present. That is why an understanding of myths and symbols is of essential importance.”

e sua coletividade são influenciados por elas e, por fim, de como essas heranças coletivas culturais, entendidas dentro de diferentes contextos históricos, interagem com o viés pessoal, influenciando o *self*.

*Self*⁵⁷, noção que vem da teoria junguiana, é outro termo pertinente a esta tese. Segundo o *Jung Lexicon*, *self* é “[o] arquétipo da completude e o centro regulador da psique; uma força transpessoal que transcende o ego.”⁵⁸ (SHARP, 1991) Já a definição encontrada em *The Man and his Symbols* é a que segue: “*Self* - a totalidade da psique - a consciência do ego individualizada, emerge assim que o indivíduo amadurece.”⁵⁹ (HENDERSON, 1964, loc 1919) À vista disso, “[c]omo qualquer outro arquétipo, a natureza essencial do *self* é incognoscível, mas suas manifestações são o conteúdo do mito.”⁶⁰ (JUNG apud SHARP, 1991) Isto significa que essa instância suprema da psique humana está expressa na realidade manifesta, que é guiada pelos mitos contemporâneos, como também está presente em obras literárias que usam e/ou revisam esteticamente esse arquétipo.

Por fim, a individuação. Individuação na teoria junguiana é a maturação da personalidade e tem como objetivo “o acerto de contas consciente com o próprio centro interno (núcleo psíquico) ou *self*”⁶¹ (FRANZ, 1964, loc 2575), ou seja, o processo de individuação está intrinsecamente ligada ao *self*. Marie-Louise von Franz (1964, loc 2575) indica que tal processo se inicia “com um ferimento na personalidade e o sofrimento que o acompanha”⁶², o que ela denomina de “chamado”. Portanto, mais uma vez, a teoria junguiana harmoniza com os estudos mitológicos de Campbell, que elenca manifestações dela nos mitos. Por exemplo, o chamado junguiano é o chamado à aventura para o herói, e a individuação deste tem como paralelo à dádiva do conhecimento.

57 Por vezes traduzido erroneamente por “individualidade”, “ego” ou “Eu”. O termo estrangeiro é, atualmente, o mais aceito academicamente, como por exemplo, na tradução brasileira feita por Maria Lúcio Pinho de *The Man and his Symbols* (1964), importante coletânea de textos junguianos. Sendo assim, o termo *self* é o usado na tese. Mais informações em Porto Editora - *self* (psicologia) na Infopédia. Porto: Porto Editora. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/\\$self-\(psicologia\)](https://www.infopedia.pt/$self-(psicologia))>.

58 “[...]the archetype of wholeness and the regulating center of the psyche; a transpersonal power that transcends the ego.”

59 “Self - the totality of the psyche - the individualized ego-consciousness emerges as the individual grows up.”

60 “[...]like any archetype, the essential nature of the self is unknowable, but its manifestations are the content of myth.”

61 “...the conscious coming-to-terms with one’s own inner center (psychic nucleus) or Self...”

62 “...with a wounding of the personality and the suffering that accompanies it...”

1.4 O herói e sua jornada

“Modern literature is devoted, in great measure, to a courageous, open-eyed observation of the sickenly broken figurations that abound before us, around us, and within.”

(Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*)

Os protagonistas dos romances investigados nesta tese são expoentes do herói deslocado identificado por Joseph Campbell. Este, possui em seus estudos de mitologia um vasto e importante roteiro sobre jornadas do herói para analisar, comparar e estabelecer paralelos entre personagens que estão em deslocamento físico e geográfico, em termos empíricos, mas que promovem concomitantemente um deslocamento social e ontológico. Definido por Campbell (1949, loc 347), o herói “é o homem ou a mulher que foi capaz de lutar além de suas limitações históricas pessoais e locais para chegar às formas humanas normalmente válidas e normais.”⁶³ Tal definição encontra eco ao longo do trabalho de Campbell e de outros estudiosos aqui presentes no que se refere à mudança, movimento ou transformação, às vezes com elementos de *Bildungsroman*, com a heroína começando a narrativa de uma maneira e terminando de outra, mais amadurecida.

Essa transformação, chamada de rito de passagem pelos mitólogos, é composta por três elementos básicos: separação, iniciação e retorno. O primeiro deles, a separação, remete ao deslocamento primordialmente físico *per se* sofrido pelas personagens dos romances estudados neste capítulo. Diferentes motivos que levam as heroínas e os heróis de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* a se encontrarem despejadas e desenraizadas contra a própria vontade, e, conseqüentemente, objetificadas por coletividades que os enxergam como poluição. É possível perceber paralelos entre a iniciação do herói nos romances e as provas que um indivíduo deslocado enfrenta em uma sociedade que o vê sob a perspectiva da metafísica sedentarista, com ele sendo uma oposição à tradição.

Por fim, o retorno da heroína a sua comunidade: “O objetivo final da busca não deve ser nem a libertação tampouco o êxtase para si mesmo, mas a sabedoria e o poder de servir aos outros.”⁶⁴ (CAMPBELL, 1991, loc 84) Essa heroína deslocada está também em sua

63 “...is the man or woman who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms.”

64 “The ultimate aim of the quest must be neither release nor ecstasy for oneself, but the wisdom and the power to serve others.”

jornada, mesmo sem às vezes o saber ou querer, em busca da “dádiva”, na forma de conhecimento, para o seu retorno à comunidade:

[A] dádiva é simplesmente um símbolo de energia vital reduzido aos requisitos de um certo caso específico. [...] A rodada completa, a norma do monomito, requer que o herói comece agora o trabalho de trazer as runas da sabedoria [...] de volta ao reino da humanidade, onde a dádiva pode resultar na renovação da comunidade, da nação, do planeta, ou de dez mil mundos.⁶⁵ (CAMPBELL, 1949, loc 2580-2633)

Esse conhecimento adquirido pela heroína e que ela traz de volta a sua comunidade, segundo a hipótese desta tese, é a individuação junguiana que a permite apreender o sentido histórico de seu deslocamento, mas que ao mesmo tempo é de difícil transmissão para seus pares: “Como ensinar novamente, contudo, o que já foi ensinado corretamente e aprendido incorretamente milhares de vezes, através dos milênios de prudente insensatez da humanidade? Essa é a tarefa final e mais difícil do herói.”⁶⁶ (CAMPBELL, 1949, loc 2959) Mitologia, sendo uma manifestação de arquétipos para Jung, engendra esse árduo caminho da heroína. E autoras e autores se utilizam do processo de individuação do herói como elemento de construção de narrativas que representam deslocamentos presentes na realidade manifesta.

Tal abordagem junguiana é cara a Robert Segal e Northrop Frye, pois descarta a mitologia como mera explicação de causas naturais, mas a tem como uma narrativa que está impressa no inconsciente coletivo: “Para Jung, [o inconsciente] é herdado ao invés de criado e inclui muito mais do que instintos reprimidos.”⁶⁷ (SEGAL, 2004, p. 102) Os mitos, então, como manifestações simbólicas dos arquétipos junguianos, além de serem expressões da psique humana, com reverberações individuais e coletivas, servem também de alicerce estrutural para a literatura.

Essa comunicação “centrífuga” (FRYE, 1957) entre narrativa literária e o que é representado dialoga com o que Frye (1957, p. 99) pensa sobre arquétipos e convenção literária: “O símbolo nessa fase é a unidade comunicável, à qual dou o nome de arquétipo: ou seja, uma imagem típica ou recorrente. Entendo por arquétipo um símbolo que conecta um poema a outro e, assim, ajuda a unificar e integrar nossa experiência literária.”⁶⁸

65 “[T]he boon is simply a symbol of life energy stepped down to the requirements of a certain specific case. [...] The full round, the norm of the monomyth, requires that the hero shall now begin the labor of bringing the runes of wisdom [...] back into the kingdom of humanity, where the boon may redound to the renewing of the community, the nation, the planet, or the ten thousand worlds.”

66 “How teach again, however, what has been taught correctly and incorrectly learned a thousand thousand times, throughout the millenniums of mankind’s prudent folly? That is the hero’s ultimate difficult task.”

67 “For Jung, [the unconscious] is inherited rather than created and includes far more than repressed instincts.”

68 “The symbol in this phase is the communicable unit, to which I give the name archetype: that is, a typical or

Consequentemente, devido ao seu caráter narrativo e ficcional, mitologias servem tanto de sustentáculo para a ordem imaginada intersubjetiva na realidade vivida, como de uma coleção de convenções estruturais para uma “literatura como um fato social e como um modo de comunicação”⁶⁹ (FRYE, 1957, p. 99) que se preocupa com o “aspecto social da poesia.”⁷⁰ (FRYE, 1957)

Ao fazer uso de imaginação, intuição e ficção, mitologia concilia-se com a literatura, e um possível ponto de partida para se discutir a mitologia e sua presença nela é estabelecer que “os gêneros literários não são meramente paralelos ao mito heroico, mas derivam dele.”⁷¹ (SEGAL, 2003, p. 82) Em mais um de seus livros sobre mitologias e mitos, *The Power of Myth* (1991), Campbell reforça o caráter metafórico dos mitos criados por diversas culturas e também a presença de mitologia nos dias de hoje: “Você pode manter uma velha tradição viva somente renovando-a nos termos das circunstâncias presentes.”⁷² (CAMPBELL, 1991, loc 584) Muito do que foi feito pela crítica acadêmica envolvendo literatura e mitologia é baseado no fato dos mitos serem derivados, lidos, interpretados e renovados pela literatura ao longo dos séculos.

Tendo em vista a convergência do deslocamento espacial e social do herói de Campbell e das personagens dos romances e, com o intuito de estabelecer uma ponte entre a mitologia e os estudos sobre mobilidade, é justificável, além de proveitoso, nesta tese, tratar o exilado, um arquétipo que possui diferentes representações literárias em diferentes épocas, como deslocado. Com isso em mente, vejamos a relação do *self* com a jornada do herói deslocado:

Sob uma perspectiva do dever, qualquer um exilado da comunidade é um nada. De um outro ponto de vista, contudo, esse exílio é o primeiro passo da busca. Cada um carrega dentro de si o todo; portanto, ele pode ser procurado e descoberto em seu interior. [...] Por onde quer que o herói vagueie, o que quer que faça, ele está sempre na presença de sua própria essência - porque ele possui o olho aperfeiçoado para ver. Não há separação. Desta forma, assim como o caminho da participação social pode conduzir, no final, a uma realização do Todo no indivíduo, também o exílio leva o herói a encontrar o *self* em tudo.⁷³ (CAMPBELL, 1949, loc 5065)

recurring image. I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience.”

69 “...literature as a social fact and as a mode of communication...”

70 “...social aspect of poetry.”

71 “...the literary genres do not merely parallel the heroic myth but derive from it.”

72 “You can keep an old tradition going only by renewing it in terms of current circumstances.”

73 “From the standpoint of the way of duty, anyone in exile from the community is a nothing. From the other point of view, however, this exile is the first step of the quest. Each carries within himself the all; therefore it may be sought and discovered within. [...] Wherever the hero may wander, whatever he may do, he is ever in the presence of his own essence - for he has the perfected eye to see. There is no separateness. Thus, just as the way

Apesar de Campbell, em seus estudos mitológicos, focar os temas do “exílio infantil”⁷⁴ e do retorno do herói, o recorte acima sobre a interação entre o *self* e o todo, ou entre o indivíduo e o coletivo, é de suma importância para investigações sobre a representação literária do deslocamento, pois concatena um conceito ideológico antigo, mas jamais em desuso: Nós vs. Outros⁷⁵. Para determinar quem é Nós e quem são os Outros, a ordem imaginada, representada, estabelecida e perpetuada através de mitologias, entra de novo em ação: “Se você quer manter qualquer grupo humano isolado - mulheres, judeus, Roma, gays, negros - a melhor maneira de fazer isso é convencer todo mundo de que essas pessoas são uma fonte de poluição”⁷⁶ (HARARI, 2014, loc 2127) Mais uma vez, está-se diante das metafísicas da mobilidade de Cresswell (2006), já apresentadas nesta tese, nas quais o deslocado é hostilizado pelos que dependem de sua própria perspectiva para se manterem no centro.

Desta forma, as interações da psicologia junguiana com a análise literária estão aqui para promover a compreensão de como diferentes escolas literárias representam, ou simbolizam, a individuação e o *self* através de suas personagens. De sua parte, Stowe, Sinclair e Steinbeck desenvolvem narrativas estruturadas pelo mito do deslocado, com personagens deslocadas que recebem um chamado que eventualmente as levam à individuação junguiana. E as heroínas, de posse desse novo conhecimento, são representantes da mudança que esses autores realistas contemplam para a sociedade. Vejamos agora o tratamento literário desta relação entre a “ordem imaginada” de Harari (2014) e a herança coletiva junguiana em *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*, e, como Harriet B. Stowe, Upton Sinclair e John Steinbeck, se valem de estruturas formais mitológicas para representar deslocados em obras literárias de modo realista.

of social participation may lead in the end to a realization of the All in the individual, so that of exile brings the hero to the Self in all.”

74 “...infant exile...”

75 Com o intuito de diferenciar os pronomes eu, nós e outros no uso comum dos que são usados em termos filosóficos, psicanalíticos e sociológicos para designar sujeito e objeto, nesta tese, esses últimos vêm em caixa alta.

76 “If you want to keep any human group isolated – women, Jews, Roma, gays, blacks – the best way to do it is convince everyone that these people are a source of pollution.”

1.4.1 *Uncle Tom's Cabin* e a criação de um mito nacional

“Nothing of tragedy can be written, can be spoken, can be conceived, that equals the frightful reality of scenes daily and hourly acting on our shores, beneath the shadow of American law, and the shadow of the cross of Christ.”

(Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*)

Seja com elementos góticos ou sentimentais, empoderamento feminino (TOMPKINS, 1994) ou com observações empíricas baseadas em suas visitas à Kentucky, Harriet Beecher Stowe escreve um “romance de protesto”⁷⁷ (DILLER, 2009) que tem como objetivo imediato, dar uma resposta à aprovação da *Slave Fugitive Bill* de 1850 (DILLER, 2009), e como um empreendimento mais amplo, contribuir para uma abolição da escravidão baseada em uma conversão moral cristã dos EUA e no retorno dos africanos à África (DILLER, 2009). Pode-se dizer que seu projeto literário abolicionista foi particularmente bem-sucedido, vide a quantidade de livros vendidos na época, perdendo em vendas somente, curiosamente, para a Bíblia, as diversas adaptações para o teatro⁷⁸ no chamados *Tom Shows*, e mesmo o efeito que surtiu na opinião pública e no então futuro presidente estadunidense Abraham Lincoln durante a Guerra Civil (DILLER, 2009). O interesse nesta seção, contudo, é mostrar como Harriet B. Stowe engendra suas personagens tendo em vista as análises sobre mitologia na seção 1.3.

Inicialmente, em *Uncle Tom's Cabin*, a própria escritora indica em sua narrativa a questão de como o *self* interfere na visão que um indivíduo tem do externo: “O psicólogo nos diz sobre um estado no qual as afeições e as imagens da mente se tornam tão dominantes e avassaladoras que elas colocam os sentidos exteriores a seu serviço, e os fazem dar formas tangíveis ao imaginário interior.”⁷⁹ (STOWE, 1852, loc 8044) Stowe formula seu pensamento cristão de que o bem-estar psíquico se realiza através da recuperação moral do indivíduo e que o futuro da nação estadunidense depende desta. E esse projeto abolicionista cristão de Stowe acaba por se refletir em sua escrita.

Em vista disso, a maturação da personalidade, para Stowe, percorre um trajeto de

⁷⁷ “...protest novel...”

⁷⁸ Disponível em :< <https://www.harrietbeecherstowecenter.org/>>. Último acesso em 28 de junho de 2023.

⁷⁹ “The psychologist tells us of a state, in which the affections and images of the mind become so dominant and overpowering, that they press into their service the outward senses, and make them give tangible shape to the inward imagining.”

conversão religiosa. A visão naturalista da autora considera o indivíduo como fruto do seu ambiente e de que os EUA estão corrompidos moralmente, afetando a todos. Quando Mr. Shelby é confrontado por sua esposa por ter vendido os escravizados Tom e Harry, ele responde: “Eu não sei porque eu devo ser qualificado, como se eu fosse um monstro, por fazer o que todos fazem todos os dias.”⁸⁰ (STOWE, 1852, loc 1273) Mr. Shelby se acha no direito de fazer o que faz por estar de acordo com a ordem vigente: ele não está errado ao fazer o que todos fazem.

O comerciante de escravizados Haley, expressão estética quase caricata desse consentimento que pervade a sociedade estadunidense perante a escravidão, tenta se eximir de culpa quando questionado pelo jovem George Shelby, com a seguinte alegação: “Enquanto seus pais quiserem comprar homens e mulheres, sou tão bom quanto eles são, pois não é mais maldoso vendê-los do que comprá-los!”⁸¹ (STOWE, 1852, loc 2581) Ainda mais adiante na narrativa, Haley vende indiferentemente o filho recém-nascido da escravizada Lucy, quando a narradora faz a seguinte análise:

O comerciante de escravos havia chegado àquele estágio de perfeição cristã e política que tem sido recomendado por alguns pregadores e políticos do Norte, ultimamente, no qual ele havia superado completamente todas as fraquezas e preconceitos humanos. O coração dele estava exatamente onde o seu, senhor, e o meu poderiam estar, com devido esforço e cultivo.⁸² (STOWE, 1852, loc 3092)

Além de criticar a posição conformista do Norte estadunidense quanto à escravidão, a narradora alerta sua leitora de que todos nós estamos sujeitos ao processo que Ortega y Gasset chama de “acanalhamento”: “Como não é possível converter em sã normalidade o que em sua essência é criminoso e anormal, o indivíduo opta por adaptar-se ao indevido, fazendo-se totalmente homogêneo com o crime ou irregularidade que arrasta.” (ORTEGA Y GASSET, 2013, loc 2341) Para tanto, a narradora de *Uncle Tom's Cabin*, que verbaliza as opiniões da própria autora, indaga o papel do comerciante de escravizados e dos que projetam nele a questão escravagista:

Mas quem, senhor, faz o comerciante de escravos? Quem deve ser o mais culpado? O homem esclarecido, culto e inteligente, que apoia o sistema do

80 “I don't know why I am to be rated, as if I were a monster, for doing what every one does every day.”

81 “So long as your grand folks wants to buy men and women, I'm as good as they is, 'tan't any meaner sellin' on 'em, than 't is buyin'!”

82 “The trader had arrived at that stage of Christian and political perfection which has been recommended by some preachers and politicians of the north, lately, in which he had completely overcome every humane weakness and prejudice. His heart was exactly where yours, sir, and mine could be brought, with proper effort and cultivation.”

qual o comerciante é um resultado inevitável, ou o próprio pobre comerciante? Você contribui para a opinião pública que reclama do seu comércio, que o debocha e o deprava, até que ele não se envergonhe mais; e em que você é melhor do que ele?”⁸³ (STOWE, 1852, loc 3156)

Só existe a venda onde há o interesse de compra, uma alegoria da autora para dizer que só há perversão quando há consentimento. Essa elucubração de Harriet B. Stowe sugere a “vida artificial”⁸⁴ sobre a qual fala Jung (1964): ideologias discriminatórias são constituídas quando absorvemos preconceitos, removendo-nos da verdade. Ou seja, o acanalhamento do “homem-massa” (ORTEGA Y GASSET, 2013) é ao mesmo tempo consequência e manifestação do consentimento, tanto individual quanto coletivo, e, tanto do Sul quanto do Norte estadunidense.

A autora articula em sua obra uma sociedade em que todos, independentemente da etnia ou da origem, parecem estar suscetíveis a essa ausência de moral da qual sofre o “homem-massa” (ORTEGA Y GASSET, 2013) em *Uncle Tom's Cabin*: tanto os caçadores de escravizados brancos sulistas, Tom e Marks, quanto o fazendeiro branco nascido no Norte, Legree, são violentos e racistas; os capatazes de Legree, Quimbo e Sambo, apesar de negros, são violentos com os escravizados; a aristocrata Marie não acredita na emancipação dos cativos, enquanto seu marido é convencido de que é possível. E qual o remédio para escapar de ausência de moral presente nos EUA escravocrata?

O paralelo de Stowe entre ausência de moral com ausência de cristianismo já é conhecido, mas a proposta aqui é entender este paralelo por meio da mitologia e dos arquétipos junguianos. Em termos junguianos, Stowe pensa uma sociedade estadunidense que está infectada moralmente porque não reconhece e não lida com sua sombra, que para Jung (1964), em termos básicos, é a parte nefasta da consciência onde escondemos nossos defeitos, e que em *Uncle Tom's Cabin* é representada por ausência da palavra de Cristo. Ou seja, para Stowe, o chamado é um chamado religioso, e a dádiva do conhecimento é a palavra do Deus cristão.

O caso mais emblemático dessa estruturação mitológica é o da personagem principal, o escravizado Tom, um inocente que morre para salvar os corruptos, uma releitura da morte redentora de Cristo (TOMPKINS, 1994), ou, para continuar na mitologia bíblica, mas agora do Velho Testamento, uma releitura do mito de Jó, cuja fé em Deus é testada por meio do

83 “But who, sir, makes the trader? Who is most to blame? The enlightened, cultivated, intelligent man, who supports the system of which the trader is the inevitable result, or the poor trader himself? You make the public sentiment that calls for his trade, that debauches and depraves him, till he feels no shame in it; and in what are you better than he?”

84 “...artificial life...”

sofrimento. A estratégia de estabelecer personagens com personalidades dualisticamente contrárias acaba por denotar a crença na conversão por parte da autora. Dos que são atingidos pela dádiva do conhecimento, Eva, Tom e Saint Claire morrem em paz e amando a humanidade, Ophelia e Topsy fazem as pazes e vislumbram um futuro pacífico, e por fim, Eliza, George e família, reencontram-se prontos para espalhar a dádiva cristã no continente africano.

Vê-se, então, em *Uncle Tom's Cabin*, a presença da mitologia na base estrutural de sua narrativa, uma vez que Stowe faz alegorias a mitos bíblicos; e também em um sentido pedagógico, uma das funções de mitologia elencadas por Campbell, fazendo a autora levar a mitologia cristã ao pé da letra em seu texto como tentativa de converter suas leitoras. Eva e Tom morrem para se transformarem em mártires de uma nação cristã que a autora vislumbra. Entretanto, “a referência da metáfora nas tradições religiosas é a algo transcendente que não é literalmente coisa alguma”⁸⁵ (CAMPBELL, 1991, loc 1235), isto é, para Campbell (1949; 1991), a viagem de Jesus para o Paraíso é uma metáfora de uma viagem para dentro de si, ou seja, do processo de individuação.

Se “[a] função do artista é a mitologização do ambiente e do mundo”⁸⁶ (CAMPBELL, 1991, loc 1845), Stowe mitologiza uma nova ordem que ela almeja para seu país, junto do que ela pensa ser a poluição que atrapalha tal ordem. Falsos cristãos, demagogos, corruptos e outros corrompidos pelo pecado são referências da realidade vivida para Stowe desenvolver suas personagens fictícias que são a favor da escravidão. Entretanto, sua visão simplista sobre a presença africana nos EUA também está revelada em sua obra, com personagens retintos bidimensionais, maniqueisticamente malvados ou santos. Além disso há mestiços, uma síntese biológica entre brancos e negros, que estão aptos a encontrar o seu *self*, mas fora do país.

A luta de Stowe contra a abolição é louvável e o poder matriarcal articulado pelo empoderamento de personagens femininas (TOMPKINS, 1994) é também valoroso. Mas em termos ideológicos, a autora não só comete um deslize ontológico quando compara os trabalhadores industriais europeus com os escravizados afro-estadunidenses, minimizando o sofrimento destes, como acaba por perpetuar a ordem imaginada que trata o negro nos EUA como fonte de poluição desta mesma ordem. Já em termos literários, ao não conseguir transcender os dualismos criticados por Campbell, ela acaba por produzir somente mais um

85 “[t]he reference of the metaphor in religious traditions is to something transcendent that is not literally anything...”

86 “[t]he function of the artist is the mythologization of the environment and the world...”

arquétipo para a cultura nacional estadunidense, o de Uncle Tom, mito de passividade e entreguismo em uma sociedade racializada.

Passemos a *The Jungle*, que além de também se utilizar da jornada do herói de Campbell e outras estruturas mitológicas, tem *Uncle Tom's Cabin* como grande influência.

1.4.2 *The Jungle* e a conversão socialista

“There is one kind of prison
where the man is behind bars,
and everything that he desires is
outside; and there is another kind
where the things are behind the
bars, and the man is outside.”
(Upton Sinclair, *The Jungle*)

A correlação entre *The Jungle* e *Uncle Tom's Cabin* é conhecida. Por exemplo, na coletânea organizada por Harold Bloom (2002) sobre *The Jungle*, dos nove artigos presentes, seis usam o livro de Harriet B. Stowe como referência de comparação com o de Upton Sinclair. O exagero descritivo, o tom de denúncia, a legibilidade da escrita, além do apreço de Sinclair pela obra de Stowe, todos estes, são pontos pacíficos da crítica em se tratando do cotejo entre *Uncle Tom's Cabin* e *The Jungle*.

A comunicação centrífuga das obras com a realidade manifesta e o efeito social também se fazem notar. Se *Uncle Tom's Cabin* é classificado como romance de protesto na seção anterior, *The Jungle* pode ser chamado de “romance de denúncia” (“*muckraking*”⁸⁷) ou “romance proletário”⁸⁸ (FOLSOM, 1979). E se *Uncle Tom's Cabin* foi uma resposta ao *Slave Fugitive Bill* de 1850 e foi lido por Abraham Lincoln, *The Jungle* foi lido pelo presidente Theodore Roosevelt “e contribuiu enormemente para a emblemática passagem da *Pure Food and Drug Act* de 1906”⁸⁹ (DICKSTEIN, 1981, p. 49), que mudou para sempre práticas sanitárias nos entrepostos dos EUA.

Assim como em Stowe, a biografia de Sinclair tem influência clara em sua obra. Tendo vivido na pobreza em sua infância, quando escritor, “[e]le procurou expor a grande

87 “Varreção de sujeira” em uma tradução livre para o português. É um tipo de jornalismo que busca denunciar publicamente coisas desagradáveis. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/muckraking>>. Último acesso em 29 de junho de 2023.

88 “...proletariat novel...”

89 “...and it contributed enormously to the landmark passage of the Pure Food and Drug Act of 1906...”

mentira do Sonho Americano”⁹⁰ (ELLIOT, 1990, p. 92) por meio de uma narrativa “do ponto de vista dos fracos e desprovidos.”⁹¹ (DICKSTEIN, 1981, p. 49) Matthew Morris (1997) vai além e estabelece um paralelo entre a conversão da personagem Jurgis e a própria conversão do autor ao Socialismo.

Segundo Morris Dickstein (1981, p. 49), essa agenda política fez Sinclair defrontar o cânone literário, uma vez que “[a]s celebradas tradições do humanismo ocidental raramente se inclinavam a explorar a humanidade interna daqueles encurralados que, por nascimento ou ocupação, estavam próximos ao fundo da hierarquia social.”⁹² Além de ser uma de suas ocupações, o jornalismo serve, em *The Jungle*, como forma de dar realismo às descrições das condições insalubres de trabalho dos imigrantes nos entrepostos de Chicago no início do século passado. A ação de Sinclair contra o sistema corrupto é, portanto, educacional, retratando as agruras da classe trabalhadora por meio de um romance didático. Esse didatismo de Sinclair é tanto fruto quanto necessidade de o autor recorrer à função pedagógica da mitologia e à estrutura da jornada do herói. Basicamente, a dádiva do conhecimento é a consciência de classe e a jornada do herói de Campbell é a busca de conscientização do proletariado em uma nação hostil aos críticos do Capitalismo.

A princípio, Jurgis, bem como sua família, é ignorante de sua condição. Durante a visita ao entreposto de carne pela família Rudkus, logo que chegam nos EUA, Jurgis fica admirado com a parafernália industrial:

Tudo que um simples homem podia fazer, parecia a Jurgis, era aceitar uma coisa dessa como a encontrou, e fazer o que lhe era dito; receber um lugar nela e uma quota em suas atividades maravilhosas era uma benção para se agradecer, como alguém era agradecido pela luz do sol e pela chuva.⁹³ (SINCLAIR, 1906, p. 24)

Feliz por fazer parte daquilo, Jurgis, no começo da sua existência nos EUA, representa a inocência pré-individualização, e sua “consciência está influenciada por preconceitos, erros, fantasias e desejos infantis”⁹⁴ (JUNG, 1964, loc 623), fazendo-o consentir cegamente com a ideologia capitalista e, assim como as personagens bidimensionais de Stowe, viver uma “vida

90 “...[h]e sought to expose the great lie of the American Dream...”

91 “...from the point of view of the weak and dispossessed.”

92 “...[t]he vaunted traditions of Western humanism rarely stooped to explore the inner humanity of those trapped by birth or occupation near the bottom of the social hierarchy.”

93 “All that a mere man could do, it seemed to Jurgis, was to take a thing like this as he found it, and do as he was told; to be given a place in it and a share in its wonderful activities was a blessing to be grateful for, as one was grateful for the sunshine and the rain.”

94 “...consciousness is influenced by prejudices, errors, fantasies, and infantile wishes...”

artificial muito distante de instintos saudáveis, da natureza e da verdade.”⁹⁵ (JUNG, 1964, loc 623) O chamado vem para Jurgis de diferentes maneiras. Ele inicialmente recusa a convocação dos grevistas irlandeses para fazer parte do sindicato (SINCLAIR, 1906), mas a verdade desperta curiosidade em Jurgis, primeiramente por meio do ódio dos trabalhadores:

Ele ficou bastante espantado quando começou a descobrir - que a maioria dos homens odiava seu trabalho. Parecia estranho, era até mesmo terrível, quando se descobre a universalidade do sentimento; mas era certamente um fato - eles odiavam seu trabalho. Eles odiavam os chefes e eles odiavam os donos; eles odiavam o lugar todo, a vizinhança inteira - até mesmo toda a cidade, com um ódio irrestrito, amargo e feroz. Mulheres e criancinhas sucumbiam a praguejar aquilo; era podre, podre como o inferno - tudo era podre. Quando Jurgis os perguntava o que eles queriam dizer, eles começavam a suspeitar e se contentavam em dizer ‘Não se preocupe, fique aqui e veja por si mesmo.’⁹⁶ (SINCLAIR, 1906, p. 35)

Campbell (1949) associa a “recusa do chamado” a um ego infantil. Mas a ausência de malícia e os erros inocentes que Jurgis e sua família cometem também fazem parte do chamado do herói: “Nem todos os que hesitam estão perdidos. [...] Então, é que às vezes o apuro que se segue a uma recusa obstinada do chamado prova ser a ocasião de uma revelação providencial de algum princípio insuspeito de libertação.”⁹⁷ (CAMPBELL, 1949, loc 904) Em um certo momento, Jurgis começa a viver uma vida de desespero e miséria nos EUA, quando ele descobre o álcool com os colegas da fábrica de fertilizantes: “[E]les tinham algo em que pensar enquanto trabalhavam, - a memória da última vez que tinham ficado bêbados, e a esperança de quando eles ficariam bêbados novamente.”⁹⁸ (SINCLAIR, 1906, p. 81) O consumo de álcool, para Jung (1964), é uma manifestação da falta de introspecção dos homens modernos, fazendo-os não dialogar com suas sombras.

O álcool é alegorizado por Sinclair como mais um dos entorpecimentos provocados pela massificação intelectual e laboral no Capitalismo. Em contrapartida, ele articula o Socialismo como a cura dessa massificação, uma mitologia que não precisa de escapismos baratos como o álcool no Capitalismo: “Jurgis consegue seu primeiro emprego como

95 “...artificial life far removed from healthy instincts, nature, and Truth.”

96 “He was quite dismayed when he first began to find it out - that most of the men hated their work. It seemed strange, it was even terrible, when you came to find out the universality of the sentiment; but it was certainly the fact - they hated their work. They hated the bosses and they hated the owners; they hated the whole place, the whole neighborhood - even the whole city, with an all-inclusive hatred, bitter and fierce. Women and little children would fall to cursing about it; it was rotten, rotten as hell - everything was rotten. When Jurgis would ask them what they meant, they would begin to get suspicious, and content themselves with saying, ‘Never mind, you stay here and see for yourself.’”

97 “Not all who hesitate are lost. [...] So it is that sometimes the predicament following an obstinate refusal of the call proves to be the occasion of a providential revelation of some unsuspected principle of release.”

98 “...they had something to think about while they worked, - they had the memory of the last time they had been drunk, and the hope of the time when they would be drunk again.”

socialista porque um empregador socialista despediu um homem por beber demais. A implicação é clara; enquanto o sistema Capitalista leva um homem a beber, se ele beber no Socialismo, ele merece demissão.”⁹⁹ (YODER, 1975, p. 16) Se o Capitalismo depende de seguidores alienados, os seguidores do Socialismo são antenados.

Em certo momento, Jurgis é preso por defender a honra de Ona, que fora violentada pelo chefe no entreposto, e na prisão, ele conhece Jack Duane, personagem que funciona de acordo com o que Campbell (1949) chama na mitologia de “protetor do destino”¹⁰⁰, um papel que em mitos antigos era de seres sobrenaturais, para que o protagonista converse com sua sombra: “O que tal figura representa é o poder benigno e protetor do destino.”¹⁰¹ (CAMPBELL, 1949, loc 1009) O companheiro de cela de Jurgis personifica a figura mitológica do guia, também chamada de “resgate de fora”¹⁰² (CAMPBELL, 1949). Jack Duane é “um homem do mundo”¹⁰³ (SINCLAIR, 1906, p. 96), “o primeiro homem instruído com quem ele [Jurgis] conversara”¹⁰⁴ (SINCLAIR, 1906, p. 97), um ladrão boa-vida que “sentiu a injustiça do mundo, mas ao invés de aguentar pacientemente, ele revidou, e atacou com força”¹⁰⁵ (SINCLAIR, 1906, p. 97), por quem Jurgis adquire grande admiração, enxergando nele algo que ele próprio poderia ter sido.

Após o capítulo da prisão e do encontro com Duane, a família Rudkus perde a casa para corretores corruptos, Ona morre no parto do segundo filho e Jurgis é colocado na lista negra¹⁰⁶ dos entrepostos de Chicago. A partir de então, ele se integra, de certa maneira, à parte da cultura estadunidense do começo do século XX ao “viajar ilegalmente em um trem de carga” (“*freighthopping*”) rumo ao interior para perambular a esmo como um “sem-teto” (“*hobo*”). Fora de Chicago, vê água limpa e árvores pela primeira vez depois de anos:

Pense que ele foi um homem do campo a vida toda; e por três longos anos ele nunca tinha visto uma paisagem rural nem ouvido um som do campo! [...] E agora ele se sentia como um pássaro erguido e levado por um vendaval; ele parava e olhava para cada nova visão maravilhosa - para um rebanho de vacas e um prado cheio de margaridas, para cercas vivas com

99 “Jurgis gets his first job as a socialist because a socialist employer has fired a man for drinking too much. The implication is clear; while the capitalist system drives a man to drink, if one drinks under socialism one earns dismissal.”

100 “...protecting power of destiny...”

101 “What such a figure represents is the benign, protecting power of destiny.”

102 “...rescue from without...”

103 “...a man of the world...”

104 “...the first educated man with whom he [Jurgis] had ever talked...”

105 “...felt the world’s injustice, but instead of bearing it patiently, he had struck back, and struck hard...”

106 Apesar da expressão lista negra (“blacklist”) estar fora de moda por sua conotação racial negativa, estou me referindo à expressão usada nas obras de Upton Sinclair e John Steinbeck.

rosas de junho, para passarinhos cantando nas árvores.¹⁰⁷ (SINCLAIR, 1906, p. 249)

Longe da cidade e perto da natureza, sente-se mais saudável e começa a raciocinar melhor. Esse capítulo de *The Jungle* representa “a travessia do primeiro limiar”¹⁰⁸ (CAMPBELL, 1949, loc 1099) da jornada do herói, um caminho em direção a individuação: “As regiões do desconhecido (deserto, selva, profundezas do mar, terra estranha, etc.) são campos livres para a projeção do conteúdo inconsciente.”¹⁰⁹ Essa é mais uma alegorização de Sinclair para o trabalho industrial capitalista massificante que faz do trabalhador um doente alienado e inerte.

Ainda nos primeiros dias como sem-teto no interior, ele se vinga de um fazendeiro que o havia maltratado, denotando sua mudança: “Essa foi sua resposta, e mostrava seu estado de espírito; de agora em diante ele estava lutando.”¹¹⁰ (SINCLAIR, 1906, p. 128) Um outro fazendeiro quer contratar Jurgis somente durante o verão, fazendo o protagonista questioná-lo: “Quando você terminar de trabalhar seus cavalos neste outono, você vai deixá-los na neve?”¹¹¹ (SINCLAIR, 1906, p. 128) Ao que o narrador conclui: “Jurgis estava começando a pensar por si próprio atualmente.”¹¹² (SINCLAIR, 1906, p. 128) Além de mais saudável fisicamente, Jurgis demonstra uma inicial conscientização de classe que o faz decifrar a ideologia capitalista quanto ao uso de mão-de-obra. Contudo, Jurgis tem que voltar para Chicago com a chegada do inverno e, apesar da sua inicial conscientização, ele precisa novamente se sujeitar e trabalhar na cidade, enfrentando os problemas de sempre.

A partir do retorno de Jurgis à cidade, Sinclair articula novamente a ajuda sobrenatural dos mitos antigos para que o herói termine a maturação de sua personalidade, desta vez por meio do Partido Socialista. Encontrando-o quase que por acaso, o desfecho do processo de conversão de Jurgis Rudkus ao final de *The Jungle* produziu os capítulos mais questionados pela crítica literária. Praticamente como um texto escolar, o narrador de Sinclair descreve o aprendizado de Jurgis, que frequenta diversas reuniões e palestras do Camarada Schliemann. A jornada do herói Jurgis finaliza com a sua completa conversão ao Socialismo, portanto,

107 “Only think that he had been a countryman all his life; and for three long years he had never seen a country sight nor heard a country sound! [...] And now he felt like a bird lifted up and borne away upon a gale; he stopped and stared at each new sight of wonder, - at a herd of cows, and a meadow full of daisies, at hedgerows set thick with June roses, at little birds singing in the trees.”

108 “...the crossing of the first threshold...”

109 “The regions of the unknown (desert, jungle, deep sea, alien land, etc.) are free fields for the projection of unconscious content.”

110 “That was his answer, and it showed his mood; from now on he was fighting.”

111 “When you get through working your horses this fall, will you turn them out in the snow?”

112 “Jurgis was beginning to think for himself nowadays.”

uma maturação da personalidade que se dá por meio de uma conversão externa.

Sendo um socialista e um escritor filho de sua época, Upton Sinclair sentia a pressão de escrever um romance com precisão histórica: “No mundo literário dos meados de 1890, o Realismo e o Naturalismo estavam dando uma nova ênfase ao papel do artista como registrador dos fatos da vida cotidiana e como um líder em potencial para reformas sociais.”¹¹³ (ELLIOT, 1990, p. 90) Mas essa mesma acurácia, ou objetividade histórica, que tem o intuito de converter as leitoras, resulta em um problema de “harmonia formal”¹¹⁴ (MORRIS, 1997) em *The Jungle*, tanto em um protagonista que se apresenta como um “Homem Comum em uma jornada através de uma série de tragédias inacreditáveis e fantásticas que jamais poderiam ter acontecido a uma só pessoa”¹¹⁵ (ELLIOT, 1990, p. 94), quanto no “narrador-visitante atrapalhado que faz a mediação entre a leitora e as personagens.”¹¹⁶ (ELLIOT, 1990, p. 95)

Isso significa que essa abordagem “do topo para a base” (“*top-down*”) de Sinclair acaba por estereotipar os imigrantes em indivíduos que não conseguem agir por si só, mas somente com a ajuda do Partido Socialista e de seus intelectuais. E pensando no arquétipo junguiano, a maturação do *self* de Jurgis só é possibilitada por meio de sua adesão ao partido. Uma contradição, uma vez que para Jung, a própria civilização moderna polui nossos instintos para que enxerguemos nossa individualidade e nos tornemos donos de nós mesmos (FRANZ, 1964). Contudo, ao buscar a universalização da aquisição de consciência de Jurgis, Sinclair termina por sepultar a individualidade de sua personagem.

O partido Socialista é o provedor de consciência bem como o Cristianismo o é em *Uncle Tom's Cabin*. E ao invés de Cristo, como Tom faz, a personagem urbana e moderna de Sinclair procura a ajuda sobrenatural em mitologias modernas e urbanas. Tem-se então, um romance não somente panfletista, mas elitista, uma vez que quer mudar o proletariado, mas o público de Sinclair não necessariamente é o proletariado, e o protagonismo das ações dos sindicatos e do partido é da *intelligentsia*, não de Jurgis. Ou seja, assim como em Stowe, a individuação de Jurgis se dá do externo para dentro, removendo a agência das personagens deslocadas em busca da maturidade do seu *self*.

113 “In the literary world of the mid-1890s, realism and naturalism were placing a new stress upon the role of the artist as recorder of the facts of daily life and as a potential leader of social reforms.”

114 “...formal harmony...”

115 “...Everyman on a journey through a fantastic and unbelievable series of tragedies that could never happen to a single person...”

116 “...clumsy narrator-visitor who mediates between the reader and the characters.”

Sigamos agora para *The Grapes of Wrath*, outra obra que trata da individuação dos desprovidos.

1.4.3 *The Grapes of Wrath* e o protesto suave

“Up ahead they’s a thousan’ lives
we might live, but when it
comes, it’ll on’y be one.”
(John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*)

The Grapes of Wrath de John Steinbeck, é outro romance de modo realista que retrata as agruras da classe trabalhadora de maneira propositadamente detalhada, mas que ainda depende de elementos mitológicos para engendrará-las. Em todo caso, ao representar os migrantes de Oklahoma indo para a Califórnia durante a Grande Depressão, Steinbeck se junta aos seus antecessores no cânone de romances que atingiram o “efeito social” de Ortega y Gasset (2013):

Juntamente de obras como *The Jungle* de Upton Sinclair e *Uncle Tom’s Cabin* de Harriet Beecher Stowe, *The Grapes of Wrath* alcançou um posto entre aqueles romances que tanto agitaram o público americano em prol de uma causa social a ponto de ter um impacto político considerável.¹¹⁷ (LISCA, 1978, p. 37)

Entretanto, se Stowe sentimentaliza os valores cristãos, e Sinclair praticamente convoca a leitora para a ingressar no Socialismo, Steinbeck estrutura sua agenda marxista de maneira mais indireta. Por exemplo, além de preconizar a união dos trabalhadores sem fazer menção partidária direta, ele acena uma convergência com o governo dos EUA no capítulo 22 quando descreve como funcionavam os campos criados pelo governo para ajudar os migrantes das grandes planícies, oficialmente chamados de *Farm Security Administration Migratory Labor Camp*¹¹⁸. Apesar de criticar as causas e os acontecimentos da Grande Depressão, e também por vezes estereotipar os fazendeiros e suas práticas capitalistas, Steinbeck parece estar do lado do governo quanto à construção dos campos e a sua auto-gestão.

117 “Along with such works as Upton Sinclair’s *The Jungle* and Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin*, *The Grapes of Wrath* has achieved a place among those novels that so stirred the American public for a social cause as to have had measurable political impact.”

118 Disponível na página da Biblioteca do Congresso dos EUA: <<https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/articles-and-essays/documenting-america/fsa-migratory-labor-camp/>>. Último acesso em 23 de janeiro de 2019.

Em *The Grapes of Wrath*, “o problema artístico central é apresentar o universal e épico em termos individuais e particulares”¹¹⁹ (LEVANT, 1974, p. 10), que Steinbeck soluciona variando suas figuras de linguagem: por meio de uma sinédoque estendida para os heróis, fazendo da família Joad uma representação dos migrantes de Oklahoma; e como “metáfora desenvolvida”¹²⁰ (LEVANT, 1974) para tratar do inimigo abstrato, que Steinbeck denomina de “monstro”.

Em termos mitológicos, o “dragão a ser abatido por ele [o herói] é precisamente o monstro do *status quo*”¹²¹ (CAMPBELL, 1949, loc 4457), que no caso do romance de Steinbeck, é um monstro culpado tanto pela Grande Depressão, quanto pela tomada das terras dos trabalhadores rurais inocentes de Oklahoma, e que também os coloca uns contra os outros. Steinbeck não foge da responsabilidade por tal “monstro”, pois “homens o fizeram, mas não podem controlá-lo”¹²² (STEINBECK, 1939, p. 33), sugerindo que “o processo de individuação é frequentemente percebido como um fardo em vez de uma benção imediata”¹²³ (FRANZ, 1964, loc 3413), especialmente em se tratando do contexto em que indivíduos deslocados se encontram: desarmados e ignorantes perante a abstração do inimigo.

Esse fardo também é expresso pelo escravizado Tom em *Uncle Tom's Cabin*, quando este, no seu leito de morte, constata o quão difícil é amar os seus inimigos, conforme os preceitos cristãos (STOWE, 1852). Em *The Jungle*, Jurgis não quer, a princípio, fazer parte do sindicato ou se rebelar contra os donos das fábricas, mas a pobreza contínua praticamente o empurra para o Partido Socialista. Já em *Grapes of Wrath*, após a morte de Jim Casy, Tom Joad toma o seu lugar como o divulgador da dádiva da consciência de classe, uma individuação com contornos políticos que é adquirida depois de um violento encontro com policiais que protegem as fazendas de pêssegos cujos donos exploram seus trabalhadores migrantes.

Consequentemente, por meio de suas personagens, Steinbeck dialoga tanto com Jung e sua individuação como fardo, quanto com Raymond Williams (1977), que afirma que é difícil alguém se tornar marxista por motivos culturais ou literários, mas sim por razões econômicas, sugerindo que a aquisição de consciência de classe é onerosa. Os trabalhadores deslocados são empurrados em direção à sua individuação, e o responsável é o monstro, uma metáfora da

119 “...the central artistic problem is to present the universal and epical in terms of the individual and particular.”

120 “...developed metaphor...”

121 “...dragon to be slain by him is precisely the monster of the status quo...”

122 “...[m]en made it, but they can't control it...”

123 “...the process of individuation is often felt to be a burden rather than an immediate blessing...”

ganância capitalista que quer se perpetuar como *status quo*, uma criação humana cuja transformação é de nossa responsabilidade.

Portanto, Jim Casy, Tom e Ma Joad são representantes do herói guerreiro mitológico elencado por Campbell (1949), um herói que prepara o terreno para a transformação que está por vir, “[p]ois o herói mitológico é o campeão não das coisas tornadas, mas das coisas se tornando.”¹²⁴ (CAMPBELL, 1949, loc 4457) A transformação, independentemente de ser uma revolução armada ou uma mudança governamental drástica, perpassa pela conscientização do proletariado, manifestada esteticamente como dádiva do conhecimento em *The Grapes of Wrath*.

Há uma mudança de interpelação de *The Jungle* para *The Grapes of Wrath*: em Sinclair, o Partido Socialista ocupa o papel mitológico da ajuda sobrenatural para que Jurgis finalmente apreenda a verdade antes de pensar em transformar a sociedade; já Steinbeck engendra seus heróis, principalmente Casy e Tom, como vítimas, mas com agência, adquirindo a dádiva do conhecimento histórico sobre o monstro confrontando-o. Em paralelo com esse ganho de consciência das personagens, o autor interage com suas leitoras em capítulos ensaísticos sobre história e política, como Tolstói já havia feito quase cem anos antes, separados da narrativa, mas ainda assim, alimentando-a e se interrelacionando com ela.

Bem como Stowe e Sinclair, Steinbeck “está escrevendo para a vasta classe média que forma o público para romances *best-sellers*.”¹²⁵ (RAILTON, 1990, p. 115) Mas o “narrador atrapalhado” de *The Jungle*, também presente em *Uncle Tom’s Cabin*, desenvolve-se em *The Grapes of Wrath* em um condutor mais sofisticado, que também interage com a leitora, mas agora por meio de uma crítica histórico-filosófica que mapeia as ações do monstro para a leitora que está distante dos acontecimentos das planícies de Oklahoma e das fazendas da Califórnia. Em um destes capítulos, o autor indica um dilema ontológico entre a relação do indivíduo e de sua coletividade na sociedade estadunidense:

Esse é o começo - do ‘eu’ para o ‘nós.’ Se vocês, que possuem as coisas de que as pessoas precisam, pudessem entender, vocês talvez se preservariam. Se pudessem separar causas e resultados, se pudessem saber que Paine, Marx, Jefferson, Lenin, foram resultados, não causas, vocês poderiam sobreviver. Mas vocês não podem saber disso. Porque o atributo da posse os congelam eternamente no ‘eu’, e os separam para sempre do ‘nós.’¹²⁶ (STEINBECK, 1939, p. 152)

124 “[f]or the mythological hero is the champion not of things become but of things becoming.”

125 “...is writing for the vast middle class that forms the audience for best-selling fiction.”

126 “This is the beginning - from ‘I’ to ‘we.’ If you who own the things people must have could understand this, you might preserve yourself. If you could separate causes from results, if you could know that Paine, Marx, Jefferson, Lenin, were results, not causes, you might survive. But that you cannot know. For the quality of

Desta maneira, o narrador ensaísta de *The Grapes of Wrath* antecipa como Barthes entende a mitologia na sociedade capitalista: uma ideologia essencializante que ossifica classes e castas sociais, uma questão já apontada como preponderante no que diz respeito à ordem imaginada. Os bancos que expulsam os trabalhadores rurais de suas terras e os fazendeiros que os contratam com salários indignos “vêm de uma mentalidade reacionária de desagregar coletivos em indivíduos e indivíduos em essências”¹²⁷ (ROBINSON, 2011), alimentando dualismos simplistas como Nós e Outros que afetam a opinião pública no que se refere a questões sociais. Ademais, “essa mentalidade permite que a realidade seja evitada enquanto se mantém uma ilusão de causalidade pautada por essências”¹²⁸ (ROBINSON, 2011), evidenciada pela reação californiana perante a presença dos migrantes de Oklahoma, os *Okies*:

Eles estavam famintos e eram ferozes. E eles tinham a esperança de encontrar um lar, e encontraram apenas ódio. Okies - os proprietários os odiavam porque os proprietários sabiam que eles eram moles e os Okies fortes, que eles estavam alimentados e os Okies esfomeados; e talvez os proprietários tinham ouvido de seus avós quão fácil é roubar terra de um homem mole se você for feroz, faminto e armado. Os proprietários os odiavam. E nas cidades, os lojistas os odiavam porque eles não tinham dinheiro para gastar. [...] Os homens da cidade, pequenos banqueiros, odiavam os Okies porque não havia nada a ganhar com eles. Eles não tinham coisa alguma. E os trabalhadores odiavam os Okies porque um homem com fome precisa trabalhar e, se ele precisa trabalhar, se ele tem que trabalhar, o pagador do salário automaticamente lhe dá menos pelo seu trabalho; e daí ninguém consegue aumento.¹²⁹ (STEINBECK, 1939, p. 233)

Colocar povo contra povo é uma das articulações do monstro. Independentemente se são fazendeiros, comerciantes, policiais ou proletários californianos, os *Okies* se apresentam como o Outro para eles, um estorvo social desagregado da coletividade estadunidense, uma fonte de poluição à ordem imaginada a ser combatida. Em seu processo educacional, os Joad aprendem, por meio da experiência do deslocamento, que precisam escapar dessa

owning freezes you forever into ‘I’, and cuts you off forever from the ‘we.’”

127 “...come from a reactionary mentality of disaggregating collectives into individuals and individuals into essences...”

128 “...this mentality allows reality to be dodged while maintaining an illusion of causality grounded in essences...”

129 “They were hungry, and they were fierce. And they had hoped to find a home, and they found only hatred. Okies - the owners hated them because the owners knew they were soft and the Okies strong, that they were fed and the Okies hungry; and perhaps the owners had heard from their grandfathers how easy it is to steal land from a soft man if you are fierce and hungry and armed. The owners hated them. And in the towns, the storekeepers hated them because they had no money to spend. [...] The town men, little bankers, hated Okies because there was nothing to gain from them. They had nothing. And the laboring people hated Okies because a hungry man must work, and if he must work, if he has to work, the wage payer automatically gives him less for his work; and then no one can get more.”

desagregação: “As crianças sem jantar os transformaram, a mudança interminável os transformaram. Eles eram migrantes. E a hostilidade os transformou, os soldou, os uniu.”¹³⁰ (STEINBECK, 1939, p. 282) O poder abstrato do monstro desagrega os indivíduos, mas ao mesmo tempo, os trabalhadores se unem em sua dor, uma evidência do pensamento histórico naturalista e marxista de John Steinbeck.

Talvez influenciado por Sinclair, Steinbeck também critica o pensamento capitalista da época comparando o tratamento que os trabalhadores e os cavalos recebem: “Se um sujeito tem um conjunto de cavalos, ele não faz um rebuliço se ele tem que alimentá-los quando não estão trabalhando. Mas se um sujeito tem homens trabalhando para ele, ele simplesmente não dá a mínima. Cavalos têm muito mais valor que homens.”¹³¹ (STEINBECK, 1939, p. 358) A desagregação de indivíduos em essências da ordem imaginada capitalista ossifica os imigrantes europeus de Sinclair e os migrantes rurais de Steinbeck em sujeitos ontologicamente menores que animais de carga, ratificando o tratamento que eles recebem em Chicago ou na Califórnia.

Ao serem tratados como poluição da ordem imaginada e essencializados como inferiores a animais, os *Okies* transformam-se em bode expiatório de uma sociedade em crise político-econômica, mas também social e existencial. E para essa ausência de coletividade, Steinbeck indica que o caminho para a revolução está no indivíduo, precedendo o coletivo, como assevera um relevante acadêmico de *The Grapes of Wrath*, Stephen Railton (1990, p. 125):

Apesar da atenção persistente da narrativa às forças externas - naturais, históricas, econômicas, sociais - ela por fim aponta para o que sua própria representação exclui, para uma ‘ato’ interno de consciência ou espírito, como o único lugar em que a revolução pode começar.¹³²

Essa “perspectiva de uma nova consciência”¹³³ (RAILTON, 1990, p. 118), que é entendida aqui como a individuação junguiana está clara na passagem a seguir. No encontro final entre Jim Casy e Tom Joad, na greve dos catadores de pêssegos liderada por Jim, este conta a Tom que desde sua passagem pela prisão, ele começou a entender que “‘é a

130 “The children without dinner changed them, the endless moving changed them. They were migrants. And the hostility changed them, welded them, united them.”

131 “If a fella owns a team a horses, he don’t raise no hell if he got to feed ‘em when they ain’t workin’. But if a fella got men workin’ for him, he jus’ don’t give a damn. Horses is a hell of a lot more worth than men.”

132 “Despite the narrative’s persistent attention to external forces - natural, historical, economic, social - it ultimately points to what its own representation excludes, to an inward “act” of consciousness or spirit, as the only place the revolution can begin.”

133 “...prospect of a new consciousness...”

necessidade que causa todo o problema”¹³⁴ (STEINBECK, 1939, p. 382), que a polícia está prendendo pessoas que roubam por fome e que a autoridade está a proteger a propriedade das elites. Suas últimas palavras antes de ser morto pelos capangas da fazenda de pêssegos, “[v]ocês não sabem o que estão fazendo”¹³⁵ (STEINBECK, 1939, p. 392), são uma clara referência à cena da crucificação de Cristo.

Tom mata um dos capangas e precisa se esconder da polícia. Em seu último encontro com sua mãe, Tom indica sua conversão e que seguirá os passos de Jim ao lembrar de sua pregação, desta vez, com uma referência à mitologia do Velho Testamento: “Dois são melhores que um, porque eles têm uma boa recompensa pelo seu trabalho. Pois se eles caírem, um levantará seu companheiro, mas aí daquele que estiver só quando cair, pois ele não tem quem o ajude a levantar.”¹³⁶ (STEINBECK, 1939, p. 418) A conversão das duas personagens por meio de mitologias bíblicas tem uma função editorial para Railton (1990, p. 124), pois o público estadunidense não “endossaria Socialismo militante”¹³⁷, então “Steinbeck insinua perspicazmente sua visão revolucionária apresentando-a à guisa familiar do Cristianismo.”¹³⁸

O monstro abstrato que transforma indivíduos em autômatos e desagrega o coletivo é combatido pela dádiva do conhecimento adquirido por meio da experiência do deslocamento. A dádiva, ou seja, a consciência de classe, também é uma abstração, mas ao contrário do monstro que propaga o consentimento nos homens, a dádiva da consciência de classe em *The Grapes of Wrath* estimula a ação de Jim Casy, que se transforma em um grevista, e depois em Tom Joad, que decide seguir os passos do ex-pregador martirizado, quando entende a necessidade do retorno da coletividade: “Bem, talvez, como diz Casy, um sujeito não tem uma alma própria, mas somente um pedaço de uma grande alma.”¹³⁹

Fechando o ciclo mitológico do herói, a “renovação da comunidade”¹⁴⁰ (CAMPBELL, 1949) por Tom se dá por uma demanda de ajudar as vítimas do monstro: “Então eu estarei por toda parte aí na escuridão. Estarei em todos os lugares - onde quer que você olhe. Onde houver uma briga para que esfomeados possam comer, estarei lá. Onde houver um policial

134 “...it’s need that makes all the trouble...”

135 “‘You don’ know what you’re a-doin’...”

136 “‘Two are better than one, because they have a good reward for their labor. For if they fall, the one will lif’ up his fellow, but woe to him that is alone when he falleth, for he hath not another to help him up.’”

137 “...endorse militant socialism...”

138 “...Steinbeck shrewdly insinuates his revolutionary vision by presenting it in the familiar guise of Christianity.”

139 “‘Well, maybe like Casy says, a fella ain’t got a soul of his own, but on’y a piece of a big one.’”

140 “...renewing of the community...”

batendo em alguém, estarei lá.”¹⁴¹ (STEINBECK, 1939, p. 419) Se Jim Casy é uma alegoria da figura de Cristo, Tom Joad é a alegoria do convertido, um sujeito de ação que entende que até mesmo o uso da violência se faz necessário para se alcançar mudanças. Quando Tom sai de cena e Ma Joad retorna ao acampamento para encontrar sua família à beira do desespero, ela demonstra o início de sua consciência de classe para acalmar os Joad: “‘Não vamos desaparecer. As pessoas estão seguindo em frente - mudando um pouco, talvez, mas seguindo em frente.’”¹⁴² (STEINBECK, 1939, p. 423) Ou seja, está em ação a “renovação da comunidade” por meio da divulgação da consciência de classe iniciada por Jim.

Assim como escravizados africanos e imigrantes europeus, migrantes estadunidenses também morrem e são facilmente substituídos, e Steinbeck articula uma reação a essa ordem abstrata por meio de representação do ganho de conhecimento através da experiência do deslocamento. A reação em cadeia da conversão de Jim Casy a Tom Joad a Ma Joad é sustentada pelo “efeito social” do romance em suas leitoras. Os indivíduos conscientes devem trabalhar da mesma forma: se eles morrem, eles devem deixar alguém no seu lugar; se o indivíduo morre, a ideia não, e ela que será a herança para as próximas gerações de deslocados.

É válido, neste momento, destacar também alguns problemas na representação, em *The Grapes of Wrath*, dessa trama de forças abstratas se digladiando nos EUA na década de 1930. Com a intenção de tipificar as agruras da família Joad durante a Grande Depressão, Steinbeck escreve um romance em que o individual e o típico se entrelaçam: “A estrutura dramática se adequa à história particular da família; a estrutura panorâmica demonstra a natureza representativa de sua história.”¹⁴³ (LEVANT, 1974, p. 10) Portanto, a família Joad “conduz a narrativa, de modo que sua individualidade é definida por eventos e não através de eventos”¹⁴⁴ (LEVANT, 1974, p. 15), e “[e]m uma escala maior, há muitas evidências de que o que acontece com a família é típico da época.”¹⁴⁵ (idem)

Contudo, até mesmo para Levant, um crítico elogioso de *The Grapes of Wrath*, a elaboração estética de Steinbeck acaba por se implodir. Tanto para ele, quanto para Railton (1990) e Bloom (2007), o final forçosamente alegórico depois de um começo primordialmente descritivo, torna o romance esteticamente confuso. Além disso, ao estabelecer capangas

141 “Then I’ll be all aroun’ in the dark. I’ll be ever’where - wherever you look. Wherever they’s a fight so hungry people can eat, I’ll be there. Wherever they’s a cop beatin’ up a guy, I’ll be there.”

142 “‘We ain’t gonna die out. People is goin’ on - changin’ a little, maybe, but goin’ right on.’”

143 “Dramatic structure suits the family’s particular history; panoramic structure proves out the representative nature of their history.”

144 “...carry the narrative, so their individuality is defined by events rather than through events...”

145 “...[o]n the larger scale, there is much evidence that what happens to the family is typical of the times.”

malvados xenófobos versus trabalhadores honestos e inocentes, ou seja, uma batalha entre minorias, Steinbeck decide deixar os donos de terra e integrantes da classe média de fora de sua narrativa, conferindo a ela um dualismo simplista, “reduzindo os fatores da complexidade humana e social a simples opostos.”¹⁴⁶ (LEVANT, 1974, p. 33). Levant (1974) acredita que essa falta de caracterização confere, em suma, a *The Grapes of Wrath* uma “retórica vazia”¹⁴⁷, exacerbando assim, o caráter panfletário do autor.

Quanto a essa pretensão de Steinbeck, Stephen Railton (1990) o trata como uma tradição estadunidense que vem desde *Uncle Tom's Cabin*, com autores tentando mudar a sociedade por meio da educação de suas leitoras. Mais uma vez, “Steinbeck está escrevendo sobre famílias migrantes, não para elas”¹⁴⁸ (RAILTON, 1990, p. 115), querendo, ao mesmo tempo, desconstruir “preconceitos contra pessoas como os Joads”¹⁴⁹ (RAILTON, 1990, p. 115) e angariar apoio político da classe média contra elites oligarcas estadunidenses, lembrando que ambas não estão representadas em *The Grapes of Wrath*. Essa relação entre autora e a sua sociedade engendra uma literatura com ênfase temática, com obras como “*Uncle Tom's Cabin* ou *The Grapes of Wrath*, em que o enredo existe primariamente para ilustrar os temas da escravidão e trabalho migratório, respectivamente”¹⁵⁰ (FRYE, 1957, p. 53), resultando em romances educacionais cujo “principal interesse é [...] na ideia [...] que a leitora adquire do escritor”¹⁵¹ (FRYE, 1957, p. 52), ou seja, na mensagem dos escritores estampada em seus romances.

Assim sendo, os símbolos arquetípicos utilizados por Steinbeck ganham sentido quando transportados para fora da ficção, ou então, quando estão lado a lado à romances que buscam o mesmo efeito social: “É provável que a literatura profundamente influenciada pelo aspecto descritivo do simbolismo tenda para o realístico em sua narrativa e para o didático ou descritivo em seu sentido.”¹⁵² (FRYE, 1957, p. 79) Essa comunicação centrífuga de *The Grapes of Wrath* com o seu contexto externo é ditada pela estrutura mitológica que Steinbeck emprega, com personagens arquetípicas da literatura de protesto estadunidense, que possuem a função de alegorizar o ganho de consciência do indivíduo deslocado perante um ambiente de opressão. Logo, a preocupação de Steinbeck em converter suas leitoras ganha primazia

146 “...reducing the facts of human and social complexity to simple opposites.”

147 “...hollowed rhetoric...”

148 “...Steinbeck is writing about the migrant families, not for them...”

149 “...prejudices against people like the Joads...”

150 “...Uncle Tom's Cabin or The Grapes of Wrath, where the plot exists primarily to illustrate the themes of slavery and migratory labor respectively...”

151 “primary interest is in [...] the idea [...] that the reader gets from the writer”

152 “Literature deeply influenced by the descriptive aspect of symbolism is likely to tend toward the realistic in its narrative and toward the didactic or descriptive in its meaning.”

sobre sua elaboração estética, e o efeito social de seu romance o data.

Por fim, vale ressaltar, novamente, que nesta tese não se está clamando por uma arte autorreferencial, como os estruturalistas desejam, mas sim em entender como que essa arte literária de protesto dos EUA utiliza referências formais, mitológicas e/ou sociais para articular uma arte alegórica que acaba por corroborar a ordem imaginada. Vejamos no capítulo a seguir como se dá esse processo.

2. LITERATURA E MEMÓRIA

“We see the thief preaching against theft, and the adulterer against adultery.”
(Frederick Douglass, *Narrative*)

Conforme visto até então, apesar de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *Grapes of Wrath* terem alcançado o efeito social que seus escritores pretendiam para a realidade vivida fora de suas narrativas, os romances de protesto de Stowe, Sinclair e Steinbeck se desvitalizam esteticamente ao se valerem de dualismos superficiais na construção de suas personagens, corroborando uma ordem imaginada maniqueísta e objetificante. Veremos, a partir de agora, essa obsolescência estética sob uma abordagem nietzschiana da história, sua relação com a memória individual e coletiva, bem como, e especialmente, a “presença Africanista” de Toni Morrison, na herança cultural dessas obras realistas canonizadas na literatura estadunidense e, de como, por fim, as obras contemporâneas de Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison buscam a quebra dessa ordem cultural imposta.

2.1 Objetividade histórica e a arte mimética

“Há tempos que não conseguem estabelecer distinção nenhuma entre um passado monumental e uma ficção mítica: pois de um mundo podem ser extraídos exatamente os mesmos estímulos que do outro.”
(Friedrich W. Nietzsche, *Segunda Consideração Intempestiva*)

Tendo a epígrafe acima em mente, é possível afirmar que a arte literária ocidental do século XIX e do começo do XX se vê contagiada pelo racionalismo e objetivismo científico que predomina neste período. Seja por meio do idealismo hegeliano que pretende reconhecer uma realidade objetiva como independente da consciência humana e expressá-la filosoficamente em uma forma dialeticamente racional na filosofia (LUKÁCS, 2011), ou por uma historiografia que pretende construir tradições para suportar o nacionalismo europeu, na qual “historiadores ingênuos chamam de ‘objetividade’ o fato de avaliar as opiniões e os atos passados pela opiniões correntes do momento presente, onde eles de resto encontram o

cânone de todas as verdades” (NIETZSCHE, 2015, p. 81), as humanidades, nos EUA dessa época, têm na literatura mais uma expressão desse desejo de objetividade na história e da necessidade de mitos criadores de uma ‘americanidade’ essencial.

É nessa comunicação entre mitologia e passado monumentalizado, mas tido como objetivo, que entra Friedrich Wilhelm Nietzsche. O filósofo alemão procura “estabelecer uma crítica aguda à sua época, pois esta encara a história a partir de uma perspectiva científica e sob a rubrica da objetividade, como se seus fundamentos pudessem ser como os da matemática” (LIMA, 2012, p. 162) e, consequentemente, “[o] homem moderno, por isso, não é capaz de criar uma verdadeira cultura a partir de seu saber histórico.” (LIMA, 2012, p. 163)

Apesar do contexto histórico da modernidade tardia alemã (SOBRINHO, 2015) do fim do século XIX, sobre a qual Nietzsche desenvolve suas ideias acerca da história e da relação desta com outras áreas do saber, suas proposições ainda influenciam, direta e indiretamente, as ciências humanas e as artes na contemporaneidade. Nietzsche nega a história como uma “ciência pura”, pois ela contém acasos, contingências e, não custa repetir, interações com outras disciplinas. O filósofo a quer para ajudar a vida, mas sem dominá-la, e a contesta sob a ótica do progresso, como dos democratas liberais, e sob a do processo, como dos marxistas (NIETZSCHE, 2015). Ainda assim, ao trazer o seu entendimento sobre o que ele chama de “cadeia” de acontecimentos entre gerações e suas heranças, Nietzsche não nega o processo dialético histórico-material na história.

Uma posição essencial de Nietzsche (2015) sobre a história é a recusa do sentido histórico como erudição, ele o quer como valor para a vida e para a ação: a história só é útil e importante se nos faz agir. Segundo a definição de Nietzsche (2015), sentido histórico é a capacidade de compreender a hierarquia de valores em que vive um povo, uma sociedade ou homem. Além disso, o sentido histórico é o “instinto divinatório” para as relações estabelecidas entre essas valorações, bem como o instinto para entender a relação entre a autoridade dos valores e a autoridade das forças. De posse do sentido histórico, o indivíduo é capaz de entender que forças instituem valores e que valores obedecem a hierarquias.

Sem o sentido histórico, poder-se-ia prestar atenção apenas no agora, como os animais ou os cínicos da Grécia antiga, mas o próprio Nietzsche nega a possibilidade do esquecimento total (NIETZSCHE, 2015) em termos práticos na modernidade. Nietzsche, ademais, não rejeita a história, mas o abuso dela, o exagero em sempre querer apreender o sentido histórico em termos objetivos: “O elemento histórico e o elemento a-histórico são igualmente necessários à saúde de um indivíduo, de um povo, de uma cultura.” (NIETZSCHE, 2015, p. 52) O filósofo alemão, portanto, em seus escritos sobre questões historiográficas, está sempre

em busca de um equilíbrio entre conhecimento, sentido histórico e ação para a vida, além de convidar sua leitora às ambiguidades presentes na história.

Dentre suas conjecturas sobre a história, está a sua conceituada divisão entre os tipos de história a serviço da sociedade: monumental, com sujeitos que “agem e perseguem um fim”; tradicional ou antiquária, para sujeitos que “conservam e veneram o que foi”; e crítica, “porque eles sofrem e têm necessidade de libertação.” (NIETZSCHE, 2015, p. 57) Buscando um sentido histórico a serviço do “homem de ação”, Nietzsche não negligencia ou critica os tipos de história em si, mas recusa o mau uso e/ou o exagero deles.

Primeiramente, a história monumental, que “nos engana com suas analogias: com sedutoras semelhanças, ela incita o corajoso à temeridade e o entusiasta ao fanatismo.” (NIETZSCHE, 2015, p. 60) Os efeitos em detrimento das causas dos monumentaisistas de Nietzsche (2015) dialogam com mitologia, pois eles acreditam que um passado “exemplar” pode ser imitado, por mais que ele tenha sido deformado, enfeitado ou simplesmente inventado. Ou como exprime Foucault (1979, p. 33) em sua análise da história em Nietzsche: “o historiador [monumentalista] oferece identidades sobressalentes aparentemente melhor individualizadas e mais reais do que a sua.” A monumentalização do passado pode levar a uma ficcionalização da história ao focar em eventos isolados, esquecendo do processo, que o próprio Nietzsche contesta posteriormente e, do acaso. Com o instinto histórico enfraquecido (NIETZSCHE, 2015), “[o] passado nos condiciona, nos oprime, nos chantageia” (ECO, 1983, p. 670), levando-nos a apreciar os grandes do passado e suprimir os grandes do presente.

Já na história tradicional, Nietzsche (2015) critica o conservadorismo que transfere a história individual para a história da comunidade, isto é, da nação, com o fim de gerar pertencimento, construindo a união entre os homens por meio da narrativa histórica, ou seja, servindo-se, novamente, de uma das funções de mitologia:

Tudo o que é pequeno, limitado, bolorento, envelhecido, recebe sua dignidade e sua intangibilidade próprias do fato que a alma conservadora e adoradora do homem tradicionalista se transporta para estes objetos e aí constrói um ninho macio. A história da sua cidade se transforma na sua própria história. [...] Com este ‘nós’, ele se eleva acima desta coisa efêmera e surpreendente que é a vida individual, para se identificar com o espírito da sua casa, da sua família, da sua cidade. Às vezes, ele transpõe inclusive o espaço obscuro e confuso dos séculos, para saudar a alma do seu povo como sendo a sua própria alma. [...] Como poderia a história melhor servir à vida senão vinculando os povos e as raças mais favorecidas à sua pátria e a seus costumes nacionais, fixando-os e fazendo-os desistir de ir procurar e disputar em outros lugares melhores condições de vida? (NIETZSCHE, 2015, p. 62-63)

É aqui, ao criticar o conservadorismo limitante de uma visão histórica que venera o passado, que Nietzsche traz outro vocábulo útil para nossa análise: “mumificação”. Ao mumificar a história, “esta visão não pode avaliar as coisas, porque atribui a todas as coisas uma importância igual, e demasiada importância a coisas minúsculas” (NIETZSCHE, 2015, p. 64) provocando “a dissociação sistemática de nossa identidade” (FOUCAULT, 1979, p. 34), paralisando o sujeito ou o coletivo no passado e, conseqüentemente, inibindo a ação no presente. Foucault (1979) vai adiante quando afirma que a história tradicionalista, ao buscar linearidade da história e identidade baseada em raízes, faz do indivíduo um fraco, que mascara a si mesmo.

Por fim, a história crítica, permeada de uma atitude injusta perante o passado:

[T]ratava-se de colocar o passado na justiça, de cortar suas raízes com faca, destruir as venerações tradicionais a fim de libertar o homem e não lhe deixar outra origem senão aquela em que ele quer se reconhecer. Nietzsche criticava esta história crítica por nos desligar de todas as nossas fontes reais e sacrificar o próprio movimento da vida apenas à preocupação com a verdade. (FOUCAULT, 1979, p. 37)

A história que se quer objetiva e em busca da verdade acaba por também se esconder ou se disfarçar, pois o saber envolve instintos e paixões humanas. Essa imprecisa “preocupação com a verdade” na história crítica gera uma cegueira, “[j]á que somos efetivamente o fruto das gerações anteriores, somos também o fruto dos seus desregramentos, das suas paixões, dos seus erros, ou seja, dos seus crimes: não é possível excluir-se completamente desta cadeia.” (NIETZSCHE, 2015, p. 66) Novamente, é possível enxergar o vínculo do pensamento nietzschiano com a estrutura mitológica de Campbell. Para este, “se você quiser encontrar sua própria mitologia, a chave é com qual sociedade você se associa”¹⁵³ (CAMPBELL, 1991, loc 615), um entendimento “sociológico [da mitologia], conectando você a uma sociedade em particular”¹⁵⁴ (CAMPBELL, 1991, loc 632), entendimento que denota uma relação indissociável entre o indivíduo e suas circunstâncias.

Conforme visto, a formação de coletividades pode ser tanto positiva, com indivíduos se unindo em prol de um bem comum, quanto também negativa, quando serve de fonte de ideologias nefastas. Portanto, o problema na história crítica de Nietzsche, ou seja, a negação dos instintos e da neutralidade da consciência histórica (FOUCAULT, 1979), dialoga com o negativo em mitologia sociológica, que é a manipulação de narrativas para estabelecer quem é inadequado para pertencer a comunidade.

153 “...if you want to find your own mythology, the key is with what society do you associate...”

154 “...sociological, linking you to a particular society...”

Assim sendo, é possível parear o fundamento do sentido histórico nietzschiano com a dádiva do conhecimento adquirido pelo herói mitológico de Campbell. No caso de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *Grapes of Wrath*, as funções pedagógicas e sociológicas da mitologia de Campbell estão presentes a fim de revelar as hierarquias da construção dos valores humanos. Stowe, Sinclair e Steinbeck elaboram narrativas cujas personagens estão em movimentos causados por forças que as instituem como indivíduos condenados a serem naturalmente deslocados. Em busca do entendimento de sua condição deslocada, as personagens acabam por se encontrarem consigo mesmas, ou seja, estão se individuando ao se encontrarem com o sentido histórico que revela a hierarquia de valores dos deslocamentos e diásporas modernas.

Ao herói deslocado, a dádiva se apresenta como um sentido histórico em favor de sua individualidade, e alegoricamente, da vida das comunidades de deslocados, fazendo-o entender a construção de valores no fazer histórico. A sabedoria histórica, ou como quer Nietzsche (2015), um conhecimento histórico para “engendrar uma nova cultura” (LIMA, 2012) é a dádiva encontrada nessas narrativas pelos heróis pertencentes a minorias, que serve para toda a comunidade entender sua situação deslocada.

Entretanto, ainda que Nietzsche (2015, p. 84) afirme que “[s]omente a arte merece o nome de objetividade”, considera-se, nesta tese, que os romances de modo mimético de Stowe, Sinclair e Steinbeck, ao buscarem a conversão de suas leitoras por meio de uma representação objetiva de momentos históricos, acabam justamente por ir contra o que o pensamento nietzschiano apregoa sobre a arte e seu relacionamento com a história. Pois a história que se quer objetiva e está sendo escrita nas sociedades que constroem, consomem e perpetuam mitologias, é uma história conservadora que estabelece tradições como forma de estipular união entre os indivíduos e a sua sociedade, mas que ignora e não se preocupa com contextos históricos que determinam o deslocamento de minorias, excluindo-as da construção e participação dessa mesma comunidade.

2.2 Memória coletiva e “memória cultural”

“Uma sociedade que vive na negação, ou até mesmo na glorificação da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas.”
(Grada Kilomba, *Memórias da plantação*)

O equilíbrio entre lembrança e esquecimento e entre os usos de história por Nietzsche nos leva a mais um item preponderante desta tese, que é a presença e a interação da memória na história e na literatura. Segundo a professora Astrid Erll (2011, p. 7), memória “é um termo abrangente para todos os processos de natureza biológica, medial ou social que relacionam passado e presente (e futuro) em contextos socioculturais.”¹⁵⁵ Semelhantemente, para Oliver Sacks (2013), outro pensador atraído pela relação entre memória e história, a “[m]emória é dialógica e surge não somente da experiência direta, mas do relacionamento de várias mentes.”¹⁵⁶ Leituras que ratificam o que Maurice Halbwachs, o pai dos estudos sobre memória coletiva, postula décadas antes: “[C]ada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (HALBWACHS, 1950, loc 739) Desse modo, assim como não existe obra de arte isolada de seu contexto histórico-social, o mesmo pode ser dito sobre a memória.

Sobre isso, Amos Funkenstein (1989, p. 9), em *Collective Memory and Historical Consciousness*, pondera:

Tanto a memória pessoal quanto a coletiva são, em primeiro lugar, um projeto do presente e de sua estrutura, composto de conteúdos e símbolos do aqui e agora. A memória coletiva é, em virtude de sua definição, uma história ‘monumental’ no sentido de Nietzsche - e é alimentada pelo ‘poder plástico’ do coletivo que a mantém viva.¹⁵⁷

Ou seja, na contemporaneidade, memória é entendida como dependente do relacionamento com outras memórias, sejam individuais ou coletivas, interagindo com obras de arte, relatos históricos e com o espaço e momento em que são trazidas à tona: “As

155 “...is an umbrella term for all those processes of a biological, medial, or social nature which relate past and present (and future) in sociocultural contexts.”

156 “[m]emory is dialogic and arises not only from direct experience but from the intercourse of many minds.”

157 “Both personal and collective memory are primarily a design of the present and its structure, composed of contents and symbols from the here and now. Collective memory is, by virtue of its definition, a ‘monumental’ history in the sense of Nietzsche - and it is nurtured by the ‘plastic power’ of the collective that keeps it alive.”

memórias não são imagens objetivas de percepções passadas, muito menos de uma realidade passada. Elas são reconstruções subjetivas e altamente seletivas, dependentes da situação em que são lembradas.”¹⁵⁸ (ERLL, 2011, p. 8) Já o historiador Amos Funkenstein (1989, p. 12) se interessa pela ligação entre a memória e o que ele chama de “consciência histórica”, assim por ele definida: “Sua essência está não somente no lembrete do passado com o intuito de criar identidade e coesão coletiva, mas na tentativa em entender o passado e lhe dar um sentido.”¹⁵⁹ Ele também afirma que “nenhuma memória, nem mesmo a mais íntima e pessoal, pode ser desconectada da sociedade, da linguagem e do sistema simbólico moldado pela sociedade através de muitas gerações”¹⁶⁰ (FUNKENSTEIN, 1989, p. 7), corroborando a ideia de que memória possui um elo intrínseco com a tradição, um conceito que Funkenstein toma emprestado de Maurice Halbwachs.

Deste modo, a tradição como símile da memória coletiva está presente na literatura, seja como forma, conteúdo ou matéria-prima, dado que “não importa o quão ‘fictício’ seja o relato desses escritores, ou o quanto tenha sido um produto da invenção, o ato de imaginar está ligado à memória.”¹⁶¹ (MORRISON, 2019, loc 3825) Sendo assim, Stowe, Sinclair e Steinbeck, em busca de alegorizar a história em suas ficções representativas, contribuem para alegorizar a história como memória. Com uma literatura “centrífuga”, ou seja, que gera um movimento para fora da leitura, um movimento indo das palavras para o que elas significam, é na prática, um movimento da palavra à memória, o que Frye (1952) chama de “memória da associação convencional”¹⁶², ou em outras palavras, tradição.

Tradição, no contexto do conceito de “ordem imaginada” de Harari (2014), pode se manifestar como mitologia, arquétipos, história ou memória coletiva, dependendo de onde, quando ou quem está a analisando. Obras literárias canonizadas, ao fazerem parte da memória cultural de uma sociedade, podem se tornar instrumentos de conformidade com a ordem imaginada:

[O] cânone serve à função mais básica e indispensável de transformar a esmagadora plenitude do que sobreviveu em um ‘passado utilizável’, e a canonização é a estratégia mais comum pela qual grupos ou sociedades

158 “Memories are not objective images of past perceptions, even less of a past reality. They are subjective, highly selective reconstructions, dependent on the situation in which they are recalled.”

159 “Its essence lies not only in the reminder of the past for the purpose of creating collective identity and cohesiveness, but in the attempt to understand the past and to give it meaning.”

160 “...[n]o memory, not even the most intimate and personal, can be disconnected from society, from the language and the symbolic system molded by the society over many generations...”

161 “...no matter how “fictional” the account of these writers, or how much it was a product of invention, the act of imagination is bound up with Memory.”

162 “...memory of the conventional association...”

controlam o que é retido na memória coletiva, levado ‘a sério’ e interpretado de uma maneira específica.¹⁶³ (GRABES, 2017, p. 36)

Isto sugere que literatura como “texto cultural”¹⁶⁴ (GRABES, 2017) é detentora de arquivos da “memória cultural”, possuindo um aspecto político, pois além de estabelecer o que deve ser retido e usado, a memória possui uma função de formação de identidades, coletivas e individuais. Jan Assmann (1995, p. 130) denomina essa “estrutura de conhecimento”¹⁶⁵ de “concretização da identidade”¹⁶⁶, na qual “um grupo baseia sua consciência de unidade e especificidade nesse conhecimento e dele deriva impulsos formativos e normativos, o que permite que o grupo reproduza sua identidade.”¹⁶⁷ Estamos de volta à mitologia, com sua ordem intersubjetiva estabelecendo uma “determinação identificatória”¹⁶⁸ (ASSMANN, 1995) através da memória coletiva. Levando em consideração Nós e Outros, quem é a fonte de poluição à ordem imaginada também tem sua identidade concretizada como objeto.

Além disso, outra característica da memória cultural é sua autorreflexividade. Os textos de uma sociedade “servem para estabilizar e transmitir a autoimagem da sociedade”¹⁶⁹ (ASSMANN, 1995, p. 132) e os grupos reagem ou agem perante a “memória cultural” de acordo com seus interesses. Apesar de Assmann focar em passados distantes, sua conclusão nos é válida de que “lembrar de acordo com a Memória Cultural significa a ‘transformação do passado em história fundacional, ou seja, em mito.’”¹⁷⁰ (ASSMANN, 1992, p. 77 apud ERL, 2011). Ou como Joseph Campbell (1991, loc 4116) afirma, mitologia é um “inventário de memórias” de um coletivo e é herdada ao longo das gerações. Então, a identidade coletiva de um povo está intimamente ligada com sua “memória cultural”.

Neste sentido, *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* se mostram escolhas apropriadas para a análise desta tese por fazerem parte da memória coletiva dos estadunidenses: seja sobre a crueldade da escravidão no Sul, sobre a qualidade sanitária e a ausência de direitos trabalhistas dos entrepostos de Chicago no começo do século passado, ou

163 “[T]he canon serves the most basic and indispensable function of turning the overwhelming plenitude of what has survived into a ‘usable past’, and that canonization is the most common strategy by which groups or societies control what is retained in collective memory, taken ‘seriously’, and interpreted in a particular way.”

164 “...cultural text...”

165 “...structure of knowledge...”

166 “...concretion of identity...”

167 “...a group bases its consciousness of unity and specificity upon this knowledge and derives formative and normative impulses from it, which allows the group to reproduce its identity.”

168 “...identificatory determination...”

169 “...serve to stabilize and convey that society’s self-image...”

170 “...remembering in accordance with the Cultural Memory means the ‘transformation of the past into foundational history, that is, into myth.’”

acerca do *Dust Bowl* no centro-oeste durante a Grande Depressão. Com uma agenda ideológica de denúncia e conversão de leitoras a cumprir, Stowe, Sinclair e Steinbeck produzem obras que possuem seu sentido para fora delas, em um movimento centrífugo em direção aos fatos que as narrativas descrevem e denunciam, usando, e ao mesmo tempo compondo, a memória coletiva dos EUA.

Contudo, Stowe, Sinclair e Steinbeck são representantes de autores que fazem uso da história no que Foucault (1979) classifica de modelo metafísico platônico, uma conceituação da história como memória, conhecimento e verdade, algo que os autores realistas almejam atingir com sua arte tida como objetivamente verdadeira. Os heróis de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* são quase caricatos, pois na tentativa de abarcar toda uma classe, ou toda uma etnia, ou toda uma nação, ou quaisquer outras coletividades, os autores se utilizam de alegorias e universalização, desconsiderando individualidades e subjetividades, comprometendo assim, a força estética de suas obras.

Voltemos, então, agora, às escolhas de símbolos, de signos e de linguagem por Stowe, Sinclair e Steinbeck para o que Toni Morrison (1993) chama de o ato imaginativo em uma sociedade racializada, tendo em mente a memória coletiva estadunidense sob o ponto de vista dos afrodescendentes.

2.3 “Africanismo” e memória coletiva da ‘americanidade’

“It was nearly always mindless work, and as far as most employers were concerned, it was done by mindless people.”
(Octavia Butler, *Kindred*)

Foi visto até agora que a estrutura mitológica é usada como arcabouço formal e simbólico em obras literárias; e, também, que mitologias são sempre ideológicas, constituindo-se em uma ordem imaginada, que permite a interação e cooperação entre indivíduos e, conseqüentemente, o funcionamento de uma sociedade. Ambas perspectivas se dialogam na crítica literária, pois a autora é influenciada, independentemente se negativa ou positivamente, por tal ordem imaginada, e faz uso de arquétipos, corroborando-os ou confrontando-os, descrevendo-os ou simbolizando-os, na elaboração de sua arte literária. Isso é evidente no caso de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*, em que “a literatura vai até o limite no sentido da descrição e em ser julgada em termos de verdade ao

invés de coerência interna”¹⁷¹ (FRYE, 1952, p. 12), acentuando assim, a estreita relação entre os arquétipos nessas obras e suas referências fora delas.

E, vê-se também, que a própria escolha de símbolos é ditada por sua referência externa: “O que encontramos de verdadeiro na intenção do escritor também é válido para a atenção do público. Ambas são direcionadas centripetamente, e há implicações na reação à arte, bem como na criação dela, implicações das quais o público não está explicitamente ciente.”¹⁷² (FRYE, 1957, p. 112) Os símbolos em comum, a escolha deles por parte da autora e a aceitação deles por parte do público, em se tratando de uma sociedade racializada como a dos EUA, são expressões do “Africanismo”, conceito desenvolvido no âmbito da crítica literária de Toni Morrison (1993), uma faceta da ordem imaginada estadunidense que reverbera no seu cânone literário, pois “a presença da autora - suas intenções, cegueira, e visão - faz parte da atividade imaginativa.”¹⁷³ (MORRISON, 1993, loc 156)

A presença do autor ou da autora em sua obra sob a perspectiva “Africanista” não é um uso vulgar da biografia na crítica literária. Muito pelo contrário, para Morrison (2019), a cultura hegemônica branca estadunidense é que vulgariza a “presença Africanista” em obras de arte literária, ora silenciando-a, ora construindo e depois mantendo símbolos arquetípicos para ela. O resultado desse processo, ao longo dos anos, são imagens mitologizadas do negro incorporadas à memória cultural coletiva estadunidense, corroborando uma ordem imaginada que nega a subjetividade do indivíduo negro. E se as obras miméticas realistas de Stowe, Sinclair e Steinbeck têm um compromisso com a verdade mais que com a coerência (FRYE, 1957), o “Africanismo” de Morrison é uma ferramenta que analisa símbolos arquetípicos para “fazer da arte uma revelação direta de conhecimento”¹⁷⁴ (FRYE, 1952, p. 18) e para se entender a cultura por meio da literatura (BOSI, 1988).

O quanto a mitologia como ordem imaginada ossifica o status social de um indivíduo estadunidense em castas baseado em sua etnia está elucidado na seção 4.2 desta tese. O que interessa neste momento é o projeto crítico de Toni Morrison que contempla tanto “que papéis a invenção e o desenvolvimento da branquitude desempenham na construção do que é vagamente descrito como ‘americano’”¹⁷⁵ (MORRISON, 1993, loc 255), quanto investigar e

171 “...literature goes about as far in the direction of being descriptive, and of being judged in terms of truth rather than inner coherence...”

172 “What we have found to be true of the writer’s intention is also true of the audience’s attention. Both are centripetally directed, and implications exist in the response to art as they do in the creation of it, implications of which the audience is not explicitly aware.”

173 “...the author’s presence - her or his intentions, blindness, and sight - is part of the imaginative activity.”

174 “...makes art a direct revelation of knowledge...”

175 “...[w]hat parts do the invention and development of whiteness play in the construction of what is loosely

analisar quando “a literatura estadunidense se identifica e, se arrisca, para fazer valer sua antítese à negritude.”¹⁷⁶ (MORRISON, 2019, loc 2862) Morrison não quer estabelecer uma totalidade ou um outro maniqueísmo com seus estudos sobre a presença negra na literatura canônica estadunidense, “[a] ideia é esclarecer, não listar”¹⁷⁷ (MORRISON, 2019, loc 2869) imagens arquetípicas, que ajudam os romances miméticos de Stowe, Sinclair e Steinbeck a representar uma concepção de identidade estadunidense baseada na memória cultural dos EUA, e que está intrinsecamente conectada ao conceito de branquitude.

Ou seja, essa ordem imaginada estadunidense mitológica que estabelece o Outro, é transposta, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, para a ficção literária em que a “personagem Africanista é usada para delinear e impor a invenção e as implicações da branquitude.”¹⁷⁸ (MORRISON, 1993, loc 738) Isso remete à análise de Lacan por Žižek (1994, loc 602) em que “a distorção e/ou dissimulação é, em si, reveladora: o que emerge por meio de distorções da representação precisa da realidade é o real - ou seja, o trauma em torno do qual a realidade social é estruturada.”¹⁷⁹ Deste modo, dentro e fora da literatura, a imagem distorcida, ausente ou silenciada do negro é usada pela ordem hegemônica branca como um referencial de um Outro. Nota-se que há confluência entre a “presença Africanista” de Morrison e as metafísicas de mobilidade de Cresswell, nas quais o deslocado negro é hostilizado e posto à margem pelo branco, que depende desse referencial para se manter no centro. Descontextualizado e sem história (MORRISON, 1993), o negro ajuda a construir contexto histórico e memória cultural para os brancos.

Portanto, a discussão sobre o “Africanismo” de Toni Morrison converge com a mitologia de Roland Barthes, pois para este, “naturalização leva ao silenciamento da diferença”¹⁸⁰ (ROBINSON, 2011), gerando “apagamentos, ausências e silêncios na história escrita”¹⁸¹ (MORRISON, 2019, loc 4420), ao mesmo tempo que alimenta a construção de arquétipos com imagens culturais delineadas por este silêncio, refletido na memória coletiva, na literatura e na crítica literária. As ideias de Morrison também reverberam na discussão sobre a relação entre memória coletiva e história, pois “[t]ornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que

described as ‘American’...”

176 “...American literature identifies itself, risks itself, to assert its antithesis to blackness.”

177 “...the point is to clarify, not to enlist...”

178 “...Africanist character is used to limn out and enforce the invention and implications of whiteness.”

179 “...distortion and/or dissimulation is in itself revealing: what emerges via distortions of the accurate representation of reality is the real - that is, the trauma around which social reality is structured.”

180 “...[n]aturalisation leads to the silencing of difference...”

181 “...erasures and absences and silences in the written history...”

dominaram e dominam as sociedades históricas.” (LE GOFF, 1990)

O intuito aqui, então, é identificar “as maneiras pelas quais as escritoras transformam aspectos de suas bases sociais em aspectos da linguagem e, as maneiras que elas contam outras histórias e lutam guerras secretas, delineiam todos tipos de debates acobertados em seus textos.”¹⁸² (MORRISON, 1993, loc 200) Em outras palavras, entender como a presença Africanista na sociedade e na literatura ajudam Stowe, Sinclair e Steinbeck a conceber suas narrativas, seja ela como ponto de referência arquetípico para seus heróis e heroínas, como também, em termos de crítica, para se compreender como a utilização desse banco de dados imagético revela o “senso de ‘americanidade’”¹⁸³ (MORRISON, 1993, loc 220) que permeia a sociedade e a arte que a representa. Barbara Jeanne Fields (1990) trata ideologia racial como prática, não como teoria. Pois então, seguindo Morrison, Fields e Barthes, é considerado, nesta tese, que a mitologia que sustenta a ordem imaginada hegemônica branca, sendo transposta para a prosa ficcional, realiza-se como prática literária da ideologia racial.

Inicialmente em *Uncle Tom's Cabin*, Harriet B. Stowe traz o indivíduo escravizado se individuando como tema de sua obra, mas como lembra Toni Morrison (2019, loc 3740): “[H]istoricamente, nós fomos raramente convidados a participar do discurso, mesmo quando éramos o tópico.”¹⁸⁴ Pois conforme já visto, Stowe escreve para um público branco e letrado, mas o seu projeto editorial acaba por contemplar não somente estadunidenses:

O sucesso internacional de *Uncle Tom's Cabin* foi em grande parte devido ao momento oportuno e à forma como a vívida descrição do suplício dos escravizados estadunidenses poderia ser lida como uma alegoria para os problemas dos trabalhadores explorados e dos povos oprimidos em toda parte.¹⁸⁵ (DILLER, 2019, p. 14)

Christopher Diller se refere acima às revoluções pós-revolução industrial europeias, especialmente as de 1848. Assim, além de convencer suas leitoras de sua vontade ‘americana’ de se diferenciar da moral europeia, Stowe ao mesmo tempo angaria apoio dos progressistas além-mar à sua causa abolicionista. Entretanto, ao equiparar os sofrimentos dos negros escravizados no Sul estadunidense com os dos trabalhadores fabris europeus, Stowe assemelha classe erroneamente com casta étnica:

182 “...the ways writers transform aspects of their social grounding into aspects of language, and the ways they tell other stories, fight secret wars, limn out all sorts of debates blanketed in their text.”

183 “...their sense of Americanness...”

184 “[H]istorically, we were seldom invited to participate in the discourse even when we were its topic.”

185 “The success of *Uncle Tom's Cabin* overseas was due in large part to timing and to how Stowe's vivid depiction of the plight of American slaves could be read as an allegory for the troubles of exploited workers and oppressed peoples everywhere.”

O agricultor americano está somente fazendo, de outra forma, o que a aristocracia e os capitalistas ingleses estão fazendo com as classes mais baixas; isto é, eu creio, apropriando-se delas, de corpo e osso, alma e espírito, para seu uso e conveniência. [...] O proprietário de escravos pode chicotear seu rebelde até a morte, - o capitalista pode matá-lo de fome.¹⁸⁶ (STOWE, 1852, loc 4974-4981)

Essa alegoria simplista entra para a lista de dualismos que Stowe elabora para agradar suas leitoras: o martírio e o pacifismo de Uncle Tom agrada os que têm medo de uma revolução como a do Haiti; a equiparação dos pecados dos aristocratas europeus com as dos proprietários sulistas agrada o público do Norte ou do Sul que se considera progressista; o enaltecimento da Bíblia e dos Quakers livra as leitoras cristãs da culpa da escravidão; os capatazes negros malvados livram os brancos como recipientes únicos da maldade; Canadá e a vontade de George e Eliza de iram de volta para a África agradam os abolicionistas que são racistas. Por conseguinte, tentando amplificar o alcance de sua crítica, ou do efeito social de sua literatura, Stowe acrescenta maniqueísmos em sua ficção que tenta representar pretensiosamente a ordem imaginada de maneira objetiva, mas que somente a corroboram.

Até mesmo uma pauta como o colorismo entra nessa elaboração estética simplista de Stowe quando ela faz uso de características biológicas como definidor de características morais (DILLER, 2019). A individuação do protagonista se dá não somente pela conversão cristã, mas também por uma “inconcebível humilhação de um adulto nas mãos de crianças”¹⁸⁷ (MORRISON, 2019, loc 4422), revelando não só a bidimensionalidade da personagem retinta Uncle Tom, mas também o quão pouco de agência ele tem sobre o amadurecimento do seu próprio *self*. Já George Harris, é uma personagem mestiça que é mais ativa, foge da plantação e dos EUA para a liberdade, serve tanto para externar a vontade da escritora, e de muitos estadunidenses de então, de que os negros libertos sejam realocados fora dos EUA.

Pensando na constituição do *self* sob a perspectiva da presença Africanista e parafraseando Jung, Morrison declara (1993, loc 343):

Uncle Tom's Cabin foi escrito para que Uncle Tom lesse ou fosse persuadido por ele. Lendo como escritora, percebi o óbvio: o sujeito do sonho é o sonhador. A fabricação de uma persona Africanista é reflexiva; uma meditação extraordinária sobre o *self*; uma exploração poderosa dos medos e desejos que residem na consciência do escritor. É uma revelação

186 “[T]he American planter is ‘only doing, in another form, what the English aristocracy and capitalists are doing by the lower classes;’ that is, I take it, appropriating them, body and bone, soul and spirit, to their use and convenience. [...] The slave-owner can whip his refractory slave to death, - the capitalist can starve him to death.”

187 “...unconscionable humiliation of a grown man at the hands of children...”

surpreendente de anseio, de terror, de perplexidade, de vergonha e de generosidade.¹⁸⁸

O que Morrison (1993) chama de presença da autora na atividade imaginativa, no caso de Stowe, com sua ficção de comunicação centrífuga com a realidade, revela o fortalecimento de uma mitologia étnica que contempla imagens simplistas na literatura fruto de concepções retrógradas e/ou falsas fora dela: “A literatura dos Estados Unidos, assim como a sua história, representa um comentário sobre as transformações dos conceitos biológicos, ideológicos e metafísicos da diferença racial.”¹⁸⁹ (MORRISON, 1993, loc 852) Os arquétipos criados, desenvolvidos e divulgados pela literatura de uma sociedade racializada possuem uma dialética com a ontologia do negro da realidade vivida: enquanto lhe é estipulada a casta social mais baixa, ele é também usado forçosamente como pano de fundo existencial para que o branco possa se descobrir indivíduo e ‘americano’, e a síntese disso é uma sociedade hierarquicamente racializada em uma nação racista. Vejamos agora a presença Africanista em obras literárias pós-abolição.

Primeiramente, dentre o seu extenso uso de símiles através de *The Jungle*, veja-se como Upton Sinclair estabelece a situação dos trabalhadores imigrantes dos entrepostos comparável com as dos escravizados de décadas antes:

Ali estava uma população de classe baixa e em sua maioria estrangeira, sempre à beira da inanição e dependente, para suas oportunidades de vida, do capricho de homens tão brutais e inescrupulosos quanto os antigos condutores de escravos; diante de tais circunstâncias, a imoralidade era simplesmente tão inevitável e prevalente quanto no sistema escravocrata. Coisas que eram indescritíveis aconteciam nos entrepostos toda hora, e eram consideradas naturais por todos; só que elas não eram visíveis, como nos velhos tempos da escravidão, porque não havia diferença de cor entre o senhor e o escravo.¹⁹⁰ (SINCLAIR, 1906, p. 63)

Já no fim do romance, o narrador está louvando o partido socialista quando menciona que “[o] destino da civilização seria decidido em uma luta de morte final entre a Internacional

188 “Uncle Tom’s Cabin was written for Uncle Tom to read or be persuaded by. As a writer reading, I came to realize the obvious: the subject of the dream is the dreamer. The fabrication of an Africanist persona is reflexive; an extraordinary meditation on the self; a powerful exploration of the fears and desires that reside in the writerly conscious. It is an astonishing revelation of longing, of terror, of perplexity, of shame, of magnanimity.”

189 “The literature of the United States, like its history, represents commentary on the transformations of biological, ideological, and metaphysical concepts of racial difference.”

190 “Here was a population, low-class and mostly foreign, hanging always on the verge of starvation, and dependent for its opportunities of life upon the whim of men every bit as brutal and unscrupulous as the old-time slave drivers; under such circumstances immorality was exactly as inevitable, and as prevalent, as it was under the system of chattel slavery. Things that were quite unspeakable went on there in the packing houses all the time, and were taken for granted by everybody; only they did not show, as in the old slavery times, because there was no difference in color between master and slave.”

Vermelha e a Negra.”¹⁹¹ (SINCLAIR, 1906, p. 199) Esses dois exemplos são o que Toni Morrison (2017) chama de “fetiche pela cor”, que no caso de Sinclair, é um uso figurativo da referência negra para angariar tensão na cena ou simpatia do público. A ideia de Morrison não é totalizar, ou criar uma censura de referências, mas o problema de Sinclair, e de grande parte do cânone literário estadunidense, é justamente esta visão totalizante do negro como uma referência prontamente ao dispor para a criação de imagens literárias sobre a liberdade dos brancos:

Essa população negra estava disponível para meditações sobre o terror - o terror dos párias europeus, seu pavor do fracasso, da impotência, da natureza sem limites, da solidão natal, da agressão interna, do mal, do pecado, da ganância. Em outras palavras, entendia-se que essa população escravizada se oferecia para reflexões sobre a liberdade humana em termos que não fossem as abstrações do potencial humano e dos direitos do homem.¹⁹² (MORRISON, 1993, loc 567)

Vejamos mais um uso desse referencial em *The Jungle*. Apesar de não ser sindicalista (FOLSOM, 1979), Sinclair articula a greve dos trabalhadores em Packingtown como um dos pontos altos de sua obra. Inicialmente cético, Jurgis adere ao sindicato, ao qual o narrador confere poderes religiosos: “Aqui, contudo, havia uma nova religião - uma que o tocou, que se apoderou de cada fibra dele; e com todo o zelo e fúria de um convertido, ele saiu como um missionário.”¹⁹³ (SINCLAIR, 1906, p. 53) No início do século passado, os abatedouros de carne de Chicago sofreram com as greves organizadas por sindicatos, mas de acordo com *Encyclopedia of Chicago*¹⁹⁴, elas foram fortemente retaliadas pelos industriais, ora violentamente, ora por meio de contratação de imigrantes de outras nacionalidades das dos grevistas. Sinclair (1906, p. 39) retrata isso em seu romance por meio de Durham, o fictício dono do entreposto onde Jurgis trabalha:

As pessoas diziam que o próprio velho Durham era o responsável por essas imigrações; ela havia jurado que corrigiria as pessoas em Packingtown para que nunca mais convocassem uma greve contra ele e, então, ele havia enviado seus agentes para todas as cidades e vilarejos na Europa para espalhar a lenda das chances de trabalho e altos salários nos entrepostos.¹⁹⁵

191 “...[t]he destiny of civilization would be decided in one final death struggle between the Red International and the Black.”

192 “This black population was available for meditations on terror - the terror of European outcasts, their dread of failure, powerlessness, Nature without limits, natal loneliness, internal aggression, evil, sin, greed. In other words, this slave population was understood to have offered itself up for reflections on human freedom in terms other than the abstractions of human potential and the rights of man.”

193 “Here, however, was a new religion - one that did touch him, that took hold of every fiber of him; and with all the zeal and fury of a convert he went out as a missionary.”

194 Disponível em <<http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/>>. Último acesso em 6 de janeiro de 2019.

195 “People said that old man Durham himself was responsible for these immigrations; he had sworn that he

Assim que os novos imigrantes europeus passam a fazer parte do movimento operário e dos sindicatos, eles também entram para as famigeradas listas negras, das quais o próprio Jurgis já havia feito parte. Então, assim como ocorre na realidade vivida, as empresas encontram um alvo ideal para serem os fura-greves, os negros migrados do Sul segregacionista:

[E]les se tornaram instantaneamente os peões perfeitos, o sonho de um industrialista: eles estavam desesperados para deixar o Sul, ansiosos por trabalho, sem conhecimento sobre políticas sindicalistas ou direitos trabalhistas - como a maioria não poderia ter imaginado se sindicalizarem como mão de obra rural, portanto, não compreendiam a ideia de um trabalhador fazendo demandas e seria improvável que reclamassem de quaisquer condições que poderiam enfrentar.¹⁹⁶ (WILKERSON, 2010, loc 5069)

Essa é uma situação comum dos migrantes negros do Norte no *postbellum* que Upton Sinclair faz questão de representar em sua obra realista, entretanto, valendo-se do Africanismo para realçar os imigrantes europeus em processo de americanização. No capítulo 26, quando é narrada a grande greve e os empresários trazem os diversos furadores de greve, há algumas referências de Sinclair aos negros do Sul, dentre as quais: “uma variedade de criminosos e bandidos da cidade, além de negros e de estrangeiros mais inferiores”¹⁹⁷ (SINCLAIR, 1906, p. 160); “uma multidão de negros estúpidos e, estrangeiros que não entendiam uma só palavra dita a eles”¹⁹⁸ (SINCLAIR, 1906, p. 161); quando os negros roubam facas dos entrepostos, porque “[o]s ancestrais desses negros haviam sido selvagens na África”¹⁹⁹ (SINCLAIR, 1906, p. 163); e finalmente, quanto ao comportamento deles, que é explicado pelo fato de que “as mulheres eram o rebotalho dos bordéis de Chicago e os homens eram em sua grande parte negros caipiras ignorantes, [então] as indizíveis doenças do vício logo se espalharam.”²⁰⁰ (SINCLAIR, 1906, p. 164)

Upton Sinclair, nesse capítulo da greve, disfarça o seu uso de símile agrupando

would fix the people of Packingtown so that they would never again call a strike on him, and so he had sent his agents into every city and village in Europe to spread the tale of the chances of work and high wages at the stockyards.”

196 “[T]hey instantly became the perfect pawns, an industrialist’s dream: they were desperate to leave the South, anxious for work, untutored in union politics or workers’ rights - as most could not have imagined unionizing themselves as field hands, thus uncomprehending of the idea of a worker making demands and unlikely to complain about whatever conditions they might face.”

197 “...an assortment of the criminals and thugs of the city, besides Negroes and the lowest foreigners...”

198 “...a throng of stupid black Negroes, and foreigners who could not understand a word that was said to them...”

199 “...[t]he ancestors of these black people had been savages in Africa...”

200 “...the women were the dregs from the brothels of Chicago, and the men were for the most part ignorant country Negroes, [so] the nameless diseases of vice were soon rife.”

indivíduos que, segundo ele, possuíam características similares, como os estrangeiros de menor valor e negros, prostitutas e negros, selvagens e negros. Ele estipula um pano de fundo imoral e inferior para mostrar o processo de americanização dos escravos, irlandeses e germânicos, povos distantes dos negros, estes, que curiosamente, já eram, há tempos, ‘americanos’. Para Morris Dickstein (1981, p. 58) “Sinclair não faz esforço algum para ver esses infelizes fura-greves como seres humanos em seu próprio direito”²⁰¹, que Emory Elliot (1990, p. 95) corrobora, comparando-o com o romance de Stowe:

Embora seja evidente que, segundo a tradição de *Uncle Tom’s Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, Sinclair esteja aqui desesperadamente tentando evocar a simpatia dos Estados Unidos pelos trabalhadores grevistas, despertando a indignação moral de suas leitoras, seu racismo flagrante demonstra sua tendência a esquecer os seres humanos específicos que ele está representando quando se concentra em uma questão política.²⁰²

Enquanto o grevista europeu está se individuando, conhecendo-se a si mesmo em face das corporações, americanizando-se, o grevista negro é estabelecido como ponto referencial de imoralidade e estupidez que não tem acesso a sua individualidade, e conseqüentemente, tampouco à ‘americanidade’. Se a intenção de Sinclair, segundo ele mesmo, era de ser historicamente detalhado (DICKSTEIN, 1981), ele finda detalhando seu próprio racismo, como o da sua sociedade, assim como Stowe já havia feito, além de demonstrar sua devida pobreza estética ao se utilizar do “atalho narrativo definitivo.”²⁰³ (MORRISON, 2017) Ironicamente, se os industrialistas capitalistas usam os negros como meros objetos, demonstrando a sua ausência de moral, o próprio autor preocupado com a moralidade na sociedade estadunidense, acaba por fazer exatamente o mesmo para criar o seu efeito estético.

Se Stowe e Sinclair, com seu fetiche pela cor em suas obras, usam o negro de pano de fundo como um meio de exaltar a branquitude e sua conquista do *self* e da ‘americanidade’, John Steinbeck decide por uma outra faceta do “Africanismo” na composição de *The Grapes of Wrath*: “o silêncio e a evasão [que] têm governado historicamente o discurso literário.”²⁰⁴ (MORRISON, 2019, loc 2214) Sem uma personagem negra sequer em todo o romance, ainda que negros façam parte da migração *Okie* para a Califórnia durante o *Dust Bowl* (LESEUR,

201 “...Sinclair makes no effort to see these hapless strikebreakers as human beings in their own right...”

202 “While it is evident that in the tradition of Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin*, Sinclair is desperately trying here to evoke America’s sympathy for the striking workers by arousing the moral outrage of his readers, his blatant racism demonstrates his tendency to forget the particular human beings he is representing when he is focused upon a political issue.”

203 “...ultimate narrative shortcut.”

204 “...silence and evasion [that] have historically ruled literary discourse.”

2000), esse “silêncio escolhido”²⁰⁵ (MORRISON, 2019) também faz parte da “narrativa principal”²⁰⁶ (MORRISON, 1993) que, novamente, perpetua uma ordem imaginada racista e uma memória cultural excludente.

Assim, essa ausência é comunicativa. Primeiramente, deve-se questionar o motivo de Steinbeck não contemplar negros e, vale lembrar, asiáticos também, na representação dos migrantes e das fazendas e campos pelos quais a família Joad passa. James Gregory (2004) sugere que isso é, novamente, uma questão editorial: o público-alvo de *The Grapes of Wrath*, bem como *Uncle Tom's Cabin* e *The Jungle* não são os deslocados representados pelas obras, mas uma classe média branca que, no caso da obra de Steinbeck, simpatizar-se-ia, segundo a lógica mercadológica editorial, pelo sofrimento de migrantes brancos. Portanto, as chances de sucesso de um livro dependem da manipulação da presença Africanista que os autores articulam.

Não obstante, Steinbeck usa o Africanismo como referência para a criação de tensão em sua narrativa. Primeiramente, quando os *Okies* são chamados de estrangeiros, há a seguinte resposta: “Não somos estrangeiros. Sete gerações de americanos, e além disso, irlandeses, escoceses, ingleses, alemães.”²⁰⁷ (STEINBECK, 1939, p. 256). Para se certificar de que são ‘americanos’, os migrantes de Oklahoma exibem suas ancestralidades europeias consideradas boas, há décadas, pelo nativismo estadunidense (HIGHAM, 1955), conforme também retratado em *The Jungle*. Stephen Railton (1990, p. 117) propõe que “[o] antagonista de Steinbeck no romance não é o grupo de grandes proprietários, mas sim a própria ideia de propriedade”²⁰⁸, pois os Joad e outras famílias de imigrantes europeus roubaram a terra dos povos originários. De qualquer maneira, pensando nas vendas do seu livro, o conceito de ‘americanidade’ que Steinbeck engendra esteticamente é eurocentrista e branco.

Os *Okies* são odiados por sua aparência, por seus costumes rurais e por significarem mais competição no mercado de trabalho californiano. Quando os Joad estão atravessando o deserto no caminhão, os atendentes de um posto de gasolina expressam a seguinte opinião: “Esses malditos *Okies* não têm bom senso nem sentimento. Não são humanos. Um ser humano não viveria como eles. Um ser humano não aguentaria ficar tão sujo e tão infeliz. Eles não são muito melhores que gorilas.”²⁰⁹ (STEINBECK, 1939, p. 221) Algumas páginas

205 “...chosen silence...”

206 “...master narrative...”

207 “We ain’t foreign. Seven generations back Americans, and beyond that Irish, Scotch, English, German.”

208 “Steinbeck’s antagonist in the novel is not the group of large owners, but rather the idea of ownership itself.”

209 “Them goddamn Okies got no sense and no feeling. They ain’t human. A human being wouldn’t live like they do. A human being couldn’t stand it to be so dirty and miserable. They ain’t a hell of a lot better than

adiante, outra declaração, agora relatado em um capítulo ensaístico de Steinbeck: “Temos que manter essas pessoas quietas ou elas tomarão o país. [...] eles são tão perigosos quanto os negros do Sul!”²¹⁰ (STEINBECK, 1939, p. 236) Por se tratar de brancos estadunidenses contra brancos estadunidenses, seria possível afirmar que esse conflito na Califórnia é simplesmente uma questão de classe, mas que no caso de Steinbeck, com o intuito de criar tensão em sua obra ficcional, projeta-se em etnia, inventando assim, um argumento para cancelar o suposto perigo da presença dos migrantes deslocados.

Esse uso barato do negro como forma de criar um pano de fundo existencial é o que Morrison chama de “dinâmica das propriedades autorreflexivas do Africanismo”²¹¹ (MORRISON, 1993, loc 723), um meio do escritor branco articular imagens sobre a formação da individualidade estadunidense branca:

Africanismo é o meio pelo qual o *self* americano se conhece como não escravizado, mas livre; não repulsivo, mas desejável; não indefeso, mas autorizado e poderoso; não desprovido de história, mas histórico; não condenado, mas inocente; não um acidente cego da evolução, mas uma realização progressiva do destino.²¹² (MORRISON, 1993, loc 728)

Pode-se também sugerir que a reação dos californianos perante os migrantes de Oklahoma exprime “indivíduos possuídos por preconceitos irracionais, projeções e ilusões infantis”²¹³ (JUNG, 1964, loc 1432), estes, obstáculos ao amadurecimento do *self*. Mas a construção deste *self* já, de partida, é conflituosa, para não dizer defeituosa, pois contempla o Outro, neste caso o negro, como poluição, isolando esse grupo étnico dentro da nação estadunidense. Desta forma, as ilusões infantis junguianas não somente fazem parte do *self* californiano diante de competição de trabalho durante a Grande Depressão, mas são principalmente um embrião político-ontológico de injustiças sociais baseadas na racialização do país mais próspero da contemporaneidade, seja na sua realidade vivida ou na representação literária dela.

Se mitologia coloca o mundo no centro e humanos tentando atingir sua potencialidade (MOORE, 1992) como humanos, tornando possíveis grandes civilizações e sociedades complexas, essa mesma interação intersubjetiva expressa nossa inabilidade de cooperação e

gorillas.”

210 “We got to keep these here people down or they’ll take the country. [...] they’re as dangerous as niggers in the South!”

211 “...dynamics of Africanism’s self-reflexive properties...”

212 “Africanism is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny.”

213 “...individuals possessed by irrational prejudices, projections, and childish illusions...”

de nos reconhecer como uma unidade, como uma espécie. Trazendo a intertextualidade como é entendida por Sandra Nitrini (1997), para quem “todo texto é intertexto”, o que é visto nessas obras que engendram uma mitologia do deslocado é uma intertextualidade Africanista de discursos que corroboram e perpetuam o racismo. Tendo em mente o desejo de Stowe, Sinclair e Steinbeck em representar a realidade vivida com rigor detalhista, pode-se notar que “[o] texto, portanto, situa-se na história e na sociedade” e que “a história e a moral se escrevem e se leem na infraestrutura dos textos” (NITRINI, 1997, p. 159), ou seja, ao quererem ser realistas e objetivos, acabam transparecendo a realidade do seu discurso racista.

A decifração de mitos, proposta por Barthes, trazidas para os casos de *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*, revela uma criação de imagens supostamente naturais, mas historicamente arbitrárias, uma estratégia estética datada e vulgar de usar o indivíduo negro como selvagem para estabelecer o branco como civilizado, e a cor negra como pano de fundo (MORRISON, 1993) para descrever, representar ou mesmo definir a branquitude. Tal visão canônica de mundo guia Stowe, Sinclair e Steinbeck ao atalho estético de utilização da “presença Africanista” para estabelecer o *self* do indivíduo branco.

Se *self* é um arquétipo, então desde a escravidão, há uma construção do arquétipo negro e do branco baseada em imagens enviesadas e defeituosas presentes na memória cultural dos EUA, influenciando e constituindo o inconsciente coletivo estadunidense. Isto é, pode-se ver em *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*, duas concepções de mitologia, ideológica e psicológica, em ação, mantendo uma ordem imaginada que depende ontologicamente de arquétipos defeituosos. E esse conflito estrutural denota tanto uma sociedade de posse de um sentido histórico monumentalizado que compõem a memória coletiva dos EUA, quanto data esteticamente obras que se utilizam de um simbolismo barato que intervém nessa mesma memória coletiva.

Uma literatura que se quer como história, acaba por querer ser também memória. Conforme dito, *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* fazem parte da memória coletiva dos EUA, e consequentemente, de sua história hegemônica. E os brancos precisam dessa memória cultural para se entenderem como sujeitos de uma história objetiva, que os colocam em uma posição de poder, como agentes da história e, portanto, mercedores de tal posição. Uma história como memória para que os sujeitos encontrem o que Funkenstein (1989) chama de auto-identidade, mas que acaba relegando os negros a serem entidades passivas perante um determinismo histórico que os monumentaliza como tal.

Por conseguinte, o termo “trauma coletivo” de Roy Eyerman (2001, p. 1) se faz necessário para prosseguirmos com o debate acerca da memória coletiva dos afrodescendentes nos EUA:

O ‘trauma’ em questão é a escravidão, não como instituição ou mesmo experiência, mas como memória coletiva, uma forma de lembrança que fundamentou a formação da identidade de um povo. Há uma diferença entre o trauma que afeta os indivíduos e o que ocorre como um processo cultural. Como processo cultural, o trauma é mediado por várias formas de representação e está ligado à reforma da identidade coletiva e à reformulação da memória coletiva.²¹⁴

E se tal termo é negado por parte da intelectualidade interessada nos estudos de memória, Grada Kilomba (2019, loc 2631-2635) faz questão de incorporá-lo ao discurso acadêmico e à memória cultural de uma sociedade racista, bem como vislumbrava seu mestre Frantz Fanon:

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita - algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” -, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial. O trauma, no entanto, raramente é discutido dentro do contexto do racismo. Essa ausência indica como os discursos ocidentais, e as disciplinas da psicologia, e da psicanálise em particular, negligenciaram amplamente a história da opressão racial e as consequências psicológicas sofridas pelas/os oprimidas/os. [...] Fanon fala disso. Psicanálise (até então) ignora o trauma coletivo dos africanos escravizados.

A perda da identidade ou fragmentação da subjetividade na realidade vivida tem sua expressão literária na banalização e perpetuação da imagem do negro como pano de fundo. Esse “distanciamento cognitivo” (KILOMBA, 2019) integra a memória cultural, organizando a identidade americana, e afetando tanto os negros objetificados que sofrem o trauma, quanto os brancos objetificadores.

O que está em disputa aqui, então, é a literatura como meio de se entender a identidade cultural que foi, e ainda está sendo, formada nos EUA: “[A]s identidades culturais são formadas e informadas pela literatura de uma nação, e o que parecia estar na ‘mente’ da literatura dos Estados Unidos era a construção autoconsciente, mas altamente problemática,

214 “The ‘trauma’ in question is slavery, not as institution or even experience, but as collective memory, a form of remembrance that grounded the identity-formation of a people. There is a difference between trauma as it affects individuals and as a cultural process. As cultural process, trauma is mediated through various forms of representation and linked to the reformation of collective identity and the reworking of collective memory.”

do americano como um novo homem branco.”²¹⁵ (MORRISON, 1993, loc 583) E se a literatura canônica mitologiza a formação do homem branco ‘americano’ tendo o negro como pano de fundo, há de se ver que a própria literatura também serve de ferramenta para se desvendar o uso monumentalista da história, revelar novas facetas da memória coletiva estadunidense e apresentar um novo conjunto de imagens para representar o trauma coletivo dos afrodescendentes.

2.4 História e memória na contemporaneidade

“For history records the patterns of men’s lives, they say: Who slept with whom and with what results; who fought and who won and who lived to lie about it afterwards.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

Em 1990, Benjamin Wilkomirski²¹⁶ forjou um livro de memórias sobre o holocausto em um campo de concentração nazista sem jamais ter ido ou visto um. Quando ele foi desmascarado, uma das principais críticas da época foi o fato da obra ter sido lançada como um livro de memórias, e não como um romance. Já no dia 19 de setembro de 2019, os historiadores Janet Hartley, Michael Rowe e Michael Rapport se reuniram nos estúdios da BBC4 para conversar sobre a retirada das tropas napoleônicas da Rússia em 1812²¹⁷, e ao serem questionados pelo entrevistador Melvyn Bragg sobre qual teoria a respeito das causas do incêndio de Moscou em que eles acreditavam, Michael Rapport afirma que o romance *Guerra e Paz* (1869), de Liev Tolstói, contém a explicação mais plausível.

Os dois exemplos acima remetem a uma velha questão epistemológica em torno do dilema entre realidade vivida e ficção ou, de forma mais geral, quanto conhecimento é possível obter através da arte. Por que, como romance, o livro de Wilkomirski seria mais aceito e inclusive, por que não, mais crível? Ou por que, como livro de memórias, ele é desmascarado? Haveria como desmascarar um romance? E quanto a história, pode ela ser

215 “[C]ultural identities are formed and informed by a nation’s literature, and that what seemed to be on the ‘mind’ of the literature of the United States was the self-conscious but highly problematic construction of the American as a new white man.”

216 Fragments of a fraud, *The Guardian*, 14 de outubro de 1999. Disponível em: <[theguardian.com/theguardian/1999/oct/15/features11.g24](https://www.theguardian.com/theguardian/1999/oct/15/features11.g24)>. Último acesso em 14 de junho de 2021. Astrid Erll (2011) também comenta o caso em *Memory in Culture*.

217 Disponível em <<https://www.bbc.co.uk/programmes/m0008jd2>>. Último acesso em 19 de abril de 2022.

desmascarada? Tolstói (1869), um romancista, identifica historiadores franceses e russos, no início do objetivismo científico aplicado às humanidades, escrevendo livros de história completamente diferentes uns dos outros. Assim, ele decide elaborar sua própria teoria por meio de uma obra de ficção, que posteriormente é usada como parte da historiografia das Guerras Napoleônicas. Ou seja: uma vez aberto o precedente, literatura pode ser, e no caso já é, parte de historiografias. Mas então, qual seria o limite? Como afirma Todorov (1973, p. 61) em sua *Poética*: “Em literatura, jamais temos de haver-nos com acontecimentos ou fatos brutos, e sim com acontecimentos apresentados de determinada maneira. Duas visões diferentes do mesmo fato fazem destes dois fatos distintos.” Em se tratando de ponto de vista, contexto e autoria, então o mesmo não seria possível afirmar para a história ou para a memória cultural?

A fim de buscar possíveis respostas a estes questionamentos, é importante ter em mente que questões históricas contemporâneas mal resolvidas estão presentes nos quatro cantos do globo: o Chile e Pinochet, regime do Apartheid na África do Sul, ditadura de Franco na Espanha, Golpe Militar de 1964 no Brasil, só para citar alguns, têm produzido obras ficcionais, literárias e fílmicas, que lidam com memória coletiva e reflexão individual sobre acontecimentos históricos. Isto posto, a partir de agora, o foco desta tese está em uma literatura ficcional sobre a situação deslocada dos indivíduos afrodiáspóricos, com estes não somente participando da construção de memória coletiva, mas também refletindo e criticando o que já foi incluído nela. Da mesma forma, por meio de uma literatura moderna, Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison conseguem articular o que Grada Kilomba (2019, loc 1036) chama de “memória histórica e coletiva”, dando voz a experiências singulares do racismo tendo em mente seu entrelaçamento com o trauma coletivo.

Quando se trata da proeminência que cada tema tem nas obras, estamos de novo estabelecendo as “conexões” de Benson (1989), isso, juntamente com a noção de que os grandes acontecimentos promovem memórias coletivas das quais as autoras também fazem parte. Se todo saber nasce de relações de poder (FOUCAULT, 1979), Spillers (2003) assegura que não há como isolar aspectos singulares da “teia de identidade”, como raça da autora ou da personagem criada por ela. Sem se prender aos “efeitos sociais da arte” de Ortega y Gasset (2001) e, tampouco se render ao seu hermetismo elitista, afirmo que a herança cultural e a memória coletiva, bem como etnia das autoras, são elementos válidos da análise literária quando se lida com uma literatura que discute e problematiza a historiografia sobre a afrodiáspora.

Portanto, se vivemos em “uma sociedade em que a realidade social é estruturada por

discursos”²¹⁸, como explica Linda Hutcheon (1988, p. 7) e, se compreendemos textos como construções discursivas dentro de contextos sociais, históricos e ideológicos que permeiam sua escrita como entende o Novo Historicismo, voltamos à questão do início desta seção de decidir se narrativas literárias ou narrativas históricas comunicam melhor o real e, de como se dá essa comunicação, agora, tendo em mente a discussão sobre a objetividade e subjetividade histórica, tanto no arquivo histórico quanto na literatura. Todorov (1973, p. 35), em sua poética, chama a atenção: “Literatura é uma linguagem que não se deixa submeter à prova da verdade.” Mas tal questão, creio, ricocheteia na história: ao se levar em conta que nem sempre, para não dizer raramente, o relato histórico é verdadeiro pois a objetividade histórica é inalcançável, não seria plausível encontrar verdades na literatura bem como encontrar mentiras na história?

Para Todorov (1973, p. 35), o problema em estudar uma sociedade baseando-se em textos literários é que “colocando a literatura no mesmo plano de qualquer outro documento, renunciamos evidentemente a levar em consideração o que a qualifica como literatura.” Porém, o intuito não é renunciar o valor de obras literárias como tais, mas sim em entender a “teia de identidade” das autoras e personagens e os recursos estéticos utilizados em cada obra para se representar a “Outridade”, a “memória histórica e coletiva” e a percepção de subjetividade perante o entrelace entre passado e presente.

O mundo do romance tem servido há décadas de referente para se analisar uma cultura ou para aquisição do sentido histórico, e distinguir história como verdade e literatura como seu oposto não tem cabimento. E isso é válido tanto para textos realistas que tentam mimetizar a realidade vivida, mas também, como é entendido nesta tese, para uma literatura contemporânea que busca disrupção de tal mimetismo. O que Hutcheon (1988, p. xiii) apregoa é que a arte chamada de pós-moderna, aqui representada por *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, questiona a cultura da qual faz parte, de dentro:

Ela só pode problematizar o que Barthes (1973) chamou de ‘dado’ ou ‘o que não precisa ser dito’ na nossa cultura. A história, o *self* individual, a relação da linguagem com os seus referentes e dos textos com outros textos - essas são algumas noções que, em vários momentos, apareceram como ‘naturais’ ou sem problemas de senso comum.²¹⁹

Vejamos um exemplo pertinente a esta parte da tese: é sabido que a escravidão

218 “...a society in which social reality is structured by discourses...”

219 “It can only problematize what Barthes (1973) has called the ‘given’ or ‘what goes without saying’ in our culture. History, the individual self, the relation of language to its referents and of texts to other texts - these are some of the notions which, at various moments, have appeared as ‘natural’ or unproblematically common-sensical.”

africana aconteceu e sua existência é entendida como um evento histórico real, ou um fato histórico bruto. Então qual a participação de obras como *Invisible Man* e das comumente chamadas narrativas escravas contemporâneas *Kindred* e *Beloved* na memória coletiva da afrodiáspora e na construção de arquivo histórico sobre a escravidão africana nos EUA? Seria apenas ansiedade de influência, com Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison buscando sobrepujar suas antecessoras com um tratamento contemporâneo com elementos fantásticos para tal tema, ou há uma necessidade real em “preencher espaços” como Butler e Morrison articulam no que se refere à escravidão e sua representação literária?

Ora, por que não ambos? E os espaços a serem preenchidos não seriam metonimicamente espaços a serem preenchidos na história? E se a escravidão acabou, qual o papel dos relatos fictícios sobre ela no arquivo histórico, na consciência histórica e na memória coletiva? E quanto de história a ficção delas possui e vice-versa? Pode afinal uma literatura fantástica altamente simbólica servir de arquivo histórico? Se sim, e acreditamos que sim, como, quando e por que? Qual o efeito social de uma obra literária despreocupada com o mimetismo naturalista? E quão importante é a representação estética da escravatura e suas consequências em uma sociedade estruturalmente racista, em que o não-sujeito negro carrega na pele o fantasma da escravidão e é considerado ontologicamente morto por alguns teóricos? São questões que guiam esta tese ao longo desta e das próximas seções.

Para além disso, as narrativas escravas dos EUA do século XIX eram publicadas com um propósito claro de despertar uma consciência coletiva abolicionista, denotando uma agenda política que determinava a existência, o consumo e, consequentemente, o efeito social desse gênero literário. Por conseguinte, o contexto histórico e sociocultural de cada autora estabelece diferentes agendas e cada época demanda diferentes narrativas sobre a experiência afrodescendente. E tudo isso, juntamente com o estilo individual, por fim, influencia a forma e a recepção dessas narrativas.

Partindo do pressuposto aristotélico de que literatura trata do que poderia ser e de que o arquivo (aqui tido como relato, conhecimento ou documento histórico sobre um evento) do que é ou foi e, de que o significado original de História no grego antigo não é necessariamente fato, é investigação ou pesquisa (ABBAGNANO, 2007) e o resultado desta (WILLIAMS, 2015), as questões acima remetem a uma relação dialética entre a ficção literária e a pluralidade de manifestações da realidade. Se a arte contemporânea critica de dentro a cultura da qual faz parte, ou em termos nietzschianos, percebe a hierarquia de valores de uma sociedade, autoras afrodescendentes, por meio da escrita literária, prefiguram uma investigação sobre a subjetividade histórica do trauma histórico coletivo sofrido pela

população afrodiaspórica, resultando em romances que trazem autorreflexão sobre o sentido histórico do trauma coletivo.

O conteúdo em comum das obras de Ellison, Butler e Morrison é o trauma coletivo gerado pelo desenraizamento, inicialmente físico, mas que reverbera ontológica, sócio e culturalmente. O deslocamento que da África para as fazendas de monocultura estadunidenses foi de forma forçada, posteriormente se apresenta de maneira inescusável na perigosíssima fuga de tais fazendas: um primordial ativismo em busca da subjetividade: “Decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade.” (KILOMBA, 2019, loc 2315) E décadas mais tarde, após a Reconstrução, o deslocamento físico se manifesta na Grande Migração para o Norte.

E esses deslocamentos espaciais reverberam dialeticamente em um deslocamento metafísico, manifestado na negação da subjetividade das escravizadas e de suas descendentes pelos senhores de escravos, pelos fazendeiros do *postbellum* e pelo racismo estrutural estadunidense na contemporaneidade. Esse contínuo e dialético deslocamento humano possui um caráter mitológico, por ser vivido por milhões de africanos e descendentes ao longo dos séculos, o que a torna parte da memória histórica e coletiva de toda a sociedade estadunidense. Ainda que essa experiência seja mitológica e coletiva, Ellison, Butler e Morrison, por meio de elementos inquietantes, metaficcionais e contramitológicos, representam literariamente angústias individuais dos deslocados perante o trauma coletivo, mas que metonimicamente também representam as angústias coletivas.

Ellison faz uso de um romance de formação seguindo uma “lógica do absurdo”²²⁰ (LODGE, 1977), com um protagonista vítima de um “mundo sem significação” (MERQUIOR, 2011), metonimificado em sua própria invisibilidade, e em “uma identidade que permanece complicada por experiência”²²¹ (SPILLERS, 1977, p. 67) que reflete tanto a formação da personagem quanto a formação dos EUA (TRIGUEIRO, 2020). Já Toni Morrison e Octavia Butler estabelecem uma narrativa escrava contemporânea, utilizando-se do fantástico para revisitar o gênero canonizado por Frederick Douglass, propondo novos pontos de vista, entre eles, das escravizadas e escravizados que não tiveram a oportunidade de escrever suas autobiografias. Toni Morrison (2019, loc 3763) afirma o seu desejo de “preencher as lacunas que as narrativas escravas deixaram, abrir o véu tão frequentemente fechado, implementar as histórias que ouvi.”²²²

220 “...logic of the absurd...”

221 “...an identity which remains complicated by experience...”

222 “...fill in the blanks that the slave narratives left, to part the veil that was so frequently drawn, to implement

O resultado é Ellison, Butler e Morrison produzindo narrativas polifônicas com alta carga simbólica que revisam e ressignificam romances que fazem parte do arquivo histórico sobre o deslocamento, mais especificamente, nesta tese, as obras de Stowe, Sinclair e Steinbeck. Estes, preocupados com a relação de verdade, elaboram narrativas miméticas, descritivas e “doutrinárias” (TODOROV, 1973) sobre o deslocamento humano. Esse mesmo ingrediente de deslocamento serve para Ellison, Butler e Morrison elaborarem uma literatura fantástica, mas ainda assim, uma ficção que serve de suplemento para a própria história a qual elas “parasitam”²²³: “A fantasia recombina e inverte o real, mas não escapa dele: ela existe em uma relação parasitária ou simbiótica com o real.”²²⁴ (JACKSON, 1981, p. 12)

Isso ecoa com a análise que Toni Morrison (2019, loc 3763) faz de sua própria obra, ao distinguir fato e verdade:

[A] distinção crucial para mim não é a diferença entre fato e ficção, mas a distinção entre fato e verdade. Porque os fatos podem existir sem a inteligência humana, mas a verdade não. Portanto, se estou procurando encontrar e expor uma verdade sobre a vida interior de pessoas que não a escreveram, [...] para implementar as histórias que ouvi - então a abordagem mais produtiva e mais confiável para mim é a lembrança que vai da imagem para o texto. Não do texto para a imagem.²²⁵

Com isso em mente, as representações literárias de angústias, sejam elas individuais ou coletivas, de Ellison, Butler e Morrison estão preocupadas com a verdade. Não com o factual. Ver-se-á, então, a seguir, uma investigação acerca de obras literárias que têm como tema o trauma coletivo da escravidão africana que aconteceu nos EUA e as manifestações de deslocamento relacionadas a ele: a diáspora do continente africano para o novo mundo; as transações comerciais que obrigavam pessoas negras a mudar de fazendas de monocultura; as fugas, bem-sucedidas ou não, de tais fazendas, para o norte do país; os êxodos em direção norte para escapar do sul segregacionista durante o *postbellum*; e finalmente, o racismo estrutural instalado na sociedade estadunidense presente até os dias de hoje.

O histórico e centenário deslocamento da população negra se reflete na igualmente longa alienação que lhe foi imposta por gerações e a literatura se apresenta como uma

the stories that I heard.”

223 Cabe aqui reforçar que o sentido de “parasitar” usado por Rosemary Jackson é “viver às custas de”, como a fantasia vivendo às custas do real. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/parasitismo>>.

224 “Fantasy recombines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real.”

225 “[T]he crucial distinction for me is not the difference between fact and fiction, but the distinction between fact and truth. Because facts can exist without human intelligence, but truth cannot. So if I’m looking to find and expose a truth about the interior life of people who didn’t write it, [...] to implement the stories that I heard—then the approach that’s most productive and most trustworthy for me is the recollection that moves from the image to the text. Not from the text to the image.”

ferramenta “cada vez mais engajada em sua única tarefa verdadeiramente atual, que é levar a coletividade à reflexão e à mediação” (FANON, 2020, loc 2313), indicando a procura do indivíduo deslocado por sua subjetividade, do “tornar-se sujeito” (KILOMBA, 2019), da completude do seu *self*. E essa procura tem implicações político-ontológicas ao se analisar a dinâmica da representação histórica em construção, com a literatura como um “espelho de infraestrutura progressiva, em que o negro em processo de desalienação possa se encontrar.” (FANON, 2020, loc 2313) Portanto, o debate acerca da subjetividade e objetificação do negro deslocado permanece politicamente sério e esteticamente relevante.

Politicamente sério porque, ao mesmo tempo que serve de matéria-prima temática para a arte literária, a questão de identidade e “Outridade” do sujeito negro²²⁶ tem profundas implicações sociais, como o racismo estrutural e o lugar de fala; esteticamente relevante porque está-se diante do papel da arte literária em uma sociedade com hierarquias raciais permeada por relações dialéticas entre ficção e realidade, entre memória coletiva individual e a memória histórica e coletiva e entre o fazer literário e a história e, de como essas relações são simbolizadas em romances contemporâneos.

2.5 O Novo Historicismo

“If history moves forward,
knowledge of it travels
backwards.”
(Terry Eagleton, *Literary
Theory*)

Quando o Novo Historicismo foi proposto pelo professor Stephen Greenblatt, Ronald Reagan estava em seu segundo mandato à frente da Casa Branca à base de falácias e com violência policial crescente contra minorias étnicas. Parte da opinião pública entendia que Reagan saindo, esse cenário mudaria (GREENBLATT, 1987), de maneira que Reagan fosse o centro de poder de um sistema tão complexo como a política capitalista neoliberal

226 Cabe aqui esclarecer a utilização correta dos vocábulos preta/preto e negro/negra. Outrora considerados pejorativos no Brasil, as palavras vêm passando por um processo de reapropriação e ressignificação positiva, e hoje, ambas servem de contraponto à palavra ‘branca’, com apenas diferença geracional e sem diferença semântica de uso. De forma geral, em busca de uniformidade para a presente tese, é dada a preferência ao vocábulo “negra/o”, e quando relevante para a discussão, aos “preta/o” ou “afrodiaspórica/o”. Ademais, algumas traduções da bibliografia são de Portugal e a escolha foi por negra/negro, pelo mesmo motivo de reapropriação e positivamento. Nesses casos, decidi pela escolha dos tradutores. Ver mais em: <https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2020/11/20/interna_gerais,1208016/negro-ou-preto-liderancas-negras-refletem-sobre-o-uso-dos-termos-ao-l.shtml>.

estadunidense. Como o próprio Greenblatt (1987) apregoa, Reagan é o produto de uma estrutura que envolve não somente militarismo e políticas partidárias, mas também entretenimento e mídia. Deve-se acrescentar a essa estrutura, acredito, a academia e a corrente intelectual em voga.

Portanto, levando sempre a estrutura e seus produtos em consideração, e não confundindo um com o outro, Greenblatt (1987) tenta se desvencilhar das teorias estéticas marxistas, mais precisamente as de Benjamin, Lukács, Jameson e Lyotard. O principal dos motivos, para ele, é o uso da história ora para condenar o Capitalismo como agente da separação das culturas e dos indivíduos, ora para amalgamar indivíduos em uma sociedade massificada (GREENBLATT, 1987). Junto de Catherine Gallagher, em 2000, Greenblatt tenta se distanciar dessa massificação, e os dois explicam a preocupação em usar a poesia, drama e prosa para chegar a um historicismo baseado em um nível individual de experiência da história, em vez do antigo foco em campanhas militares e políticas partidárias (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000). Uma preocupação que abarca história e estética literária e, que no caso do Novo Historicismo, perpassa pelo que eles chamam de “poética da cultura”²²⁷, o que, paralelamente, para Hutcheon (1988) e David Lodge (1977), seria a “poética da pós-modernidade”²²⁸, independentemente do quão complicado esse termo seja. Como Sandra Nitrini (1997) coloca ao falar de poética comparada: a história da literatura não pode ser só sobre obras-primas assim como a história universal não pode ser somente sobre reis e generais.

O que essas poéticas têm em comum, além de pedir para o sujeito “repensar suas heranças culturais” (BERND, 2010, p. 15), é uma tentativa de englobar as produções da contemporaneidade que problematizam a história vigente e que buscam novos significados para ela por meio da ficção: “A história não se tornou obsoleta: ela está, no entanto, sendo repensada - como uma construção humana.”²²⁹ (HUTCHEON, 1988, p. 16) Hutcheon (1988, p. 13) não nega as limitações desta abordagem e inclusive as vê com bons olhos:

As mesmas limitações impostas pela visão pós-moderna talvez sejam também maneiras de abrir novas portas: talvez agora possamos estudar melhor as interrelações das construções sociais, estéticas, filosóficas e ideológicas. A fim de realizar isso, a crítica pós-modernista precisa reconhecer sua própria posição como ideológica.²³⁰

227 “...poetics of culture...”

228 “...poetics of post-modernity...”

229 “History is not made obsolete: it is, however, being rethought - as a human construct.”

230 “The very limitations imposed by the postmodern view are also perhaps ways of opening new doors: perhaps now we can better study the interrelations of social, aesthetic, philosophical, and ideological constructs.”

Sem deixar de ser ideologicamente selecionada, a interdisciplinaridade nas análises estéticas e históricas é inescapável, tanto para o Novo Historicismo quanto para a poética da pós-modernidade, do qual, pode-se dizer, aquele faz parte. Uma das primeiras conclusões nas discussões dos novos historicistas é que a distinção natureza/cultura não é mais fixa e, parte da responsabilidade disso é de como a história vem, ou vinha até então, sendo articulada. Tendo por base Barthes, Greenblatt explica que “‘o discurso da história’ nos tempos modernos como aquele que constantemente tenta apagar a diferença entre o significado e o referente, ao apresentar sua própria sequência narrativa (o significado) como idêntica a uma sequência de eventos passados (o referente)”²³¹ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 50), e que a “anedota”²³², ao revelar uma incompletude da narrativa, acaba por expor uma “realidade diferente”²³³ da apresentada pela história tida como oficial.

Não obstante, o Novo Historicismo não deixa de ser criticado, seja por ter características conservadoras em sua “rejeição a esquemas macrohistóricos”²³⁴ (EAGLETON, 1983, p. 198), ou por sua “anarquia teórica”²³⁵ (VESSER, 1994) e extenso uso de não-cânone. Outro problema do Novo Historicismo identificado pelos próprios autores (2000), e que dialoga com Todorov (1973), é uma estetização de toda a cultura, o que pode ser lido como banalização do valor estético. O Novo Historicismo, ao tratar tudo como um grande texto, tem o desafio em definir o que é um evento e o que é uma representação (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 15), sendo que o próprio ato de definir faz parte da história a ser interpretada. Há de se acrescentar que esses problemas podem nos levar a uma relativização moral, uma crítica comum ao pós-modernismo (ZIZEK, 1994; FISHER, 2009), sobre acontecimentos históricos.

Mas como o próprio inventor do termo assegura, o Novo Historicismo não é uma teoria, mas uma prática (GREENBLATT, 1987) que busca entender as relações entre cânone e não-cânone, texto literário e não-literário e, estabelecer uma ponte entre arte e história, além de buscar anedotas que abram novas possibilidades para a narrativa histórica. Dentre os ramos dos estudos culturais da chamada pós-modernidade, o Novo Historicismo nos auxilia por

In order to do so, postmodernist critique must acknowledge its own position as an ideological one.”

231 “...‘the discourse of history’ in modern times as one that constantly tries to efface the difference between the signified and the referent by presenting its own narrative sequence (the signified) as identical to a sequence of past events (the referent)...”

232 Anedota, do inglês *anecdote*, tanto para os novos historicistas quanto para esta tese significa “breve narração de caso verídico pouco conhecido”. Disponível em <dicionario.priberam.org>.

233 “...different reality...”

234 “...rejection of macro-historical schemes...”

235 “...theoretical anarchy...”

meio da análise do discurso e da relação dialética entre a história e a literatura. Aqui, esta prática se exprime em “reinterpretar o passado como um meio de conciliar as necessidades do presente e do futuro”²³⁶ (EYERMAN, 2001, p. 4), na complexa relação entre a produção artística ficcional e o evento histórico retratado por esta mesma obra, além da inclusão de novas vozes para dentro do cânone literário.

O crucial dessa prática para esta tese são alguns dos seus pontos fundamentais para a análise comparativa das obras literárias aqui selecionadas. O primeiro e já mencionado nesta seção é “que ‘textos’ literários e não literários circulam inseparavelmente.”²³⁷ (VESSER, 1994, p. 2) Neste estudo, a relação entre a literatura e a história é mais imperativa. Tal qual Nietzsche, os novos historicistas também criticam os que querem objetividade na história, pois ela pode ser passivizante e só serve para aqueles que não escrevem a história, somente a consomem por mera erudição, e não para a ação.

A história tida como oficial, como Nietzsche e Novo Historicismo pensam, pode ser confrontada e deve ser questionada. E, no caso da afrodíaspóra, até escrita, reescrita e revisada pela literatura. Não se esquecendo jamais que a revisão da história em si também tem um discurso de poder por detrás dela. Então é possível entender a literatura fantástica de Ellison, Butler e Morrison não somente como ressignificação de textos sobre mobilidade do cânone literário estadunidense, mas também como revisão da história e da memória histórica e coletiva, revisando, conseqüentemente, o que não é história e questionando quem decide o que é o quê.

Um segundo ponto relevante, que se relaciona com o anterior, é “que todo ato expressivo está integrado em uma rede de processos materiais”²³⁸ (VESSER, 1994, p. 2), ou seja, mais uma vez negando um romantismo canônico que estabelece artistas como gênios acima da sociedade e arte como isolada da cultura em que ela foi produzida. Fora dessa hierarquia, pode-se entender a criação literária como prática discursiva estabelecendo comunicação com a história, a sociedade, as humanidades, e claro, com outras obras literárias.

O terceiro ponto do Novo Historicismo permeando as análises comparativas deste estudo é “que todo ato de desmascaramento, crítica e oposição usa as ferramentas que condena e, corre o risco de ser uma presa da prática que expõe.”²³⁹ (VESSER, 1994, p. 2) Ou como assevera Linda Hutcheon (1988, p. xii-xiii): “O pós-modernismo ensina que todas as

236 “...reinterpreting the past as a means toward reconciling present/future needs...”

237 “...that literary and non-literary ‘texts’ circulate inseparably.”

238 “...that every expressive act is embedded in a network of material practices...”

239 “...that every act of unmasking, critique, and opposition uses the tools it condemns and risks falling prey to the practice it exposes.”

práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção de significado.”²⁴⁰ Conforme discutido anteriormente, Harold Bloom (1973), em oposição ao pensamento dos estudos culturais, chama de “ressentidos” os que por meio da “ansiedade da influência” negativa buscam novas perspectivas ao elaborar crítica literária. Mas assim como esta tese, o Novo Historicismo é a favor da comunicação e do intercâmbio entre as escolas e métodos, especialmente se estamos falando de relações de poder que envolvem questões raciais, tanto das personagens da ficção, quanto das autoras na realidade vivida.

Finalmente, sobre a relação entre história e literatura, Harold A. Vesser (1994, p. 2) afirma “que nenhum discurso, imaginativo ou de arquivo, dá acesso a verdades imutáveis ou expressa uma natureza humana inalterável”²⁴¹, ou seja, a história ainda está sendo escrita, o que acredito ser ainda especialmente verdadeiro no caso da história sobre o “trauma coletivo” da escravidão, imigrações, desenraizamentos e cativos, como o desabrocho do racismo estrutural. O relato histórico foi majoritariamente escrito pelos próprios perpetradores do deslocamento e hoje esse mesmo relato limitado é relegado a um mero antiquário (NIETZSCHE, 2015) para a erudição, e não para a ação.

Os novos historicistas, então, questionam o cânone, não somente pelo fato de se preocuparem com obras tidas como “de menor relevância”, mas também pelo fato de quererem entender o porquê dos cânones serem cânones. Essa indagação vai ao encontro do que o próprio Harold Bloom pensa sobre Steinbeck e Sinclair, pois tanto Bloom quanto Greenblatt se opõem à canonização de ambos. Contudo, o Novo Historicismo discorda da crítica de Bloom (1973) aos que este chama de “ressentidos” dos estudos culturais. Para aqueles, a análise do discurso é sim mais importante que a análise ideológica, mas o que é ressentimento para Bloom, é para os novos historicistas a inclusão de vozes.

Afastando-se da historiografia ocidental “concentrada nos claros detentores de poder político, os governantes, e as suas ações”²⁴² (FUNKENSTEIN, 1989, p. 17) e do cânone que narra grandes exércitos, os novos historicistas evidenciam experiências individuais e como indivíduos entendem, experienciam e apreendem momentos históricos, e também de como tais experiências acabam por incorporar a própria história da qual esses indivíduos fizeram parte. Além disso, ao incluir a arte no arquivo histórico, transformando personagens das

240 “Postmodernism teaches that all cultural practices have an ideological subtext which determines the conditions of the very possibility of their production of meaning.”

241 “...that no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths or expresses unalterable human nature...”

242 “...concentrated on the clear bearers of political power, rulers, and their actions...”

narrativas em agentes da história, o Novo Historicismo trabalha com o “solo inconstante entre história e literatura”²⁴³ (VESSER, 1994, p. 7) por meio de relatos fictícios que absorvem e interagem com a realidade vivida e a memória coletiva.

2.5.1 Literatura e contrahistória

“As a kind of castaway myself, I was happy to escape into the fictional world of someone else’s trouble.”
(Octavia Butler, *Kindred*)

Inicialmente, Greenblatt enxerga a relação entre literatura e realidade vivida como “confluência”, explicando “[q]ue tanto a obra literária e a anedota antropológica (ou histórica) são textos, que ambas são ficções no sentido de coisas feitas, que ambas são formados pela imaginação, e, pelos recursos disponíveis de narração e descrição, possibilitaram a confluência delas.”²⁴⁴ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 31) Ainda que relevante, por enquanto, isso nos dá apenas uma pista sobre a questão, uma vez que eles estão falando de uma dimensão linguística e imaginativa do escrever, não da consciência coletiva histórica da qual a autora faz parte ou dos ingredientes metafísicos que servem de sustentáculo para a elaboração da imagem poética.

O que os novos historicistas usam como base de dados é o que eles chamam de “contrahistória”, informações e também métodos de coleta e análise de anedotas fora da narrativa histórica convencional que “reconhece os limites e os poderes de ‘reportar’ ou escrever o passado”²⁴⁵ (HUTCHEON, 1988, p. 116), demonstrando um “desprezo nietzschiano pelos pressupostos epistemológicos normais da história”²⁴⁶ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 53) a fim de entender a história “de baixo”, com “perdedores” escrevendo-a:

A contrahistória se opõe não apenas a narrativas dominantes, mas também aos modos predominantes de pensamento histórico e métodos de pesquisa; consequentemente, quando bem-sucedida, ela deixa de ser ‘contra.’ As

243 “...shifting ground between history and literature...”

244 “...[t]hat both the literary work and the anthropological (or historical) anecdote are texts, that both are fictions in the sense of things made, that both are shaped by the imagination and by the available resources of narration and description helped make it possible to conjoin them.”

245 “...acknowledges the limits and powers of ‘reporting’ or writing of the past...”

246 “...Nietzschean contempt for history’s normal epistemological assumptions...”

próprias grandes narrativas do século XIX começaram como contrahistórias e Funkenstein afirma que a história como disciplina tem suas raízes na rebelião contra as convenientes e auto justificadas histórias oficiais dos mandantes e sacerdotes. A contrahistória e a história, nessa perspectiva, são momentos em um processo contínuo e conflituoso, em vez de atividades substanciais contrárias com características independentemente peculiares.²⁴⁷ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 52)

Curiosamente, isso se parece um pouco com a “ansiedade da influência” de Bloom (1973), da qual os novos historicistas não gostam, aplicada à historiografia. De qualquer maneira, o que nos é relevante aqui é a contrahistória como “a história das coisas que não aconteceram”²⁴⁸ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 57) sob o ponto de vista de Edward Thompson, que implica que o “presente não é necessariamente uma posição estratégica objetiva superior, mas é frequentemente, ao invés disso, redutiva”²⁴⁹ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 57); ou ainda mais pertinente, sob o ponto de vista de Raymond Williams, que lia “literatura como a história do que não foi realmente dito”²⁵⁰ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 62); e o que Toni Morrison (2019) chama de censura, um “não-dito” por uma estrutura social que bloqueia experiências de seus indivíduos (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000), corroborando narrativas “hegemônicas”, que é confrontada com e questionada por “experiência”: “O estudo de literatura, portanto, nos permite extrapolar o impensado, o despercebido, das tensões nas estruturas limitantes do sentir.”²⁵¹ (GALLAGHER; GREENBLATT, 2000, p. 64)

Toni Morrison (2019, loc 1191), ao refletir sobre o porquê de escrever um romance como *Beloved*, oferece-nos sua articulação estética literária que leva em conta a contrahistória, reflexão que também cabe em *Invisible Man* e, especialmente em *Kindred*:

A necessidade de lembrar os homens, as mulheres, as crianças que sobreviveram ou não sobreviveram aos trezentos e tantos anos de comércio internacional em que seus corpos, suas mentes, seus talentos, seus filhos e seu trabalho, foram trocados por dinheiro - dinheiro que eles não podiam reivindicar.²⁵²

247 “Counterhistory opposes itself not only to dominant narratives, but also to prevailing modes of historical thought and methods of research; hence, when successful, it ceases to be ‘counter.’ The grands récits of the nineteenth century themselves began as counterhistories and Funkenstein claims that history as a discipline has its roots in rebellion against the convenient, self-justifying, official stories of priests and rulers. Counterhistory and history, in this view, are moments in a continuous conflictual process rather than substantial opposing activities with independently distinguishing characteristics.”

248 “...the history of things that did not happen...”

249 “...present is not necessarily a superior objective vantage point, but is often, instead, a reductive one...”

250 “...literature as the history of what hadn’t quite been said...”

251 “The study of literature, therefore, allows us to extrapolate the unthought, the unfelt, from the tensions in the constraining structures of feeling.”

252 “The need for remembering the men, the women, the children who survived or did not survive the three-hundred-odd years of international commerce in which their bodies, their minds, their talents, their children, their

A literatura como a contrahistória do dito, ou seja, como a história do não-dito, estabelecendo novos parâmetros históricos (DUSSEL, 2013) para o entendimento da cultura estadunidense, é justamente a proposta de escritoras e escritores como Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison, que além de preencherem lacunas da história hegemônica, dão destaque a experiências históricas ignoradas de milhões de indivíduos que tiveram sua ontologia negada por meio de silenciamento e objetificação, resultando em “uma imagem comum do seu passado.”²⁵³ (ASSMANN, 1995, p. 127) Ao invés de escreverem filosofia como Foucault, história como Edward Thompson, ou crítica cultural como Raymond Williams, Ellison, Butler e Morrison decidem por escrever “romance, que é uma máquina de gerar interpretações” (ECO, 1983, p. 639), dando um tratamento fantástico à experiência subjetiva da história, pois “[o] fantástico rastreia o não-dito e o não-visto da cultura.”²⁵⁴ (JACKSON, 1981, p. 2) Essa relação entre história e contrahistória fomenta a questão epistemológica sobre o arquivo histórico e é engendrada esteticamente por meio da “metaficção historiográfica” presente em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*.

2.6 Metaficção historiográfica²⁵⁵

“She didn’t mind a little communication between the two worlds, but this was an invasion.”
(Toni Morrison, *Beloved*)

Almejando o mesmo que Alfredo Bosi (1988), que não quer a cultura explicando a obra, e sim a obra explicando a cultura, o caminho aqui tomado é, como os novos historicistas, ouvir novas vozes e apreender experiências individuais perante a história em movimento. Enquanto eles trabalham com anedotas não oficiais, podendo vir da ficção ou não, aqui se vê romances que problematizam a narrativa histórica vigente por meio da arte literária que engendra “metaficção historiográfica”, identificada, cunhada e definida por Linda Hutcheon (1988, p. 106):

labor were exchanged for money - money they could lay no claim to.”

253 “...a common image of their past.”

254 “...[t]he fantastic traces the unsaid and the unseen of culture.”

255 “...historiographic metafiction...”

A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém distintas sua autorrepresentação formal e seu contexto histórico e, ao fazê-lo, problematiza a própria possibilidade do conhecimento histórico, porque não há reconciliação nem dialética aqui - somente contradição não-resolvida. [...] Faz parte da posição pós-modernista confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral, e do presente/passado. E essa confrontação é em si contraditória, pois se recusa a recuperar e dissolver quaisquer lados desta dicotomia, e ainda assim está mais do que disposta a explorar ambas.²⁵⁶

Apesar de concordar com Hutcheon sobre a autorreflexão e os paradoxos presentes nas obras fantásticas contemporâneas aqui estudadas, soa estranha a ausência de dialética em tais manifestações estéticas. O fato de elas apresentarem uma “contradição não-resolvida” não significa que o processo dialético esteja anulado, encerrado ou mesmo ausente. Por que não se está em um processo de antítese, ou que o próprio processo dialético aqui manifesto é o responsável por essa contradição, ou dicotomia, aparentemente sem solução? Se está sendo averiguada uma questão ontológica (a existência amputada do indivíduo negro em uma sociedade racista) e uma questão epistemológica (aquisição de conhecimento histórico por meio da arte) presentes nas narrativas ficcionais, não há como nos desvencilharmos do processo dialético advindo dos comentários sociais produzidos por obras ficcionais que “parasitam” (JACKSON, 1981) a realidade vivida. Dito isso, vale ressaltar de que nesta tese metaficção historiográfica é contemplada nas análises por meio de relações dialéticas entre história e ficção.

Ademais, Hutcheon (1988) nos lembra que literatura e história, antes do objetivismo científico ser abraçado pela historiografia no século XIX, faziam parte do mesmo ramo do saber e a contemporaneidade vem para questionar essa separação:

A metaficção historiográfica mostra que a ficção é historicamente condicionada e que a história é discursivamente estruturada e, nesse processo, consegue ampliar o debate sobre as implicações ideológicas da conjunção foucauldiana entre poder e conhecimento - para as leitoras e para a própria história como disciplina.²⁵⁷ (HUTCHEON, 1988, p. 120)

256 “Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here - just unresolved contradiction. [...] It is part of the postmodernist stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more than willing to exploit both.”

257 “Historiographic metafiction shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured, and in the process manages to broaden the debate about the ideological implications of the Foucauldian conjunction of power and knowledge - for readers and for history itself as a discipline.”

Ou seja, a história, assim como a literatura, trabalha com exclusão e silenciamento, expondo “as implicações ideológicas do escrever sobre história”²⁵⁸ (HUTCHEON, 1988, p. 117), que condiz com a prática do Novo Historicismo em desvendar o “não-dito” e “não-visto” da história. O mesmo vale para os estudos de memória, que fazem uso de literatura como horizontes de sentido da memória cultural e trabalham com referencialidade e autorreflexividade histórica:

A literatura é um meio que simultaneamente constrói e observa a memória. Os modos reflexivos proeminentes são constituídos por formas narrativas que chamam a atenção para os processos e problemas da memória, por exemplo, por comentários *narratórios* explícitos sobre o funcionamento da memória, metáforas da memória, a justaposição de diferentes versões do passado (narradas ou focalizadas) e também por formas narrativas altamente experimentais. A maior parte da metaficção historiográfica atual apresenta modos reflexivos fortes.²⁵⁹ (ERLL, 2011, p. 156)

Conforme visto, autoras e autores emprestando suas próprias opiniões e entendimentos sobre a sociedade são marcas da literatura realista de modo mimético sobre deslocados. Harriet B. Stowe, do ponto de vista do Novo Historicismo, tem em seu *Uncle Tom's Cabin*, uma “empreitada política, um meio-termo entre sermão e teoria social, que codifica e ao mesmo tempo tenta moldar os valores de seu tempo”²⁶⁰ (TOMPKINS, 1994, p. 209); em *The Jungle*, Upton Sinclair, para além de seu trabalho jornalístico nos entrepostos de Chicago, ele também articula esteticamente o que foi chamado pela mídia americana de “O escândalo da carne do exército”²⁶¹, impulsionando o realismo de sua descrição da qualidade da carne produzida na época, além de denunciar os acidentes de trabalho em metalúrgicas, seguindo moldes das investigações de Florence Bell (1907); já em *The Grapes of Wrath*, Steinbeck segue o modelo consagrado de *Guerra e paz* de Tolstói, com ensaios sobre história entre os capítulos de ficção como forma de panfletar o marxismo e promover o efeito social pretendido em seu romance.

Contudo, agora, o comentário social e a discussão sobre a historiografia se intercalam

258 “...the ideological implications of writing about history...”

259 “Literature is a medium which simultaneously builds and observes memory. Prominent reflexive modes are constituted by narrative forms which draw attention to processes and problems of remembering, for instance by explicit narratorial comments on the workings of memory, metaphors of memory, the juxtaposition of different versions of the past (narrated or focalized), and also by highly experimental narrative forms. Most of present-day historiographic metafiction features strong reflexive modes.”

260 “...political enterprise, halfway between sermon and social theory, that both codifies and attempts to mold the values of its time.”

261 “The Army Meat Scandal”. Disponível em The New York Times: <<https://www.nytimes.com/1899/02/01/archives/the-army-meat-scandal-gen-miles-reiterates-his-assertions-about.html>>. Último acesso em 25 de janeiro de 2021.

e se confundem com a narração ficcional. O homem invisível, por exemplo, quando começa sua narração, dá pistas sobre a metaficção historiográfica que está presente por todo o romance. Ao falar de seu esconderijo iluminado em Nova Iorque, ele o compara com a Broadway e com o Empire State Building:

Aqueles dois pontos estão entre os mais sombrios de toda a nossa *civilização* - perdoem-me, de toda a nossa *cultura* (uma importante distinção, ouvi dizer) - o que pode soar como uma farsa, ou uma contradição, mas é assim (por contradição, digo) que o mundo se move: não como uma flecha, mas como um bumerangue. (Cuidado com aqueles que falam sobre o espiral da história; eles estão preparando um bumerangue. Mantenha um capacete de aço à mão.) Eu sei; já levei tantos bumerangues na cabeça que agora posso ver a escuridão da claridade.²⁶² (ELLISON, 1952, loc 88)

No parágrafo acima, vê-se uma confluência de figuras de linguagem que comunicam a presença de contradições na história segundo a visão do narrador de *Invisible Man*. A metáfora da iluminação como aprendizado acaba por revelar o seu oxímoro escuridão, que representa a estagnação social dos EUA, um país capaz de produzir prosperidade material exemplificada nos arranha-céus de Nova Iorque, ao mesmo tempo que ainda marginaliza sua minoria negra. Então, o “homem invisível abarca a história como um ato de consciência. Paradoxalmente, a história é tanto dada a ele quanto construída por ele”²⁶³ (SPILLERS, 1977, p. 57), um questionamento sobre o discurso histórico que marca a autorreflexão contemporânea indicada por Hutcheon (1988) e Erll (2011).

Octavia Butler também não deixa de problematizar, por intermédio da ironia e da metaficção historiográfica, o uso da literatura como (re)construção de memória cultural e coletiva ou para novas interpretações da história. Butler estabelece Dana e seu marido Kevin como escritores de ficção e simultaneamente, como viajantes do tempo, um elemento da ficção. E logo no início da narrativa, Dana e Kevin estão na sua nova casa quando ela “coloca uma pilha de não-ficção na sua frente”²⁶⁴ (BUTLER, 1979, loc 57), indicando à leitora que elementos da realidade vivida estão presentes, mesmo *Kindred* se tratando de um romance fantástico. Esse emaranhado entre ficção e não-ficção, ou entre literatura e história, além da autorreflexão sobre o fazer histórico, pode ser entendido como Butler produzindo uma

262 “Those two spots are among the darkest of our whole civilization - pardon me, our whole culture (an important distinction, I’ve heard) - which might sound like a hoax, or a contradiction, but that (by contradiction, I mean) is how the world moves: Not like an arrow, but a boomerang. (Beware of those who speak of the spiral of history; they are preparing a boomerang. Keep a steel helmet handy.) I know; I have been boomeranged across my head so much that I now can see the darkness of lightness.”

263 “...invisible man embraces history as an act of consciousness. Paradoxically, history is both given to him and constructed by him...”

264 “...put a stack of nonfiction down in front of him...”

literatura reparadora: “[S]e a ficção pode ser entendida como um veículo para viajar no tempo, então obras como a narrativa escrava contemporânea de Butler oferecem uma possibilidade para revisar a memória histórica e fazer do hostil EUA um lugar nacional mais acolhedor.”²⁶⁵ (SCHIFF, 2009, p. 123) Ou seja, refutando a ausência de reconciliação na definição de Hutcheon.

Toni Morrison (1987), por sua vez, também não deixa de fazer referências aos fatos históricos brutos, como ao *Underground Railroad*, à Reconstrução e a presença do Ku Klux Klan no *postbellum* na concepção de sua narrativa. Contudo, sua grande preocupação é com a consciência histórica ainda em construção nos EUA, e recorrendo a neologismos, a escritora convida sua leitora a uma autorreflexão sobre a história. Por meio de “rememória” e “deslembrar”²⁶⁶, ela sugere que o trauma coletivo da escravidão ainda não está superado em suas personagens (WEINSTOCK, 2005) e tampouco na sociedade estadunidense. Vejamos a reflexão de Toni Morrison (2019, loc 5078) sobre memória e história em seu romance:

Foi em *Beloved*, no entanto, que todas essas questões se uniram para mim de maneiras novas e importantes. História versus memória, e memória versus ausência de memória. Memória como recordação e recordação como remontagem dos membros do corpo, da família, da população do passado. E foi a luta, a batalha campal entre a lembrança e o esquecimento, que se tornou o dispositivo da narrativa. O esforço de lembrar e não saber tornou-se a estrutura do texto. Ninguém no livro consegue suportar muito tempo remoendo o passado; ninguém consegue evitá-lo. Não há nenhuma história literária, jornalística ou acadêmica confiável disponível para ajudá-los, porque eles vivem em uma sociedade e um sistema em que os conquistadores escrevem a narrativa de suas vidas. Fala-se deles e escreve-se sobre eles - objetos da história, não sujeitos dentro dela.²⁶⁷

Ainda assim, na própria narrativa de *Beloved*, Sethe explica a sua filha Denver o processo de “rememória”, sugerindo que ao mesmo tempo a autora e narradora Toni Morrison está explicando o funcionamento de sua metaficção historiográfica: “Um dia você estará andando na rua e vai ouvir ou ver algo acontecendo. Tão claro. E você vai pensar que está imaginando aquilo. Uma imagem mental. Mas não. É quando você se depara com uma

265 “[I]f fiction can be understood as a vehicle for time travel, then works like Butler’s neo-slave narrative offer a potential for revising historical memory and making the unhomely US a more homely national place.”

266 “...rememory...” “...disremember...”

267 “It was in *Beloved*, however, that all of these matters coalesced for me in new and major ways. History versus memory, and memory versus memorylessness. Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past. And it was the struggle, the pitched battle between remembering and forgetting, that became the device of the narrative. The effort to both remember and not know became the structure of the text. Nobody in the book can bear too long to dwell on the past; nobody can avoid it. There is no reliable literary or journalistic or scholarly history available to them, to help them, because they are living in a society and a system in which the conquerors write the narrative of their lives. They are spoken of and written about - objects of history, not subjects within it.”

rememória que pertence a outra pessoa.”²⁶⁸ (MORRISON, 1987, loc 535) Essa “rememória” de outra pessoa, que para Weinstock (2005, p. 89), “está conectada com uma falha do luto e elucidação”²⁶⁹ de Sethe, e também, tal qual faz Butler, sugere o fazer literário como um veículo para o luto e tentativa de elucidação do trauma histórico estadunidense.

Passemos agora a dois capítulos que aprofundam a análise dos elementos de estética literária de *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, levando em conta as estratégias, para além da metaficção historiográfica, das autoras para se representar a subjetividade fragmentada das personagens perante o trauma coletivo.

268 “Someday you be walking down the road and you hear something or see something going on. So clear. And you think it’s you thinking it up. A thought picture. But no. It’s when you bump into a rememory that belongs to somebody else.”

269 “...is connected to a failure of mourning and working through...”

3. LITERATURA COMO SUBJETIVIDADE HISTÓRICA

“White folks seemed always to expect you to know those things which they’d done everything they could think of to prevent you from knowing.”

(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

A preocupação estética com integridade, clareza e proporção (ECO, 2004) em Stowe, Sinclair e Steinbeck é tanto fruto da época, como também de como os autores leem e entendem sua própria época. Um tempo amargo e cruel, especialmente para a grande massa, cuja solução se apresenta por meio de uma literatura que denuncia de maneira objetiva as imoralidades da sociedade, mas que acaba por transparecer uma visão elitista e dualista dos autores. Em suma, conforme o capítulo anterior, é possível sugerir que a preferência pelo mimetismo e pela descrição é indicativo de um determinismo histórico em prol do objetivismo que os autores alegorizam em suas obras. Porém, para tal, junto de suas alegorias representacionais, estão imagens objetificadas do negro e de como a sociedade estadunidense articula uma hierarquia dicotômica de raças que desconsidera o trauma coletivo da escravidão e renega a identidade e a subjetividade aos afrodescendentes.

Daí o papel das obras de Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison em trazer a subjetividade histórica por meio de uma ficção que “pode ser o último e único caminho para a lembrança, o único que se mantém firme diante do desperdício de consciência e memória.”²⁷⁰ (MORRISON, 2019, loc 1581) O que está em pauta neste capítulo é uma tensão dialética presente na história e na literatura entre dois polos, objetividade e subjetividade, com manipulações destes de acordo com a agenda de quem escreve e em que época.

Em contrapartida ao mimetismo panfletário, entra em ação, como já foi visto, a metaficção historiográfica, uma estratégia retórica em romances contemporâneos que visa a uma reflexão centrífuga sobre a memória histórica e coletiva e o fazer histórico. Em Ellison, Butler e Morrison, tal estratégia se mostra relevante quando há a representação de sujeitos deslocados tentando entender sua ontologia fragmentada em uma sociedade racializada. Com isso em mente, a partir de agora, esta investigação se volta para *Invisible Man*, *Kindred* e

270 “...may be the last and only route to remembrance, the only staunch in the wasteful draining away of conscience and memory.”

Beloved e para como as autoras engendram suas narrativas a fim de se distanciar esteticamente da “maior aderência à realidade”²⁷¹ (ECO, 2004, p. 237) de seus antecessores.

3.1 Experiência negra, teorias brancas

“[D]efinitions belonged to the
definers - not the defined.”
(Toni Morrison, *Beloved*)

A poética da contemporaneidade, “onde o sujeito, que agora se confronta em uma multiplicidade de culturas e de identidades emergentes, é levado a aprender novos começos” (BERND, 2010, p. 15), revela novos parâmetros para a aquisição do conhecimento histórico “quando diferentes histórias locais e suas particulares relações de poder são levadas em consideração.”²⁷² (MIGNOLO, 2000, p. 67) Portanto, neste estudo é entendido que a história do não-dito, a autorreflexão sobre o fazer histórico, a consciência histórica, juntamente com a elucidação do trauma coletivo histórico, dialogam com a “desmistificação do real” proposto por Barthes (1973) em sua análise de mitologias.

De acordo com o primeiro capítulo, a mitologia na contemporaneidade possibilita o ser humano agir em comum acordo, estabelecendo sociedades e dominando a natureza para o seu próprio bem-estar; mas, ao mesmo tempo, ao deter o poder de instituir, manipular e perpetuar ideologias, as mitologias acabam também por alienar, subjugar e oprimir certos indivíduos e grupos que não interessam à ordem imaginada vigente. Esta ordem, que tem determinado a dinâmica da realidade vivida e da escrita da sua história, é revista e atualizada por abordagens teóricas contemporâneas que problematizam a produção intelectual de uma sociedade predominantemente eurocêntrica, patriarcal e branca.

Dentre tais abordagens, vale destacar, primeiramente, a do psiquiatra antilhano Frantz Fanon, cujo trabalho classifica a teoria psicanalítica tradicional como incompleta, pois esta possui um caráter ocidental e colonizador, ou seja, uma teoria fundamentada por cientistas brancos em uma sociedade racializada: “[N]em Freud, nem Adler, nem mesmo o cósmico Jung contemplaram os negros no decorrer de suas pesquisas.” (FANON, 2020, loc 1971) Fanon, logo, traz perspectivas afrodiaspóricas e anticolonialistas para oxigenar a teoria psicanalítica de Jung, questionando o inconsciente coletivo, os arquétipos e a mitologia, todos

271 “...closer adherence to reality...”

272 “...when different local histories and their particular power relations are taken into consideration.”

eles construções europeias que se balizaram no negro como sendo o Outro: “A civilização europeia se caracteriza pela presença, dentro do que Jung chama de inconsciente coletivo, de um arquétipo: expressão dos maus instintos, do obscuro inerente a todo Ego, do selvagem não civilizado, do negro adormecido em cada branco.” (FANON, 2020, loc 2366).

Isto, basicamente, é a teoria dos arquétipos junguiana unida à “presença Africanista” de Toni Morrison, seja na realidade ou na ficção: “[É] como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes.” (KILOMBA, 2019, loc 381) Não há indivíduo sem a cultura que faz parte de sua formação (SAMUELS, 2001), e a cultura é fruto da sociedade. O indivíduo interage com a sua coletividade, ao mesmo tempo que faz parte de sua construção, absorvendo seu “inventário de memórias” (CAMPBELL, 1991), que contém imagens silenciadas ou distorcidas da presença Africanista, o que corrobora Fanon (2020, loc 2378) quando afirma que o “inconsciente coletivo é cultural, isto é, adquirido.”

Ademais, Fanon (2020) trata mito como preconceito, cuja função primordial é alienar a pessoa negra, objetificando-a por meio de convicções falsas a fim de estabelecê-la permanentemente como objeto. Ao levar a “coletividade a reflexão”, conforme Fanon (2020), a literatura de Ellison, Butler e Morrison possui um papel crucial em um projeto de longo prazo de (re)construção da verdade, reflexão sobre o inconsciente coletivo e de inserção de vieses pessoais afrodescendentes contramitológicos para dentro da memória cultural estadunidense.

Para Jung (1964, loc 1162), “enquanto os complexos pessoais nunca produzem mais do que um viés pessoal, os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações inteiras e épocas da história.”²⁷³ No entanto, é importante afirmar que o viés pessoal não dever ser menosprezado, pois um trauma pode ter se originado, ainda que indiretamente, de uma mitologia que sustenta uma ordem imaginada que objetifica e silencia o indivíduo, tais como xenofobia ou racismo. Portanto, além da construção de imagens monumentais por meio de mitologias, nesta tese há a preocupação de entender as consequências de tais ideologias nos indivíduos e na sociedade e, de como essa relação dialética e sua possível síntese estão representadas em uma literatura que é “testemunha inabalável da luz e da sombra do mundo em que vivemos.”²⁷⁴ (MORRISON, 2019, loc 2000)

273 “...while personal complexes never produce more than a personal bias, archetypes create myths, religions, and philosophies that influence and characterize whole nations and epochs of history.”

274 “...unblinking witness to the light and shade of the world we live in.”

Porém, antes de prosseguirmos, cabe frisar, complementando a introdução desta tese, que apesar de Freud, Jung, Campbell e uma gama de intelectuais tidos como brancos eurocêntricos não contemplarem afrodescendentes nem ameríndios em seus trabalhos, o poder de análise deles não deveria ser ignorado pela intelectualidade preocupada com questões sobre indivíduos e/ou povos deslocados. Ou como atesta Walter Mignolo (2000, p. 86-87): “[N]ão são as contribuições de Freud que estão em questão, mas sim os limites de sua utilidade que são reveladas ao revelar a diferença colonial.”²⁷⁵ Desta forma, se de um lado a mitologia do deslocado de Campbell nos ajuda a entender a estrutura narrativa e a analisar as jornadas das heroínas e heróis de obras realistas de modo mimético de Stowe, Sinclair e Steinbeck, por outro lado abordagens contemporâneas que investigam e contemplam ideologia, Africanismo e contramitologia, auxiliam-nos na comparação daquelas com as obras de modo fantástico de Ellison, Butler e Morrison.

Agora, com o auxílio de Hortense Spillers, Toni Morrison, Henry Louis Gates Jr., dentre outras, ver-se-á que a fragmentação narrativa, a ironia, a intertextualidade, a autorreflexão e a própria metaficção historiográfica fazem parte de uma teoria literária que foi gerada pela própria tradição negra estadunidense (GATES, 1988) e não pelos ditos pós-modernos (MORRISON, 2019). E assim como Frye e Todorov, que entendem que, dependendo do contexto de cada crítica, há perspectivas diferentes a serem levadas em conta quando se analisa uma obra literária, mas reiterando que a resposta sobre uma obra está dentro da própria obra, Henry Louis Gates Jr. (1988) também quer que as obras literárias de autores afro-americanos falem por si.

3.2 *Signifyin(g) Monkey*

“How the black writer represented, and what he or she represented, were now indissolubly linked in black aesthetic theory.”
(Henry Louis Gates Jr., *The Signifyin(g) Monkey*)

Não há como analisar obras literárias de escritores e escritoras afrodescendentes sem citarmos Henry Louis Gates Jr., cujo livro *Signifyin(g) Monkey* contém uma teoria literária

275 “[I]t is not Freud’s contributions that are in question, but rather the limits of their usefulness that are revealed by revealing the colonial difference.”

baseada em textos de autoras e autores negros que se utilizam de estratégias linguísticas e estéticas providas por uma tradição afrodescendente. Para Gates (1983, p. 686), a figura do *Signifyin(g) Monkey*:

[É] aquela que habita as margens do discurso, sempre com trocadilhos, sempre com tropos, sempre incorporando as ambiguidades da linguagem - é o nosso tropo de repetição e revisão, na verdade, é o nosso próprio tropo do quiasmo, repetindo e revertendo simultaneamente em um único ato discursivo hábil.²⁷⁶

A revisão, a inversão, os trocadilhos e principalmente a ironia são armas estéticas contra imagens racistas mitológicas arraigadas na cultura estadunidense. O título de sua obra teórica, em si, contém um trocadilho que brinca com o inglês padrão e o usado por negros²⁷⁷, e remete ao que ele chama de “uma relação de diferença inscrita dentro de uma relação de identidade.”²⁷⁸ (GATES, 1988, p. 45) Segundo Gates (1988), a diferença da literatura negra para as outras se manifesta pela linguagem, seu maior interesse e, a passagem da linguagem oral para a textual - ou seja, da memória cultural para a literatura - é uma das facetas do *Signifyin(g) Monkey* elencadas por ele. Além disso, Gates (1988, p. xxi) afirma que a “intertextualidade dentro da tradição literária afroamericana”²⁷⁹ é expressa pela oralidade:

Devido à experiência da diáspora, os fragmentos que contêm os traços de um sistema coerente de ordem devem ser remontados. Esses fragmentos incorporam aspectos de uma teoria de princípios críticos em torno dos quais os textos discretos da tradição se configuram, na leitura crítica do passado textual. Remontar fragmentos, é claro, é envolver-se em um ato de especulação, tentar tecer uma ficção de origens e subgerações. É tornar o implícito em explícito e, às vezes, imaginar o todo a partir da parte.²⁸⁰ (GATES, 1988, p. xxiv)

Em outras palavras, o *Signifyin(g) Monkey* exerce influência textual por meio de um movimento metonímico autorreflexivo que vai da mimese à diegese, uma relevante conexão com a “metaficção historiográfica” elencada por Hutcheon (1988). Essa atividade especulativa e interpretativa que produz uma tensão dialética entre mimese e diegese, com

276 “[W]ho dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language - is our trope for repetition and revision, indeed, is our trope of chiasmus itself, repeating and simultaneously reversing in one deft, discursive act.”

277 O professor Paulo Dutra (2022) encontrou uma solução para se traduzir essa expressão para o português, usando o termo “significadô(r)”. Nesta tese, o termo original é o utilizado.

278 “...a relation of difference inscribed within a relation of identity.”

279 “...intertextuality, within the Afro-American literary tradition.”

280 “Because of the experience of diaspora, the fragments that contain the traces of a coherent system of order must be reassembled. These fragments embody aspects of a theory of critical principles around which the discrete texts of the tradition configure, in the critic’s reading of the textual past. To reassemble fragments, of course, is to engage in an act of speculation, to attempt to weave a fiction of origins and subgeneration. It is to render the implicit as explicit, and at times to imagine the whole from the part.”

uma se confundindo com a outra, possui ligação intrínseca com o trauma cultural sofrido pelos negros estadunidenses, pois “como processo reflexivo, o trauma vincula o passado ao presente por meio de representações e imaginação.”²⁸¹ (EYERMAN, 2001, p. 3) Ainda segundo a teoria do *Signifyin(g) Monkey*, as escritoras e os escritores negros escrevem juntando fragmentos, revisando seus antecessores, especulando e trazendo, em um movimento metonímico, o implícito para o explícito.

É importante para esta tese o que Gates (1988, p. 128) afirma acerca do “senso compartilhado de uma experiência comum”²⁸², com destaque para a importância da biografia em crítica literária quando trata de literatura de autores afrodescendentes. Segundo ele, apesar de ser impossível negar a experiência negra compartilhada quando se analisa sua literatura, ainda assim deve se prestar atenção no padrão de figuração das autoras e autores negros vindo da leitura, releitura e “revisão formal” dos textos já produzidos. Ainda de acordo com Gates (1988), a literatura negra estabelece o sujeito negro como um “sujeito falante”²⁸³, uma forma de questionar a objetificação de seus corpos e desfazê-los como commodities incapazes de produzir arte.

Identificando características, rituais linguísticos e revisões formais, Gates (1988) sugere que a tradição literária negra há tempos tem articulado muito do que hoje é chamado de pós-modernismo, tais quais a ironia, o simbolismo com referentes no cotidiano e o discurso indireto livre. Como exemplo de sua teoria, Gates (1988) elenca Ralph Ellison ressignificando Richard Wright e Toni Morrison, valendo-se de Zora Neale Hurston. Mas nesta tese, tem-se a princípio *Uncle Tom's Cabin* como referência para a revisão formal e a intertextualidade por parte de Ellison, Butler e Morrison.

Inicialmente, Ralph Ellison traz Aunt Chloe, a submissa esposa de Uncle Tom, para sua narrativa. Uma parteira com o mesmo nome é mencionada pelo fazendeiro arrendatário *Trueblood* quando ele relata sua abominável história para Mr. Norton e o homem invisível. Esse diálogo entre obras, o que Eco (1983) chama de “eco da intertextualidade” e o que Gates (1988) chama de “ecos literários”²⁸⁴, une duas personagens essenciais para o indivíduo branco se entender como tal. Aunt Chloe é a escravizada acomodada com sua condição e *Trueblood* é o negro ignorante e perverso, também útil como pano de fundo para provar aos brancos que os negros merecem sua condição desfavorecida.

281 “[...]reflective process, trauma links past to present through representations and imagination.”

282 “...shared sense of a common experience...”

283 “...speaking subject...”

284 “...literary echoes...”

Octavia Butler elabora sua intertextualidade com a narrativa de Stowe de maneira mais direta, também criticando o conformismo. Quando Dana está tentando provar para a escravizada Sarah que no futuro negros escrevem livros e esta repudia tal ideia, Dana usa a personagem mitologizada por Stowe para descrevê-la:

Ela havia feito o que era seguro - havia aceitado uma vida de escravidão porque tinha medo. Ela era o tipo de mulher que poderia ter sido chamada de 'mãe preta' em outra casa. Ela era o tipo de mulher que seria desprezada durante os militantes anos sessenta. A negra da casa grande, a cabeça de lenço, a Uncle Tom mulher - a mulher assustada e impotente que já havia perdido tudo o que poderia perder e que sabia tão pouco sobre a liberdade do Norte quanto sabia sobre o futuro.²⁸⁵ (BUTLER, 1979, loc 2368)

Ao transpor Sarah para a década de 1960, quando aconteceram os movimentos dos Direitos Civis nos EUA, Butler sugere por meio de seu símbolo centrado no cotidiano, que Uncle Tom, apesar de ficcional, está vivo e presente na realidade vivida. Já Toni Morrison (1993, loc 352), como já visto na seção 2.3, usa *Uncle Tom's Cabin* em seus ensaios sobre a “presença Africanista” na literatura estadunidense para concluir que “‘americanos’ optam por falar sobre si mesmos por meio e no interior de uma representação, às vezes alegórica, às vezes metafórica, mas sempre sufocada, de uma presença Africanista.”²⁸⁶

Para além disso, *Beloved* apresenta em sua narrativa o discurso indireto livre, que Henry Gates (1988, p. 206) classifica como “uma forma dramática de expressar um *self* dividido”²⁸⁷, uma voz muito presente que ele chama de “texto em voz alta” (“*speakerly text*”), que pode denotar ganho de autoconsciência das personagens. E no caso de *Invisible Man*, “a estratégia de narrativa em primeira pessoa de Ellison [...] revisa as possibilidades de representar o desenvolvimento da consciência”²⁸⁸ (GATES, 1988, p. 191), algo que também pode ser afirmado para a personagem Dana em *Kindred*.

Enquanto Morrison confunde sua leitora mudando constantemente de narradoras e de discursos em uma “narração comunitária”²⁸⁹ (GATES, 1988), que quebra a dominação das grandes vozes dos opressores brancos, Butler e Ellison preferem engendrar romances cujos

285 “She had done the safe thing - had accepted a life of slavery because she was afraid. She was the kind of woman who might have been called “mammy” in some other household. She was the kind of woman who would be held in contempt during the militant nineteen sixties. The house-nigger, the handkerchief-head, the female Uncle Tom—the frightened powerless woman who had already lost all she could stand to lose, and who knew as little about the freedom of the North as she knew about the hereafter.”

286 “...Americans choose to talk about themselves through and within a sometimes allegorical, sometimes metaphorical, but always choked representation of an Africanist presence.”

287 “...a dramatic way of expressing a divided self...”

288 “...Ellison’s first person narrative strategy [...] revises the possibilities of representing the development of consciousness...”

289 “...communal narration...”

narradores têm seus instintos históricos aguçados pela experiência. Ambas as estratégias são manifestações do *Signifyin(g) Monkey* e culminam em vozes irônicas em narrativas fantásticas que produzem contramitologias como paródia crítica da ordem imaginada objetificadora de negros, reassociando o significado e o significante, revisando e desnaturalizando as imagens mitologizadas do negro, como as dos conformados Uncle Tom e Aunt Chloe.

Por fim, Gates, mudando a terminologia e a abordagem, mas não a retórica, às vezes parece conversar com Harold Bloom, com autoras negras e negros buscando revisar os seus antecedentes em busca de uma superação estética. Claro, desta vez, estamos diante de tropos, imagens, figuras e vozes afrodiaspóricas, mas a “ansiedade da influência” de Bloom (1973) está lá transposta para a Significação, uma revisão de textos anteriores em busca de inovações narrativas no cânone literário.

Em todo caso, apesar de todas as referências afrodescendentes, Gates (1988, p. 118), ao lembrar de Zora Neale Hurston, não nega que “empréstimos, ecos e revisões caracterizam a arte moderna em todas as suas formas”²⁹⁰, isto é, as escritoras negras certamente bebem da fonte literária ocidental. Mas ao produzir literatura, elas recorrem principalmente à tradição negra, não contaminada pela presença Africanista fetichizada dos brancos, tanto no cânone quanto na crítica.

3.3 Ironia, história e a contramitologia de Spillers

“In his acceptance of invisibility, he can only choose to undermine, systematically, all vestiges of the established order which has driven him underground.”
(Hortense Spillers, *Ellison's Usable Past*)

Desde o “Infamiliar” de Freud em 1919, a “desumanização da arte” de Ortega y Gasset de 1925, passando pela “contracultura” de Yinger de 1960, o “anti-édipo” de Deleuze em 1972, a “conramemória” de Foucault de 1979, a “contrahistória” dos novos historicistas nos anos 1980, o “contrailuminismo” retomado e popularizado por Isaiah Berlin, até a “decolonialidade” dos estudos culturais e a “contraideologia” de Alfredo Bosi (2010), o último século viu as humanidades observando, investigando e comentando os rumos da

290 “...borrowings, echoes, and revisions characterize modern art of all forms...”

civilização capitalista ocidental e suas tendências socioculturais e artísticas por intermédio de teorias com terminologias que remetem ao contrário, ou ao negativo, o que Linda Hutcheon (1988, p. 20) chama de “retórica de ruptura.”²⁹¹ Assim como a terminologia relacionada ao “duplo”, analisada por Mignolo (2000), apesar da mudança de termos, o conteúdo do debate continua o mesmo. Esses conceitos cá estão não para negar, mas para apresentar diferentes perspectivas diante do racionalismo objetivista, e muitas vezes monista, que reinou anteriormente na história e filosofia, reverberando em manifestações estéticas, conforme discutido na seção sobre Nietzsche.

Dentre essas novas abordagens, a “contramitologia” de Hortense Spillers (1977) é preponderante para esta tese, pois além de se valer de *Invisible Man* para arquitetar seu pensamento sobre a interação entre literatura e história, os conceitos que em tal análise florescem são relevantes para analisar as demais obras literárias de Butler e Morrison. Apoiando-se nas “tendências da nova arte” de Ortega y Gasset (2001, p. 30), Spillers enxerga a transição do Naturalismo, onde está Sinclair, ao Modernismo de Ellison como uma mudança baseada na desumanização da arte, seja ela temática ou formal.

Tematicamente, ela é uma tendência estética que vai contra o conteúdo romântico do povo formativo do estado-nação; formalmente, contra um realismo quase jornalístico, que também tinha o povo como tema, mas desta vez como um objeto de conversão ideológica. Pensando como Ortega y Gasset (2001) e conforme já visto, *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* são obras que na contemporaneidade chamam a atenção mais pelos seus “efeitos sociais” que por sua força estética.

Ou seja, onde antes tinha-se a cultura fornecendo matéria-prima para a obra literária e uma literatura preocupada em mimetizar a realidade apresentando respostas e soluções para crises socioculturais, agora tem-se uma arte em que estilizar significa deformar o real (ORTEGA Y GASSET, 2001) e obras com uma “antipatia à interpretação tradicional das realidades” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 72), mais herméticas e alienadas. A relação centrífuga da arte com seu externo ainda se faz presente, mas agora com uma “conclusão externa ao livro que comenta não sobre o enredo ou a estória, mas sobre a experiência do enredo; não sobre o significado da estória, mas sobre a experiência de obter significado da estória.”²⁹² (MORRISON, 2019, loc 1592)

Para além disso, esse intercâmbio da arte literária de Ellison, Butler e Morrison com o

291 “...rhetoric of rupture.”

292 “...outside-the-book coda that comments not on the plot or story, but on the experience of the plot; not on the meaning of the story, but on the experience of gathering meaning from the story.”

real é por meio de “parasitismo” de Rosemary Jackson (1981), produzindo metaficções historiográficas que problematizam a história monolítica sobre os deslocados e sua representação mimética literária. Uma literatura contemporânea “combativa diante das estratégias do passado”²⁹³ (SPILLERS, 1977, p. 53) que, desde o começo do século XX, se apresenta como uma “anedota contrahistórica” que “expõe a história”²⁹⁴ (GREENBLATT, 2000) e o “não-dito”, constituindo um arquivo histórico da subjetividade.

O entusiasmo dos novos historicistas pela ausência de hierarquias dos discursos textuais casa com o questionamento da escrita da história por meio da literatura, algo que Ellison, Butler e Morrison articulam por meio de suas ficções. O que Sarah Schiff (2009, p. 129) conclui sobre *Kindred* abarca as três obras: “O passado, certamente, não pode ser mudado, mas a maneira como ele é registrado e entendido pode. Butler postula a ficção como um instrumento que expõe as repressões do passado a fim de conceber interpretações mais libertadoras dele.”²⁹⁵ Isto não sugere a reescrita da história, mas uma reinterpretação e/ou uma complementação dela.

Spillers (1980, p. 107) identifica essas novas interpretações em *Invisible Man*, cujo autor nega o “monólito de formas e propósitos, enquanto presume uma acomodação de status entre ‘outro’ e ‘universalidade.’”²⁹⁶ Ou seja, Ellison se distancia do herói universal de Campbell usado por Stowe, Sinclair e Steinbeck ao “reconhecer que o passado, não podendo ser destruído, pois sua destruição leva ao silêncio, precisa ser revisitado: com ironia.” (ECO, 1983, p. 671)

Se *Invisible Man* tenta abarcar a experiência do negro estadunidense sob uma visão contemporânea com uma intertextualidade paródica (HUTCHEON, 1988) ou de “pastiche” (GATES, 1988), que rejeita a universalização da experiência negra, a “revisão formal” nos romances de Octavia Butler e Toni Morrison também problematiza as imagens literárias sobre o Africanismo de suas antecessoras, além de trazer uma autorreflexão sobre a participação das personagens e da própria literatura negra na memória histórica e coletiva estadunidense. Como diz a escritora Dana, em *Kindred*, em uma das vezes que volta ao passado escravocrata: “Estávamos assistindo a história acontecer ao nosso redor. E éramos atores.”²⁹⁷ (BUTLER, 1979, loc 1549)

293 “...combative towards the strategies of the past...”

294 “...historical anecdote...” “...exposes history...”

295 “The past, of course, cannot be changed, but the way it is recorded and understood can. Butler posits fiction as a tool by which to expose the repressions of the past in order to conceive more liberative renderings of it.”

296 “...monolith of forms and purposes, while presuming an accommodation of status between ‘other’ and ‘universality.’”

297 “We were watching history happen around us. And we were actors.”

Ainda segundo Spillers sobre a personagem de Ellison, mas que facilmente tem reverberação formal e conteudística para se analisar as personagens de *Kindred* e *Beloved*: “Sua ‘experiência negra’ não inaugura tampouco conclui a ‘Instituição Peculiar,’ cujos modos de violência, santificados e profundos, estão ainda conosco como metamorfoses calibradas a este momento.”²⁹⁸ (SPILLERS, 1980, p. 107) E nas palavras de Gates (1988, p. 171), o fim da escravidão fragmentou o racismo em diversas manifestações: “Assim como os ex-escravos escreveram para acabar com a escravidão, os autores negros livres também escreveram para corrigir as inúmeras formas que a máscara fluida do racismo assumiu entre o fim da Guerra Civil e o fim da Era do Jazz.”²⁹⁹

Essa perpetuação do deslocamento ontológico do negro é uma das perspectivas sobre o racismo que é chamada por Frantz Fanon (2020) de “sociogenética”, que “implica a consideração do sofrimento sociopolítico provocado pelo racismo como efeito e ao mesmo tempo estratégia de dominação social e exploração.” (FAUSTINO, 2020, loc 3081) Juntamente da perspectiva filogenética universal das ciências biológicas e da ontogenética individual introduzida por Freud, Fanon (2020) esclarece que em ambientes de tortura, colonialismo, repressão, deslocamento e racismo, o contexto social é mais importante que o individual ou biológico em se tratando de manifestações da psique. Resumindo: a sociogênese possui preponderância sobre filo e ontogênese para indivíduos afrodiáspóricos em ambientes hostis. Ellison, Butler e Morrison, por sua vez, tratam esteticamente desse deslocamento sociogenético por meio do modo fantástico, em obras contramitológicas que estabelecem uma ruptura, ou ao menos uma tensão, na representação da situação deslocada do indivíduo negro.

A violência contra as pessoas escravizadas e a retórica a favor da escravidão são mitologizadas pela ordem vigente, e assim são preservadas para dar conta do contexto moderno do deslocamento dos descendentes dos ex-escravizados. Usando em parte a teoria de Barthes, Spillers (1977, p. 55) esclarece que “[m]ito, então, é uma forma de discurso seletivo, já que sua vida e morte são governados pela história humana.”³⁰⁰ Ao contrário de Campbell e concordando com Eagleton, Spillers desaprova o fato de mitologia ter ganho tanta flexibilidade, podendo significar tudo, ao mesmo tempo nada, e por isso, ela pede cautela ao usar tal termo.

Ainda assim, Spillers tem a obra de Campbell como importante influência para sua

298 “His ‘black experience’ neither inaugurates nor concludes in the ‘Peculiar Institution,’ whose modes of violence, sanctified and profound, are still with us as metamorphoses calibrated to this moment.”

299 “Just as the ex-slaves wrote to end slavery, so too did free black authors write to redress the myriad forms that the fluid mask of racism assumed between the end of the Civil War and the end of the Jazz Age.”

300 “Myth, then, is a form of selective discourse since its life and death are governed by human history.”

análise do homem invisível, um herói que passa pelos processos de separação, iniciação e retorno e, que adquire conhecimento em sua jornada para ajudar sua comunidade, mas o “herói contemporâneo, contudo, ao retornar com um aparelho de som, introduz uma dimensão ‘legal,’ daqui em diante chamada de ironia, em seu retorno, que lhe inscreve com mais que um toque de complexidade.”³⁰¹ (SPILLERS, 1977, p. 65) Ironia, grande força estética da contemporaneidade e do *Signifyin(g) Monkey* de Gates, também reflete a contramitologia e a sua releitura da história pelo fantástico de Ellison, Butler e Morrison.

Se Andrew Robinson (2011) critica a abordagem de Barthes por este apenas dissecar o mito, Spillers propõe uma substituição do mito por intermédio da arte. Interessada em uma relação dialógica entre arte e história, Spillers (2003, p. 283) faz a seguinte pergunta:

Se a teoria psicanalítica oferece uma narrativa ao analisado, um texto no ‘lugar’ de um conteúdo abandonado, ou um conteúdo que nunca esteve lá, então qual a relação entre um texto ficcional e o histórico, ou a comunidade na história, ao mesmo tempo inventando e inventada por seus textos?³⁰²

Esta questão, acredito, foi respondida por ela mesma, anos antes:

No caso de Ellison, eu sugeriria que o mito se torna uma tática para explicação e que o romance pode ser considerado um discurso sobre os usos biográficos da história. O elemento preeminente da forma, a narrativa de *Invisible Man* se desdobra por meio de um complicado esquema de imagens conceituais que se referem a uma ordem histórica particular, mas a ordem em si se localiza nas questões pessoais/metafísicas da narrativa, que então é capacitada para revelar tanto a estrutura imaginada da história quanto sua continuidade fluida.³⁰³ (SPILLERS, 1977, p. 57)

Portanto, no texto de Ellison, e também nos de Butler e Morrison, a história aparece ironicamente como um “ato de consciência”³⁰⁴ (SPILLERS, 1977): ela é dada e criada pelas personagens, apresentando-se como uma tentativa de inserir subjetividade na história que foi escrita pelos mesmos que instituíram a mitologia vigente. A escravidão pode ser lembrada como um fato histórico ou uma questão social, mas o que as autoras trazem, é uma perspectiva ontológica e individual, e ao mesmo tempo, através da metonímia, dialética e

301 “...contemporary hero, however, in returning with a stereo, introduces a dimension of ‘cool,’ hereafter called irony, to his return which inscribes it with more than a touch of complexity.”

302 “If psychoanalytic theory offers the analysis and a narrative, a text in the ‘place’ of a dropped-out content, or a content that was never there, then what is the relationship between a fictional text and the historical, or the community in history, both inventing and invented by its texts?”

303 “In Ellison’s case, I would suggest that myth becomes a tactic for explanation and that the novel may be considered a discourse on the biographical uses of history. The preeminent element of form, invisible man’s narrative unfolds through a complicated scheme of conceptual images which refer to particular historical order, but the order itself localizes in the metaphysical/personal issues of the narrative which is then empowered to reveal both the envisioned structure of history and its fluid continuity.”

304 “...act of consciousness...”

coletiva.

Isto posto, a memória histórica e coletiva do deslocamento racial se entrelaça com memórias individuais, cujos detentores estão em busca de resolução de um passado ainda vivo no presente. Ao se entenderem e se constituírem como sujeitos, eles passam a participar ativamente da constituição da memória coletiva, que continua interagindo com a memória individual. Essa experiência de participação histórica nacional, paralelamente à percepção da própria identidade, estabelece ironicamente “heróis inferiores” (FRYE, 1957) contemporâneos, como participantes críticos da história.

O modo irônico, ainda segundo Frye (1957), é determinado, sob uma perspectiva da crítica histórica, pela situação deslocada da personagem ‘inferior’ frente a outros homens e mulheres e frente também ao seu ambiente, o que Morrison (2019), ao analisar *Beloved*, chama de “anomalia estrutural”³⁰⁵, que pode causar a sensação de estranhamento nas leitoras e leitores. Esse estranhamento na leitura da obra está interligado com o que Todorov (1980, p. 19) pensa sobre o fantástico: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados.” Ou seja, a arte contramítica e irônica de Ellison, Butler e Morrison, ao parasitar o real, comunica-se e interage metonimicamente com ele.

Uma ironia, ou o que Spillers (1977) chama de “contradição”, patente na narrativa de Ellison é o fato do homem invisível estar em busca de sua subjetividade sendo invisível e sem ao menos ter um nome. Segundo ela, essa ambiguidade deve permanecer, uma vez que o protagonista acaba por se aceitar como invisível, e que a nomeação pode ser também limitante: “Podemos apreender tal consciência tanto em sua forma abstrata - ‘a subjetividade da liberdade’ - quanto em sua manifestação concreta na pessoa viva.”³⁰⁶ (SPILLERS, 1977, p. 66) Sendo assim, a desumanização da arte de Ellison é um empreendimento literário contra a objetividade da liberdade, pois, em se tratando da liberdade de indivíduos afrodiáspóricos em uma sociedade racista, ela foi mitologizada, ou em outras palavras, essencializada, e se encontra sociogeneticamente amputada e incompleta.

A subjetividade da liberdade, que a contramitologia articula como invisibilidade em *Invisible Man*, aparece como um fantasma de carne e osso em *Beloved* e em escritores de ficção viajando no tempo em *Kindred*: um tratamento fantástico, irônico e moderno à representação de uma realidade limitante dos deslocados. A desilusão do homem invisível e

305 “...structural anomaly...”

306 “We can lay hold of such consciousness both in its abstract form - the ‘subjectivity of freedom’ - and in its concrete manifestation in the living person.”

a culpa de Dana e Sethe são expoentes desse modo. Segundo Frye (1957, p. 42-43), o deslocado “[é] culpado no sentido de que é membro de uma sociedade culpada, ou vive em um mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência. Os dois fatos não se reúnem; eles permanecem ironicamente separados.”³⁰⁷ Para Frye, deslocados são bodes-expiatórios típicos de uma estrutura irônica e, portanto, o modo irônico das obras de Ellison, Butler e Morrison perpassa pela contramitologia por elas articulada.

Logo, o trauma coletivo histórico, grande arquiteto da inferioridade das personagens deslocadas, é então, ao mesmo tempo, a fonte de ironia das narrativas. O pathos do excluído que, para Frye (1957, p. 39), “apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela à nossa compaixão porque está no nosso mesmo nível de experiência”³⁰⁸, agora ganha uma versão irônica nas mãos de Ellison, Butler e Morrison: o pathos é evocado por experiências fantásticas que revisam e ironizam uma mitologia de uma sociedade racialmente estruturada.

A escolha do que Erll (2011) chama de “sistema de símbolos”³⁰⁹ por Ellison, Butler e Morrison é a maneira encontrada pelas autoras para representar as ironias, contradições e maniqueísmos presentes na memória cultural estadunidense. Dependendo do meio e do sistema de símbolos escolhidos, a qualidade do que é lembrado muda e isso tem relevância quando se tem em mente a metaficção historiográfica. Ellison, Butler e Morrison, além de engendrar o passado e a memória de suas personagens como itens cruciais para que elas encontrem o seu *self*, também usam a própria arte literária para servir de memória cultural para os afrodescendentes estadunidenses.

3.3.1 *Invisible Man* e o exagero visível

“During these times of indecision when all the old answers are proven false, the people look back to the dead to give them a clue.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

Ralph Ellison, que na sua formação como autor, tem como mentor intelectual Richard Wright e como influência literária, os canônicos T.S. Eliot e Ernest Hemingway, acaba por se

307 “[he] is guilty in the sense that he is a member of a guilty society, or living in a world where such injustices are an inescapable part of existence. The two facts do not come together; they remain ironically apart.”

308 “...presents its hero as isolated by a weakness which appeals to our sympathy because it is on our own level of experience...”

309 “...symbol system...”

afastar de todos eles. Ora negando o Naturalismo de Wright e sua agenda política, que envolvia a supremacia negra, ora recusando Eliot e Hemingway, que focam tragédias individuais universalizantes, Ellison escreve um romance que sai do contexto de objetividade artística que dominava até a década de 1950 (SPILLERS, 1977), elaborando uma revisão formal de seus mentores, além de trazer uma intertextualidade com a tradição afro.

Ralph Ellison articula sua “realidade poética” (FREUD, 2010) contramítica, na qual metaficção historiográfica, jazz e psicanálise alimentam uma narrativa absurda e fragmentada, fazendo uso de uma extensa coletânea de referências. Se épicos antigos pós-homéricos habitualmente fazem referências temáticas e formais a mitos e épicos anteriores a eles e são, por vezes, pedantes e direcionadas a leitoras iniciadas, Ellison, na épica jornada de seu homem invisível, traz referências de uma história ainda em construção e da contracultura afro-americana contemporânea ao seu livro: “Insistindo que a experiência afro-americana é vulnerável à dilatação mítica, Ellison constrói um sistema coerente de signos que coloca em jogo todo o repertório de traços culturais estadunidenses.”³¹⁰ (SPILLERS, 1977, p. 55) Ou como assevera James Albrecht (1999, p. 83-84), *Invisible Man* explora “as ricas tradições afro-americanas disponíveis ao narrador - incorporados por seu avô, Trueblood, Vet, Mary, Brother Tarp, Tod Clifton, Frederick Douglass, e Louis Armstrong, bem como pelos exemplos mais problemáticos de Bledsoe, Rinehart e Ras.”³¹¹

Um primeiro exemplo dessas referências estadunidenses contribuindo para a ironia de Ellison é Sambo. Vendido nas ruas de Nova Iorque, Sambo faz referência tanto à personagem negra com traços estereotipados no livro infantil *The Story of Little Black Sambo* (1899), de Helen Bannerman³¹², quanto ao escravo-capataz omissso de *Uncle Tom's Cabin* (1852). Posteriormente, quando Brother Clifton abandona a Irmandade, ele passa a vender tais bonecos na rua, configurando uma ironia metalinguística em *Invisible Man*, sugerindo um retorno inquietante da segregação sulista no Norte e da consequente desesperança dos negros em Nova Iorque.

A humanidade danificada estadunidense que naturaliza a condição deslocada do negro é revista pela voz interna, ou irônica, do narrador invisível:

310 “Insisting that the black American experience is vulnerable to mythic dilation, Ellison constructs a coherent system of signs which brings into play the entire repertory of American cultural traits.”

311 “...the rich African American traditions available to the narrator - embodied by his grandfather, Trueblood, the Vet, Mary, Brother Tarp, Tod Clifton, Frederick Douglass, and Louis Armstrong, as well as by the more troubling examples of Bledsoe, Rinehart, and Ras.”

312 Disponível em: < <http://omeka.wustl.edu/omeka/items/show/11301>>. Último acesso em 21 de agosto de 2022.

Para o homem invisível, a realização de uma voz irônica, talvez pudéssemos substituir interna por irônica, que é vista através da densidade da luta e erro, é um contramito contra os fundadores de ‘Sambo’, a humanidade danificada de uma cultura gananciosa, sua riqueza transformada na visível evidência do status.³¹³ (SPILLERS, 1977, p. 67)

Ao transformar “o subterrâneo e o tema da negritude em proposições genuinamente filosóficas”³¹⁴ (SPILLERS, 1977, p. 67), Ellison desnaturaliza, por meio da ironia, o mito de Sambo, reacendendo as diferenças entre significado e referente. O mito de Sambo é a incompletude da história que o narrador de *Invisible Man*, um homem negro atraente e inteligente, denuncia, desmantela e revisa com sua narrativa irônica.

Contando sua história em retrospecto, o homem invisível nunca para de apresentar suas divagações filosóficas, e muitas vezes, a leitora não sabe de quem ele está realmente falando, uma espécie de sobreposição de vozes que mostra a “onipotência do pensamento” freudiano do homem invisível. O próprio Ellison dá a deixa a sua leitora no episódio em que o narrador finalmente descobre o conteúdo das cartas que Dr. Bledsoe enviara aos empregadores nova-iorquinos.

Enquanto espera pela entrevista no escritório de Mr. Emerson, ele vê o livro *Totem e Tabu* de Freud na mesa (ELLISON, 1952, loc 2677). Este, uma obra de conteúdo histórico-antropológico, apresenta o conceito de “onipotência do pensamento”, que Freud (2015, p. 94) assim define: “Inabalável confiança na possibilidade de controlar o mundo e a impermeabilidade às simples experiências que poderiam instruir o homem sobre seu verdadeiro lugar no mundo.” A “onipotência do pensamento” é, em termos sintéticos, o querer influenciar o mundo, vinda de uma concepção narcisista do homem primitivo quando não possuía religião muito menos ciência, mas que retorna de maneira inquietante para o homem adulto moderno secular. Este conceito é retomado em outros trabalhos do médico austríaco, incluindo em seu trabalho sobre estética, *O inquietante*, presente no próximo capítulo desta tese.

O interesse deste estudo é mais estético que psicanalítico ou antropológico, e Freud (2015, p. 94) vê a arte como um fulcro da “onipotência dos pensamentos” na civilização contemporânea: “Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque - graças à ilusão artística - efeitos emocionais como se fosse algo real.” Portanto, ao mostrar *Totem e*

313 “For invisible man, the achievement of an ironic voice, perhaps we could substitute inner for ironic, which is seen through the density of struggle and error, is a counter-myth against the founders of ‘Sambo’, the damaged humanity of an acquisitive culture, its wealth transformed into the visible evidence of status.”

314 “...the underground and the theme of blackness into genuinely philosophical propositions...”

tabu dentro de seu romance, Ellison, além de revelar metalinguística e ironicamente o narcisismo intelectual, pelo menos inicial, do narrador, também indica o seu próprio fazer literário, uma contramitologia que nega a impermeabilidade às experiências do objetivismo histórico e de narrativas universalistas. Além do que, os exageros na narrativa são representações irônicas de uma realidade limitante e a coleção de símbolos estadunidenses comunica a construção do país, ao mesmo tempo que, metonímica e ironicamente, comunica como esses elementos se relacionam com a constituição do *self* do sujeito negro nos EUA.

As experiências do homem invisível, deste modo, servem como anunciadoras de sua limitante onipotência do pensamento. Quando expulso da universidade no começo da narrativa, ao contemplar o campus, o protagonista pondera: “Aqui, nesse verdor tranquilo, eu possuía a única identidade que já havia conhecido, e eu a estava perdendo. Nesse breve momento passageiro, eu percebi a conexão daqueles gramados e prédios com as minhas esperanças e sonhos.”³¹⁵ (ELLISON, 1952, loc 1511) O narrador dá como certa a sua mudança de vida por meio de um diploma universitário, e mais que isso, ignorando a sua infância no Sul e evitando os ensinamentos do avô, ele projeta todo o seu *self* nesse plano, que quando frustrado, faz o homem invisível sentir a perda de sua identidade, mais uma vez evidenciando, metonimicamente, as possibilidades e as condições limitantes da população negra nos EUA.

Após sair do Sul em direção ao Norte, o tema fragmentação da personalidade é então estruturado por Ellison através de interações entre o coletivo e o individual. Essas interações influenciam, ou às vezes, ditam as experiências do narrador e, revelam dialeticamente a própria fragmentação de sua personalidade. No capítulo em que o homem invisível consegue o seu primeiro emprego em Nova Iorque, em uma fábrica de tinta branca, ao ser alocado no porão com Lucius Brockway, “um velho Uncle Tom” (DICKSTEIN, 1981), este imediatamente não o aprova, pois o protagonista é educado e jovem, além de desconfiar de ele ser parte do sindicato, “...aquela turma de baderneiros estrangeiros!”³¹⁶ (ELLISON, 1952, loc 3371)

Contudo, ao se encontrar com o pessoal do sindicato no andar de cima, o protagonista é imediatamente tratado por eles como um fura-greve. Deste modo, além de uma elaboração interseccional de minorias versus minorias (negros vs. estrangeiros e negros do Norte vs.

315 “Here within this quiet greenness I possessed the only identity I had ever known, and I was losing it. In this brief moment of passage I became aware of the connection between these lawns and buildings and my hopes and dreams.”

316 “...‘that bunch of troublemaking foreigners!’”

negros do Sul), que obviamente só favorece a ordem vigente branca, essa passagem revisa *The Jungle* (SINCLAIR, 1906), que retrata negros do Sul como uma massa sem identidade sendo chamada para furar a greve organizada por imigrantes europeus em Chicago. Agora, um negro do Sul é identificado como fura-greve, que além de não o ser, é o mais escolarizado, tanto entre os grevistas estrangeiros brancos, quanto entre os negros supostamente fura-greves.

O protagonista não é aceito por ninguém na fábrica e acaba por sofrer um atentado arquitetado por Brockway, que o manda para o hospital. Uma vez lá, em uma cena que se parece com um devaneio caótico, o homem invisível recebe tratamento de choque na cabeça, e, a partir de então, até o fim da narrativa, ele se questiona cada vez mais sobre sua própria identidade. Ainda no hospital, ele descobre a perda do nome: “Eu percebi que eu não sabia mais o meu próprio nome. Fechei meus olhos e balancei minha cabeça de tristeza.”³¹⁷ (ELLISON, 1952, loc 3601) As interseccionalidades da sociedade estadunidense são transpostas para a ficção por meio de imagens fragmentadas na mente do narrador, sendo todas elas relacionadas à objetificação dele, mais uma marca metonímica moderna do modo fantástico sobre deslocados de Ellison.

Junto das tradições estadunidenses elencadas por Albrecht, Ellison, por meio da metaficção historiográfica, frequentemente conversa com sua leitora por intermédio do protagonista, seja falando de questões filosóficas e históricas, ou às vezes se desculpendo pelos absurdos, coincidências, exageros e usos do *deus ex-machina* na composição de sua obra. Ao longo da obra, ele repetidamente percebe “uma qualidade de irreabilidade”³¹⁸ (ELLISON, 1952, loc 4330) nos acontecimentos de sua vida, uma marca do modo fantástico para Rosemary Jackson (1981, p. 20): “Essa instabilidade da narrativa está no centro do fantástico como modo.”³¹⁹ Ao fim da narrativa, quando o homem invisível é confrontado por Ras the Exhorter vestindo trajes africanos em cima um cavalo, “uma figura mais vinda de um sonho que do Harlem”³²⁰ (ELLISON, 1952, loc 8372), um avião cargueiro dá um rasante em Nova Iorque, calando a todos na “rua irreal”³²¹ (ELLISON, 1952, loc 8372), uma imagem cujo significado o narrador não compreende.

Levando em conta o uso da metonímia proposto por Jackson (1981), com o qual o fantástico não é uma invenção, mas uma recombinação de elementos, essas realidades

317 “I realized that I no longer knew my own name. I shut my eyes and shook my head with sorrow.”

318 “...a quality of unreality...”

319 “This instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode.”

320 “...figure more out of a dream than out of Harlem...”

321 “...unreal street...”

fictícias articuladas pelos exageros de *Invisible Man* refletem contígua e ironicamente as agruras da população negra estadunidense, uma realidade vivida com limitações impostas que se transformam em exageros e absurdos fantásticos na interpretação estética de Ellison. Essas passagens com toques fantásticos, que nem o protagonista entende, são ilustrações de Ellison que contemplam uma literatura contemporânea que se apresenta como uma contramitologia que problematiza e revisa a mitologia dominante nos EUA representadas em obras literárias miméticas, humanizantes, realistas e universalizantes, porém coniventes com a ordem imaginada que objetifica o negro estadunidense.

3.3.2 *Kindred*, passado e retorno

“And there was other history that
he must not read.”
(Octavia Butler, *Kindred*)

Octavia Butler, por sua vez, em *Kindred*, concebe uma viagem ao passado que dialoga com a teoria de Frye sobre a ironia: “A ironia isola da situação trágica o senso de arbitrariedade, de que a vítima não teve sorte, de ter sido escolhida aleatoriamente ou ao acaso, e de não merecer o que lhe acontece mais do que qualquer outra pessoa.”³²² (FRYE, 1957, p. 41) Dana compartilha o “trauma coletivo” histórico com milhões de outros afrodescendentes, é uma escritora californiana negra com parentesco escravo, e ainda assim, ela inicialmente sente ter sido escolhida aleatoriamente para ser uma heroína de uma aventura que a faz confrontar e revisitar sua ancestralidade.

Butler engendra uma personagem principal com o aniversário em comum com o dos EUA, situação que merece a seguinte ponderação por Robert Crossley (2003, loc 4598): “Ao fazer um ciclo completo desde o aniversário da protagonista ao aniversário da nação, Butler habilmente conecta a consciência individual com a história social e convida as leitoras a ponderar sobre as relações entre as identidades pessoais e políticas.”³²³ Tal comunicação entre arte literária e leitora reverbera novamente com o que Frye (1957) pensa sobre ironia moderna: o que parece ser aleatório é irônico, com Butler escolhendo justamente uma

322 “Irony isolates from the tragic situation the sense of arbitrariness, of the victim’s having been unlucky, selected at random or by lot, and no more deserving of what happens to him than anyone else would be.”

323 “In bringing the novel full circle from the protagonist’s birthday to the nation’s birthday, Butler deftly connects individual consciousness with social history and invites readers to meditate on the relationships between personal and political identities.”

ficcionista com o mesmo aniversário de sua nação para ser intermediadora de uma discussão sobre a relação conturbada entre a realidade vivida e a história dos afrodescendentes nos EUA.

Voltemos nossa atenção para outras obras a fim de entendermos a elaboração irônica de Octavia Butler. Vê-se ressonância dos deslocamentos físicos de *Beloved* com narrativas escravas que a antecedem, como a autobiografia de Frederick Douglass (1845), para citarmos uma narrativa não ficcional e, com *Uncle Tom's Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe, uma obra ficcional. Tanto Douglass em sua autobiografia, quanto as personagens Eliza e George em *Uncle Tom*, e Sethe e Paul D em *Beloved*, todos fogem de suas fazendas em direção ao Norte para garantir sua integridade física e “reivindica[r] sua subjetividade” (KILOMBA, 2019). A ação da fuga em *Uncle Tom's Cabin* serve como pano de fundo para enaltecer o Canadá, destino final dos dois, onde não havia mais a odiada escravidão na época de escrita da obra e, também, para a autora elogiar os Quakers, seita cristã apoiadora do abolicionismo, cujos integrantes no romance auxiliam George e Eliza. Toni Morrison, por sua vez, revisita a perigosíssima fuga das fazendas do Sul para Ohio com o intuito de a escritora contemplar em seu arquivo literário o *Underground Railroad* e seus funcionários, verdadeiros heróis ativistas sem nome, de importância indescritível para inúmeros cativos que conseguiram fugir dos latifúndios sulistas.

Entretanto, em *Kindred*, Dana é teletransportada misteriosamente da Califórnia do século XX à Maryland do começo do século XIX, para que salve Rufus, seu antepassado escravagista branco, assegurando assim, seu próprio nascimento (BUTLER, 1979). Ou seja, enquanto nas obras que retratam escravidão no Sul estadunidense, ficcionais ou não, há o deslocamento da opressão para a liberdade, Octavia Butler elabora uma narrativa fantástica em que sua personagem Dana volta para a opressão vinda da liberdade. É importante notar que há um branco do passado chamando por uma negra do futuro para que ambos sobrevivam, denotando uma relação inter-racial na revisitação da memória histórica e coletiva, além da interdependência entre etnias para a existência de uma sociedade.

Essa fantástica viagem no tempo, em si, já se configura no inquietante freudiano em uma manifestação estética de um passado que clama por resolução e/ou revisão. Ou então, uma jornada contramítica da heroína em busca da dádiva de um conhecimento histórico subjetivo, que se comunica mais com as leitoras que com a noção de coletividade da personagem Dana. Mas a grande conquista de Butler em sua obra é a elaboração de um romance histórico na forma de ficção científica com elementos de terror, ou como ela mesma

denomina, “fantasia sinistra”³²⁴ (BUTLER apud CROSSLEY, 2003, loc 4447), que ressoa com os deslocamentos incontornáveis dos cativos fugitivos por meio de uma inversão espaço-temporal, ou talvez melhor dizendo, uma ironia espaço-temporal.

Apesar de Dana compreender que suas viagens são para garantir sua própria vida, o deslocamento temporal em si não possui explicação científica alguma. Além disso, o desfecho da narrativa parece não trazer compensação, nem conversão, tampouco transcendência, assim como o desfecho de *Invisible Man*, e “é essa ausência de significação relevante que é a principal característica definidora do fantástico.”³²⁵ (JACKSON, 1981, p. 22) De fato, pelo contrário, seu marido Kevin perde cinco anos de vida preso em um passado sombrio e ela tem o seu braço amputado depois de assassinar Rufus ao fim da narrativa. Como Butler esclarece, as perdas físicas em *Kindred* são “‘um tipo de marca de nascença,’ o emblema de uma ‘herança desfigurada’”³²⁶ (BUTLER apud CROSSLEY, 2003, loc 4413) da escravidão sulista ou, em termos fantásticos de Jackson (1981), a articulação da dissolução do corpo e a fragmentação da forma.

Em sua segunda viagem à Maryland, após salvar seu ancestral Rufus, este, ainda muito pequeno, questiona-a de onde ela vem. Ao mentir para a criança, a narradora Dana mais uma vez estabelece uma ponte entre sua narrativa e a verdade, ou entre literatura e história: “Mentiras fracas. Mas elas eram melhores que a verdade. Jovem como ele era, eu achava que ele questionaria minha sanidade se eu falasse a verdade.”³²⁷ (BUTLER, 1979, loc 328) Como Kevin diz a Dana quando ela decide instruir e ajudar seu ancestral Rufus para que ele seja um senhor de escravizados menos cruel: “[V]ocê está apostando contra a história”³²⁸ (BUTLER, 1979, loc 1283), algo que a própria escritora está tentando fazer com sua arte ao participar na (re)construção e revisão da memória histórica e coletiva. Essa “aposta” de Dana, essa comunicação fantástica intertemporal é uma antecipação da teoria de Todorov (SCHIFF, 2009), que fala da ausência de limites entre passado e presente, neste caso, com a violência do passado afetando Dana do presente por meio da inquietante viagem no tempo. Segundo Robert Crossley (2003, loc 4559):

Em *Kindred* a metáfora mais poderosa é a viagem no tempo em si. Viajar para o passado é um meio dramático de tornar o passado vivo, de fazer com

324 “...grim fantasy...”

325 “...it is this lack of meaningful signification which is the major defining feature of the fantastic.”

326 “‘...a kind of birthmark,’ the emblem of a ‘disfigured heritage...’”

327 “Weak lies. But they were better than the truth. As young as the boy was, I thought he would question my sanity if I told the truth.”

328 “[Y]ou’re gambling against history...”

que a leitora viva imaginariamente no passado recriado, de captá-lo como uma realidade sentida em vez de meramente uma abstração aprendida.³²⁹

No mesmo diapasão, Sarah Schiff (2009, p. 110) discorre: “[R]econhecer ancestrais literais e figurativos que são agentes autônomos, mas significativamente diferentes do *self*, significa incorporar, entre outras coisas, legados históricos assombrados por dor, distorção e perversidade ao mito nacional de origem.”³³⁰ O “repensamento irônico” (ECO, 1983) da história e a revisão formal da mitologia estadunidense de Butler se desenrolam por meio da anuência da sociogenética como parte integrante da memória histórica e coletiva, e isso, tanto para brancos quanto para negros.

Ou seja, a suposta ausência de transcendência observada por Ortega y Gasset na arte contemporânea, em *Kindred*, é travestida ironicamente em um reconhecimento de ausência de sentido histórico por parte da protagonista e a sua vontade em fazer as pazes com tal lacuna. Não somente, mas ao incorporar o não-dito da história em sua existência, Dana metonimicamente faz o que o seu país deve fazer: reincorpora a “dialética do Eu e do Outro” (FANON, 2020) em si para se entender como um sujeito completo, com um passado cheio de dor, mas cuja existência ainda assim se faz necessária.

Por fim, ainda que Crossley e Schiff chamem a fantástica viagem no tempo de Dana de metafórica, voltemos nossa atenção à contramitologia e à metaficção historiográfica presentes na obra para, a partir delas, pensá-las como um “deslizamento de metáfora para metonímia.”³³¹ (JACKSON, 1981) A relação entre o passado e o presente é simbólica, ou seja, ficcional, mas de todo modo, há também uma relação de contiguidade: a violência do passado ainda se faz presente como trauma coletivo e é perpetuada por meio do mito estadunidense vigente de terra da liberdade e progresso que silencia, vela e ignora o racismo estrutural.

329 “In *Kindred* the most powerful metaphor is time travel itself. Traveling to the past is a dramatic means to make the past live, to get the reader to live imaginatively in the recreated past, to grasp it as a felt reality rather than merely a learned abstraction.”

330 “[A]cknowledging literal and figurative ancestors who are autonomous agents yet significantly different from one’s self means incorporating, among other things, historical legacies haunted by pain, distortion, and perversity into the national myth of origin.”

331 “...sliding from metaphor to metonymy.”

3.3.3 *Beloved*, o fantasma real

“I wanted the reader to be kidnapped, thrown ruthlessly into an alien environment as the first step into a shared experience with the book’s population - just as the characters were snatched from one place to another, from any place to any other, without preparation or defense.”

(Toni Morrison, Prefácio de *Beloved*)

Já em *Beloved*, Toni Morrison elabora uma ironia formal, ou conforme a própria autora, uma “anomalia estrutural”³³² (MORRISON, 2019), em que as personagens querem fugir do passado da escravidão, um passado que não existe mais de maneira empírica na época da Reconstrução, mas que ainda paira como um fantasma na vida de todos. Metonimicamente, a obra de Morrison dialoga com a realidade que ela parasita por meio dessa estrutura narrativa irônica, como por exemplo, em que personagens iletradas e excluídas compõem sua própria narrativa histórica, sugerindo a escrita da história do não-dito proposta pelos novos historicistas. E deste modo, “a compaixão e o medo não são suscitados na arte irônica: refletem-se para o leitor a partir da arte”³³³ (FRYE, 1957, p. 40), fazendo com que a leitora de *Beloved* “responda no mesmo nível que uma leitora analfabeta ou pré-alfabetizada faria”³³⁴ como Morrison (2019, loc 4182) reflete sobre a escrita de sua obra.

Dito de outra forma, a escrita e leitura dependem do mundo literário, mas ao mesmo tempo a literatura de Morrison almeja uma experiência não literária por meio do texto. O próprio fantasma de *Beloved* é irônico ao aparecer em carne e osso e, sua materialidade acaba por expandir a sua própria representatividade: se o espectro é uma metáfora da dor metafísica do trauma coletivo e histórico, ao se materializar, traz à tona questões materiais e físicas sobre o trauma, ainda presentes nos dias de hoje na realidade vivida dos EUA.

Beloved, ao ser apenas um espectro, é um não-sujeito, e a sua materialização sugestiona o seu desejo de Outridade, que para um espectro, é uma existência material humana. Ou como afirma Žižek (1994) em sua leitura de Lacan, o fantasma traz o real, que no caso de *Beloved*, é o passado. Usando o termo de Rosemary Jackson (1981), tem-se *Beloved* como a “insurreição” do passado que não se deixa esquecer e que não aceita ser reprimido.

332 “...structural anomaly...”

333 “...pity and fear are not raised in ironic art: they are reflected to the reader from the art...”

334 “...respond on the same plane an illiterate or preliterate reader would have to...”

Sethe acredita que “futuro era uma questão de manter o passado sob controle”³³⁵ (MORRISON, 1987, loc 634), indicando o porquê do inquietante na narrativa, ou seja, o retorno do que foi reprimido, ou do que ao menos ela tenta reprimir em vão: o assassinato da própria filha para salvá-la da escravidão. A contiguidade é estabelecida quando ex-escravizados e seus descendentes tentam esquecer suas cicatrizes reais, materiais e psicológicas, enquanto parte do país tenta esvaziar o passado de significado para não ter que lidar com as consequências do trauma.

Em *Beloved*, a “sociedade culpada” não impede que Sethe sinta uma culpa só sua de ter matado a própria filha, insinuando que o fantasma da filha representa a fragmentação da personalidade da mãe: “Em algumas formas de ficção irônica, [...], o fantasma começa a voltar como um fragmento de uma personalidade em desintegração.”³³⁶ (FRYE, 1957, p. 50) Essa desagregação do *self* é fruto do trauma coletivo da escravidão, que na transposição estética de Morrison, transforma-se em um fantasma que retorna de maneira inquietante.

A personagem *Beloved* é referência à filha da escravizada fugitiva Margaret Garner, cuja história real serviu como inspiração para o romance de Toni Morrison: na primeira metade do século XIX, Garner matou a própria filha para que ela não vivesse a escravidão (MORRISON, 2017). Ao mesmo tempo, isso não deixa de ser uma manifestação da ressignificação/revisão de Gates (1988) de *Uncle Tom's Cabin*, onde a escravizada Cassy tem uma história de infanticídio que dialoga com a atitude da personagem Sethe: “Eu jamais deixaria uma criança viver para crescer! Eu peguei o menino em meus braços quando ele tinha duas semanas de vida, beijei-o e chorei por ele; e então eu lhe dei láudano, e o segurei firme em meu peito, enquanto ele dormia até a morte.”³³⁷ (STOWE, 1852, loc 7567)

Apesar da decisão extrema, Cassy, Margaret Garner e Sethe resolvem que suas crias não serão objetificadas como elas foram para “serem mortas gradualmente.”³³⁸ (STOWE, 1852, loc 7485) Esse diálogo se apresenta como uma “transcodificação” (GONZÁLEZ, 2010) dialética entre textos literários e anedotas históricas. O que Stowe nos traz como ficção, acaba por acontecer na realidade, e esta, é absorvida por Morrison e retorna à ficção como um elemento inquietante que se comunica de maneira parasitária com o real.

Entretanto, ao invés de ser uma pequena notícia de jornal no caso de Garner, ou uma

335 “...future was a matter of keeping the past at bay...”

336 “In some forms of ironic fiction, [...], the ghost begins to come back as a fragment of a disintegrating personality.”

337 “I would never again let a child live to grow up! I took the little fellow in my arms, when he was two weeks old, and kissed him, and cried over him; and then I gave him laudanum, and held him close to my bosom, while he slept to death.”

338 “...be killed by inches.”

triste passagem no romance sentimental de Stowe, *Beloved* decide voltar. Toni Morrison, então, elabora uma narrativa fantástica que contempla a existência de espectros dentro de sua coerência interna, na qual o segundo retorno do fantasma, agora em carne e osso, é o que provoca uma “percepção ambígua” (TODOROV, 1980) nas leitoras e leitores. Essa ambiguidade é promovida pela transgressão irônica de Toni Morrison com sua “ficção apontando para o desconhecido”³³⁹ (CIXOUS, 1976), quando ela transforma seu fantasma em humana.

Já se sabe que a presença de fantasmas em obras fantásticas é parte da coerência interna das mesmas e que ainda assim são elementos com propriedades figurativas; por que então o fantasma não poderia ser uma metáfora ou uma alegoria do passado sombrio da escravidão? A resposta vem da definição de metáfora, que funciona por substituição, ao passo que metonímia opera por contiguidade (LODGE, 1977). Ou seja, Toni Morrison, por meio do fantástico, mostra que o fantasma que atormenta a família da casa 124 possui confluência com o contexto da população afrodiáspórica dos EUA.

Fazendo as figuras de linguagem em *Beloved* conviverem e dialogarem entre si, Morrison desliza sua alegoria em direção à metonímia, espelhando a ironia estrutural da autora: “Comecei com o fato histórico e o incorporei ao mito, e não o contrário.”³⁴⁰ (MORRISON, 2019, loc 4727) Se a mitologia, segundo Barthes, faz o indivíduo se subordinar aos signos dominantes (ROBINSON, 2011), Morrison, por meio da contramitologia, traz às suas leitoras novos signos sobre o trauma coletivo histórico que provoca e sustenta a incompletude do *self* do indivíduo afrodiáspórico.

Além disso, é plausível indicar a contramitologia como revisão entre obras, ou ao menos entre temas abordados por obras. Harriet Beecher Stowe, conhecidamente, troca cartas com Frederick Douglass³⁴¹. Em 1851, ela o questiona sobre a culpabilidade da Igreja na questão escravidão. Douglass é bastante crítico do cristianismo como um todo, como instituição omissa na questão do negro nos EUA, da hipocrisia de vários de seus proponentes e do cristianismo de fachada dos proprietários de escravizados e da sociedade estadunidense no geral. A individuação no romance de Stowe acontece através da Bíblia, com Tom lendo a Bíblia para Eva, e esta se comovendo pelas escrituras sagradas e se convertendo ao cristianismo, e consequentemente, ao abolicionismo. Stowe, ao trazer personagens, uma branca e outra negra, além dos já citados Quackers, que são modelos cristãos, dá uma resposta

339 “...fiction pointing toward the unknown...”

340 “I began with historical fact and incorporated it into myth instead of the other way around.”

341 Disponível em: <<https://www.harrietbeecherstowecenter.org/>>. Último acesso em 03 de janeiro de 2023.

a Douglass. *Uncle Tom's Cabin*, por sua vez, também recebe uma resposta, ou uma revisão, desta vez por meio de *Beloved*.

Se a beatice de Stowe faz a autora panfletar o cristianismo como uma arma abolicionista, Toni Morrison também traz misticismo em seu romance, mas agora como uma manifestação da subjetividade do indivíduo negro em busca de sua voz. Enquanto o fantasma de *Beloved* é uma manifestação do *self* fraturado do escravizado, Baby Suggs, a sogra liberta de Sethe e avó de *Beloved*, personifica a líder espiritual de religiosidade africana que comanda rituais africanos de libertação dos traumas causados pela escravidão (KRUMHOLZ, 1992).

Baby Suggs também sugere um diálogo com uma outra avó ex-escravizada da literatura estadunidense, Nanny de *Their Eyes Were Watching God* de Zora Neale Hurston (1937). Nanny, com sua devoção cristã e sua atitude entreguista perante o mundo branco, bem como Aunt Chloe em *Uncle Tom's Cabin*, torna-se praticamente uma antagonista para sua neta, Janie, uma personagem em busca de sua individuação, da sua própria história e do seu *self*. Já Baby Suggs, ao divulgar a ideia de que ética não é dogmática (KRUMHOLZ, 1992), abre precedentes para as próximas gerações, personificada no romance em Denver, irmã de *Beloved*, buscarem sua subjetividade.

Para Krumholz (1992), Baby Suggs é o completo oposto do *schoolteacher*, um senhor de escravizados sem limites nem escrúpulos, disfarçado de objetividade fazendo uso de sua ocupação e de seus ensinamentos. Por meio de Baby Suggs, Morrison “contrapõe um sistema objetivo baseado em fatos a um método ritualístico baseado em rituais de iniciação e cura, nos quais a aquisição de conhecimento é uma experiência subjetiva e espiritual.”³⁴² (KRUMHOLZ, 1992, p. 405) O que ela chama de oposto, manifesta-se aqui como “uma versão negativa de mitos religiosos”³⁴³ (JACKSON, 1981, p. 11) presente na literatura de modo fantástico, uma expressão da contramitologia de Spillers. A dita objetividade de um branco escravocrata letrado que racionaliza e essencializa, ou seja, mitologiza, a situação díspar dos senhores e cativos, encontra a sua contramitologia em uma subjetividade espiritual de uma ex-escravizada iletrada, que tendo vivido o trauma coletivo e todas as suas implicações, físicas e metafísicas, adquiriu a sabedoria e uma possível chave da cura.

Isto posto, o tema da restauração psicológica e espiritual, ou como Dean Franco (2009, p. 132) afirma, “restaurar o *self* para o *self*”³⁴⁴, é pertinente para indivíduos que carregam o

342 “...counters a fact-based objective system with a ritual method, based in initiatory and healing rituals, in which the acquisition of knowledge is a subjective and spiritual experience.”

343 “...a negative version of religious myth...”

344 “...restoring the self to the self...”

fardo histórico da escravidão. O passado já está escrito, inclusive nos corpos dos escravizados, mas ainda assim eles procuram uma narrativa alternativa à que já foi imposta a eles por meio de violência. Isso se dá por intermédio de uma realidade poética que vai contra “a maneira como a história foi escrita, controlou e moldou o discurso nacional.”³⁴⁵ (MORRISON, 2019, loc 4433) Com isso, o fantasma é um fantasma interno, não somente individual, mas um fantasma presente no inconsciente nacional, algo reprimido que retorna inquietantemente. E levando em conta a relação de contiguidade do fantástico, o fantasma não é uma metáfora, é uma realidade poética que se comunica com os fantasmas de fora da obra literária.

3.4 “Instruído na escola da adversidade, chicotes e correntes”³⁴⁶

“Repressive societies always seemed to understand the danger of ‘wrong’ ideas.”
(Octavia Butler, *Kindred*)

Henry Louis Gates Jr. (1988) afirma que a literatura escrava é a fonte primária da literatura negra e que desde o início, representa uma transgressão, já que negros eram privados de sua humanidade, e letras são parte das humanidades. Além de divulgar as atrocidades da escravidão e as consequências dela para toda a sociedade, as narrativas escravas do século XIX tinham como propósito desmistificar (GATES, 2000) várias ideias acerca dela.

Dentre estas, destacam-se: na obra de Douglass, e mais moderadamente em Stowe, a presença de escravidão no Velho Testamento como atestado de validade para a escravidão africana: “Deus amaldiçoou Cam, e portanto a escravidão americana está certa”³⁴⁷ (DOUGLASS, 1845, loc 782), passagem também presente em *Uncle Tom’s Cabin* (STOWE, 1852); a infundada teoria de que afrodescendentes eram biologicamente atrasados, vide a qualidade retórica do texto de Frederick Douglass e de outras escritoras de narrativas escravas, que requeriam testes de letramento (MORRISON, 2019), juntamente com o descrédito por parte do público que não acreditou que um ex-escravizado pudesse escrever algo com tamanha qualidade (O’MEALLY, 2003); o quanto a economia dos EUA era

345 “...the way history was written, controlled and shaped the national discourse.”

346 “...educated in the school of adversity, whips, and chains...” (BIBB, 1849, p. 11)

347 “God cursed Ham, and therefore American slavery is right.”

dependente de escravidão, argumento tão falacioso quanto milenar sobre a escravidão, pois quem se beneficia da escravidão é uma pequena minoria oligarca; e a romantização da escravidão por parte da opinião pública, especialmente sulista, uma característica comum de todo o colonialismo europeu nas américas.

Na narrativa escrava não ficcional de Frederick Douglass, ou seja, um retrato do que acontece em sua realidade vivida, educação é a chave para diferentes mobilidades. Através dela, ele consegue articular seus questionamentos existenciais, escrever passes para circular livremente, ensinar outros escravizados a fazer o mesmo e, por fim, fugir da plantação onde era escravizado para se tornar um ativista que publica livros e viaja internacionalmente para divulgar ideias abolicionistas. A educação de Douglass é um ato político inicial que possibilita sua fuga e desencadeia posteriormente o ativismo do autor em um contexto histórico de violência e opressão máximas. Mais de cento e cinquenta anos depois, as consequências histórico-materiais de séculos de privação de educação ainda se fazem presentes nos EUA e em praticamente todas as ex-colônias nas Américas que utilizaram trabalho forçado de cativos africanos.

Sem acesso à educação, a pessoa escravizada estava condenada à desinformação e à inarticulação verbal e, conseqüentemente, a perpetuar sua imobilidade social. Permanecendo formalmente ignorante, desprovido de perspectivas e, portanto, também de ambições, o negro escravizado acabava por cancelar a casta inferior que lhe fora conferida pelos brancos. Nas palavras de Douglass (1845, loc 1903): “[P]ara fazer um escravo contente, é necessário fazer um que não pense.”³⁴⁸ Além de cercear a mobilidade física e social, a falta de educação fecha o principal acesso a ideias de liberdade e de autoexpressão, induzindo à “autoescravização” (FANON, 2020) e a uma passividade letárgica.

Cativos passivos e omissos aparecem frequentemente na autobiografia de Douglass, por quem tem sentimentos conflitantes: “Em momentos de agonia, eu invejava meus colegas escravos por sua estupidez”³⁴⁹ (DOUGLASS, 1845, loc 1210), mas que no geral, despreza-os e os ressentido. A passividade dos brancos é ressentida também: a hipocrisia de uma sociedade que se proclama cristã, humanista e iluminista é atormentadora para Douglass. Porém, algo fundamental em Douglass são os “efeitos brutalizantes da escravidão sobre o escravos e também sobre o escravizador”³⁵⁰ (DOUGLASS, 1845, loc 1270), algo que Stowe retoma poucos anos depois, chamando a escravidão de “uma maldição para o senhor de escravos e

348 “[T]o make a contented slave, it is necessary to make a thoughtless one.”

349 “In moments of agony, I envied my fellow-slaves for their stupidity...”

350 “...brutalizing effects of slavery upon both slave and slaveholder...”

uma maldição para o escravo!”³⁵¹ (STOWE, 1852, loc 1279)

Em termos literários, para Gates (1988, p. 172), “a principal contribuição de Douglass para a narrativa escrava foi fazer do quiasmo³⁵² o tropo central da narração do escravo, em que um objeto escravo se transforma em um sujeito humano por meio do ato de escrever.”³⁵³ A figura de linguagem quiasmo é mais uma manifestação do *Signifyin(g) Monkey* e foi eternizado na famosa passagem de Douglass, quando ele ainda escravizado, rebela-se contra seu bruto mestre: “Vocês viram como um homem foi feito escravo; vocês verão como um escravo foi feito homem.”³⁵⁴ (DOUGLASS, 1845, loc 1512) Além de “tornar-se sujeito”, essa passagem mostra Frederick Douglass se tornando um “sujeito falante” apontado por Gates: sua alfabetização o permite registrar sua voz, permitindo-o, consequentemente, acessar sua individualidade.

Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison, sabendo da relevância do assunto educação como chave para a autoexpressão dos deslocados, não deixam de representá-lo e revisá-lo em suas ficções por meio da metalinguagem historiográfica e do *Signifyin(g) Monkey*, inserindo ambiguidades e paradoxos inerentes à situação da comunidade negra estadunidense. As relações imediatas estabelecidas por Douglass entre autoexpressão e fuga, ou os ensinamentos bíblicos em *Uncle Tom's Cabin* para a promoção de emancipação e liberdade, ou ainda, as conversões panfletárias em Sinclair e Steinbeck relacionando conhecimento, individuação e mobilidade, são revisadas sob uma ótica Africanista em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*.

O conformismo do escravizado retratado por Douglass é teorizado por Fanon (2020, loc 2424): “Depois de ter sido escravo do branco, ele se autoescraviza.” E por sua vez, Octavia Butler o transpõe para a literatura. Dana, quando vê crianças negras brincando de leilão de cativos em Maryland do século XIX, pondera com seu marido Kevin: “Eu nunca percebi quão facilmente pessoas podiam ser treinadas a aceitar escravidão.”³⁵⁵ (BUTLER, 1979, loc 1611) Mais adiante, depois de meses como escravizada, Dana conclui: “Escravidão era um longo e lento processo de embotamento.”³⁵⁶ (BUTLER, 1979, loc 3005) Em outra

351 “...a curse to the master and a curse to the slave!”

352 “Quiasmo (derivado do termo grego para a letra X, ou para um cruzamento) é uma sequência de duas frases ou orações que são paralelas na sintaxe, mas que invertem a ordem das palavras correspondentes. [...] Às vezes, o cruzamento é reforçado por aliteração e outras semelhanças no comprimento e nos sons componentes das palavras.” (ABRAMS; HARPHAM, 2005)

353 “...Douglass’s major contribution to the slave’s narrative was to make chiasmus the central trope of slave narration, in which a slave-object writes himself or herself into a human-subject through the act of writing.”

354 “You have seen how a man was made a slave; you shall see how a slave was made a man.”

355 “I never realized how easily people could be trained to accept slavery.”

356 “Slavery was a long slow process of dulling.”

passagem, ela acaba por enxergar uma espécie de justiça nas ações de Tom Weylin, um mero branco omissor: “Ele não era um monstro de modo algum. Somente um homem ordinário que de vez em quando fazia coisas monstruosas que sua sociedade dizia ser legal e apropriado.”³⁵⁷ (BUTLER, 1979, loc 2178) A mesma sociogenética de uma sociedade racista que aprisiona o negro na passividade, legaliza a violência brutal dos brancos.

Octavia Butler também não deixa escapar o fato de sempre existirem narrativas que vão contra as demandas dos abolicionistas no passado e dos antissegregacionistas de hoje. Dana, em um de seus retornos à 1976, procura se informar sobre a escravidão do Sul estadunidense antes de voltar ao passado e encontra a visão romantizada pela opinião pública sobre a escravidão, canonizada pelo romance *E o vento levou* (1937), de Margaret Mitchell:

Eu li livros sobre a escravidão, ficção e não-ficção. Eu li tudo que tinha em casa, até o que era vagamente relacionado ao assunto - até mesmo *E o vento levou*, ou parte dele. Mas a sua versão de escurinhos felizes em uma servidão terna e amorosa era mais do que eu podia suportar.³⁵⁸ (BUTLER, 1979, loc 1865)

Vale ressaltar que *E o vento levou* faz parte de uma literatura exemplar sobre a presença Africanista em uma literatura que mitologiza a imagem do negro omissor, ou como diz Morrison (2019, loc 2204):

Como um vírus inibidor dentro do discurso literário, o Africanismo se tornou, na tradição eurocêntrica favorecida pela educação americana, tanto uma forma de falar quanto uma forma de policiar questões de classe, liberdade sexual e repressão, a formação e o exercício do poder, a ética e a responsabilidade.³⁵⁹

E se estamos falando da dialética entre literatura e história e da relação parasitária entre ficção e realidade, não se pode ignorar que o ponto de vista da supremacia branca estadunidense ainda persiste nos dias de hoje, vide a herança histórico-cultural e educacional deixada pela *United Daughters of the Confederacy*³⁶⁰ nos estados do Sul e, mais recentemente, o caso da editora de livros escolares Abeka, que publica o livro *America land I*

357 “He wasn’t a monster at all. Just an ordinary man who sometimes did the monstrous things his society said were legal and proper.”

358 “I read books about slavery, fiction and nonfiction. I read everything I had in the house that was even distantly related to the subject - even *Gone With the Wind*, or part of it. But its version of happy darkies in tender loving bondage was more than I could stand.”

359 “As a disabling virus within literary discourse, Africanism has become, in the Eurocentric tradition favored by American education, both a way of talking about and a way of policing matters of class, sexual license, and repression, the formation and the exercise of power, and ethics and accountability.”

360 Filhas de militares dos estados da Confederação que fizeram lobby para levantar estátuas homenageando seus pais, e mudar os livros de história nas escolas com o intuito de suavizar a escravidão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dOkFXPbILpU>>. Último acesso em 21 de agosto de 2022.

love para adolescentes da Flórida³⁶¹, cujo conteúdo minimiza os horrores da escravidão africana nos EUA.

No meio de tantas dificuldades encontradas por afrodescendentes na época da escravidão, escrever um livro e publicá-lo era tarefa para pouquíssimas pessoas. Para tanto, era necessário ter um patrono branco para que a editora porventura a aceitasse. Contudo, o grande problema era como escrever um livro em uma terra que era proibido por lei (GATES; McKAY, 1996) alfabetizar escravizados africanos. Stowe personifica o pensamento da época em Marie, mãe de Eva, que diz à filha porque escravizados não eram educados: “Porque saber ler não é útil para eles. Não os ajuda a trabalhar melhor, e eles não foram feitos para outra coisa.”³⁶² (STOWE, 1852, loc 5617)

Conforme já citado, o acesso à educação é fundamental para a mobilidade física dos cativos africanos, uma vez que negros letrados podiam emitir passes para si mesmos a fim de perambularem sem serem molestados: “Eu desejava aprender a escrever, porque eu poderia escrever meu próprio passe.”³⁶³ (DOUGLASS, 1845, loc 1236) Algo que Octavia Butler (1979, loc 685) transpõe para sua “realidade poética”: “Uma das razões que era contra a lei em alguns estados ensinar escravos a ler e escrever era que eles poderiam escapar escrevendo passes para eles mesmos.”³⁶⁴ Butler também retoma a reação dos brancos no sul escravocrata contra a educação para afrodescendentes que Douglass e Stowe denunciam. Nigel, um menino escravizado da fazenda de Tom Weylin, pai de Rufus, explica para Dana a situação em que ela se encontra na sua terceira aparição: “Sr. Tom já não gosta de você. Você fala muito educada e vem de um estado livre. [...] Ele não quer pretos por aqui falando melhor que ele, colocando ideias de liberdade nas nossas cabeças.”³⁶⁵ (BUTLER, 1979, loc 1126)

Demonstrando uma inicial veia ativista, Frederick Douglass não se satisfaz somente em experimentar a liberdade, ele quer que seus irmãos também a sintam e começa a alfabetizar negros na igreja: “O trabalho de instruir meus queridos colegas escravos foi o mais doce engajamento com que fui abençoado [...] E tenho a felicidade de saber, que alguns daqueles que vinham à escola dominical aprenderam a ler; e aquele, ao menos, é livre através

361 Duas importantes reportagens sobre esse assunto estão no *The Guardian*, disponível em: <<https://www.theguardian.com/education/2021/aug/12/right-wing-textbooks-teach-slavery-black-immigration>> e no *The New York Times*, disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/01/12/us/texas-vs-california-history-textbooks.html>>. Último acesso em 16 de maio de 2022.

362 “Because it is no use for them to read. It don’t help them to work any better, and they are not made for anything else.”

363 “I wished to learn how to write, as I might have occasion to write my own pass.”

364 “One of the reasons it was against the law in some states to teach slaves to read and write was that they might escape by writing themselves passes.”

365 “Marse Tom already don’t like you. You talk too educated and come from a free state. [...] He don’t want no niggers ‘round here talking better than him, putting freedom ideas in our heads.”

da minha ação.”³⁶⁶ (DOUGLASS, 1845, loc 1697-1705) Já Dana, uma vez instalada nos Weylin, começa a alfabetizar Nigel. Kevin, marido de Dana, percebe o ativismo de Douglass presente em sua esposa:

‘Você acredita que algum dia ele vai escrever o próprio passe e ir para o Norte, não é?’
 ‘Pelo menos ele será capaz.’³⁶⁷
 (BUTLER, 1979, loc 1604)

Contudo, a educação formal contemporânea de Dana é colocada à prova quando ela volta ao Sul do século XIX, cinco anos mais tarde, em mais uma interação entre passado e presente. Dana, ao ser enganada por Rufus quanto ao paradeiro de Kevin, tenta fugir da fazenda dos Weylin e é imediatamente recapturada, sendo torturada por isso. Acreditando que sua instrução formal superior do futuro a garantiria uma vantagem na fuga, ela faz a seguinte ponderação:

O que Weylin havia dito? Que educado não significava esperto. Ele tinha certa razão. Nada em minha educação ou conhecimento do futuro havia me ajudado a escapar. Ainda assim, em alguns anos, uma fugitiva analfabeta chamada Harriet Tubman faria dezenove viagens nessa região e conduziria trezentos fugitivos à liberdade.³⁶⁸ (BUTLER, 1979, loc 2914)

Por meio da “metaficção historiográfica” de Octavia Butler, Dana não consegue transformar seu conhecimento formal sobre a história em ação quando está no passado, sugerindo o reconhecimento de Butler sobre as limitações da literatura como memória histórica e coletiva em se tratando de ação objetiva. Butler, então, conversa com sua leitora sobre a impossibilidade de sabermos tudo por meio do arquivo histórico e também dos limites da ficção: ao fim da narrativa, Dana e Kevin, dois escritores de ficção, sabem que ninguém acreditaria na história deles (BUTLER, 1979), indicando por meio de uma ironia contemporânea, uma ambiguidade da comunicação sobre o passado, ao mesmo tempo fazendo uma autorreflexão sobre a metaficção historiográfica de sua autora.

Em *Beloved*, Toni Morrison também revisita a educação para negros, em Ohio, na fronteira com o Sul escravocrata. Lady Jones, uma ex-escravizada, alfabetiza as crianças negras do bairro: “Lady Jones fazia o que brancos achavam desnecessário, se não ilegal:

366 “The work of instructing my dear fellow-slaves was the sweetest engagement with which I was ever blessed [...] And I have the happiness to know, that several of those who came to Sabbath school learned how to read; and that one, at least, is now free through my agency.”

367 ““You think someday he’ll write his own pass and head North, don’t you?” ‘At least he’ll be able to.””

368 “What had Weylin said? That educated didn’t mean smart. He had a point. Nothing in my education or knowledge of the future had helped me to escape. Yet in a few years an illiterate runaway named Harriet Tubman would make nineteen trips into this country and lead three hundred fugitives to freedom.”

enchia seu pequeno salão com crianças de cor que tinham tempo e interesse em aprender livros.”³⁶⁹ (MORRISON, 1987, loc 1518) Denver também articula a educação para escravizados: quando pensa no pai, ela lembra que ele queria ser alfabetizado porque “[s]e você não sabe contar, eles podem te trapacear. Se você não sabe ler, eles podem te derrotar.”³⁷⁰ (MORRISON, 1987, loc 3068)

Contudo, Morrison vai além e insere o que Anita Durkin (2007) chama de “corpos textuais”³⁷¹ em sua obra como forma de revelar como a objetificação de corpos negros se dá, ao mesmo tempo que confronta a canonicidade literária estadunidense. Além de dialogar com o que Gates (1988) chama de “sujeito falante”, a escrita por meio de marcação dos corpos “sugere a maneira que corpos negros literalmente contribuem para a produção de textos brancos, tanto como objeto narrativo quanto sujeito ‘fantasma’.”³⁷² (DURKIN, 2007, p. 179) Isto é, o próprio corpo negro que serve de referencial Africanista para que a sociedade estadunidense branca defina a subjetividade branca é reapropriado por Morrison em sua narrativa para que ela revele a corrupção de tal dinâmica.

Durkin vai adiante e faz um paralelo com o cânone estadunidense, majoritariamente branco, no qual Morrison acrescenta miscigenação: “Morrison elucida a maneira pela qual a literatura ‘americana’ branca e autoria ‘americana’ branca se construíram com base nos atributos opostos imputados por brancos à população negra ‘americana’, como um meio de diferenciação e, de definição da própria branquitude.”³⁷³ (DURKIN, 2007, p. 174) Ou seja, mais uma vez, a identidade amputada do negro e a objetividade da história instituídas pelo branco estão refletidas na constituição do cânone literário.

Com um nome oximoricamente revelador, *schoolteacher*, o novo dono de Sethe, incita seus sobrinhos a violentá-la e a usa como objeto de ensino em suas aulas, estabelecendo o corpo negro marcado como forma de determinar a própria identidade, branca e livre de marcas. Estas marcas da escravidão servem como significantes (a quem o escravizado pertence) e significado (identidade), e o negro é um “corpo textual” que empodera o autor branco por meio do enfraquecimento do objetificado.

Se no século XIX a educação para negros era proibida, no século XX ela se torna

369 “Lady Jones did what white people thought unnecessary if not illegal: crowded her little parlor with the colored children who had time for and interest in book learning.”

370 “[i]f you can’t count they can cheat you. If you can’t read they can beat you.”

371 “...textual bodies...”

372 “...suggests the manner in which black bodies literally contribute to the production of white texts as both narrative object and ‘ghosted’ subject.”

373 “Morrison elucidates the manner in which white American literature and white American authorship have constructed themselves on the oppositional attributes assigned by whites to the black American population as a means of differentiating, of defining whiteness itself.”

indesejada e manipulada. No Sul *postbellum*, negros e brancos estudavam separadamente, e era comum a apropriação, por parte dos governos locais, de fundos educacionais destinados a escolas para negros (WILKERSON, 2010), com a total conivência do governo federal: “Muitas pessoas de cor instruídas, e isso perturbaria todo o equilíbrio de poder no sistema de castas, e daria ideias a outras pessoas de cor.”³⁷⁴ (WILKERSON, 2010, loc 2190)

De qualquer maneira, educação para afro-americanos no século XX é um elemento fundamental em *Invisible Man*, uma vez que o protagonista é um estudante negro do Sul que sonha ter um diploma universitário; e, posteriormente em Nova Iorque, consegue um emprego de palestrante, mas que ao fim, entende que foi um mero fantoche do sistema desde o começo, e que muitos dos indivíduos que pregam a emancipação intelectual do afro-americano, são hipócritas ou meros idealistas românticos.

O caso mais emblemático é do filósofo estadunidense Ralph Waldo Emerson, que serve de influência com sua ética individualista, mas motivo de paródia, que Gates (1988) chama de “Significação motivada”³⁷⁵, por sua cegueira política e seu transcendentalismo pouco pragmático (ALBRECHT, 1999) e nada prático para afrodescendentes. Toni Morrison (2019), por sua vez, identifica a presença Africanista como ponto de referência para brancos no pensamento do filósofo quando este clama por um “novo homem” na intelectualidade estadunidense, revelando “a necessidade consciente de estabelecer a diferença.”³⁷⁶ Ressalta-se que Frantz Fanon (2020) já havia reclamado de acadêmicos que cobram transcendência dos negros quando eles, às vezes, não têm nem o que comer.

James Albrecht faz uma investigação sobre como Emerson, além de dar nome ao autor, influenciou positiva e negativamente a vida pessoal e intelectual de Ellison, tudo isso esteticamente manifestado em *Invisible Man* em interações entre fictício e o factual e entre a biografia e o fazer literário que alimentam a “metaficção historiográfica” de Ellison. Tomando Emerson como referência, *Invisible Man* se desenrola como uma paródia da tradição branca estadunidense. Albrecht (1999) afirma que Ellison, “acrescentando uma noção mais política de responsabilidade social à ética da atividade autoexpressiva de Emerson”³⁷⁷ (ALBRECHT, 1999, p. 67), absorve influências, mas não totais. Ele assimila a autoexpressão, mas faz paródia dos brancos acreditando que isso que falta à população negra.

Ou seja, Ralph Ellison incorpora a herança cultural do seu país, mas assim como Toni

374 “Too many educated colored people, and it would upset the whole balance of power in the caste system and give other colored people ideas.”

375 “...motivated Signification...”

376 “...the conscious necessity for establishing difference.”

377 “...adding a more political notion of social responsibility to Emerson’s ethic of self-expressive activity...”

Morrison, quer também miscigená-la e revisá-la: “[U]m produto desse espaço fronteiriço da duplicidade, onde as coisas são culturalmente misturadas, onde as instituições tradicionais americanas são afetadas pela perspectiva singular da experiência afro-americana.”³⁷⁸ (ALBRECHT, 1999, p. 66) Essa preocupação do autor em incorporar a tradição para então poder remodelá-la, mais uma vez comunica o *Signifyin(g) Monkey* de Henry Louis Gates Jr. (1988, p. xxvii) presente na obra: “Os ecos literários, ou pastiche, como os encontrados em *Invisible Man*, de Ellison, de tropos de sinais encontrados em Emerson [...] constituem um modo de Significação.”³⁷⁹

O primeiro contato do homem invisível com Emerson é através de Mr. Norton, um dos fundadores da universidade. Mr. Norton é uma representação do branco condescendente deslumbrado que acredita que educação pode salvar a população negra, desconsiderando toda a base histórico-material que exigiria reparações imediatas a quem não tem acesso à educação, além de ignorar a permanência de um racismo estrutural que compromete todo um plano de educação e empregabilidade universal.

No segundo capítulo de *Invisible Man*, durante o passeio de carro, o protagonista é interpelado por Mr. Norton sobre Ralph Waldo Emerson: “Você deve aprender sobre ele, pois ele foi importante para seu povo. Ele tem participação em seu destino.”³⁸⁰ (ELLISON, 1952, loc 617) O conceito mais famoso de Emerson, a “autossuficiência” (“*self-reliance*”), é uma busca constante do homem invisível durante sua jornada, mas que é dificultada pela estrutura social estadunidense citada acima.

Uma outra paródia de Emerson aparece em Nova Iorque no nono capítulo, em um escritório onde o protagonista busca trabalho. Mr. Emerson é o dono do escritório e cabe ao filho dele, de mesmo nome, revelar a farsa das cartas de Dr. Bledsoe. Enquanto conversa com o homem invisível, ele cita mais de uma vez *Huckleberry Finn*, quando o protagonista pensa desnortado: “‘Huckleberry? Por que ele continua falando sobre essa estória de criança?’”³⁸¹ (ELLISON, 1952, loc 2794) O filho de Mr. Emerson também pergunta sobre um tal Club Calamus (ELLISON, 1952, loc 2756) na parte negra de Nova Iorque.

Daniel Kim (1997), professor de estudos ‘americanos’ interessado em Ralph Ellison, chama esses dois elementos de alusões. Primeiramente, Calamus é alusão ao poema de Walt

378 “[A] product of that border space of doubleness where things are culturally mixed, where traditional American institutions become inflected by the unique perspective of African American experience.”

379 “Literary echoes, or pastiche, as found in Ellison’s *Invisible Man*, of signal tropes found in Emerson constitute one mode of Signifying.”

380 “You must learn about him, for he was important to your people. He had a hand in your destiny.”

381 “‘Huckleberry? Why did he keep talking about this kid’s story?’”

Whitman sobre o amor entre homens, sugerindo a objetificação do negro por parte do branco. Ao citar *Huckleberry Finn*, além do componente objetificador assinalado por Kim (1997), Ellison faz referência à mentalidade do “bom branco” do século XIX, mais uma faceta do Africanismo ainda presente no século XX, usado como uma espécie de autodefesa por parte do filho de Mr. Emerson, tal qual faz Mr. Norton.

Outra personagem relacionada à educação do protagonista é Brother Jack, líder da Irmandade, que o quer como palestrante do Harlem. Para tanto, ele precisa passar por um processo de aprendizado, e a primeira lição que Jack dá é sobre ele se emocionar com a dor dos outros negros: “[V]ocê não deve desperdiçar suas emoções com indivíduos, eles não contam.”³⁸² (ELLISON, 1952, loc 4363). Brother Jack, assim como Mr. Emerson e Mr. Norton, é mais um branco com poder que não enxerga individualidades nos negros. Daí uma das possíveis leituras para a invisibilidade e a falta de nome do narrador: o negro possui uma ontologia invisível como indivíduo, independentemente se no Sul ou Norte, ou se perante intelectuais ou políticos.

No convite para trabalhar para o partido, Brother Jack faz a seguinte pergunta: “Você gostaria de ser o novo Booker T. Washington?”³⁸³ O avô, sempre presente nos pensamentos do protagonista, fora escravizado e liberto na guerra civil, bem como Booker T. Washington e sua família. Este, criador da Universidade de Tuskegee, é um dos símbolos do movimento negro nos EUA, mas ainda assim, uma figura controversa por sua “negação à relação fundamental entre liberdade e educação.”³⁸⁴ (GILROY, 1993, p. 121) Ao evangelizar a negritude e a segregação, é tido por alguns como conformista perante a supremacia branca e que segundo Du Bois (1903), queria que o negro estadunidense desistisse do ensino superior para trabalhar. Logo, Brother Jack não só demonstra seu laivo segregacionista, como também uma inercial objetificação dos negros ao negar-lhes diligência.

Por fim, já fora do partido, fugindo da gangue radical de Ras, o homem invisível se mete em um buraco subterrâneo, onde, em um ambiente que articula uma polifonia de figuras de linguagem, ele decide se livrar de seus pertences: “Eu comecei com meu diploma de ensino médio, aplicando um precioso fósforo com um sentimento de remota ironia, até mesmo sorrindo ao ver a veloz porém débil luz avançar na escuridão.”³⁸⁵ (ELLISON, 1952, loc 8538) A educação, que, em teoria, é iluminadora, torna-se iluminação *per se* quando o

382 “[Y]ou mustn’t waste your emotions on individuals, they don’t count.”

383 “How would you like to be the new Booker T. Washington?”

384 “...denial of the fundamental relationship between freedom and education.”

385 “I started with my high-school diploma, applying one precious match with a feeling of remote irony, even smiling as I saw the swift but feeble light push back the gloom.”

protagonista queima seu diploma, uma metáfora que desliza à metonímia, revelando a desilusão quanto ao destino dos negros nos EUA, independentemente do acesso à educação. Além da ambiguidade por meio do oxímoro luz e escuridão desta cena, a própria personagem dá uma dica metalinguística do que o autor está elaborando em sua literatura: uma ironia contemporânea que expõe as ambiguidades de uma sociedade que objetifica suas minorias.

A escravidão africana como fato histórico foi uma vergonha humana instituída legalmente pelas metrópoles europeias, que tiraram proveito de enormes lucros que ela proporcionou. Mas o que entra em evidência na obra de Ellison e nas narrativas escravas contemporâneas de Butler e Morrison é que “a ferida do presente ainda é a ferida do passado e vice-versa” (KILOMBA, 2019, loc 1921), ou seja, a herança ideológica da escravidão, que antes contava com a aceitação, passividade e omissão de populações brancas para a sua existência, agora, com a mesma “impassibilidade dos indiferentes”³⁸⁶ (WILKERSON, 2010), naturaliza as castas sociais e perpetua o racismo estrutural.

Ellison, Butler e Morrison continuam sua crítica ao objetivismo histórico em suas obras, sem deixar de abarcar um comentário social sobre a emancipação dos negros por meio da educação: se cativos de outrora, como Frederick Douglass, de posse do conhecimento puderam se autoexpressar, tornando-se sujeitos e adquirindo poder de participação política, o mesmo pode acontecer hoje com racistas, conformistas e suas vítimas.

Contudo, a chave moderna de *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, traz à leitora o entendimento de que o mundo precisa sim de reparos, mas sem se esquecer que até mesmo os reparos são construções humanas (HUTCHEON, 1988). A negação da liberdade, de poder político e da subjetividade à população negra estadunidense gera ambiguidades e paradoxos para a constituição de sua ontologia. E Ellison, Butler e Morrison, ao estabelecer os ancestrais escravizados como “sua ancestralidade intelectual” (BERND, 2010, p. 12), trazem essas ambiguidades e paradoxos para dentro de uma estética de reparação do trauma coletivo, recomendando os EUA a “repensar suas heranças culturais.” (BERND, 2010, p. 12)

Em suma, a busca de Douglass por “liberdade e letramento” (O’MEALLY, 2003) se transforma em liberdade e literatura no século seguinte. Primeiramente poder entender as palavras para depois poder produzi-las e transformá-las, e então, resgatá-las e revisá-las. A literatura moderna de Ellison, Butler e Morrison fala de si mesma, como autorreflexão, mas também, de maneira centrífuga e metonímica, retorna à realidade vivida como uma contramitologia que questiona a ordem imaginada: “Como a cooperação humana em larga

386 “...dispassion of the indifferent...”

escala se baseia em mitos, a maneira como as pessoas cooperam pode ser alterada mudando os mitos - contando histórias diferentes.”³⁸⁷ (HARARI, 2014, loc 528)

A escrita da literatura, portanto, para Ellison, Butler e Morrison, é uma manifestação estética do “tornar-se sujeito” de que fala Kilomba, não somente sujeitos com subjetividade própria, interesses próprios e intelectualidade própria, mas tornam-se sujeitos questionando a estrutura intelectual cultural “que coloca as vozes de grupos marginalizados como secundárias” (KILOMBA, 2019, loc 933) e a hierarquia inventada, porém institucionalizada de castas que os estabelecem como um “Outro” sem direito à dialética, à transcendência e à subjetividade.

3.5 Uma discussão sobre a metonímia

“Great invisible waves of time
flowed over me, but that morning
never came.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

Antes de nos atentarmos à maneira que o inquietante freudiano engendra o modo fantástico e seus respectivos elementos em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, faz-se necessário um aprofundamento na análise da metonímia, figura de linguagem bastante relevante para o fantástico segundo Rosemary Jackson (1981, p. 24):

Pode-se sugerir que o movimento da narrativa fantástica é um processo metonímico em vez de metafórico: um objeto não representa outro, mas literalmente se torna esse outro, desliza para dentro dele, metamorfoseando-se de uma forma para outra em um fluxo e uma instabilidade permanentes.³⁸⁸

Em termos básicos e conforme já mencionado, metonímia é uma figura de linguagem que funciona por meio de transferência por contiguidade (LODGE, 1977), quando “uma coisa é aplicada a outra com a qual se tornou intimamente associada devido a uma relação recorrente na experiência comum”³⁸⁹ (ABRAMS; HARPHAM, 2005, p. 132), como o diploma do homem invisível representando educação. Uma variação da metonímia é a

387 “Since large-scale human cooperation is based on myths, the way people cooperate can be altered by changing the myths - by telling different stories.”

388 “It could be suggested that the movement of fantastic narrative is one of metonymical rather than of metaphorical process: one object does not stand for another, but literally becomes that other, slides into it, metamorphosing from one shape to another in a permanent flux and instability.”

389 “...one thing is applied to another with which it has become closely associated because of a recurrent relation in common experience...”

sinédoque, que se realiza pela tradicional ‘parte pelo todo’, ou então ‘todo pela parte’, como as “*field hands*” para designar os escravizados que trabalham na lavoura.

Roman Jakobson, no artigo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” (1970), contribui com a estética literária, ainda que por meio de uma “consideração final”³⁹⁰ (LODGE, 1977) em seu texto, para uma discussão sobre a distinção binária entre metáfora e metonímia nos estudos literários. Além de breve, sua conclusão sobre os usos das duas figuras pelo Romantismo e pelo Realismo deixa mais dúvidas do que esclarecimentos. Desta forma, pode-se dizer que sua contribuição é para o debate sobre tais figuras.

Jakobson (1970) diagnosticou, em sua época, uma negligência da crítica literária com a metonímia em prol da metáfora e da analogia. Como forma de encaixar essa conclusão linguística estruturalista em suas pesquisas médicas sobre afasia, ele chama tal “disfunção” de “esquema unipolar amputado” (JAKOBSON, 1970) dos pesquisadores da literatura, que resulta em uma propensão à similaridade ao invés da contiguidade. Contudo, infelizmente, o pensador russo-americano não estende sua análise sobre o porquê dessas escolhas estéticas e o efeito que elas acarretam nas obras. Ele tampouco fornece aos seus leitores exemplos convincentes do seu realismo metonímico.

Atendo-se a cenas episódicas de alguns romances, Jakobson (1970, p. 57) fala da “atenção artística” dos escritores da escola realista voltada à “pormenores sinédóquicos”. Porém, um pouco antes em seu artigo, Jakobson (1970, p. 56) declara: “Manipulando esses dois tipos de conexão (similaridade e contiguidade) em seus dois aspectos (posicional e semântico) - por seleção, combinação e hierarquização -, um indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais.” Ora, não seria também esse o caso de qualquer autora de qualquer escola literária? As autoras e autores não utilizam sinédoques em algumas cenas ao mesmo tempo que articulam metáforas em outras a fim de revelar seu próprio estilo?

Aprofundando o debate iniciado por Jakobson, David Lodge (1977, p. 111), que usa e discute os polos metafóricos e metonímicos de Jakobson em suas análises da literatura anglófona modernista, fala em uma relação de dominância entre as duas figuras: “A obra metafórica não pode negligenciar totalmente a continuidade metonímica se quiser ser inteligível. Correspondentemente, o texto metonímico não pode eliminar todos os sinais que estão disponíveis para a interpretação metafórica.”³⁹¹

390 “...afterthought...”

391 “The metaphoric work cannot totally neglect metonymic continuity if it is to be intelligible at all. Correspondingly, the metonymic text cannot eliminate all signs that it is available for metaphorical interpretation.”

Isto é, até mesmo em uma obra realista sentimental de conversão como *Uncle Tom's Cabin*, há de se encontrar os “pormenores sinedóquicos” do realismo de Jakobson: “A mágica da presença real da angústia, - o olho humano lastimoso, a mão humana, frágil e trêmula”³⁹² (STOWE, 1852, loc 2334) para descrever o escravizado fugitivo é apenas um exemplo, mas que não reduz o fato de o romance de Harriet Beecher Stowe ser uma alegoria do que a escritora acredita ser o melhor para a sociedade estadunidense do *antebellum*: uma sociedade utópica cristã, justa e com os ex-escravizados convertidos de volta para a África (CLAYBAUGH, 2003), para lá espalhar o evangelho.

Veja-se também o caso de *The Jungle*, uma obra literária quase que jornalística de tão naturalista e descritiva que é. Mas ainda assim, que não negligencia nenhum dos polos. Matthew J. Morris (1997), em seu artigo na coletânea de Harold Bloom de críticas literárias sobre *The Jungle*, descarta a crítica que afirma que a obra de Sinclair não possui forma devido ao seu caráter panfletário, e nos recorda das metáforas, ainda que ultrapassadas, do autor para denegrir o Capitalismo (MORRIS, 1997), como Rudkus e sua família funcionando como alegorias representativas de todos os imigrantes pobres nas cidades industriais dos EUA.

Sinclair também faz uso de simbolismo: a casa, um símbolo representado pelo seu referente proteção, protege Jurgis contra o mundo externo a ela, e ao perdê-la, sua vida entra num abismo sem fim até ele encontrar o Socialismo, que lhe dará um novo ‘lar’. Sinclair também elabora uma metáfora estendida com os trabalhadores que caem no tanque de carne e se transformam em carne enlatada a ser comercializada (MORRIS, 1997), uma alegoria do verdadeiro *melting pot* e das amputações sociais a que os imigrantes que vêm aos EUA são sujeitos.

Há também a presença dos pormenores metonímicos de Jakobson do Realismo em *The Jungle*. O narrador, ao descrever a “sala da salsicha”³⁹³ no entreposto de carnes, define os trabalhadores ali presentes e o produto de seu trabalho por meio de uma relação de contiguidade: “Os homens e mulheres que trabalhavam nesse departamento eram precisamente da cor da ‘linguiça fresca do campo’ que eles faziam.”³⁹⁴ (SINCLAIR, 1906, p. 78). Os trabalhadores cheios de sonhos de prosperidade se transformam no fruto de seu trabalho: produtos de péssima qualidade sem identidade, mas ainda assim, com nomes mercadologicamente chamativos. Na manufatura capitalista, a forma se desconecta de seu

392 “The magic of the real presence of distress, - the imploring human eye, the frail, trembling human hand...”

393 “...sausage-room...”

394 “The men and women who worked in this department were precisely the color of the ‘fresh country sausage’ they made.”

conteúdo, e os trabalhadores sofrem o mesmo.

Além disso, é ainda possível encontrar elementos comumente chamados de pós-modernos na obra de Sinclair. Após se instalarem em Chicago, a família Rudkus faz uma visita supervisionada a um dos enormes abatedouros, que mostra somente parte do negócio. E o próprio autor se encarrega de explicar o simbolismo daquele “rio de morte”³⁹⁵ perante suas personagens imigrantes recém-chegadas: “Nossos amigos não eram poéticos, e a visão não os sugeria nenhuma metáfora do destino humano; eles pensaram somente na maravilhosa eficiência daquilo tudo.”³⁹⁶ (SINCLAIR, 1906, p. 19). Por meio de uma metalinguagem irônica, o autor explica à leitora sua figura de linguagem de similaridade e a relação das personagens ignorantes com o destino que as aguarda.

Similarmente, em *The Grapes of Wrath* se vê a presença de “pormenores sinedóquicos”, especialmente no capítulo 27, onde há um narrador desconhecido descrevendo as condições de trabalho nas fazendas de algodão da Califórnia. Neste, os dedos que coletam o algodão ganham vida: “Os dedos vão direto ao ponto. Os dedos sabem. [...] Dedos inquisitivos se esgueiram dentro e fora e encontram as cápsulas. [...] Dedos sábios procurando as cápsulas.”³⁹⁷ (STEINBECK, 1939, p. 407) Mas não se deve somente apontar a presença de tais pormenores, como Jakobson, e sim entendê-los no texto, que neste caso, serve como estratégia para instrumentalizar os coletores de algodão. Não obstante, a extensa fortuna crítica sobre a obra de Steinbeck já provou que *The Grapes of Wrath* é uma narrativa povoada de alegorias bíblicas (êxodo, deserto, terra prometida, dilúvio) que funcionam em prol de tornar a família Joad uma metáfora estendida dos trabalhadores migrantes do centro-oeste e de sua condição durante a Grande Depressão nos EUA.

Pode-se ver então, que nas obras realistas há a presença de pormenores sinedóquicos conforme a consideração de Roman Jakobson. O que está sendo criticado aqui é onde o linguista quer chegar com isso. A presença dessas figuras em nada prova a afirmação de Jakobson de que há uma amputação por parte da crítica literária sobre o Realismo, de fato, acaba demonstrando que sua própria análise está amputada, pois desconsidera sua alegação anterior de que o estilo das autoras e autores depende da manipulação de tais figuras. A dúvida que fica com a curta análise de Jakobson é se a crítica literária deve atentar-se aos pormenores ou à totalidade da obra. Se a obra como um todo é uma metáfora estendida que

395 “...river of death...”

396 “Our friends were not poetical, and the sight suggested to them no metaphors of human destiny; they thought only of the wonderful efficiency of it all.”

397 “Fingers go right to it. Fingers know. [...] Inquisitive fingers snick in and out and find the bolls. [...] Wise fingers seeking in the bolls.”

utiliza pormenores sinedóquicos, por que não seria possível uma metonímia estendida que se utiliza de pormenores metafóricos?

3.5.1 Os polos metafóricos e metonímicos em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* e o pós-modernismo

“Our contemporary prophecies look back, behind themselves, post, after, what has gone on before.”

(Toni Morrison, *The Source of Self-Regard*)

Mesmo não sendo o foco desta tese, cria-se aqui a necessidade de se discutir, ao menos no recorte que nos interessa, o termo pós-modernismo. Isso porque Toni Morrison e Henry Louis Gates Jr. possuem opiniões bastante díspares quanto a conceituação e o uso de tal termo, se comparados com teóricos aqui presentes, como os novos historicistas, Stuart Hall, Linda Hutcheon e David Lodge.

Inicialmente, assim como o escritor espanhol Javier Cercas identifica elementos do pós-modernismo já em *Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes no século XVII³⁹⁸, e Umberto Eco (1983), da mesma forma, o faz para Sterne e Rabelais, Morrison (1993; 2019) e Gates (1988) também enxergam traços estéticos na tradição afro-estadunidense no século XIX não contemplados pela intelectualidade que trata da pós-modernidade, especialmente na crítica literária. Vale destacar que em *O Inquietante* de Freud no início do século passado, e em Lacan, conforme averiguado por Slavoj Žižek (1989; 1994), na metade do mesmo século, já é possível também reconhecer elementos do pós-modernismo.

Pensando nas características do pós-modernismo, Toni Morrison (2019) questiona sua suposta neutralidade para se criar ou analisar uma arte, pois ela pensa a “presença Africanista” seja qual for o texto, literários, de crítica literária ou quaisquer textos de humanidades. Para além disso, Morrison (2017; 2019) designa a fragmentação do *self* não como uma faceta realmente pós-moderna advinda do capitalismo galopante, guerras mundiais e novas teorias nas humanidades, mas como fruto da alienação de séculos dos afrodescendentes escravizados.

Morrison (2017; 2019) nos chama a atenção de que a objetificação do corpo negro

398 Disponível em: <<https://radiobatuta.ims.com.br/programas/batuta-na-flip/javier-cercas>>. Último acesso em 11 de janeiro de 2023.

durante a escravidão é a fonte primária da fragmentação do *self* do negro, e a literatura que retrata isso é parte integrante dessa memória histórica e coletiva, ainda em construção, sobre a fragmentação existencial afrodiáspórica. Toni Morrison (1987, loc 3658) expõe essa situação em *Beloved*:

[Q]ualquer pessoa branca podia pegar todo o seu *self* por qualquer coisa que viesse à mente. Não só trabalhar, matar ou mutilar você, mas sujar você. Sujar tanto até que você não pudesse mais gostar de si mesmo. Sujar tanto que você se esquecia quem era e não podia nem imaginar.³⁹⁹

Contudo, infelizmente, Toni Morrison parece não ter lido Frantz Fanon quando este comenta a falta de atenção dos estudos psicanalíticos com o trauma coletivo do negro: “O trauma do racismo é, para o racista e para a vítima, a fragmentação severa do *self*, e sempre me pareceu uma causa (não um sintoma) de psicose - estranhamente de nenhum interesse para a psiquiatria.”⁴⁰⁰ (MORRISON, 2019, loc 2804) Independentemente de Fanon já ter identificado e detalhado a psicopatologia do racismo contra negros décadas antes de Morrison, o que importa é que a fragmentação do *self* não é contemporânea para negros nas Américas.

Toni Morrison (2019) prossegue sua crítica ao pós-modernismo chamando o termo alienação de moda e as diversas manifestações identitárias e o foco em religiosidade muito distantes da realidade negra, especialmente do século XIX. Enquanto isso, bem como Eco (1983) anos antes, Gates (1988) chama pós-modernismo de “termo excessivamente utilizado”⁴⁰¹ e o evita em seu *Signifyin(g) Monkey*. Isto posto, o termo aqui também é evitado, mas nem por isso alguns insights da crítica pós-moderna deixam de ser válidos e/ou úteis para a investigação aqui proposta, como por exemplo o “repensamento irônico” (ECO, 1983) do que já foi dito, da “metaficção historiográfica” de Hutcheon (1988) já analisada na seção 2.6 e as estratégias pós-modernas acerca dos polos metafóricos e metonímicos propostos por David Lodge nesta seção.

Então, assim como Linda Hutcheon e Rosemary Jackson, David Lodge tenta estabelecer uma poética coletando elementos formais em comum de diversas obras literárias, mas desta vez, ele faz uma seleção de estratégias do pós-modernismo para renovar o sistema metafórico/metonímico:

399 “[A]nybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn’t like yourself anymore. Dirty you so bad you forgot who you were and couldn’t think it up.”

400 “The trauma of racism is, for the racist and the victim, the severe fragmentation of the self, and has always seemed to me a cause (not a symptom) of psychosis - strangely of no interest to psychiatry.”

401 “...overworked term...”

[P]arece que podemos definir melhor o caráter formal da escrita pós-modernista examinando seus esforços para empregar tanto o dispositivo metafórico quanto o metonímico de maneiras radicalmente novas, e desafiar (mesmo se tal desafio seja, em última instância, vão) a obrigação de escolher entre esses dois princípios para conectar um tópico ao outro.⁴⁰² (LODGE, 1977, p. 228)

Desta maneira, o intuito aqui é entender o resultado dessas estratégias dentro das narrativas fantásticas sobre o deslocado, reforçando que não há obra literária que utilize somente a metáfora ou somente a metonímia. Por conseguinte, ver-se-á que ambas as figuras de linguagem estão presentes em Ellison, Butler e Morrison, assim como estão em Stowe, Sinclair e Steinbeck. O que entra em análise é a relação de dominância entre as figuras e de como a manipulação delas pelas autoras e autores denotam mitologia e objetivismo histórico para representar deslocados nos EUA no primeiro grupo, ao mesmo tempo que, no segundo grupo, articulam a metonímia em prol de uma anedota contramitológica e contrahistórica que serve de comentário político-social sobre a situação histórica do indivíduo afrodiáspórico nos EUA.

A primeira estratégia listada por Lodge (1977) é a contradição, uma maneira de afrontar o binarismo. O homem invisível, já no prólogo, anuncia as contradições da sociedade estadunidense que o perturbam, por exemplo, de “como o mundo move” por meio de contradições e de como a história funciona como um bumerangue (ELLISON, 1952). Conforme visto, Spillers (1977) considera a própria invisibilidade do narrador como uma contradição que revela a “subjetividade da liberdade” a ele: em uma sociedade contraditória, o sujeito é contraditório e a arte também o é.

Contudo, vale atentar para como Ellison cria imagens oximorônicas através dos devaneios de seu narrador que também sugerem contradição: “E quanto àqueles caras esperando quietos e em silêncio na plataforma, tão quietos e silenciosos que se chocam com a multidão em sua própria imobilidade; barulhentos em seu próprio silêncio; inclementes como um grito de terror na sua quietude?”⁴⁰³ (ELLISON, 1952, loc 6604) A figura de linguagem do oxímoro, elencada por Jackson (1981) na sua análise do fantástico e, o modo irônico tão presente na literatura contemporânea, dialogam com as contradições, ou ironias, para expor e

402 “[I]t would seem that we can best define the formal character of postmodernist writing by examining its efforts to deploy both metaphoric and metonymic devices in radically new ways, and to defy (even if such defiance is ultimately vain) the obligation to choose between these two principles of connecting one topic with another.”

403 “What about those fellows waiting still and silent there on the platform, so still and silent that they clash with the crowd in their very immobility; standing noisy in their very silence; harsh as a cry of terror in their quietness?”

contestar binarismos. Nesta passagem, as contradições impedem a interpretação precisa pela leitora, submetendo-a à subjetividade do narrador.

Já em *Kindred*, a contradição mais evidente está no próprio enredo, que comporta sua protagonista com sentimentos e atitudes conflitantes sobre a sua situação e a de seus antepassados: para garantir a própria existência, Dana tem que salvar o bruto Rufus e se certificar que sua ancestral Alice será violentada. O passado violento é uma ponte metonímica para o presente, ao mesmo tempo que o racismo estrutural é explicado em uma relação de contiguidade com o passado. A interdependência de um e o outro está simbolizada pelas viagens insólitas de Dana.

As residências em *Kindred* também têm papel determinante na construção de imagens com conotações contraditórias. Dana se casa com Kevin e os dois se mudam para a Califórnia e começam a vida de escritores a dois, e as viagens espaço-temporais para a casa de seus ancestrais começam logo após a mudança. Em um de seus retornos à Califórnia do século XX, Dana reflete: “Lar. Não tinha nada a ver com onde eu havia estado. Era real. Era aonde eu pertencia.”⁴⁰⁴ (BUTLER, 1979, loc 1841) Entretanto, rapidamente o lar dos Weylin, no passado em Maryland escravocrata do século XIX, passa a constituir uma realidade mais importante para ela, pois Rufus precisa ser salvo por ela para que ela exista, além de ser sua única garantia de segurança e algum conforto nos tempos da escravidão.

Uma vez de volta ao presente, Dana se vê presa à sua casa por temer ser teletransportada ao passado caso esteja no meio da rua. Então o lar no presente, é uma garantia de segurança à Dana por aprisionamento, seja no presente ou no passado. Pode-se sugerir aqui, que o(s) lar(es) como prisão é uma revisão do uso alegórico do lar por Sinclair em *The Jungle*. Se o partido socialista fornece a Jurgis consciência de classe e sentido de pertencimento, ou seja, um lar metafórico, o mesmo não acontece com o sujeito negro, que de posse do sentido histórico, passa a enxergar novas camadas de aprisionamento e fragmentação.

Toni Morrison (1987), por sua vez, seguindo e revisando Frederick Douglass (1845), usa nomes ironicamente contraditórios para a fazenda infernal de onde fogem suas personagens, *Sweet Home*, e para o seu dono cruel e ignorante, *schoolteacher*. Essas ironias, por mais simples que pareçam, ajudam no deslizamento da metáfora para a metonímia (JACKSON, 1981). Morrison, por meio de um jogo entre denotação e conotação desses nomes, estabelece uma relação de contiguidade entre as imagens que criou em sua ficção e a

404 “Home. It didn’t have anything to do with where I had been. It was real. It was where I belonged.”

sociedade estadunidense, que possui duas visões contrastantes, e muitas vezes contraditórias, sobre o seu passado escravocrata.

A segunda estratégia listada por Lodge (1977, p. 230) é a da permutação: “Tanto o modo de escrita metafórico quanto o metonímico envolvem seleção, e seleção envolve deixar algo de fora. Os escritores pós-modernistas geralmente tentam desafiar essa lei incorporando linhas narrativas alternativas em um mesmo texto.”⁴⁰⁵ Em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, a permutação se encontra na relação das obras literárias com o arquivo histórico: as anedotas ficcionalizadas sobre os deslocados afrodiáspóricos se apresentam como a história do não-dito e do não-visto. Assim como a metáfora transforma-se em metonímia no fantástico (JACKSON, 1981), esse movimento se expande para fora da obra, quando “atos sociais completam a experiência de leitura”⁴⁰⁶ (MORRISON, 2019, loc 1592), com Ellison, Butler e Morrison convidando suas leitoras para refletir sobre a subjetividade histórica da afrodiáspora.

Ao tensionar a realidade por meio do fantástico, Ellison, Butler e Morrison permutam o cânone e a mitologia designada pela supremacia branca por uma contrahistória que contempla a subjetividade do indivíduo deslocado perante os acontecimentos históricos que alimentam e corroboram a história canônica e monumental. Então, o que Lodge conclui sobre a permutação, com destinos alternativos dentro do romance pós-moderno, Ellison, Butler e Morrison vão ainda adiante e sugerem metonimicamente a permutação no real.

A descontinuidade, terceira estratégia listada por Lodge (1977), comunica-se com as estratégias anteriores, além de estar ligada à estética freudiana do inquietante baseada no sentir e na percepção da realidade (FREUD, 2019), analisada mais profundamente no próximo capítulo. Segundo a hipótese deste estudo, uma literatura que busca “perceber” a realidade, afasta-se, por conseguinte, da mimese.

Sob a lente do pós-modernismo, esse afastamento da imitação produz uma literatura na qual “a escritora nos persuade de que a descontinuidade do seu texto é a verdade da sua experiência”⁴⁰⁷ (LODGE, 1977, p. 234), uma evidência simbólica da presença de subjetividade nessas obras. A descontinuidade espaço-temporal em *Kindred* e a descontinuidade narrativa em *Beloved* são exemplos desta estratégia posta em prática, indicando a experiência afro-americana de convivência com um passado traumático que, ao

405 “Both metaphoric and metonymic modes of writing involve selection, and selection involves leaving something out. Postmodernist writers often try to defy this law by incorporating alternative narrative lines in the same text.”

406 “...social acts complete the reading experience...”

407 “[T]he writer persuades us that the discontinuity of his text is the truth of his experience...”

insistentemente não se resolver, transforma-se em um elemento inquietante.

Ainda assim, aqui vale uma análise mais atenta a essa estratégia em *Invisible Man*. O fato de não ter nome e ser invisível indica a descontinuidade existencial identitária e visual da personagem de Ellison, mas, às vezes, valendo-se do seu deslocamento como virtude (CRESSWELL, 2006), o homem invisível faz uma análise jazzística de sua invisibilidade, e a associa ao tempo:

A invisibilidade, deixe-me explicar, dá uma sensação ligeiramente diferente do tempo, você nunca está exatamente no ritmo. Às vezes, você está à frente e, às vezes, atrás. Em vez do fluxo rápido e imperceptível do tempo, você está ciente de seus nós, aqueles pontos em que o tempo para ou de onde ele salta a frente. E você entra nos intervalos e olha ao redor. É isso que se ouve vagamente na música de Louis⁴⁰⁸.⁴⁰⁹ (ELLISON, 1952, loc 6604)

Jazz, uma expressão estética afro-americana, que se vale, em parte, de descontinuidade e fragmentação, serve contiguamente para Ellison elaborar sua literatura como que refletindo o que acontece formalmente fora de sua realidade imaginativa, uma forma comunicando metonimicamente o seu conteúdo. Em Ellison, “imagens pertencem a uma extensão figurativa da realidade”⁴¹⁰ (SPILLERS, 1977, p. 64) e “[j]á que o fluxo de imagens é tanto acústico quanto visual, o homem invisível é liberado para uma fenomenologia de impressões sensoriais que restaura o estado de inocência, como o sonho, um status de liberdade.”⁴¹¹ (SPILLERS, 1977, p. 60) Entretanto, a história não pode ser apenas contemplada, deve ser apreendida e há de haver ação:

Na história, o indivíduo é a chave para ambos os procedimentos, pois ele pode deter o tempo, como faz a forma do romance, e examinar seus detalhes relacionados com um distanciamento vagaroso, mas não pode escapar dele, nem pessoal nem historicamente, e, portanto, está distanciado apenas em uma espécie de julgamento suspenso e temporário.⁴¹² (SPILLERS, 1977, p. 57)

Essa “suspensão temporária de julgamento” da história proposta por Spillers (1977), pela qual o homem invisível é submetido no romance, é mais uma marca da contiguidade de

408 O homem invisível aqui se refere a Louis Armstrong, influente jazzista do sul estadunidense.

409 “Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you’re never quite on the beat. Sometimes you’re ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip into the breaks and look around. That’s what you hear vaguely in Louis’ music.”

410 “...imagery belongs to a figurative extension of reality.”

411 “...[s]ince the image-flow is both acoustical and visual, invisible man is liberated up to a phenomenology of sensory impressions which restore the state of innocence, like dreaming, a status of freedom.”

412 “In history, the individual is the key to both procedures, for he can arrest time, as the form of the novel does, and examine its related details in leisurely detachment, but he cannot escape it, either personally or historically, and is, therefore, detached only in a kind of suspended, temporary judgment.”

Ellison. Pois a ordem imaginada mitologizada, assim como a história monumental, foram impostas ao homem invisível e, na hora de achar sua própria voz, o seu discurso contramitológico reverbera centrifugamente para fora do romance, questionando tanto a história dada, quanto o cânone literário estadunidense.

Da mesma forma, excesso e aleatoriedade, as próximas estratégias, são utilizadas por Ralph Ellison para compor uma obra não universalizante da experiência do negro nos EUA em uma coletânea de imagens referenciais e em absurdos que impedem a fácil interpretação da obra, uma marca pós-moderna (LODGE, 1977). Já no fantástico em *Kindred* e *Beloved*, essas estratégias “problematizam a representação do ‘real’, seja em termos de competência linguística ou de fabricação de versões monísticas de tempo, espaço ou personagem ‘real’.”⁴¹³ (JACKSON, 1981, p. 49) As viagens no tempo de Dana ou o retorno da filha morta de Sethe são exageros que estruturam o real “como algo articulado e construído por meio do texto literário ou artístico”⁴¹⁴ (JACKSON, 1981, p. 49) que são centrifugados para fora dele.

Por fim, uma continuação do excesso e a aleatoriedade, o que segundo Lodge (1977, p. 239-240), caracteriza o “curto-circuito” em textos pós-modernos:

O texto literário é sempre metafórico no sentido de que, quando o interpretamos, nós o aplicamos ao mundo como uma metáfora total. Esse processo de interpretação assume uma lacuna entre o texto e o mundo, entre a arte e a vida, na qual a escrita pós-modernista tenta, tipicamente, causar um curto-circuito a fim de administrar um choque na leitora e, então, resistir à assimilação nas categorias convencionais do literário. As maneiras de se fazer isso inclui: combinar em uma obra modos violentamente contrastantes - o obviamente fictício e o aparentemente factual; introduzir a autora e a questão de autoria no texto; e expor convenções no ato de usá-las.⁴¹⁵

No caso de Ellison, Butler e Morrison, por meio do modo fantástico e da metaficção historiográfica, as autoras questionam a história ao mesmo tempo que problematizam o seu próprio fazer literário como substituto da história. O movimento por elas concebido entre metáfora e metonímia, prosa e ficção, comentário social e criação, anedota e história, criam o que Lodge chama de curto-circuito.

Essa visão estética sobre o fazer literário de Ellison, Butler e Morrison, contribui para

413 “...problematizes representation of the ‘real’, be it in terms of linguistic competence, or of fabricating monistic versions of ‘real’ time, space, or character.”

414 “...as something articulated by and constructed through the literary or artistic text.”

415 “The literary text is always metaphoric in the sense that when we interpret it we apply it to the world as a total metaphor. This process of interpretation assumes a gap between the text and the world, between art and life, which postmodernist writing characteristically tries to short-circuit in order to administer a shock to the reader and thus resist assimilation into conventional categories of the literary. Ways of doing this include: combining in one work violently contrasting modes - the obviously fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them.”

o modo irônico das obras ao estabelecer “vacilação” nas personagens e nas leitoras: “O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alegórica.’” (TODOROV, 1980, p. 19) Os absurdos, a viagem no tempo e o fantasma podem ser irracionais e alegóricos, em um primeiro momento, para as leitoras, mas, ao mesmo tempo, essas aparições de inicial sentido figurado incitam uma subversão estética ao se quererem literais e racionais, ou reais e históricas. A ironia, gerada por essa tensão pós-moderna, está em imagens que parecem ser metafóricas, mas que funcionam como metonímias.

Assim como Morrison (2019, loc 3759) reitera sobre a sua arte literária: “O trabalho que realizo frequentemente se enquadra, na mente da maioria das pessoas, no reino da ficção chamado fantástico, mítico, mágico ou insólito. Não me sinto confortável com esses rótulos. Considero que minha maior responsabilidade (apesar da magia) é não mentir.”⁴¹⁶ No interior de Ohio, não há espanto com o fantasma de *Beloved*, ele é parte da comunidade. Morrison então de fato usa elementos fantásticos, mas ao invés de metáfora e analogia, sua ficção se comunica centrifugamente com o real por meio de sua metonímia contemporânea. Essa relação, que Jackson (1981) chama de “paraxial” entre real e imaginário, também estabelece contiguidade entre história e ficção.

O vínculo entre história e ficção na literatura de Ellison, Butler e Morrison está ancorado na diferença com os brancos em como os negros entendem a memória histórica e coletiva. As memórias individuais do homem invisível, de *Sethe* e de *Dana* estão sempre se relacionando, não sem tensões, com a memória coletiva de suas famílias, uma metonímia de como a memória individual se relaciona e constitui a memória coletiva, e no caso dos negros, sua própria consciência histórica.

Com uma proposta contramitológica, Ellison, Butler e Morrison engendram ficções históricas que se apresentam como uma revisão da consciência histórica de uma população que teve sua identidade negada: “A consciência histórica também inclui o desenvolvimento de mitos ou ficções históricas. Geralmente, isso se refere à ficção histórica e, talvez, à ficção histórica deliberada.”⁴¹⁷ (FUNKENSTEIN, 1989, p. 18) Pode-se concluir então, que a contramitologia de Ellison, Butler e Morrison estabelece o nexo da revisão da memória

416 “The work that I do frequently falls, in the minds of most people, into that realm of fiction called fantastic, or mythic, or magical, or unbelievable. I’m not comfortable with these labels. I consider that my single gravest responsibility (in spite of that magic) is not to lie.”

417 “Historical consciousness also includes the development of myths or historical fictions. Often this refers to historical fiction, and perhaps to deliberate historical fiction.”

histórica e coletiva estadunidense com a subjetividade negra. Essa contiguidade entre memória e história revela o quanto os brancos dependem da história como memória e o quanto os negros dependem da memória como história.

A memória histórica e coletiva dos negros nos EUA possui uma “especificidade cultural”⁴¹⁸ (MORRISON, 2019) que não pode ser adquirida pela objetividade histórica quista por Stowe, Sinclair e Steinbeck. Também, para a construção de um novo cânone literário estadunidense, a memória coletiva, metonimizada em memória individual de personagens fictícias, é a principal fonte de *insights* sobre a história e a sua objetividade e, principalmente, suas subjetividades, para diferentes agentes da sociedade.

Logo, é considerado nesta tese que a diferença entre o pós-modernismo branco eurocêntrico e o que é feito por Ellison, Butler e Morrison é o uso da memória histórica e coletiva negra. A manifestação estética da subjetividade histórica dessas autoras se realiza como fantástico, uma revisão formal do realismo canonizado sobre deslocados. As autoras ressignificam e revisam formalmente os textos de suas antecessoras por meio de elementos pós-modernos e/ou fantásticos, que por sua vez, comunicam, em um movimento metonímico com a realidade vivida, a inquietante situação do negro ‘americano’.

418 “...cultural specificity...”

4. O INQUIETANTE⁴¹⁹ COLETIVO

“[A] arte constitui um reino intermediário entre a realidade que frustra os desejos e o mundo de fantasia que os satisfaz.”
(Sigmund Freud, *Totem e Tabu*)

Pela discussão oferecida nos capítulos anteriores desta tese, pode-se notar que Ellison usa a voz irônica para articular a “subjetividade da liberdade” (SPILLERS, 1977) em uma personagem ontologicamente invisível e sem nome; Butler a utiliza para estabelecer a busca da sobrevivência da protagonista que precisa garantir o abuso sexual de sua ancestral; e Morrison, faz uso da voz irônica para dar uma perspectiva narrativa a escravizadas iletradas.

Contudo, além da presença da voz irônica, das estratégias do chamado pós-modernismo elencadas por Lodge (1977) e da metaficção historiográfica, todas elas marcas da contemporaneidade, as autoras se valem de elementos “inquietantes” que inicialmente chamam a atenção do ponto de vista estético: *Beloved* se utiliza da casa mal-assombrada e *Kindred* de uma insólita e inexplicável viagem no tempo; já *Invisible Man* é engendrado em uma narrativa sempre margeando o absurdo que encadeia o passado e presente em um diálogo infamiliar.

Se antes nos romances realistas de Stowe, Sinclair e Steinbeck a consciência histórica que fazia parte de uma memória coletiva é transposta para uma literatura que entende a história objetivamente e universaliza a experiência do deslocamento, agora, em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, ela é complementada e revisada por meio da subjetividade histórica, articulada por uma literatura que parasita uma realidade fragmentada com indivíduos ontologicamente amputados, metamorfoseados em elementos fantásticos. E se “com as memórias, assim como com os sonhos, somos revelados pelo que exibimos”⁴²⁰ (HAUGHTON, 2003, loc 282), a memória histórica e coletiva articulada de forma “paraxial” (JACKSON, 1981) para a ficção faz a arte moderna de Ellison, Butler e Morrison revelar imagens inquietantes em seus textos, estabelecendo uma relação de contiguidade entre a realidade e a ficção, e entre memória e literatura.

A despeito de não usar *Beloved* em suas análises do pós-modernismo em Toni Morrison, as conclusões de Hutcheon são válidas tanto para o *magnus opus* da escritora

419 Esta tese faz uso de três traduções de *Das Unheimliche*, duas brasileiras e uma inglesa, e o termo preferido para o texto foi “o inquietante”. Por vezes, autores que tratam criticamente do texto de Freud usam o termo original em alemão. Por outras, o termo usado é “infamiliar”. O termo em inglês é *uncanny*.

420 “...with memories, as with dreams, we are revealed by what we screen...”

estadunidense quanto para *Invisible Man* e *Kindred*. Portanto, assim como Toni Morrison, Ralph Ellison e Octavia Butler também elaboram literaturas historicamente metaficcionais que criticam e revisam o arquivo histórico. Mas segundo a hipótese desta tese, essas autoras articulam a metaficção historiográfica por meio do inquietante, elemento freudiano fundamental do modo fantástico. Não somente isso: o inquietante em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, ao revelar o trauma coletivo histórico que está reprimido, manifesta-se tanto nas esferas individuais quanto nas coletivas.

4.1 *Das Unheimliche* e o fantástico

“We go, sometimes, to art for danger; to be riveted by experiencing the strange, by understanding suddenly how uncanny the familiar really is.”
(Toni Morrison, *The Source of Self-regard*)

O termo “inquietante” usado neste estudo remete ao artigo *Das Unheimliche* (1919) de Sigmund Freud, um de seus textos mais preocupados com questões estéticas. O inquietante, para Freud (2010, p. 344), é “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”, e que em obras de arte literária impele um “conflito de julgamento”⁴²¹ (HAUGHTON, 2003, loc 769), uma “marca paradoxal da modernidade [...] associada a momentos em que uma autora, personagem ou leitora experimenta o retorno do primitivo em um contexto aparentemente moderno e secular.”⁴²² (HAUGHTON, 2003, loc 773) Ou seja, conforme já mencionado, há de se ver que Freud, assim como Gates e Morrison, também antecipa questões estéticas que viriam a ser chamadas de pós-modernismo.

Tendo o inquietante em mente, importa para esta tese o foco do médico austríaco em uma estética do feio, afastando-se de uma “ingenuidade” sobre o belo que delimita “a esfera do julgamento estético.” (NIETZSCHE, 1888) Se “o feio é entendido como sinal e sintoma de degenerescência” (NIETZSCHE, 1988, loc 1316), no inquietante freudiano a degeneração é subjetiva e ontológica. Além disso, com o inquietante, Freud “nos coloca diante de certas vicissitudes estéticas da pulsão de morte” (ROCHA; TAVARES, 2019, loc 2293), ampliando,

421 “...conflict of judgement...”

422 “...paradoxical mark of modernity [...] associated with moments when an author, fictional character or reader experiences the return of the primitive in an apparently modern and secular context.”

novamente, o escopo da estética literária, que antes do século XX, preocupava-se majoritariamente com o belo e o grandioso. Essas vicissitudes, ao se pensá-las sob o ponto de vista junguiano, parecem “criar a atmosfera simbólica da morte, do qual pode surgir a atmosfera simbólica do renascimento”⁴²³ (HENDERSON, 1964, loc 1975) que, trazidos para o contexto analítico desta tese no referente às obras de Ellison, Butler e Morrison, vão ao encontro do retorno do *self* do indivíduo negro, outrora renegado.

Fala-se também em “estética da ansiedade”⁴²⁴ (HAUGHTON, 2003, loc 640), na qual Freud “propõe uma outra definição de estética, considerada dessa vez como a ‘teoria das qualidades do nosso sentir’” (CHAVES, 2019, loc 2035), antecipando, novamente, assim como o faz a literatura e a crítica negra (GATES, 1988; MORRISON, 2019), a poética pós-modernista, abarcando desvios, caos e percepções de alteridades. Dessa forma, “o artista e a arte não mais pretendem ‘imitar’, ‘reproduzir’ a realidade, mas sim ‘percebê-la’, e isso implica, necessariamente, o ‘sentir’” (CHAVES, 2019, loc 2087), implicação que se reflete em uma criação literária menos preocupada com a mimese como intermediador do real e do imaginário, ou da história e da ficção.

Se os romances realistas de Stowe, Sinclair e Steinbeck capturam as mudanças históricas da sociedade e as alegorizam junto de personagens típicas e universais, as ficções contemporâneas de Ellison, Butler e Morrison se voltam à experiência individual e subjetiva durante tais acontecimentos, uma manifestação estética da subjetividade histórica por meio do inquietante freudiano para se comunicar com a realidade, resultando disso, o fantástico. Sobre o inquietante e sua presença na literatura fantástica, os ensaístas freudianos Gilson Iannini e Guilherme Massara Rocha chegam à seguinte conclusão:

O fantástico é o elemento que, na qualidade de ferramenta literária, promove uma descontinuidade no encadeamento lógico-causal de uma narrativa, e se vê representado sobremaneira por um evento que não se pode deduzir do cenário ou contexto em que se produz. O fantástico é ainda um recurso por meio do qual um elemento ‘mágico’, suprassensível, é introduzido na experiência, e dele decorre a sensação do infamiliar. O infamiliar, analogamente, é a atmosfera, o véu com o qual o escritor apresenta e esconde o horrível, o abjeto, o imoral, ou o imponderável. O infamiliar, portanto, parece coincidir com algo que já se sabe e que, a despeito de ser desagradável admitir, nalgum momento será revelado, ou melhor, reiterado. (IANNINI; ROCHA, 2019, loc 2405)

Desta análise, têm-se pistas das escolhas formais de Ellison, Butler e Morrison. O retorno da subjetividade do afrodescendente é angustiante, mas que ainda assim precisa ser

423 “...create the symbolic mood of death from which may spring the symbolic mood of rebirth...”

424 “...aesthetics of anxiety...”

reiterado. Daí que se vê que a ontologia fraturada do negro (FANON, 2020), o retorno à “dialética do Eu e do Outro” (FANON, 2020) e a prisão existencial que o branco fabricou para si mesmo (FANON, 2020; MORRISON, 2019) são elementos inquietantes que nutrem uma sombra coletiva nos EUA, e que as autoras articulam em suas obras por meio do modo fantástico.

Já de acordo com Todorov (1980), o fantástico é uma literatura que é articulada no limite entre o natural e o sobrenatural sem impedir a coerência interna do texto, uma forma que corresponde ao seu conteúdo: “O verossímil não se opõe absolutamente ao fantástico: o primeiro é uma categoria que aponta à coerência interna, à submissão ao gênero, o segundo se refere à percepção ambígua do leitor e da personagem.” (TODOROV, 1980, p. 26) Apesar de quase ignorar a psicanálise em sua análise do fantástico, Todorov (1980, p. 27) não deixa de mencionar o inquietante freudiano: “A sensação de estranheza⁴²⁵ parte, pois, dos temas evocados, ligados a tabus mais ou menos antigos.” Pode-se ver que Todorov também vê a arte literária em contiguidade com a realidade vivida, pois a evocação da subjetividade perdida, negada ou fragmentada, produz um estranhamento tanto nas heroínas quanto nas leitoras.

No caso de Rosemary Jackson, em seu *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), os estudos psicanalíticos têm preponderância em sua poética, pois as estruturas sociais são representadas e sustentadas no nosso inconsciente:

Ao trabalhar com as teorias de Freud sobre o inquietante em direção às suas teorias sobre a constituição do sujeito humano, é possível ver o fantástico moderno como uma literatura preocupada com o desejo inconsciente e relacionar este desejo com a ordem cultural, corrigindo assim a negligência de Todorov em relação às questões ideológicas.⁴²⁶ (JACKSON, 1981, p. 36)

O fantástico, ao lidar com impulsos inconscientes, delineia o entendimento lacaniano de que a realidade é uma fantasia ideológica (LACAN, 1968). Jackson, então, presta contas a Todorov em sua análise do fantástico, mas decide usar mais profundamente os conceitos de repressão e do inquietante freudiano, ao mesmo tempo que identifica e tenta resolver o canônico problema dos estruturalistas: considerar a poética desligada da política (JACKSON, 1981) e do contexto histórico-social, erroneamente visto como externo ao texto, atitudes especialmente equivocadas em se tratando da presença Africanista na literatura estadunidense.

Diante de obras de modo fantástico com a temática afrodiáspora, há de se prestar

⁴²⁵ *Unheimlich* em francês é “estranho”.

⁴²⁶ “By working through Freud’s theories of the uncanny towards his theories of the constitution of the human subject, it is possible to see the modern fantastic as a literature preoccupied with unconscious desire and to relate this desire to cultural order, thereby correcting Todorov’s neglect of ideological issues.”

atenção também no contexto histórico-social das próprias autoras, pois “[a]s designações de alteridade nas fantasias denunciam as suposições ideológicas do autor e da cultura na qual elas se originam.”⁴²⁷ (JACKSON, 1981, p. 31) Conforme dita o Novo Historicismo, Jackson (1981, p. 2) também afirma que “[a]ssim como quaisquer outros textos, uma fantasia literária é produzida dentro e, determinada por seu contexto social”⁴²⁸, e por conseguinte, “nunca ideologicamente inocente.”⁴²⁹ (JACKSON, 1981, p. 72)

Ademais, Todorov (1980) possui uma teoria atualmente obsoleta sobre o que ele chama de “fantasias puras”, exemplificadas por *O senhor dos anéis* (1954-1955): obras que articulam religião, nostalgia e/ou compensação, contendo, portanto, menos quebra ou confronto, ou seja, menos subversão. Rosemary Jackson, por sua vez, revigora a teoria de Todorov ao inserir nela questões psicanalíticas e ao dar mais atenção ao fantástico que busca a subversão e a transgressão.

O elemento subversivo encontrado no modo fantástico por Jackson sugere a presença de contramitologia nas obras de Ellison, Butler e Morrison: “A percepção se torna cada vez mais confusa, os sinais são vulneráveis a interpretações múltiplas e contraditórias, para que os ‘significados’ recuem indefinidamente, com a ‘verdade’ como um mero ponto desvanecido no texto.”⁴³⁰ (JACKSON, 1981, p. 22) Se antes, textos do modo mimético buscam ser fiéis à realidade, pelo menos de como os autores a entendem, naturalizando a presença Africanista como um referencial ontológico para o branco se entender como sujeito, agora, as fantasias de Ellison, Butler e Morrison se afastam da alegoria, “o que faz com que o ‘real’ seja uma noção que está sob constante interrogação.”⁴³¹ (JACKSON, 1981, p. 21)

O mito, segundo Barthes, tenta esconder as associações entre significante e o significado, uma noção que, trazida para o contexto desta pesquisa, contribui para o entendimento de que a ordem imaginada tende a naturalizar o negro como um indivíduo ontologicamente inferior. Já o fantástico de Ellison, Butler e Morrison não só desvenda essas associações naturalizantes do mito de Barthes (1953), como traz uma ruptura estrutural entre significante e significado:

[A] lacuna entre significante e significado dramatiza a impossibilidade de se chegar a um sentido definitivo ou a uma ‘realidade’ absoluta. Como Todorov

427 “...[n]amings of otherness in fantasies betray the ideological assumptions of the author and of the culture in which they originate.”

428 “...[I]ike any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context...”

429 “...never ideologically innocent.”

430 “Perception becomes increasingly confused, signs are vulnerable to multiple and contradictory interpretation, so that ‘meanings’ recede indefinitely, with ‘truth’ as a mere vanishing point of the text.”

431 “...with the result that the ‘real’ is a notion which is under constant interrogation.”

salienta, o fantástico não pode ser posicionado ao lado da alegoria nem da poesia, pois resiste tanto às conceitualizações da primeira quanto às estruturas metafóricas da segunda.⁴³² (JACKSON, 1981, p. 24)

É daí que se pode ver o papel contramitológico do uso da metonímia nas obras de Ellison, Butler e Morrison. Os exageros, absurdos, incompreensões e as fragmentações do *self* não são metafóricos, são contiguamente a realidade vivida dos indivíduos negros retratados pela literatura fantástica. O fantástico, desta maneira, revela o não-dito da história, o real que estava invisível em uma sociedade racializada. Consequentemente, a abordagem de Jackson sobre o fantástico não permite estabelecer *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* como “conto de fadas” (“*faery*”⁴³³), mas sim como obras que instituem uma área indeterminada entre o real e irreal, o que ela chama de “paraxial”, expressão emprestada da geometria que remete, em parte, à “metaficção historiográfica” do pós-modernismo de Linda Hutcheon (1988) e à tensão entre diegese e mimese de Henry Louis Gates Jr. (1988) na literatura negra:

Esse posicionamento paraxial determina muitas das características estruturais e semânticas da narrativa fantástica: seus meios de estabelecer sua ‘realidade’ são inicialmente mimético (‘realistas’, apresentando um mundo ‘objetivo’ ‘objetivamente’), porém daí mudam para um outro modo que pareceria ser maravilhoso (‘irrealista’, representando impossibilidades aparentes), se não fosse por sua base inicial no ‘real’.⁴³⁴ (JACKSON, 1981, p. 12)

Para Jackson, fantasia não é invenção, é (re)combinação de elementos, e parecidamente com Todorov, que o surreal e imaginário têm como índice o real: “O fantástico não pode existir independentemente do mundo ‘real’, que ele parece achar tão frustrantemente finito”⁴³⁵ (JACKSON, 1981, p. 12), testando de maneira “paraxial” os limites entre o real e imaginário. Vê-se então, a ligação da subversão do fantástico de Jackson com o inquietante de Freud (2010, p. 373) quando este afirma que “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado.” Para usarmos o fantasma de *Beloved* como exemplo: o

432 “[T]he gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or absolute ‘reality’. As Todorov points out, the fantastic cannot be placed alongside allegory nor poetry, for it resists both the conceptualizations of the first and the metaphorical structures of the second.”

433 Rosemary Jackson usa uma grafia antiga para *fairy* em seu livro *Fantasy: The Literature of Subversion*.

434 “This paraxial positioning determines many of the structural and semantic features of fantastic narrative: its means of establishing its ‘reality’ are initially mimetic (‘realistic’, presenting an ‘object’ world ‘objectively’) but then move into another mode which would seem to be marvellous (‘unrealistic’, representing apparent impossibilities), were it not for its initial grounding in the ‘real’.”

435 “The fantastic cannot exist independently of that ‘real’ world which it seems to find so frustratingly finite...”

fantasma, antes símbolo de uma subjetividade fragmentada, desfaz-se como símbolo ao se apresentar como real para a família da 124 e para a leitora. Ou seja, uma metáfora metamorfoseando-se em metonímia.

Ainda nessa esfera, para ajudá-la no cotejo entre o fantástico e o real, Rosemary Jackson se vale de Hélène Cixous, escritora francesa que produziu um renomado artigo sobre o inquietante freudiano. Cixous (1976, p. 526) pensa o familiar e o infamiliar tendo uma relação com a ficção e a vida: “Devemos ser guiados pela ambivalência e em conformidade com a natureza indecível de tudo o que toca o inquietante: vida e ficção, vida-como-ficção, o mito de Édipo, o complexo de castração e a criação literária.”⁴³⁶ Logo, o inquietante freudiano concatena história e ficção, *self* e objetificação, memória e contramitologia, em diferentes e interligadas relações, seja como dualismo, ambiguidade, ambivalência ou dialética.

Em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, há um “curto-circuito” entre aparência, fato, diferentes possibilidades de interpretação e a presença de valores opostos, em um emaranhado de temas e *motifs* que engendra o fantástico subversivo através do inquietante freudiano. Jackson (1981) entende este como um “significante relacional”⁴³⁷:

Das Heimlich também significa aquilo que está oculto dos outros: tudo o que está escondido, secreto, obscuro. Sua negação, *das Unheimlich*, funciona então para descobrir, revelar, expor áreas normalmente mantidas fora de vista. O inquietante combina esses dois níveis semânticos: sua significação se encontra precisamente nesse dualismo. Ele desvenda o que está escondido e, ao fazê-lo, causa uma transformação perturbadora do familiar em infamiliar.⁴³⁸ (JACKSON, 1981, p. 38)

Então, para Freud, Cixous e Jackson, ficção possui um relacionamento especial com o inquietante, pois ao articulá-lo, a ficção serve de “suspensão temporária de julgamento” (SPILLERS, 1977) da história, ou da realidade. Sendo assim, como é entendido nesta tese, *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* são “realidades imaginativas” que evidenciam as ambivalências entre vida e ficção. A frustração com um mundo limitante aparece esteticamente sob a forma um “texto rebelde” (MERQUIOR, 2011), em um modo que contém uma ironia sofisticada que não se deixa perceber como ironia, com heróis isolados,

436 “We shall be guided by ambivalence and in conformity with the undecidable nature of all that touches the Unheimliche: life and fiction, life-as-fiction, the Oedipus myth, the castration complex, and literary creation.”

437 “...relational signifier...”

438 “*Das Heimlich* also means that which is concealed from others: all that is hidden, secreted, obscured. Its negation, *das Unheimlich*, then functions to discover, reveal, expose areas normally kept out of sight. The uncanny combines these two semantic levels: its signification lies precisely in this dualism. It uncovers what is hidden and, by doing so, effects a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar.”

protagonistas do “modo mimético baixo”⁴³⁹ (FRYE, 1957), ao mesmo tempo que são articuladores do inquietante trauma coletivo da escravidão nos EUA.

O incômodo gerado pelo trauma coletivo e suas reverberações histórico-materiais é reprimido em prol de um mito nacional sem manchas, mas também pela negação da sociedade em confrontar, entender e resolver esse passado, seja por quem carrega o fardo histórico ou por quem não quer ter que lidar com ele. E toda essa repressão nos indivíduos, sejam eles negros ou brancos, torna-se, então, um elemento inquietante, tanto da memória histórica e coletiva, quanto do inconsciente coletivo estadunidense. E no exercício analítico desta tese, tanto o inquietante quanto a tentativa de apreensão deste não só recebem um tratamento estético fantástico contemporâneo na literatura sobre a afrodíaspóra de Ellison, Butler e Morrison, mas clamam por tal tratamento.

Além de se apresentar como uma conveniente perspectiva crítica para se tratar da relação metonímica entre literatura e história em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, o texto de Freud também se oferece como ponte para abordarmos à sombra junguiana e seu papel no processo de individuação, ambos estruturados nas obras de Ellison, Butler e Morrison. Ernani Chaves (2019, loc 2061) nos esclarece acerca de sua tradução de *O Infamiliar*⁴⁴⁰ de Freud: “Os demônios não estão mais fora de nós, não chegam a nós vindos de fora, mas, ao contrário, habitam-nos”, dialogando com a sombra junguiana: “Dr. Jung apontou que a sombra lançada pela mente consciente do indivíduo contém os aspectos escondidos, reprimidos e desfavoráveis (ou nefastos) da personalidade.”⁴⁴¹ (HENDERSON, 1964, loc 1768) O inquietante freudiano, como um devir inevitável, algo reprimido que quer voltar, assemelha-se com “uma parte viva da personalidade e [que] por isso quer comparecer de alguma forma.” (JUNG, 1976, p. 31) O passado reprimido se torna sombra, que retorna e precisa ser enfrentada, pois “não há desenvolvimento se não aceitarmos a sombra.” (JUNG, 1976, p. 334)

Portanto, para que o indivíduo desenvolva sua personalidade e adquira sua individuação, ou seja, para que ele aceite e absorva a sombra junguiana, o inquietante freudiano deve retornar. Essa comunicação teórica entre Freud e Jung é expandida contigualmente do individual para o coletivo em Ellison, Butler e Morrison. Seus romances transpõem a recusa da sociedade racista dos EUA em encarar e entender a sua sombra coletiva e que a impede de se tornar completa, para mundos fantásticos “capazes de repensar

439 “...low mimetic mode...”

440 Outra possível tradução de *Das Unheimliche*, conforme descrito no início deste capítulo.

441 “Dr. Jung has pointed out that the shadow cast by the conscious mind of the individual contains the hidden, repressed, and unfavorable (or nefarious) aspects of the personality.”

conjunturas sem os parâmetros restritivos da realidade vigente” (BRAGA, 2023), mas que ainda assim, nunca deixa de estabelecer uma comunicação paraxial e metonímica com o mundo da realidade vivida.

A fragmentação da personalidade e o retorno do passado não resolvido e por isso reprimido, por meio do inquietante, ganham materialidade no mundo da ficção via fantasmas, viagens no tempo e invisibilidade, corroborando Freud (2010, p. 382) quando este afirma que “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida.” Ellison, Butler e Morrison levam em conta esta afirmação de Freud e elaboram uma fantasia que se apresenta como “uma literatura do desejo, que procura aquilo que é experimentado como ausência ou perda”⁴⁴² (JACKSON, 1981, p. 2), engendrando um desejo de completude ontológica por meio da subjetividade ausente que quer retornar.

Instituindo o trauma coletivo histórico da escravidão como fonte primária tanto da fragmentação do sujeito quanto base do racismo estrutural atual, em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, há conflito de julgamento sobre quem são as personagens para elas mesmas: a experiência perante o inquietante afeta a percepção de si mesmas (SPILLERS, 1977), uma vez que a própria subjetividade pode ser inquietante e/ou ser composta de elementos inquietantes, fazendo as personagens interrogarem a própria identidade, ao mesmo tempo que questionam “diferentes modelos do real.”⁴⁴³ (HAUGHTON, 2003, loc 769) Uma das manifestações desses modelos a ser questionada, novamente, é a história: Ellison, Butler e Morrison a entendem como ainda em processo de escrita e investem na revisitação e revisão do passado, incorporando experiências afrodiaspóricas subjetivas por meio do inquietante, ora para questionar a história posta e a literatura canônicas sobre deslocados, ora para preencher lacunas deixadas pelas narrativas escravas do passado.

Desta maneira, o inquietante freudiano pode ser aqui um elemento de estética literária integrante da metaficção historiográfica, das modernas estratégias de se apresentar a metonímia, do inconsciente coletivo junguiano e da voz irônica, todos eles elementos que simbolizam tanto o conflito de julgamento quanto o passado mal resolvido que retorna e pede para ser solucionado. Dito de outra forma, forças históricas, sociais e culturais do real são ingredientes para as autoras criarem narrativas fantásticas que possuem relação simbiótica com a realidade vivida, gerando uma tensão não só dentro da narrativa, mas também na leitura de tais textos, no contexto histórico-social de tais leituras e, consequentemente, no cânone literário.

442 “...a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss...”

443 “...different models of the real.”

Em uma era secular e capitalista, o fantástico contemporâneo assume uma função contramitológica de confronto de ideologias e vozes. A comunicação com o real é nítida, pois o elemento inquietante do passado traumático mal resolvido está presente na realidade vivida de Ellison, Butler e Morrison, descendentes de outrora escravizados, e que sofrem com o racismo estrutural da contemporaneidade, que afeta também, direta ou indiretamente, sua escrita e, conseqüentemente, leitoras e leitores. Isto é, está-se diante novamente da questão de biografia e memória e, de quem pode escrever sobre quem.

É possível sugerir que *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* são obras que articulam a memória histórica e coletiva, como quase qualquer outra literatura, mas com a presença da memória individual de suas autoras, que vivem em uma sociedade que se vale da presença Africanista para definir o Eu, o Outro e suas referências artísticas. A análise de James Albrecht (1999, p. 78) de *Invisible Man* corrobora essa hipótese:

Um tema recorrente na obra de Ellison é que, se os Estados Unidos quiserem cumprir sua promessa democrática, os indivíduos devem reconhecer mais plenamente como estão conectados uns aos outros - tanto pelas relações sociais de desigualdade que criam conflitos e pelos ideais democráticos compartilhados que podem inspirar tentativas para remediar essas desigualdades.⁴⁴⁴

Avaliação semelhante, acerca da obra de Octavia Butler, é feita por Robert Crossley (2003, loc 4548) quando este afirma que *Kindred* é “enriquecido por uma consciência histórica que molda a representação da escravidão tanto no passado real quanto em passados e futuros imaginários, e promulga as lutas pela liberdade pessoal e pelo pluralismo cultural.”⁴⁴⁵ Já no caso de *Beloved*, é a própria Toni Morrison (2019, loc 5125) que relaciona memória, seja ela individual ou coletiva, e a composição de sua obra:

Eu dependo muito do artifício da memória (e, de certa forma, ela funciona como um recurso da escritora criativa) por dois motivos. Primeiro, porque ela desencadeia algum processo de invenção e, segundo, porque não posso confiar na literatura e na sociologia de outras pessoas para me ajudar a conhecer a verdade de minhas próprias fontes culturais.⁴⁴⁶

Em outras palavras, a presença Africanista vulgar é confrontada e questionada pela

444 “A recurrent theme in Ellison’s work is that if America is ever to fulfill its democratic promise, individuals must recognize more fully how they are connected to one another - both by the social relations of inequality that create conflict and by the shared democratic ideals that may inspire attempts to remedy those inequities.”

445 “...enriched by a historical consciousness that shapes the depiction of enslavement both in the real past and in imaginary pasts and futures, and enact struggles for personal freedom and cultural pluralism.”

446 “I depend heavily on the ruse of memory (and in a way it does function as a creative writer’s ruse) for two reasons. One, because it ignites some process of invention, and two, because I cannot trust the literature and the sociology of other people to help me know the truth of my own cultural sources.”

memória negra. A proposta de Morrison se relaciona com o que Jung (1964, loc 444) pensa sobre memória, história e inconsciente coletivo: “Nietzsche observou que, quando o orgulho é suficientemente insistente, a memória prefere ceder.”⁴⁴⁷ O orgulho dos EUA em não confrontar o seu passado possui óbvias reverberações coletivas e políticas, e, por conseguinte, reverberações na memória histórica e coletiva. Como insinua Andrew Samuels (2001, loc 417), “a política livre da sombra geralmente é alcançada localizando o problema em outro lugar”⁴⁴⁸, isto é, se não há ausência de sombra em um indivíduo, então por que haveria em um coletivo?

Quando não se confronta sua sombra, a individuação e o desenvolvimento do *self* não são alcançados, e esse procedimento é metonimicamente expandido para o coletivo nos romances de Ellison, Butler e Morrison como está analisado nas seções vindouras. Lembrando Fanon, em termos psíquicos, subjetividade é constituída ontogeneticamente, bem como sociogeneticamente. Ou seja, a constituição do *self* do negro oprimido e do branco opressor também envolve ter que lidar com uma sombra que se apresenta coletivamente.

4.2 Castas e sombras

“They were punished for being in the condition that they were forced to endure.”
(Isabel Wilkerson, *Caste*)

Dentre valiosas contribuições dos estudos culturais pós-coloniais, uma discussão que se faz notar é sobre a ontologia do sujeito negro em um mundo em que ele é constantemente objetificado pela ordem vigente, pelas elites e também, consequentemente, pela opinião pública branca. O professor estadunidense e proponente do afropessimismo, Frank B. Wilderson III (2016), baseando-se, em parte, no sociólogo jamaicano Orlando Patterson (1982), afirma que as pessoas negras não possuem direito à redenção e que a “morte social” do afrodescendente está na reprodução da violência escravocrata nos dias de hoje, reprodução essa já apontada por Hortense Spillers (1977) e Grada Kilomba (2019). Se a pessoa escravizada não possuía tempo nem espaço, ela estava privada de historicidade e de redenção (WILDERSON III, 2016). Ao ser liberta, não foi ela quem se libertou, mas foi uma operação

447 “Nietzsche remarked, where pride is insistent enough, memory prefers to give way.”

448 “...[s]hadow-free politics are often achieved by locating the problem elsewhere...”

dos donos dela, ou seja, mesmo libertada, ela não deixou de ser objeto.

Apesar de fazer algum sentido, esse argumento universalista acaba por desconsiderar em parte a “operação” rumo à subjetividade dos fugitivos, como também a atuação dos ativistas, tais como Frederick Douglass, Sojourner Truth e Harriet Tubman, no *antebellum*. Como afirma a professora Nathalie Etoke (2023, loc 162): “O afropessimismo impede a possibilidade da liberdade negra enquanto silencia os esforços históricos e contínuos pela justiça social e pela libertação das pessoas de descendência africana ao redor do mundo.”⁴⁴⁹ Até mesmo o próprio Orlando Patterson (2018) não se entrega ao fatalismo metafísico dos afropessimistas ao enxergar avanços materiais e sociais para os afrodescendentes na sociedade estadunidense contemporânea.

Em sintonia com o que pensa Nathalie Etoke sobre a ontologia negra e a sua manifestação na arte produzida por afrodescendentes, a presente tese entende as obras de Ellison, Butler e Morrison como pontos referenciais de subjetividade negra para “imaginar a existência fora da estrutura supremacista branca.”⁴⁵⁰ (ETOKE, 2023, loc 156) Essa arte contemporânea negra propõe, ainda que não explicitamente, a recuperação da ontologia amputada (FANON, 2020) do afrodescendente, ao mesmo tempo que usa essa subjetividade readquirida em prol de “práticas libertadoras.”⁴⁵¹ (ETOKE, 2023)

Quem também não se rende ao afropessimismo é Grada Kilomba, que em seu último trabalho, *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), preocupa-se com reparação e responsabilização pela escravidão africana nas Américas, mas também em discutir a objetificação do corpo negro estabelecida por uma “relação de poder”: “Isto é, identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de objeto, que é descrito e representado pelo dominante.” (KILOMBA, 2019, loc 186) Vale lembrar que essa relação na literatura faz parte da articulação do inquietante como uma estética da ansiedade, mas que também está presente na realidade vivida, pois “o sujeito branco evita ou procura evitar a ansiedade e a culpa, retornando a um estágio anterior de desenvolvimento” (KILOMBA, 2019, loc 1418), impedindo-se ele próprio de se individuar.

A repressão ou projeção de sentimentos está relacionada à negação de si mesmo, pois a “culpa e vergonha [dos brancos] são projetadas para o exterior como um meio de escapar das mesmas” (KILOMBA, 2019, loc 357), integrando-se à sombra. Vê-se então que, em se

449 “Afro-Pessimism precludes the possibility of Black freedom while silencing historical and ongoing struggles for social justice and liberation for people of African descent around the world.”

450 “...envision existence outside the white supremacist framework.”

451 “...liberatory practices.”

tratando de racismo, projeção e a sombra junguiana têm estreita conexão com a alteridade, pois “[e]m vez de enfrentarmos nossos defeitos revelados pela sombra, nós os projetamos nos outros - por exemplo, em nossos inimigos políticos.”⁴⁵² (FRANZ, 1964, loc 2703) Porém, assim como o passado coletivo mal resolvido pode voltar, a culpa por meio da sombra também pode, mesmo que simbolicamente.

Alteridade é de suma importância para o estudo de Kilomba (2019), a que a autora chama de “Outridade”, um estado de encarceramento na objetificação em que o negro se encontra. Nessa mesma linha, para Morrison (1993, loc 573), o Outro é um conceito eurocêntrico que vem do Iluminismo baseado na “presença Africanista”: “O conceito de liberdade não surgiu em um vácuo. Nada destacou a liberdade - se é que não a criou de fato - como a escravidão.”⁴⁵³ Essa “ilusão de poder por meio do processo de invenção de um Outro”⁴⁵⁴ (MORRISON, 2017, loc 279), um referencial estabelecido há séculos, é que permite o branco usufruir as “esferas de subjetividade reconhecidas, a saber: a política, social e individual” (KILOMBA, 2019, loc 916), ao mesmo tempo que as nega aos Outros.

Mais uma vez, essa relação é dialética, ou seja, o branco ao criar o negro, aprisiona-o nesta criação, cria-se como branco e, acaba também por se aprisionar na sua própria criação, mesmo que as perspectivas sejam diferentes, afinal, ele é o opressor e o negro sofre a opressão. Tendo em mente essas prisões existenciais, assim como não há um branco universal, não há uma negritude ou uma essência do negro. E é justamente esse essencialismo que é promovido, mesmo que inconscientemente, nas obras de Stowe, Sinclair e Steinbeck, fruto da presença da história monumental, que Nietzsche aponta e critica. Desta forma, *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* são obras contramitológicas no sentido que tratam de personagens deslocadas tentando acessar quaisquer esferas, histórica e/ou ontológica, de uma subjetividade que estava inquietantemente reprimida.

Esses indivíduos que foram ontologicamente mutilados e que agora retornam como sujeitos completos acabam por revelar como a presença Africanista também afeta a subjetividade branca. A condescendência com que o homem invisível é tratado por homens como Mr. Norton, Jack e até mesmo Bledsoe; a desconfiança com que Dana é tratada por Weylin pelo fato de ela ser mais instruída que ele; e o racismo eugenista de *schoolteacher* são elaborações do autoaprisionamento de que os objetificadores brancos são submetidos.

452 “...[r]ather than face our defects as revealed by the shadow, we project them on to others - for instance, on to our political enemies.”

453 “The concept of freedom did not emerge in a vacuum. Nothing highlighted freedom - if it did not in fact create it - like slavery.”

454 “...illusion of power through the process of inventing an Other...”

Percebe-se, então, um aspecto disfarçadamente universal na literatura moderna de Ellison, Butler e Morrison. A dor, o luto e a ansiedade em não poder ser você mesmo se apresentam como particular, mas deslizam metonímica e dialeticamente para o universal. No caso específico de *Beloved*, não se pode afirmar, por exemplo, que Sethe e Paul D desejem a subjetividade política, isso configuraria certa inverossimilhança em se tratando de ex-cativos recém-libertos. Mas Morrison articula a busca de subjetividade individual como etapa inicial para uma completa individuação.

Portanto, ao se preocupar com a totalidade ontológica do sujeito negro, Grada Kilomba, assim como Toni Morrison, ainda que esta não explicitamente, se apresentam como discípulas de Frantz Fanon, continuando o trabalho do pensador caribenho de trazer novas vozes, visões e perspectivas para dentro da academia, da crítica cultural e do debate político acerca da afrodíaspóra. Os contextos geográfico, histórico e até mesmo linguístico de Fanon e Kilomba são diferentes, mas há uma luta em comum: problematizar uma civilização que trata o inconsciente coletivo junguiano como “substância cerebral herdada”, sendo que ele é “o conjunto de preconceitos, mitos, atitudes coletivas de um determinado grupo” (FANON, 2020, loc 2371), situação essa que gera uma cultura que não permite que seus integrantes se individuem.

Segundo Frantz Fanon (2020), em se tratando da relação de alteridade entre negros e brancos, essa questão é tanto ontológica quanto dialética: “É óbvio que existe o momento de ‘ser para o outro’, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia se torna irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada.” (FANON, 2020, loc 1369) O professor Lewis R. Gordon (2008, p. 16) explica a experiência vivida do negro em sociedades racializadas conforme pensa seu mestre Fanon:

Na maioria das discussões sobre racismo e colonialismo, há uma crítica da alteridade, da possibilidade de tornar-se o Outro. Fanon, entretanto, argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas, e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é frequentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, contra ser o Outro. É uma luta para entrar na dialética do Eu e do Outro.

Esse retorno à dialética do Eu e do Outro fanoniano praticamente antecipa Lacan (1968) quando este trata da “determinação social” do Eu, ao mesmo tempo que também antecipa Toni Morrison e Isabel Wilkerson quando estas estipulam a pele preta como uma invenção branca que obstrui a completude ontológica do negro em uma sociedade colonizada.

A pessoa negra, ao possuir uma existência aleijada, não consegue estabelecer relações sociais saudáveis, e desta forma, fica privado de sua completude subjetiva, aprisionado na objetificação, assumindo essa condição “como sua propriedade imediata e não como um mandato simbólico imposto a ele por uma rede de relações intersubjetivas.”⁴⁵⁵ (ZIZEK, 1989, loc 7246) E essa manifestação ideológica de desumanização existencial e física está “repensada ironicamente” nas obras de Ellison, Butler e Morrison, conforme examinado na seção 3.3.

Independentemente dos objetivos, da abordagem teórica e da posição política, os autores aqui presentes que tratam do pós-colonialismo têm em comum a preocupação com a alteridade, ou “Outridade” (KILOMBA, 2019), e com a constituição do sujeito intrinsecamente ligada à constituição do Outro. Dentre esta nova intelectualidade que trata do pós-colonialismo e racismo estrutural, Isabel Wilkerson, que em seus livros *The Warmth of Other Suns* (2010), e especialmente em *Caste: The Origin of our Discontents* (2020), lembra-nos que dualismos, tal qual a separação simplista entre brancos e pretos, que castigam e objetificam minorias étnicas, foram inventados como forma de hierarquizar a sociedade e manter desigualdades como “leis da natureza”, um “modelo de poder”⁴⁵⁶ eurocêntrico que se espalhou por todas as américas (QUIJANO, 2000). Wilkerson (2020) trabalha com o termo “casta” em suas pesquisas para tratar da relação “bipolar na construção”⁴⁵⁷ entre os pretos e os não-pretos na sociedade estadunidense. Vejamos como ela define o termo:

A casta é a infraestrutura de nossas divisões. É a arquitetura da hierarquia humana, o código subconsciente de instruções para manter, no nosso caso, uma ordem social de quatrocentos anos de idade. [...] Um sistema de castas é uma construção artificial, uma classificação fixa e integrada do valor humano que estabelece a suposta supremacia de um grupo contra a suposta inferioridade de outros grupos com base na ancestralidade e em traços muitas vezes imutáveis, traços que seriam neutros no abstrato, mas aos quais são atribuídos significados de vida ou morte em uma hierarquia que favorece a casta dominante cujos antepassados a conceberam.⁴⁵⁸ (WILKERSON, 2020, loc 335)

Seja na diáspora africana, nas imigrações europeias e asiáticas no pós-Guerra Civil, ou

455 “...as his immediate property and not as a symbolic mandate imposed on him by a network of intersubjective relations.”

456 “...model of power...”

457 “...bipolar in construction...”

458 “Caste is the infrastructure of our divisions. It is the architecture of human hierarchy, the subconscious code of instructions for maintaining, in our case, a four-hundred-year-old social order. [...] A caste system is an artificial construction, a fixed and embedded ranking of human value that sets the presumed supremacy of one group against the presumed inferiority of other groups on the basis of ancestry and often immutable traits, traits that would be neutral in the abstract but are ascribed life-and-death meaning in a hierarchy favoring the dominant caste whose forebears designed it.”

na Grande Migração para o Norte, o deslocamento humano é fator condicionante para a criação e manutenção de castas nos Estados Unidos, mas não se deve esquecer jamais do fator cor da pele na constituição destas castas modernas: “[O]s imigrantes brancos e seus descendentes podiam escapar das desvantagens de sua posição caso quisessem, enquanto tal opção não existia para a vasta maioria dos migrantes negros e seus filhos.”⁴⁵⁹ (WILKERSON, 2010, loc 7749) Wilkerson (2020) nos lembra também que os africanos só se entendem como negros quando vêm para o novo mundo.

Em termos básicos, o branco, de posse de poderes políticos, financeiros e de violência, estabelece-se como sujeito, a melhor casta e, sujeita a pessoa negra à casta inferior, objetificando-a como o Outro, mumificando-a como objeto. Dessa forma, diferentes grupos étnicos europeus, que também se veem pela primeira vez como brancos quando imigram para os EUA, decidem consentir com essa hierarquia inventada e aceitar sua posição na casta superior:

A mecânica cultural de se tornar americano é claramente entendida. Um cidadão da Itália ou da Rússia imigra para os Estados Unidos. Ela mantém grande parte ou parte do idioma e dos costumes de seu país de origem. Mas se ela quiser ser ‘americana’ - ser conhecida como tal e pertencer de fato - ela deve se tornar algo inimaginável em seu país de origem: ela deve se tornar branca. Isso pode ser confortável ou desconfortável para ela, mas é duradouro e tem vantagens, além de certas liberdades.⁴⁶⁰ (MORRISON, 2017, loc 463)

Não só uma identidade étnica foi engendrada a partir de então, mas uma identidade nacional que tem como base uma ordem imaginada que usa o negro como referencial: “Não é por acaso nem por engano que as populações de imigrantes entenderam sua ‘americanidade’ como uma oposição à população negra já estabelecida - e ainda o fazem.”⁴⁶¹ (MORRISON, 2019, loc 3317) Para além do deslocamento social das castas inferiores, a divisão de uma sociedade plural como a estadunidense em categorias superficiais como brancos, pretos, vermelhos e amarelos, acaba por apagar diversidades étnicas e culturais (MIGNOLO, 2000), fortalecendo ainda mais hegemonias e ideologias dualistas.

Nota-se, então, que casta é mais uma manifestação junguiana de arquétipos, uma

459 “[W]hite immigrants and their descendants could escape the disadvantages of their station if they chose to, while that option did not hold for the vast majority of black migrants and their children.”

460 “The cultural mechanics of becoming American are clearly understood. A citizen of Italy or Russia immigrates to the United States. She keeps much or some of the language and customs of her home country. But if she wishes to be American - to be known as such and to actually belong - she must become a thing unimaginable in her home country: she must become white. It may be comfortable for her or uncomfortable, but it lasts and has advantages as well as certain freedoms.”

461 “It is no accident and no mistake that immigrant populations understood their ‘Americanness’ as an opposition to the resident black population - and still do.”

estrutura mental coletiva que no caso do racismo estadunidense estabelece a casta superior como detentora dos frutos de gerações sob um regime de concentração de oportunidades, e que naturaliza uma cultura que nega tanto as possibilidades de melhoria material, quanto o acesso a própria subjetividade para os da casta inferior. E ainda assim, “o que poucas pessoas pareciam perceber, ou talvez ousavam admitir, era que as paredes grossas do sistema de castas mantinham todos na prisão”⁴⁶² (WILKERSON, 2010, loc 594), uma relação dialética de perda de subjetividade que abarca todos, já assinalada por Frederick Douglass, Harriet B. Stowe, Frantz Fanon e Grada Kilomba.

Essa ordem social inventada de castas é corroborada pelo sistema político e pela passividade tanto dos brancos quanto dos negros, alimentando uma sombra coletiva que a sociedade como um todo não quer confrontar, preferindo tratar a existência das castas como leis da natureza e ignorando as consequências das desigualdades sócio-materiais que essa hierarquia inventada gera. A sombra junguiana pode também se manifestar coletivamente, como é o caso do “comportamento de manada” (“*herd behaviour*”) dos que se beneficiam ou simplesmente toleram a escravidão e agora aceitam as castas na sociedade dos EUA, perpetuando a pessoa negra como o “bode expiatório”, que quando tenta mudar sua situação, é considerada um “inimigo político” em quem os brancos “projetam seus defeitos” (JUNG, 1964).

Em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, a aceitação da escravidão no passado e a passividade perante o racismo do presente são manifestações incutidas do coletivo para o indivíduo e, assim como Douglass e Stowe quanto à escravidão, e Fanon e Wilkerson quanto ao racismo *postbellum*, também as têm como maléficas tanto para o opressor quanto para o oprimido: “[O]s dominantes aprisionados em uma ilusão do seu próprio direito constituído, e os subalternos encurralados em um purgatório da definição de outra pessoa sobre quem são e o quem devem ser.”⁴⁶³ (WILKERSON, 2020, loc 4106)

Um simples exemplo dessa projeção nas obras são os capatazes Edwards em *Kindred* e *schoolteacher* em *Beloved*, ou o transeunte que no começo da narrativa de Ralph Ellison esbarra no homem invisível e se recusa a se desculpar. Todos eles brutos, ignorantes e se impondo pela força quase que irracionalmente, mas que, entretanto, são da casta superior e têm direito ao acesso à subjetividade, e também ao poder de negá-la aos seus subalternos.

462 “...[w]hat few people seemed to realize or perhaps dared admit was that the thick walls of the caste system kept everyone in prison...”

463 “[T]he dominant imprisoned in an illusion of their own entitlement, the subordinate trapped in the purgatory of someone else’s definition of who they are and who they should be.”

Em *Beloved*, além de sofrer perdas físicas para a escravidão, representadas pelas deformações no seu corpo, fruto das torturas, e pela morte de sua filha Beloved, Sethe também tem a sua individualidade afetada pela morte social, quando é ostracizada pela sua comunidade por ter matado sua filha. Não há completude existencial uma vez que trauma, culpa e as demandas do fantasma ditam o ritmo da sua vida.

Ademais, Sethe tem seu leite materno roubado quando dá à luz a Beloved: “[E]les lidaram comigo como se eu fosse a vaca, não, a cabra.”⁴⁶⁴ (MORRISON, 1987, loc 2951) Ela também serve de modelo para as aulas de *schoolteacher*, e quando este toma nota do que os pupilos estão fazendo, há uma bronca: “‘Não, não. Não é assim. Eu falei para colocar as características humanas dela à esquerda; suas características animais à direita.’”⁴⁶⁵ (MORRISON, 1987, loc 2847) Essa objetificação por fungibilidade (PAPADAKI, 2019) do corpo negro em *Beloved* é uma releitura de uma passagem da narrativa escrava de Frederick Douglass quando ele percebe como os mestres brancos avaliam as pessoas escravizadas juntas dos animais: “‘Haviam cavalos e homens, gado e mulheres, porcos e crianças, todos com a mesma posição na escala do ser, e todos eram sujeitos ao mesmo exame redutor.’”⁴⁶⁶ (DOUGLASS, 1845, loc 1268) Redução, marca registrada da objetificação por fungibilidade e propriedade (PAPADAKI, 2019), acaba por se tornar uma programação “no mundo conceitual branco” (KILOMBA, 2019, loc 381) que perdura ao longo de gerações de indivíduos afrodiaspóricos.

Em *Kindred*, o aleijamento ontológico é também simbolizado e paralelo ao aleijamento físico. A amputação do braço de Dana, “o emblema de uma herança desfigurada”⁴⁶⁷ (CROSSLEY, 2003, loc 4413), é uma permutação simbólica de negação da completude aos africanos na época da escravidão que Octavia Butler não nos deixa esquecer, pois o racismo como consequência da escravidão, sendo ele institucionalizado ou não, ainda hoje nega a completude aos afrodescendentes, e conseqüentemente, à toda nação. Dana se encontra com sua ancestralidade para garantir sua própria existência, mas ao fazê-lo, acaba perdendo parte de si. O processo de individuação do afrodiaspórico, o tornar-se sujeito, e o da sociedade, o confrontar sua sombra, será sofrido, podendo haver perdas. Butler deixa essa mediação a cargo das leitoras e leitores.

464 “[T]hey handled me like I was the cow, no, the goat.”

465 “‘No, no. That’s not the way. I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right.’”

466 “‘There were horses and men, cattle and women, pigs and children, all holding the same rank in the scale of being, and were all subjected to the same narrow examination.’”

467 “...the emblem of a disfigured heritage...”

Ellison também faz uma releitura estética sobre as diferentes objetificações de que o afrodescendente é vítima. Há exemplos claros, como a cena da grande batalha no começo do romance, ou a mulher branca da Irmandade com fetiche sexual por ele, só por causa de sua cor. Entretanto, gostaria de chamar atenção para uma cena em particular. O homem invisível sofre um acidente premeditado em seu primeiro emprego em uma fábrica de tinta branca em Nova Iorque e é hospitalizado. Uma vez no hospital, o protagonista dá a entender que ele é uma espécie de rato de laboratório de experimentos médicos. Além da inicial desilusão com a vida em Nova Iorque, onde não é aceito por imigrantes europeus nem por negros, é a partir do momento em que o homem invisível tem sua mente literalmente usada, que ele começa a questionar cada vez mais sua identidade. Navegando por uma série de diferentes objetificações, a personagem se volta para dentro de si.

Assim sendo, o conjunto de símbolos e figuras presente em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* “parece ser o destinatário ou o objeto de sentimentos, expressões de sentimento, ou ações destinadas ao que representa”⁴⁶⁸ (PITKIN, 1967, p. 99), sentimentos sobre conceitos que ainda se encontram solidificados pela ordem imaginada estadunidense. Daí a razão das ações pretendidas de entender a invisibilidade, de retornar ao passado e de enfrentar fantasmas se mostram mais urgentes que nunca, pois para (re)construir um inconsciente coletivo que leve em consideração todas as vozes de todos os sujeitos pertencentes à coletividade, deve haver um resgate dos indivíduos que não estão mais aqui e que nunca puderam existir como sujeitos:

Esses mortos têm, acima de tudo, direito ao fraco poder anamnésico de uma solidariedade que os nascidos mais tarde só podem praticar por meio da memória que está sempre sendo renovada, que muitas vezes pode ser desesperada, mas que, de qualquer forma, é ativa e circulante.⁴⁶⁹ (HABERMAS, 1988, p. 44)

Essa anamnese, na afrodíaspóra, configura-se no passado fantasmagórico e na ancestralidade que clamam por atenção, tornando-se uma sombra coletiva de uma sociedade em busca de individuação, mesmo sem o saber. E a literatura moderna sobre o deslocamento negro de Ellison, Butler e Morrison se apresenta como uma mensageira, uma “provisão compensatória de sentido”⁴⁷⁰ (HABERMAS, 1988, p. 46), uma mediadora que torna explícita

468 “...seems to be the recipient or object of feelings, expressions of feeling, or actions intended for what it represents...”

469 “These dead have above all a claim to the weak anamnestic power of a solidarity which those born later can now only practice through the medium of the memory which is always being renewed, which may often be desperate, but which is at any rate active and circulating.”

470 “...compensatory provision of meaning...”

a experiência daqueles que fazem esse deslocamento árduo, porém inescapável, da objetificação à subjetividade.

A construção e a atribuição da pior casta, os diferentes deslocamentos e a objetificação contumaz são transpostas para manifestações estéticas em Ellison, Butler e Morrison, autoras que, por sua vez, pertencem a casta designada, por uma sociedade racializada e racista, como a pior. O estilo delas se funde com o conteúdo, ou em outras palavras, os símbolos se unem aos seus referentes metonimicamente. Cada uma delas precisou de um estilo e um conjunto de símbolos fantásticos próprios para divulgar o passado inquietante e promover a individuação de suas personagens, que no caso do afrodescendente, não é somente a maturação da personalidade como definiu Jung (1967), é o “tornar-se sujeito” de Kilomba (2019): “Libertar-se era uma coisa; reivindicar a posse daquele *self* liberto era outra.”⁴⁷¹ (MORRISON, 1987, loc 1404)

Esse “aspecto coletivo (ou, podemos dizer, social) do *self*”⁴⁷² (FRANZ, 1964, loc 3429) possui reverberações políticas e coletivas, pois “em última instância, é o *self* que ordena e regula os relacionamentos humanos de uma pessoa.”⁴⁷³ (FRANZ, 1964, loc 3446) Como afirma o psicoterapeuta junguiano Andrew Samuels (2001, loc 410): “[T]emos que começar a acreditar na possibilidade de um cidadão cuja individuação - nos termos de Jung, o processo de se tornar você mesmo, distinto e ainda relacionado com os outros - possui um aspecto político.”⁴⁷⁴ E a pessoa negra, ao confrontar e entender o próprio passado como um coletivo constituído de várias vozes que foram silenciadas, inclusive a própria, tem acesso a sua subjetividade, sua autoexpressão, ao seu *self*, que por consequência a fará questionar, dismantelar, e quem sabe, agir contra a imposição de castas.

O passado fantasmagórico mal resolvido impede a maturação da sociedade *postbellum* dos EUA e não deixa o presente se desenvolver completamente em futuro, ou melhor dizendo, “o país não pode se tornar completo enquanto não confrontar o que foi não um capítulo de sua história, mas a base de sua ordem econômica e social.”⁴⁷⁵ (WILKERSON, 2020, loc 662) Isto é, a completude ontológica da sociedade depende dialeticamente da completude ontológica dos indivíduos que a compõem. Além disso, o retorno à “dialética do Eu e do Outro” (FANON, 2020) perpassa pela sociedade fazer as pazes com sua sombra coletiva.

471 “Freeing yourself was one thing; claiming ownership of that freed self was another.”

472 “...the collective (or, we could even say, social) aspect of the Self...”

473 “...it is ultimately the Self that orders and regulates one’s human relationships.”

474 “[W]e have to start believing in the possibility of a citizen whose individuation - in Jung’s term, the process of becoming himself or herself, distinct from but related to others - has a political aspect to it.”

475 “...the country cannot become whole until it confronts what was not a chapter in its history, but the basis of its economic and social order.”

Ellison, Butler e Morrison, logo, por meio de suas metaficções historiográficas, elaboram símbolos fantásticos do caminho inquietante para a individuação individual e coletiva dos afrodescendentes e, como derivado, de toda a sociedade estadunidense. Dito isto, têm-se adiante, alguns dos elementos estéticos que produzem o efeito fantástico em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* para articular o inquietante, tanto individual quanto coletivo.

4.3 Reflexos e duplos⁴⁷⁶

“Loved as the defeated come to
love the symbols of their
conquerors.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

O duplo, um recorrente “motivo” (“*motif*”) na literatura fantástica (JACKSON, 1981), é, ao mesmo tempo, uma das principais fontes do inquietante freudiano. Ele aponta para “uma constante ambiguidade entre o dentro e o fora, o próprio e o alheio, o uno e o dividido” (TAVARES, 2019, loc 221), isto é, está frequentemente associado, mas de forma dialética, a componentes dualistas ou antinômicos e às relações entre espírito e matéria, ruptura com o mundo, isolamento ou integração. Em termos psicanalíticos, na literatura, o duplo pode ganhar forma de sombras, reflexos, e decomposição da personalidade (MIJOLLA, 2002). Apesar de Todorov (1980, p. 76) nos alertar sobre a “polissemia da imagem” do “dobro” em obras fantásticas, onde a “dita imagem pode pertencer a diferentes estruturas, e ter também diversos sentidos”, essa mesma polissemia contribui para um aprofundamento da análise do duplo, levando em consideração um tratamento contramitológico nas obras de Morrison, Butler e Ellison.

Em se tratando de deslocados e especialmente de indivíduos em situação afrodiaspórica, o duplo facilmente ecoa a dupla conscientização de W. E. B. Du Bois (1903), esta, já investigada anteriormente em *Beloved* por Linda Krumholz (1992), por Sarah Schiff (2009) em *Kindred* e por diferentes críticos em *Invisible Man* (BLOOM et al, 2010). Apesar dos pesquisadores não contemplarem psicanaliticamente o duplo, tampouco o inquietante em suas análises, todos trazem valiosas contribuições para a crítica literária dessas obras com suas preocupações de como o trauma coletivo da escravidão e os seus impactos na

476 O sócia, o dobro (na tradução do livro de Todorov), duplicata, réplica ou o duplo. Em inglês, pode-se achar a expressão *doppelgänger* ou *double*. Nesta tese, faço o uso do vocábulo “duplo” por ser o mais generalista.

fragmentação do *self* são articulados esteticamente, o que, novamente, segundo Jackson (1981, p. 29), segue o princípio da metamorfose da metáfora em metonímia: “Duplos, ou múltiplos *selves*, são manifestações desse princípio: a ideia de multiplicidade não é mais uma metáfora, mas é literalmente realizada, o *self* se transforma em *selves*.”⁴⁷⁷ Isto é, o indivíduo negro ontologicamente amputado, ao experimentar o inquietante retorno da dialética do Eu e do Outro, percebe uma multiplicidade de *selves*, cujas relações dialéticas com o externo também são retomadas.

A objetificação e a fragmentação forçada do *self*, experimentada pela população afrodiáspórica, segundo Du Bois (1903, loc 477), é fruto de uma “noção de estar sempre olhando para si mesmo através dos olhos de outros, de pesar a própria alma com uma balança de um mundo que o observa com divertido desprezo e pena.”⁴⁷⁸ A objetificação do indivíduo negro e a divisão do mundo por uma “fronteira racial” (“*colorline*”) ganham adiante uma abordagem psicanalítica em Frantz Fanon com seu conceito de sociogenética: “Segundo a perspectiva sociogênica, o racismo integra um complexo sócio-histórico que está na base da formação da subjetividade, no núcleo da cisão colonial que determina quem está fora e quem está dentro.” (NOGUEIRA, 2020, loc 169) Essa identidade fraturada encontra na literatura fantástica de Ellison, Butler e Morrison, expressões artísticas relevantes do duplo e da manifestação do inquietante nas seções subsequentes desta tese. Também lá contemplados, estão o discurso literário como revisão da história, e da filosofia no caso de *Invisible Man*, e os seus potenciais efeitos curativos, seja para as personagens, ou para as leitoras e leitores.

Antes de nos atentar mais profundamente a esses elementos estruturais do fantástico, juntamente com seus temas em funcionamento em cada uma das obras, faz-se importante uma ressalva sobre a fortuna crítica sobre o duplo. Apesar do duplo estar comumente associado a dualismos, e estes estarem presentes em *Invisible Man*, nesta tese, discorda-se em parte de Henry Louis Gates Jr. (1988) quando ele chama Ralph Ellison de dualista. A presença de duplos não necessariamente significa dualismos simplistas. Os duplos, manifestações do inquietante, nesta tese, são dialéticos, pressupondo a tríade clássica de Hegel, tese, antítese e síntese. Principalmente, ao se prestar atenção nos principais duplos estabelecidos nas três obras: Eu e Outro, passado e presente, literatura e história. A relação entre esses conjuntos não se configura em dualismos, mas sim em diálogos dialéticos que terão como fruto uma

477 “Doubles, or multiple selves, are manifestations of this principle: the idea of multiplicity is no longer a metaphor, but is literally realized, self transforms into selves.”

478 “...sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity.”

síntese justamente que se distancia dos dualismos impostos pela história monumental e mitologia naturalizante.

Uma das funções da contramitologia de Ellison, juntamente com Butler e Morrison, é revelar a construção de mitos, que, conforme visto, apaga a relação entre o signo e seu significante, estabelecendo uma relação falsamente natural entre o signo e o significado. Ou seja, ocorre a substituição da tríade significante-significado-signo por uma mais dualista, signo-significado. Por conseguinte, a literatura contramitológica de Ellison, Butler e Morrison, ao revelar a tríade original da construção, de intenção ideológica do mito, não é entendida nesta tese como dualista.

Conforme argumenta Jackson (1981, p. 92-93) sobre o fantástico moderno: “É uma forma invertida de mito. Ele se concentra no desconhecido dentro do presente, descobrindo o vazio dentro de uma realidade aparentemente plena. A própria ausência é colocada em primeiro plano, no centro semântico do texto.”⁴⁷⁹ O duplo não é tratar o outro como o mal, mas o outro como parte integrante do *self*. O fantástico, então, conforme Jackson (1981), ataca e refuta visões dualistas ou maniqueístas, a ser verificado abaixo na análise do fantástico nas obras.

4.3.1 O duplo em *Invisible Man*

“To be unaware of one’s form is
to live a death.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

Uma das estratégias de Ellison para se afastar do absoluto, da universalização, da transcendência e da unidade é o uso de absurdos e coincidências em sua narrativa que, de acordo com Todorov (1980), podem ser manifestações do inquietante freudiano. Sugiro que também é possível de se entender o absurdo fictício de Ellison como um duplo da ordem imaginada da realidade vivida, ou, o efeito poético fantástico como duplo do efeito social quisto nas obras realistas. A verossimilhança dentro de um mundo absurdo como o que o homem invisível percorre se dá na relação metonímica e parasitária que *Invisible Man* estabelece com o real, desenvolvendo a já citada percepção ambígua durante a leitura de tal obra.

479 “It is an inverted form of myth. It focuses upon the unknown within the present, discovering emptiness inside an apparently full reality. Absence itself is foregrounded, placed at the semantic centre of the text.”

O surrealismo da luta-livre de olhos vendados no começo de *Invisible Man* para que o protagonista faça um discurso e consiga uma bolsa de estudos é a primeira dessas cenas absurdas que merece atenção por parte de Spillers (1980, p. 108): “A cena da Batalha Real repete uma elaboração da consciência primitiva na qual Ellison mostra a gama espetacular de fantasia sexual em uma conexão perversa com o desejo por sangue.”⁴⁸⁰ Uma cena fantástica que pode ser interpretada como uma alegoria da situação objetificada do negro nos EUA do Sul, mas que, ao mesmo tempo, revela a realidade da “natureza sacrificial da relação entre forças sociais oprimidas e opressoras”⁴⁸¹ (SPILLERS, 1980, p. 108), estabelecendo também uma relação de contiguidade entre a obra e o seu externo, ou, um duplo entre ficção e realidade.

Conforme analisado na seção 3.3.1, o homem invisível é sabotado na fábrica de tintas, o que o hospitaliza para receber um tratamento de choque. Quando volta ao Harlem, depois de sair do hospital, tem-se uma passagem com tons oníricos: “Eu caminhei devagar, piscando meus olhos no ar frio, minha mente um borrão com a acalorada discussão interna que continuava.”⁴⁸² (ELLISON, 1952, loc 3908) A fim de mostrar o homem invisível começando a perceber que a sua situação deslocada sulista não mudou em Nova Iorque, Ellison une o frio externo com o calor interno, engendrando um oxímoro, que se utiliza de contradições e duplos, e uma das figuras favoritas do fantástico segundo Jackson (1981).

Se, quando chega ao Harlem, há o deslumbramento, agora ele percebe que tanto o Sul como o Norte possuem suas cegueiras que cerceiam a ontologia do negro. O Sul é bom para os próprios brancos do Norte se diferenciarem dos brancos do Sul, apesar de serem tão racistas quanto. O desdém de Dr. Bledsoe com os negros só é transferido para outras personagens de Nova Iorque. A percepção de que a busca por sua subjetividade não deixará que ele seja constantemente objetificado: o entendimento inicial da “ambiguidade da existência” (BEAUVOIR, 2005) só mudou de gatilho e ainda provoca insegurança. Ou seja, a leitora está diante de mais um encontro de duplos na obra de Ellison: o Norte como duplo do Sul ‘americano’.

Tendo em mente a ambiguidade ontológica de Simone de Beauvoir, é entendido nesta tese que Ellison confere ao seu protagonista uma personalidade em constante complexificação na sua busca por liberdade e completude: “Para atingir sua verdade, o homem não deve tentar

480 “The Battle Royal scene repeats an elaboration of primitive consciousness in which Ellison shows the spectacular array of sexual fantasy in a perverted connection with blood lust.”

481 “...sacrificial nature of the relationship between oppressed and oppressing social forces...”

482 “I walked slowly on, blinking my eyes in the chill air, my mind a blur with the hot inner argument continuing.”

dissipar a ambiguidade de seu ser, mas, ao contrário, aceitar realizá-la.” (BEAUVOIR, 2005, p. 18) O homem invisível compreende que em sua “luta para entrar na dialética do Eu e do Outro” (GORDON, 2008, p. 16), uma multitude de *selves* se revela: “Talvez a parte de mim que observava desatentamente, mas que via tudo e não perdia nada, era ainda a parte maliciosa e contestadora; a voz discordante, a parte de meu avô; a parte cínica e descrente - o *self* traidor que sempre ameaçava discórdia interna.”⁴⁸³ (ELLISON, 1952, loc 5032) Nesta passagem, nenhum dos *selves* se apresenta positivamente, sendo que uma das partes é o avô, o ancestral com posições ambíguas e contestáveis, mas que sofreu empiricamente o trauma original. Essa “consciência irônica”⁴⁸⁴ (ALBRECHT, 1999) indica uma subjetividade inquietante, outrora reprimida, mas que retorna quando o indivíduo negro reage frente ao que Fanon (2020, loc 2410) chama de “imposição cultural irrefletida”, uma consequência da ordem vigente branca que tenta transformar uma herança cultural em herança natural.

Quando o narrador está sendo levado ao primeiro encontro com membros da Irmandade, eles entram em um prédio com o nome de Chthonian, palavra da mitologia grega para mundo subterrâneo que pode tanto se referir a fertilidade ou a sepultamento (FAIRBANKS, 1900), que já em si, configura-se em um oxímoro, fruto de um encontro de duplos. Ao entrar no prédio, o próprio homem invisível anuncia o inquietante freudiano para as leitoras, enquanto divaga sobre o local:

[C]om uma inquietante sensação de familiaridade; sentindo agora, assim que entramos em um elevador à prova de som e partimos a uma milha por minuto, que eu já havia passado por tudo isso antes. [...] Não pude decidir se era por ter assistido alguma cena semelhante nos filmes, de livros que li, ou de algum sonho recorrente, mas profundamente enterrado.⁴⁸⁵ (ELLISON, 1952, loc 4492-4450)

Aqui se vê uma participação do inconsciente coletivo, que é forçosamente instituído pela civilização branca, na constituição da memória individual do negro estadunidense. Além disso, e talvez principalmente, o entendimento do processo mitológico descrito por Fanon (2020, loc 2453): “O bode expiatório para a sociedade branca - baseada nos mitos: progresso, civilização, liberalismo, educação, luz, refinamento - será justamente a força que se opõe à expansão, à vitória desses mitos. Essa força brutal, opositiva, é o negro que fornece.” Outros

483 “Perhaps the part of me that observed listlessly but saw all, missing nothing, was still the malicious, arguing part; the dissenting voice, my grandfather part; the cynical, disbelieving part – the traitor self that always threatened internal discord.”

484 “...ironic consciousness...”

485 “[W]ith an uncanny sense of familiarity; feeling now, as we entered a soundproof elevator and shot away at a mile a minute, that I had been through it all before. [...] I couldn’t decide if it were from watching some similar scene in the movies, from books I’d read, or from some recurrent but deeply buried dream.”

como o homem invisível já foram usados anteriormente por aproveitadores brancos interessados somente na manutenção do *status quo*, e os filmes e livros de que o homem invisível lembra são uma referência metonímica à memória cultural estabelecida e naturalizada pela ordem vigente, mas que ao mesmo tempo pode ser um sonho recorrente, simbolizando a interação do coletivo com a memória individual da personagem.

Contudo, como já se sabe, o inquietante traz algo que era para permanecer reprimido, que neste caso é justamente o processo de naturalização da objetificação do negro por parte do branco, ou o apagamento da significação. Antes, no Sul, o homem invisível detinha uma índole mais passiva perante os brancos e ignorava sua própria condição de objeto. Mas já no Norte, em sua primeira reunião com a Irmandade, há um início de decifração. Logo no início do encontro, a secretária de Jack questiona se o homem invisível não deveria ser mais retinto, a que este questiona: “O que eu era, um homem ou um recurso natural?”⁴⁸⁶ (ELLISON, 1952, loc 4538) Uma pista do que realmente acontece com o homem invisível na Irmandade: seu talento como orador é apenas secundário, o que importa realmente é sua cor, que ajudará a angariar novos adeptos negros para o partido. Mais uma vez uma articulação fanoniana, com a pele determinando a negação de uma ontologia completa para o indivíduo negro. Esse é o tamanho do poder do objetificador: por meio de uma particularidade banal como a cor da pele, uma existência plena é negada ao afrodescendente.

Vale também lembrar que tanto Ralph Ellison quanto seu mentor Richard Wright foram críticos do comunismo nos EUA⁴⁸⁷, apesar de terem ideias semelhantes e compactuarem em parte com sua agenda. A resposta para a desavença está no pensamento da Irmandade, conhecidamente uma paródia do partido comunista, em *Invisible Man*, por meio de Jack: “[À]s vezes, a diferença entre a indignação individual e a organizada é a diferença entre a ação política e a ação criminosa.”⁴⁸⁸ (ELLISON, 1952, loc 4414) Indignidade individual não importa para a Irmandade, pois eles querem canalizar a energia de indivíduos para ação política coletiva. Faz sentido, mas há uma perda da experiência, instinto e história individual, elementos preponderantes quando se fala da experiência negra nos EUA, mas que a esquerda estadunidense não consegue apreender. Seja pelos racistas do Sul ou pelos

486 “What was I, a man or a natural resource?”

487 Sobre Richard Wright e Comunismo: <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1944/08/richard-wright-communist/618821/>>. Há também uma importante análise em *Black Marxism* de Cedric Robinson (1983).

Sobre Ellison e Comunismo: <<https://www.marxists.org/history/>>. Há mais considerações sobre os dois autores em *Black Atlantic* (1993) de Paul Gilroy.

Ambos com último acesso em 21 de julho de 2022.

488 “[S]ometimes the difference between individual and organized indignation is the difference between criminal and political action.”

comunistas do Norte, o negro não possui nenhuma particularidade mais relevante que a simples cor da sua pele.

Ao entrar no partido, o narrador recebe um novo nome, também não divulgado por Ellison, que começa a ganhar fama após seus discursos no Harlem. Em uma conversa com a leitora, o homem invisível pondera a relação entre a nomeação limitante, como afirma Spillers (1977), e sua identidade, ou ao menos como ela é percebida pelos outros: “Meu novo nome estava por aí. É muito estranho, pensei, mas normalmente as coisas são tão irreais para eles que eles acreditam que chamar uma coisa pelo seu nome é fazê-la assim. E, no entanto, eu sou o que eles pensam que sou.”⁴⁸⁹ (ELLISON, 1952, loc 5697) Apesar da nomeação ser um limitante do *self*, como Spillers (1977) propõe, a situação objetificada do homem invisível não deixa de ter seus efeitos na percepção dele sobre si mesmo, afinal, a nomeação pode ser um limitante, e ainda assim, quem detém a ação de nomear o homem invisível são os próprios objetificadores.

Ao se acostumar com sua nova posição no partido e seu novo nome, ele se percebe dividido em dois:

[O] velho *self* que dormia poucas horas por noite e sonhava de vez em quando com meu avô e Bledsoe e Brockway e Mary, o *self* que voava sem asas e mergulhava de grandes alturas; e o novo *self* público que falava em nome da Irmandade e estava se tornando muito mais importante do que o outro que parecia que eu estava em uma corrida contra mim mesmo.⁴⁹⁰ (ELLISON, 1952, loc 5714)

Essa inquietante fragmentação do *self* do homem invisível remete novamente à ambiguidade de Beauvoir (2005), com o homem invisível questionando como seus *selves* integram sua personalidade, influenciando a sua decisão de aceitar ou não as condições de sua existência. O fato de ele se esconder atrás da causa do partido, instituição que lhe oferece emprego, bens materiais e conforto, é mais uma ambiguidade presente na composição da personagem. Ainda que o velho *self* esteja conectado a indivíduos representantes da passividade e omissão, ou “servidão e ignorância” (BEAUVOIR, 2005, p. 37), e o seu duplo, o novo *self*, ser mais importante e parecer estar no controle, o conflito está presente: o homem invisível nega a si mesmo quando descarta quaisquer partes constituintes do seu *self*.

489 “My new name was getting around. It’s very strange, I thought, but things are so unreal for them normally that they believe that to call a thing by name is to make it so. And yet I am what they think I am.”

490 “[T]he old self that slept a few hours a night and dreamed sometimes of my grandfather and Bledsoe and Brockway and Mary, the self that flew without wings and plunged from great heights; and the new public self that spoke for the Brotherhood and was becoming so much more important than the other that I seemed to run a foot race against myself.”

Observemos agora o principal duplo que permeia toda a narrativa de Ellison: invisibilidade e cegueira, duas condições que denotam ausência ou castração freudiana, podendo representar desentendimento, desinformação e fragmentação. A invisibilidade está inicialmente atrelada ao protagonista, mas a cegueira, como seu duplo, alimenta-se daquela e atinge a todos, inclusive ao próprio homem invisível. Veja-se aqui, como que por meio de uma estrutura narrativa contendo metalinguagem e oxímoros, a personagem de Ellison, sem nome e sem visibilidade, recorda um de seus iniciais questionamentos sobre a relação entre cegueira e invisibilidade, no primeiro dia na Universidade de Tuskegee:

Faz tanto tempo em um lugar tão distante que, aqui em minha invisibilidade, eu me pergunto se aquilo realmente aconteceu. Então, na minha imaginação eu vejo a estátua de bronze do Fundador da universidade, o símbolo do Pai frio, suas mãos estendidas em um gesto imponente erguendo um véu que tremula em dobras rijas e metálicas acima do rosto de um escravo ajoelhado; e fico perplexo, incapaz de decidir se o véu está realmente sendo erguido, ou sendo baixado mais firmemente no lugar; se estou testemunhando uma revelação ou uma cegueira mais eficiente. E, enquanto contemplo, há um farfalhar de asas e vejo um bando de estorninhos voando diante de mim e, ao olhar de novo o rosto de bronze, cujos olhos vazios fitam um mundo que nunca vi, nele corre um giz líquido - criando outra ambiguidade que intriga minha mente curiosa: Por que uma estátua suja por pássaros é mais imponente do que uma que está limpa?⁴⁹¹ (ELLISON, 1952, loc 532)

Primeiramente, a dupla conscientização de Du Bois e a libertação propiciada pelo branco de Wilderson III se apresentam pela tutela do Fundador perante o escravizado, cuja visão só é possibilitada pelo branco. Mas a mesma mão que liberta é a que aprisiona, daí a dúvida da personagem sobre a ação da estátua. O oxímoro da estátua de olhos vazios apreciando um mundo, este, inatingível para o narrador, revela o duplo: o da cegueira do branco causado pelo seu próprio vazio, seja ele existencial, intelectual ou ético, e o da impossibilidade do negro de poder ver o mundo da maneira que o branco vê, ou seja, uma outra cegueira, desta vez passivizante e promovida pelo branco.

Portanto, a cegueira de um, causa a cegueira do outro, a cegueira de um é o duplo da cegueira do outro, a cegueira individual como duplo da cegueira coletiva. Ademais, há também o questionamento do valor da estátua sendo medido por quão suja está, pois, o cocô

491 "It's so long ago and far away that here in my invisibility I wonder if it happened at all. Then in my mind's eye I see the bronze statue of the college Founder, the cold Father symbol, his hands outstretched in the breathtaking gesture of lifting a veil that flutters in hard, metallic folds above the face of a kneeling slave; and I am standing puzzled, unable to decide whether the veil is really being lifted, or lowered more firmly in place; whether I am witnessing a revelation or a more efficient blinding. And as I gaze, there is a rustle of wings and I see a flock of starlings flighting before me and, when I look again, the bronze face, whose empty eyes look upon a world I have never seen, runs with liquid chalk - creating another ambiguity to puzzle my groping mind: Why is a bird-soiled statue more commanding than one that is clean?"

dos pássaros indica uma estátua mais antiga e, portanto, uma representação de tradição hegemônica, impondo-se pela idade e permanência, em outras palavras, pela história. A estátua emporcalhada do Fundador é a história suja, porém “imperiosa”, dos EUA, sendo escrita por brancos cegos que tutelam a vida do negro, que por sua vez, também se encontra castrado de sua visão. Estátua, algo estático, sugere uma história monumental, uma história suja cuja insistência em não mudar é consequência da passividade e/ou cegueira de todos.

No capítulo seguinte, o narrador está acompanhando Mr. Norton em um passeio de carro perto do campus quando ele conversa com o fazendeiro arrendatário negro Trueblood, passa mal com as revelações dele e pede por um whisky, e o homem invisível e Mr. Norton acabam por ir ao cabaré Golden Day. Lá, mais uma vez por meio do absurdo fantástico e da “metaficção historiográfica”, Ellison introduz à leitora uma profusão de referências da cultura estadunidense. Dentre as personagens que lá estão, Vet, um dos negros deslocados do Sul, é o primeiro a julgar o protagonista por sua ignorância em entender o flagelo afro-americano, associando-a à invisibilidade: “[E]le aprendeu a reprimir não somente suas emoções, mas também a sua humanidade. Ele é invisível, uma personificação ambulante do Negativo, a mais perfeita realização dos seus sonhos, senhor! O homem mecânico!”⁴⁹² (ELLISON, 1952, loc 1441) Aqui, a invisibilidade é associada à mecanicidade e ao negativo, ou seja, ao consentimento e à repressão de emoções e, consequentemente, do *self*.

Situação tradicional de narrativas escravas do século anterior, o consentimento do oprimido, está de volta na releitura de Vet. A história é suja e a responsabilidade é de todos, inclusive daqueles que se autoescravizam. A vontade inocente e mecânica do protagonista jovem em agradar brancos ecoa séculos de aceitação por parte dos *Uncle Toms* e possui seu duplo na benevolência condescendente de Mr. Norton, um branco rico que não consegue enxergar indivíduos dentre a população negra, mas sim uma massa sem subjetividade que serve para que ele promova sua filantropia altruísta e reprima e/ou projete sua culpa branca.

Mais adiante, Vet entrega a seguinte repreensão ao homem invisível e ao Mr. Norton. Novamente, a cegueira de um está refletindo a cegueira do outro:

‘[A]mbos falham em entender o que está acontecendo com vocês. Vocês não podem ver ou ouvir ou cheirar a verdade do que veem - e você, procurando por destino! É um clássico! E o garoto, esse autômato, feito do mesmo barro da região e ainda vê muito menos que o senhor. Pobres cambaleantes, nenhum de vocês consegue ver o outro. Para o senhor, ele é uma marca no placar de suas conquistas, uma coisa e não um homem; uma criança, ou

492 “[H]e’s learned to repress not only his emotions but his humanity. He’s invisible, a walking personification of the Negative, the most perfect achievement of your dreams, sir! The mechanical man!”

talvez menos - uma coisa preta amorfa. E o senhor, por todo o seu poder, você não é um homem para ele, mas um Deus, uma força.”⁴⁹³ (ELLISON, 1952, loc 1457)

A sabedoria de Vet coloca frente a frente as duas cegueiras, a do homem invisível e a de Mr. Norton, a do negro e a do branco, a do Norte e a do Sul, e também, a síntese desse encontro dialético de duplos: uma sociedade regida por mitos. O branco como Deus contrapõe a “coisa preta amorfa”, duas concepções distorcidas, porém naturalizadas, pela cegueira coletiva. James Albrecht (1999) sugere que tanto Mr. Norton quanto o narrador devem ir ao Golden Day para entenderem a relação deles, pois nenhum dos dois, no capítulo 3, estava pronto para a ambivalência do trágico e do absurdo da vida.

No mesmo ônibus que leva o protagonista para Nova Iorque depois de sua expulsão da universidade, Vet reaparece e, desta vez mais calmo, dá mais conselhos ao homem invisível por meio de um discurso com expressões relacionadas à visão, tais como “aprenda a ver por debaixo da superfície”⁴⁹⁴ e “saia da neblina.”⁴⁹⁵ (ELLISON, 1952, loc 2300) Questionado por seu parceiro de viagem Crenshaw sobre quem são *eles* de que Vet tanto menciona em seu discurso, este novamente evoca o branco como força: “Eles? Oras, os mesmos *eles* de quem sempre falamos, os brancos, a autoridade, os deuses, o destino, as circunstâncias - a força que te controla até você se recusar em ser controlado de novo. O grande homem que nunca está lá, onde você acha que ele está.”⁴⁹⁶ (ELLISON, 1952, loc 2309) Finalmente, antes de sair do ônibus e da vida do homem invisível, Vet faz sua última advertência ao protagonista: “Seja seu próprio pai, meu jovem. E lembre-se, o mundo é possibilidade, basta que você o descubra.”⁴⁹⁷ (ELLISON, 1952, loc 2341) O “pai” aqui ecoa a estátua do Fundador citada acima, o “símbolo do Pai frio” que possui olhos vazios, mas ainda assim, que serve de guia para os objetificados.

“[A] relação dupla de senhor e pai”⁴⁹⁸, já identificada por Frederick Douglass (1845, loc 770) é ressignificada em *Invisible Man* por meio de outra personagem que personifica esse encontro entre Norte e Sul, entre brancos e negros, entre cegueira e invisibilidade: Jack, o

493 “[Y]ou both fail to understand what is happening to you. You cannot see or hear or smell the truth of what you see - and you, looking for destiny! It’s classic! And the boy, this automaton, he was made of the very mud of the region and he sees far less than you. Poor stumblers, neither of you can see the other. To you he is a mark on the score-card of your achievement, a thing and not a man; a child, or even less - a black amorphous thing. And you, for all your power, are not a man to him, but a God, a force.”

494 “...learn to look beneath the surface...”

495 “...come out of the fog.”

496 “They? Why, the same they we always mean, the white folks, authority, the gods, fate, circumstances – the force that pulls your strings until you refuse to be pulled any more. The big man who’s never there, where you think he is.”

497 “Be your own father, young man. And remember, the world is possibility if only you’ll discover it.”

498 “[T]he double relation of master and father...”

líder da Irmandade, a quem o homem invisível acusa de querer ser o “grande pai branco”⁴⁹⁹ (ELLISON, 1952, loc 7076) ao tirar proveito dele e da população negra do Harlem. O primeiro encontro de Jack com o herói é narrado no capítulo 13, quando há o despejo de uma família afrodescendente do Harlem. Aqui, mais uma das coletâneas de elementos simbólicos estadunidenses de Ellison.

Dentre os pertences retirados da casa, estão um jornal noticiando a deportação do ativista jamaicano pró-pan-africanismo Marcus Garvey; a bandeira da Etiópia, anterior a atual, com o leão de Judá, símbolo do Rastafarianismo; uma fotografia de Abraham Lincoln, o líder da Abolição; e uma placa comemorativa da Feira Mundial de Saint Louis do início do século passado, um emblema do imperialismo estadunidense de então. Assim como a corrida espacial e a guerra do Vietnam décadas mais tarde, os EUA demonstram se preocupar mais com questões internacionais do que com questões internas cruciais, dentre as quais, a desigualdade social e o racismo estrutural. O homem invisível improvisa um discurso, inflamando os transeuntes a lutarem com as autoridades para proteger a família despejada. Jack, com o intuito de conquistar mais partidários negros, enxerga nele um orador promissor a serviço da Irmandade no Harlem.

Primeiramente atraído pela oportunidade de fazer o que gosta, o homem invisível aos poucos percebe que ele é mais uma vez um não-indivíduo, um instrumento a ser usado e descartado quando não servir mais. Na reunião do partido em que o narrador confronta Jack e o chama de “grande pai branco”, Ellison elabora uma materialização metonímica da cegueira, além de ironizar o grande conhecimento dos seres mitológicos que possuem apenas um olho chamados de ciclopes. Como forma de provar o valor de seu sacrifício e intimidar o narrador, Jack retira seu olho de vidro e o coloca em um copo com água, contando que ele perdera o olho em uma ação do partido, quando o homem invisível pondera: “Então esse é o significado de disciplina, pensei, sacrifício... sim, e cegueira; ele não me vê. Ele nem ao menos me vê.”⁵⁰⁰ (ELLISON, 1952, loc 7113) Em vias de compreender sua invisibilidade, o homem invisível novamente se encontra diante do duplo de sua invisibilidade: a cegueira social, desta vez a dos brancos do Norte. A Irmandade considera o Harlem um coletivo massificado de cujo proveito deve ser tirado, sem preocupação alguma com as individualidades das pessoas negras de lá, e o mesmo é feito com o protagonista, que a partir de então começa a entender sua inquietante condição.

499 “...great white father...”

500 “So that is the meaning of discipline, I thought, sacrifice... yes, and blindness; he doesn’t see me. He doesn’t even see me.”

Para encerrar essa seção sobre duplos em *Invisible Man*, é imperativo discutir uma personagem que paira como um espectro fantástico na vida do protagonista e que estabelece duplos por todo o romance, seja entre Sul e Norte, entre o passado e presente ou entre os *selves* do narrador: o avô do homem invisível. O protagonista lembra de seu avô, que tinha sido escravizado no Sul, e que, em seu leito de morte, tinha dado à sua família um conselho ambíguo de sempre concordar os brancos. Apesar de tal conselho ser conscientemente compreendido como “traição” (ELLISON, 1952), ele é lembrado, seguido ou negado pelo protagonista ao longo da narrativa. Inicialmente, o homem invisível é um negro dócil e passivo, assim como seu avô fora, e é louvado por isso pelos brancos. Sentindo-se culpado, ele pensa: “As palavras do velho eram como uma maldição.”⁵⁰¹ (ELLISON, 1952, loc 255) Seja em pesadelos ou em devaneios, esta maldição persegue o protagonista por toda a narrativa, fazendo-o sentir-se infeliz, mole e passivo sempre que ele lembra dela.

Mr. Norton, durante o passeio pelos arredores da universidade, diz-se contente pelo seu destino como filantropo da causa negra. Mas a palavra destino faz o homem invisível lembrar amargamente de seu avô (ELLISON, 1952). Esse duplo entre destinos denota a diferença de percepção sobre o destino em uma sociedade segregacionista: para o branco, é simples falar de futuro; já para o negro, despossuído de uma existência plena no presente, o destino é algo distante e desprazeroso. No capítulo seguinte, o homem invisível é expulso da universidade após o incidente no Golden Day. E ao se questionar sobre o que tinha feito de errado para merecer punição tão severa, mais uma aparição de seu avô: “E agora, para me enlouquecer, eu senti que meu avô estava pairando sobre mim, sorrindo triunfalmente no escuro.”⁵⁰² (ELLISON, 1952, loc 2204) Novamente, por meio do encontro entre avô e neto, simbolizando o encontro entre passado e presente, Ellison estabelece o passado escravocrata estadunidense como duplo de seu presente segregacionista.

Apesar do homem invisível evitar pensar no avô por deixá-lo deprimido, suas palavras ecoam em sua mente em momentos em que o protagonista está em dúvida ou quando suspeita dos brancos, como que um oráculo malquisto, porém inevitável, ou seja, inquietante. Enquanto experimenta relativo sucesso na Irmandade por causa de seus discursos, o homem invisível recebe uma carta anônima que o aconselha a tomar cuidado, pois os brancos não iam deixá-lo ser grande demais: “E, ao olhar para cima, recebi outro choque. Emoldurado pela luz cinzenta da manhã vinda da porta, meu avô parecia me olhar pelos seus olhos. Dei um rápido

501 “The old man’s words were like a curse.”

502 “And now to drive me wild I felt suddenly that my grandfather was hovering over me, grinning triumphantly out of the dark.”

suspiro, então houve um silêncio em que pude ouvir sua respiração ofegante, enquanto ele me olhava impassível.”⁵⁰³ (ELLISON, 1952, loc 5752) O retorno inquietante do avô do homem invisível nesta cena é um tratamento fantástico e metonímico do funcionamento do sistema de casta estadunidense: “Os membros da casta dominante que sentiam que estavam ficando para trás daqueles vistos como inerentemente inferiores, potencialmente enfrentavam uma crise existencial épica.”⁵⁰⁴ (WILKERSON, 2020, loc 2590) Um afrodescendente fazendo sucesso é a quebra da mitologia para quem acredita nela, um acontecimento que vai contra o tido como natural.

Ao fim do romance, quando o homem invisível está escondido no porão entregando seu último monólogo interior, seu avô lá está novamente:

Eu condeno e afirmo, digo não e digo sim, digo sim e digo não. Eu denuncio porque, embora implicado e parcialmente responsável, eu fui ferido ao ponto de uma dor abissal, ferido ao ponto da invisibilidade. E defendo porque, apesar de tudo, descubro que amo. A fim de entender parte disso, eu tenho que amar. Não lhe vendo um perdão falso, sou um homem desesperado - mas muito de sua vida será perdido, seu sentido será perdido, a não ser que você a aborde tanto por meio do amor quanto pelo ódio. Portanto, eu a abordo por meio da divisão. Portanto, eu denuncio e eu defendo e eu odeio e eu amo. Talvez isso me faça um pouquinho tão humano quanto meu avô.⁵⁰⁵ (ELLISON, 1952, loc 8708)

James Albrecht assim analisa esta passagem final: “A consciência irônica que o narrador obtém não é um sinal de paralisia: em vez disso, sinaliza sua aceitação pragmática que o *self* nunca está acabado (muito menos absoluto), mas fluido e provisório.”⁵⁰⁶ (ALBRECHT, 1999, p. 84) Tal análise reitera Joseph Campbell (1949, loc 1486) quando este discorre sobre proações dos heróis: “Ele precisa deixar de lado seu orgulho, sua virtude, beleza, e vida, e se curvar ou se submeter ao absolutamente intolerável. Então ele descobre que ele e seu oposto não são de espécies diferentes, mas uma só carne.”⁵⁰⁷ A contradição das

503 “And looking up, I received another shock. Framed there in the gray, early morning light of the door, my grandfather seemed to look from his eyes. I gave a quick gasp, then there was a silence in which I could hear his wheezing breath as he eyed me unperturbed.”

504 “Those in the dominant caste who found themselves lagging behind those seen as inherently inferior potentially faced an epic existential crisis.”

505 “I condemn and affirm, say no and say yes, say yes and say no. I denounce because though implicated and partially responsible, I have been hurt to the point of abysmal pain, hurt to the point of invisibility. And I defend because in spite of all I find that I love. In order to get some of it down I have to love. I sell you no phony forgiveness, I’m a desperate man - but too much of your life will be lost, its meaning lost, unless you approach it as much through love as through hate. So I approach it through division. So I denounce and I defend and I hate and I love. Perhaps that makes me a little bit as human as my grandfather.”

506 “The ironic consciousness the narrator attains is not a sign of paralysis: instead, it signals his pragmatic acceptance that the self is never finished (much less absolute) but fluid and provisional.”

507 “He must put aside his pride, his virtue, beauty, and life, and bow or submit to the absolutely intolerable. Then he finds that he and his opposite are not of differing species, but one flesh.”

palavras do avô, que inicialmente são tratadas como maldição, acaba por revelar a ambiguidade da existência e se incorporar aos pensamentos, às ações, às palavras, e por fim, à personalidade fragmentada do homem invisível. Por meio da literatura, Ellison divulga o retorno do indivíduo negro à dialética do Eu e do Outro.

Vê-se então que os temas identidade e alteridade são centrais em *Invisible Man* de Ralph Ellison, com este fazendo uso de duplos para articular os percalços do negro nos EUA, em uma obra contendo ironias e absurdos em sua forma, mas que conversa metonimicamente com seus temas. Por meio desses encontros de duplos, pelas ambiguidades da sociedade estadunidense vivenciadas por sua personagem, Ellison elabora uma obra contramitológica que confronta não só a história e seus escritores monumentalistas, mas também a literatura sobre o deslocado que busca representar uma ideia de universal ou uma transcendência Emersoniana, que acabam por reiterar a história posta. A “única oportunidade de se tornar um ser humano” (FANON, 2008, p. 13) para o homem invisível é se afastar da “menos-valia psicológica” (FANON, 2020) que os negros sentem em uma sociedade racista, um passo inicial ao encontro da própria subjetividade.

4.3.2 O duplo em *Kindred*

“Lie and truth had merged.”
(Octavia Butler, *Kindred*)

De acordo com o que foi analisado na seção 4.1, o inquietante envolve um malquisto retorno de algo reprimido. Contudo, o retorno que mais chama a atenção da leitora em *Kindred* é o retorno material e factual de Dana ao passado. A questão essencial aqui é uma interação dialética entre presente e passado, ou como questiona Crossley (2003, loc 4388) na sua análise crítica de *Kindred*: “É tão possível o futuro influenciar o passado assim quanto é para o passado moldar o futuro?”⁵⁰⁸ Essa ruptura do espaço-tempo como elemento fantástico de *Kindred* articula uma comunicação “centrífuga” (FRYE, 1957) e irônica com a realidade vivida por meio dos efeitos histórico-materiais da escravidão que acabou oficialmente há mais de um século e meio, mas “cujos modos de violência, santificados e profundos, estão ainda conosco como metamorfoses calibradas a este momento”⁵⁰⁹, para reutilizar a citação de

508 “Is it as possible for the future to influence the past as it is for the past to shape the future?”

509 “...whose modes of violence, sanctified and profound, are still with us as metamorphoses calibrated to this moment...”

Hortense Spillers (1980, p. 107) da seção sobre ironia.

Um exemplo dessa tensão gerada pelo diálogo fantástico entre presente e passado se dá quando Rufus bisbilhota a bagagem que Dana trouxe de 1976, encontra um livro de história de então sobre a escravidão estadunidense, e o lê:

‘Isso é a maior besteira abolicionista que eu já vi.’
 ‘Esse livro nem tinha sido escrito até um século depois que a escravidão foi abolida.’
 ‘Então por que diabos eles ainda estão reclamando dela?’⁵¹⁰
 (BUTLER, 1979, loc 2278)

Mais uma prova de que Butler está usando ficção científica como “repensamento irônico” do romance histórico para “não somente identificar no passado as causas do que aconteceria depois, mas também desenhar o processo por meio do qual aquelas causas foram lentamente produzindo seus efeitos” (ECO, 1983, p. 676), fazendo sua forma comunicar o conteúdo, com o passado a falar do presente, ou, mostrando que o passado ainda está e faz parte do presente.

Ao folhear o livro da abolicionista estadunidense Sojourner Truth, que nem fora escrito ainda, Rufus não entende por que os negros ainda reclamam da escravidão, mesmo ela tendo sido encerrada. Com seu pensamento desinformado sulista *antebellum*, Rufus, a princípio, é uma mimetização do pensamento local e da época, mas Butler coloca um argumento contemporâneo na fala de uma personagem do passado. Esse tipo de visão superficial e imediatista, desconsiderando o contexto histórico-material em que os escravizados se encontram no pós-abolição, faz parte de uma agenda ideológica racista contemporânea que busca “esvaziar a realidade da aparência de história”⁵¹¹ (ROBINSON, 2011) de acordo com preceitos da mitologia, instituindo a pessoa negra como essencialmente inferior, ou como Sarah Schiff (2009) faz entender, é uma ressonância com pessoas que querem esquecer ou ignorar um passado quase insolúvel.

A narradora diz a Rufus o porquê de ela não saber tudo sobre o passado: “As pessoas não aprendem tudo sobre o tempo que veio antes delas”⁵¹² (BUTLER, 1979, loc 933), uma metalinguagem de Butler que aponta para uma relação entre aprendizado de história, sua escrita e sua interpretação, na qual “o passado e o presente entrelaçam-se como resultado.” (KILOMBA, 2019, loc 1921) O elemento fantástico de *Kindred* parasita o real ao dar um

510 “This is the biggest lot of abolitionist trash I ever saw.”

“That book wasn’t even written until a century after slavery was abolished.”

“Then why the hell are they still complaining about it?”

511 “...empty reality of the appearance of history...”

512 “People don’t learn everything about the times that came before them...”

discurso racista e historicamente monumentalista, porém contemporâneo, a uma personagem de dois séculos atrás, distorcendo assim o limite entre narrativa histórica e discurso literário e, alimentando a tensão entre diegese e mimese.

Além disso, a conversão da “Instituição Peculiar” (SPILLERS, 1977) “na tenacidade do racismo”⁵¹³ (MORRISON, 2019) é uma manifestação exemplar do monumentalização nietzschiana da história, articulado pelo inquietante nessa cena, em que um indivíduo do passado fala como se fosse do agora, indicando um pensamento do passado ainda presente na contemporaneidade. O inquietante aqui presente promove a suspensão de julgamento do discurso vigente, trazendo de volta o trauma histórico reprimido que serve à construção do mito americano, ou como afirma Sarah Schiff (2009, p. 115):

Ecos inquietantes sob o disfarce de ‘anacronismos’ racistas e sexistas servem para estabelecer o duplo entre presente e passado e são representativos das ‘verdades’ não-processadas e reprimidas da história que não foram integradas em uma narrativa nacional mor, e que não fazem sentido sem a memória do passado.⁵¹⁴

Logo, o racismo, estrutural ou não, presente na sociedade estadunidense, recebe uma suspensão de julgamento em *Kindred*. Octavia Butler promove “o retorno inquietante daquelas memórias perturbadoras que foram reprimidas a serviço da criação de mitos nacionais”⁵¹⁵ (SCHIFF, 2009, p. 110) por meio de sua narrativa contramitológica, uma literatura que combate a escrita de uma história que monumentaliza e mitologiza o progresso material-tecnológico e, que ignora os problemas éticos e sociais advindos dialeticamente desse mesmo progresso, escondendo o passado traumático, naturalizando-o como algo que não está mais entre nós e que, portanto, não merece atenção.

Em *Kindred*, a principal representação literária do duplo é o da personagem narradora Dana e sua ancestral escravizada Alice, com a relação de parentesco (“*kindred*”) e semelhança física entre as duas simbolizando o encontro dos duplos presente e passado (SCHIFF, 2009), e, vice-versa, do passado escravocrata sendo o duplo do presente estruturalmente racista:

Enquanto os duplos passado e presente servem para derrubar fronteiras temporais e, deste modo, solapar uma narrativa progressiva mor, Alice e Dana operam como duplos que superam os limites temporais, derrubam as

513 “...into tenacity of racism...”

514 “Uncanny echoes in the guise of racist and sexist ‘anachronisms’ serve to double the present with the past and are representative of the unprocessed, repressed ‘truths’ of history that have not been integrated into a national master narrative and that are meaningless without the memory of the past.”

515 “...the uncanny return of those disturbing memories that have been repressed in the service of national mythmaking...”

fronteiras do ego e dão vida à ‘dupla conscientização’ de Du Bois e ao estado traumático de dissociação.⁵¹⁶ (SCHIFF, 2009, p. 117)

Essa superação de limites temporais do racismo é vivenciada por Dana, que depois de tanto viver na fazenda dos Weylin, percebe-se dissociada de si mesma, uma compreensão do quanto que o espaço-tempo do Sul escravocrata dos EUA influencia na percepção do indivíduo sobre si mesmo: “Antigamente - Deus sabe quando - eu me preocupei em manter uma distância grande entre mim e esse tempo estranho. Agora, não havia distância alguma.”⁵¹⁷ (BUTLER, 1979, loc 3655) O fantástico é o veículo de Butler para divulgar a dupla conscientização daqueles que viveram, e agora, daqueles que contigualmente revivem, o fardo histórico dos EUA.

A semelhança física de Alice e Dana funciona como um disfarce irônico do duplo metafísico entre passado e presente. Rufus, o patriarca branco, por sua vez, não enxerga individualidades nas duas personagens. Quando as encontra juntas na cabine de Alice, diz: “Vocês são realmente uma só mulher. Sabiam disso?”⁵¹⁸ (BUTLER, 1979, loc 3776) Em certo momento, até mesmo Dana se percebe parecida com sua antepassada: “Eu exagerei com ele. Eu era Alice mais uma vez, rejeitando-o.”⁵¹⁹ (BUTLER, 1979, loc 3100) No fim da narrativa, quando Alice já se suicidou, Rufus novamente se dirige à Dana: “‘Vocês eram uma mulher,’ ele disse. ‘Você e ela. Uma mulher. Duas metades de um inteiro.’”⁵²⁰ (BUTLER, 1979, loc 4265) A princípio, a multiplicidade dos *selves* de dois indivíduos aqui é invertida na visão do branco que não consegue ver individualidades nelas, somente a aparência física externa, mas ao mesmo tempo, é a articulação estética da dissolução dos limites entre o passado e o presente, um fazendo parte do outro, um sendo o outro, um se alimentando e influenciando o outro.

A relação que Rufus tem com Alice, sua amante, e Dana, sua confidente e salvadora, faz com que os outros escravos as ignorem por despeito. Quando Dana percebe isso, ela pondera: “Eu tinha visto escravos fazendo isso com a Alice. Não havia notado eles fazendo isso comigo.”⁵²¹ (BUTLER, 1979, loc 3646) O fato de ela ser casada com um branco, de ajudar Rufus e de ser tão educada para os padrões da época, faz com que Dana seja vista

516 “While the past and present doublings serve to break down temporal boundaries and thereby undermine a progressive master narrative, Alice and Dana operate as doubles who surpass temporal limits, break down ego boundaries, and enliven Du Bois’ ‘double consciousness’ and the traumatic state of dissociation.”

517 “Once - God knows how long ago - I had worried that I was keeping too much distance between myself and this alien time. Now, there was no distance at all.”

518 “You really are only one woman. Did you know that?”

519 “I had pushed him too far. I was Alice all over again, rejecting him.”

520 “‘You were one woman,’ he said. ‘You and her. One woman. Two halves of a whole.’”

521 “I’d seen slaves do that to Alice. I hadn’t noticed them doing it to me before.”

como uma negra inferior por seus pares por ser tão parecida com brancos. Tida como submissa tal qual sua ancestral e seu duplo, Dana sente o rancor vindo de outros escravos que a consideram o que Alice chama de “preta branca” (“*white nigger*”). Um oxímoro que sugere que ninguém está a salvo do “maniqueísmo delirante” de Fanon (2020), que estabelece dualismos simplistas, favorecendo a ordem vigente.

Rufus, que quanto mais cresce, menos enxerga as subjetividades de Alice e Dana, passa também a ter sua individualidade dissolvida, bem como relata Dana: “[E]le não tinha tempo para mim. Ele mal tinha tempo para sua mãe. Mas ele tinha tempo para vender escravos. Ele tinha tempo para se tornar ainda mais parecido com seu pai.”⁵²² (BUTLER, 1979, loc 3667) Ou seja, quanto mais Rufus nega a subjetividade das duas, mais ele perde a sua própria individualidade. Essa articulação de Butler, além de ser uma releitura de Frederick Douglass, sugere a complexa relação dos EUA com parte de seu passado que não foi incorporado na mitologia de criação da nação, mas que retorna por meio do inquietante, este, indicando a perda e o consequente retorno das subjetividades, tanto do oprimido quanto do opressor.

Ademais, as viagens no tempo de Dana acontecem durante o ano do bicentenário da independência dos EUA, 1976, um elemento metonímico que revela a relação de contiguidade entre um passado de uma nação que busca a liberdade e que se livra da opressão da metrópole europeia, mas que perpetua a opressão ao negar resolver o problema da escravidão, e que posteriormente se nega a dialogar sobre o trauma coletivo: “Para que a Declaração de Independência seja comemorada proveitosamente, de acordo com um mito progressivo dominante, as ‘verdades’ do passado precisam ser esquecidas, e o presente, deste modo, é esvaziado de significado.”⁵²³ (SCHIFF, 2009, p. 113) Ou como a própria narradora Dana entende em sua derradeira viagem, quando enfim mata o seu algoz, em mais uma passagem que revela a metaficção historiográfica na narrativa de Butler (1979, loc 4022): “Com algum tipo de simbolismo reverso, Rufus me chamou de volta no 4 de julho.”⁵²⁴ O que Dana chama de simbolismo reverso, com sua independência sendo decretada por suas próprias mãos, é a sua criadora Octavia Butler concebendo uma narrativa contramítica que busca preencher o passado traumático, que tem sido esvaziado de significado.

O trauma original, portanto, encontra o seu duplo no presente, ainda permeado por

522 “[H]e had no time for me. He barely had time for his mother. But he had time to sell slaves. He had time to make himself that much more like his father.”

523 “In order for the Declaration of Independence to be usefully commemorated according to a dominant progressive myth, the ‘truths’ of the past must be forgotten, and the present is thereby emptied of meaning.”

524 “With some kind of reverse symbolism, Rufus called me back on July 4.”

mitologia, ou ideologia, quando comunidades inteiras de oprimidos e opressores esquecem da base histórico-material das relações de poder entre brancos e negros. Vejamos como a narradora Dana consegue articular esse sentido histórico inquietante quando percebe que passou mais tempo em Maryland do passado que em sua casa na Califórnia no presente:

Eu estive em casa em 1976, nesta casa, e não parecia um lar. Não parece agora. Por um lado, Kevin e eu tínhamos morado aqui por dois dias. O fato de eu ter tido oito dias extras aqui sozinha não ajudou muito. A época, o ano, estava certo, mas a casa não era familiar o bastante. Eu senti como se eu estivesse perdendo meu lugar aqui no meu próprio tempo. O tempo de Rufus era uma realidade mais nítida e mais forte. O trabalho era mais árduo, os cheiros e sabores eram mais fortes, o perigo era maior, a dor era pior... O tempo de Rufus demandava coisas de mim que nunca foram demandadas antes, e podia facilmente me matar caso eu não atendesse suas demandas. Era uma realidade crua e poderosa que as delicadas conveniências e luxos desta casa, de agora, não podiam tocar.⁵²⁵ (BUTLER, 1979, loc 3135)

Mais uma vez, Octavia Butler informa metalinguisticamente a sua leitora que aguçar o sentido histórico é necessário, mas não será sem dor. A viagem temporal de Dana se configura em uma jornada educacional que serve para que ela volte para quando ocorreu o trauma original, a escravidão, uma verdade esquecida, ou esvaziada de significado, que ainda fratura o *self* do negro e divide uma nação. Schiff (2009, p. 107) alega que Butler debate o problema do fazer histórico tendo em mente a traumática escravidão, ora “como verdade factual a ser recuperada ou memória (coletiva) a ser construída”⁵²⁶, em um país que insiste em esconder tal trauma em prol de uma escrita progressista e positiva do mito de origem nacional baseado em liberdade e prosperidade para todos. Como é pensado nesta tese, Schiff (2009) considera que a memória coletiva ainda está em construção. Não somente a memória, mas também a história. Seja como arquivo ou como investigação, história é um projeto em andamento no qual a literatura contramítica tem papel fundamental.

Ademais, o trauma histórico original revelado por meio do inquietante na narrativa fantástica de Butler produz um estranhamento em sua leitura, pois a ficção como duplo da história acaba por não ser mera ficção, mas uma história do não-dito que foi ocultada, oferecendo um luto a desconhecidos que sofreram o trauma e de quem a leitora nada sabia até

525 “I had been home to 1976, to this house, and it hadn’t felt that homelike. It didn’t now. For one thing, Kevin and I had lived here together for only two days. The fact that I’d had eight extra days here alone didn’t really help. The time, the year, was right, but the house just wasn’t familiar enough. I felt as though I were losing my place here in my own time. Rufus’s time was a sharper, stronger reality. The work was harder, the smells and tastes were stronger, the danger was greater, the pain was worse... Rufus’s time demanded things of me that had never been demanded before, and it could easily kill me if I did not meet its demands. That was a stark, powerful reality that the gentle conveniences and luxuries of this house, of now, could not touch.”

526 “...as factual truth to be recovered or (collective) memory to be constructed...”

agora. Encarar o passado reprimido e confrontar o trauma pode deixar cicatrizes, mas novamente, a literatura possui papel medicinal: “Quando obras de ficção se engajam em eventos históricos e discursos históricos, elas convidam a uma revisão da história, potencialmente fazendo dela, assim como memória, uma narrativa reparativa.”⁵²⁷ (SCHIFF, 2009, p. 123) Pode-se afirmar que o luto aos que sofreram dentro da ficção tem o seu duplo nos projetos de reparações às minorias estadunidenses tão debatido nas últimas décadas.

Então, Butler transporta a leitora ao passado por meio de uma personagem contemporânea que possui conhecimento histórico sobre a escravidão, e sua viagem no tempo é um símbolo metonímico do que todos nós, não somente afrodescendentes, deveríamos fazer e eventualmente faremos: revisitar a história, conhecê-la mais a fundo como forma de ter empatia pelos ativistas solitários que não tiveram, até agora, direito ao luto, muito menos participação na escrita da história; que educação é importante, mas que também devemos ter em mente que, uma vez privado de educação formal, o escravizado apresenta uma “resistência mais pela astúcia que pela força” (BERND, 2010, p. 23) e se educa pela própria escravidão, por meio de experiência, sabedoria e esperteza; e que só porque a escravidão foi abolida há tempos, não significa que suas reverberações histórico-materiais devam ser entendidas como mera contingência da história e, portanto, ignoradas quando se analisa a afrodíaspóra hoje.

4.3.3 Duplos e fragmentação em *Beloved*

“Anything dead coming back to life hurts.”
(Toni Morrison, *Beloved*)

A professora Linda Krumholz, em seu artigo *The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's Beloved* (1992), oferece relevantes indicadores para a análise do fantástico, com o foco em *Beloved*, levando em consideração a abordagem do duplo, bem como a relação da obra de ficção com a história.

Krumholz (1992) não fala diretamente em duplo, mas em “paralelo” entre os polos individual e coletivo do inconsciente histórico. Este paralelo é articulado por Toni Morrison em sua obra para tratar do trauma histórico da escravidão que, assim como na análise de *Kindred* de Schiff, também possui polos que se comunicam, interagem e influenciam, como

527 “When works of fiction engage historical events and historical discourse, they invite a revision of history, potentially making it, like memory, a reparative narrative.”

em um encontro de duplos: “O processo de cura de Sethe em *Beloved*, seu processo de aprender a conviver com seu passado, é um modelo para as leitoras que precisam confrontar o passado de Sethe como parte do nosso próprio passado, um passado coletivo que vive bem aqui onde vivemos.”⁵²⁸ (KRUMHOLZ, 1992, p. 395) Portanto, a necessidade individual das personagens de *Beloved*, mas mais intensamente em Sethe, em se resolver com o passado, está intrinsecamente refletida e ligada à necessidade, na realidade vivida, tanto individual quanto nacional e coletiva, em se resolver com o fardo histórico.

De acordo com Hélène Cixous, o tema mais inquietante, seja na realidade vivida, quanto na ficção, é a morte, cuja presença releva de forma clara os paralelos e a ambivalência entre vida e ficção:

A ‘morte’ não possui forma alguma em vida. Nosso inconsciente não tem lugar para a representação de nossa mortalidade. Como uma representação impossível, a morte é aquela que imita, por essa mesma impossibilidade, a realidade da morte. [...] somente os mortos sabem o segredo da morte. A morte nos reconhecerá, mas nós não a reconheceremos.⁵²⁹ (CIXOUS, 1976, p. 543)

E é justamente através dessa ironia, dando forma a algo que não possui forma na vida, que a ficção de Morrison articula um dos principais temas do fantástico:

A figura direta do inquietante é o fantasma. O fantasma é a ficção da nossa relação com a morte, concretizada pelo espectro na literatura. A relação com a morte revela o mais alto grau do inquietante. Não há nada mais notório e inquietante para o nosso pensamento que mortalidade.⁵³⁰ (CIXOUS, 1976, p. 542)

Vale retomar aqui *Uncle Tom’s Cabin*. No desfecho deste romance, o violento fazendeiro Legree se encontra com um fantasma logo após a morte do seu antagonista, Uncle Tom, e assustado, acredita que trancar as portas de casa o protegerá. A narradora assim analisa a cena:

Quão tolo é aquele que tranca sua porta para impedir a entrada de espíritos, que tem em seu próprio peito um espírito com quem não ousa se encontrar sozinho, cuja voz, sufocada lá embaixo, e soterrada por coisa terrenas, é

528 “Sethe’s process of healing in *Beloved*, her process of learning to live with her past, is a model for the readers who must confront Sethe’s past as part of our own past, a collective past that lives right here where we live.”

529 “‘Death’ does not have any form in life. Our unconscious [sic] makes no place for the representation of our mortality. As an impossible representation, death is that which mimes, by this very impossibility, the reality of death. [...] only the dead know the secret of death. Death will recognize us, but we shall not recognize it.”

530 “The direct figure of the uncanny is the Ghost. The Ghost is the fiction of our relationship to death, concretized by the specter in literature. The relationship to death reveals the highest degree of the Unheimliche. There is nothing more notorious and uncanny to our thought than mortality.”

ainda assim como uma trombeta prenunciando a ruína!⁵³¹ (STOWE, 1852, loc 8627)

Denotando um proto-inquietante, um diálogo com o gótico estadunidense ou uma psicologia primitiva, vê-se como a escravidão desde sempre foi uma fonte de fantasmas, para os cativos, para os seus perpetradores e para a ficção que parasita, retrata, representa ou simboliza essa situação.

Ainda assim, mesmo o fantasma sendo o mais alto grau do inquietante na literatura, Toni Morrison conseguiu engendrar uma polifonia contemporânea em seu fantasma, como a imensa quantidade de crítica produzida sobre o tópico pode comprovar. Seja uma ressignificação de *Uncle Tom's Cabin*, uma homenagem de Toni Morrison (1987) aos “sessenta milhões” de escravizados ou uma encarnação da culpa de sua personagem Sethe, não há como negar que *Beloved* entra em uma categoria especial de fantasma, pois ela volta duas vezes, uma em forma de espectro e outra em carne e osso depois que Paul D chega à 124. Quando espectro, ela aterroriza a quase todos da casa, fazendo inclusive seus irmãos e o cachorro fugirem dela. Depois do fantasma ser expulso por Paul D, *Beloved* volta metamorfoseada em humana para morar com Sethe, Paul D e Denver, para novamente perturbar a ordem da família (MORRISON, 1987).

Cixous (1976) considera o retorno dos mortos como “perturbação dos limites”⁵³² entre o que é vida e morte, estabelecendo um intermediário intolerável, onde “opostos se comunicam”⁵³³: “O que é intolerável é que o Fantasma apaga o limite que existe entre os dois estados, nem vivo nem morto; ao passar por ele, o morto retorna à maneira do Reprimido.”⁵³⁴ (CIXOUS, 1976, p. 543) O fantasma de *Beloved* não como ressurreição, mas como a insurreição dos mortos (JACKSON, 1981) é uma manifestação do fantástico em que há “resistência à alegoria e metáfora”⁵³⁵ (JACKSON, 1981, p. 24), mas que ainda assim, ao parasitar uma nação assombrada por um passado traumático, revela, por meio da ficção, uma inquietante história do não-dito.

Se Cixous nega a metáfora na volta inquietante dos mortos, Jackson vai além, expandindo isso para toda a categoria do fantástico: “[O] fantástico não é metafórico. Ele não

531 “What a fool is he who locks his door to keep out spirits, who has in his own bosom a spirit he dares not meet alone, whose voice, smothered far down, and piled over with mountains of earthliness, is yet like the forewarning trumpet of doom!”

532 “...disturbance of the limits...”

533 “...opposites communicate...”

534 “What is intolerable is that the Ghost erases the limit which exists between two states, neither alive nor dead; passing through, the dead man returns in the manner of the Repressed.”

535 “...resistance to allegory and metaphor...”

cria imagens que são poéticas, mas produz um deslizamento de uma forma a outra, em um deslocamento metonímico.”⁵³⁶ (JACKSON, 1981, p. 47) Usando o fantasma como chave para o inquietante, Morrison realiza ficcionalmente o que Kilomba (2019, loc 2735) afirmaria, mais tarde, em *Memórias da plantação*: “[N]ossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente.”

Tendo diferentes atribuições, Krumholz (1992, p. 400) chama o fantasma de *Beloved* de “trickster da história”: “*Beloved* é o ‘fantasma’ de Sethe, o retorno do passado reprimido, e ela força Sethe a confrontar a disparidade entre seu amor de mãe e as realidades da maternidade na escravidão.”⁵³⁷ O *trickster*, por ser uma figura arquetípica muito presente tanto na mitologia africana quanto na crítica literária afro-americana (GATES, 1988), e por evocar a “mediação e a unidade de forças opostas”⁵³⁸ (GATES, 1988, p. 6), permite Morrison oferecer uma multiplicidade de vozes ao juntar tradição africana com o pós-modernismo estadunidense (KRUMHOLZ, 1992), e expor a tensão entre a oralidade e a escrita (GATES, 1988), além de referenciar Frederick Douglass, que utiliza a figura do *trickster* como fonte de improvisação contra o absolutismo escravagista (O’MEALLY, 2003). Ademais, se a figura do *trickster* possui relação íntima com a interpretação dos textos afro-americanos (GATES, 1988), sugiro que *Beloved* é um *trickster* que faz a mediação entre os duplos passado e presente, mitologia e contramitologia e, ficção e realidade, possibilitando a manifestação literária do inquietante coletivo, fruto do fardo histórico estadunidense.

Levando a pós-modernidade em consideração, Krumholz (1992) associa elementos formais marcantes em *Beloved*, tais como a fragmentação narrativa e os fluxos de consciência, como rituais de cura do trauma do passado de escravidão. Da mesma maneira, a fragmentação discursiva presente em *Beloved* é um “peculiar jogo de palavras em ação”⁵³⁹, identificado por Henry Louis Gates Jr. (1988, p. xxv) em textos afro-americanos, que transmite a tensão entre a oralidade negra e a escrita literária. Em todo o caso, Morrison faz uso de elementos formais modernos para tecer um comentário estético sobre a escravidão e contribuir para o arquivo histórico da fragmentação do *self* do negro.

Assim como Ellison e Butler, ela conversa com a leitora para explicar o seu fazer literário com vozes afro-americanas e do chamado pós-modernismo estadunidense por meio

536 “[T]he fantastic is not metaphorical. It does not create images which are ‘poetic’, rather it produces a sliding of one form into another, in a metonymical displacement.”

537 “*Beloved* is Sethe’s ‘ghost,’ the return of her repressed past, and she forces Sethe to confront the gap between her motherlove and the realities of motherhood in slavery.”

538 “...mediation and of the unity of opposed forces...”

539 “...peculiar play of ‘voices’ at work...”

do diálogo entre Denver e sua irmã fantasma: “Doces conversas loucas, cheias de meias sentenças, devaneios e incompreensões mais excitantes que a compreensão jamais podia ser.”⁵⁴⁰ (MORRISON, 1987, loc 989) Há mudança de narradoras por toda a obra, característica de narrativas sobre mobilidade (BERND, 2010), denotando ganho de autoconsciência das personagens (GATES, 1988). Dessa forma, além dos temas e elementos fantásticos em *Beloved*, o inquietante coletivo também é engendrado no escrever fragmentado e historicamente metalinguístico de Morrison. Tal fragmentação articulada por Morrison, tanto formal quanto do *self* das personagens, também revela duplos inquietantes e seus encontros dentro da narrativa por meio da relação entre Beloved, Sethe e Denver.

Veja-se aqui os capítulos 20 ao 23, quando há uma sequência de monólogos interiores das três mulheres da 124. Sethe inicia explicando sua fuga desesperada da fazenda *Sweet Home* que eventualmente culminaria no assassinato da sua própria filha Beloved. Logo depois, Morrison elabora um fluxo de consciência em sua personagem Denver para explicar o seu medo da mãe e que foi salva de ser morta por ter bebido o sangue de sua irmã recém-assassinada (MORRISON, 1987), e que por causa disso, é a única a não ser perturbada pelo espectro. Finalmente, Beloved detalha como é estar morta: um ambiente cheio de água e vozes, um fluxo de consciência que pode ser interpretado como a fala dos cativos nos navios negreiros sendo mediadas por uma das vítimas da escravidão. A passagem a seguir mostra Beloved se unindo com os seus duplos neste capítulo:

Ela estava se preparando para sorrir para mim e, quando ela viu as pessoas mortas jogadas ao mar, ela também foi e me deixou lá sem o meu rosto nem o dela. Sethe é o rosto que encontrei e perdi na água debaixo da ponte. Quando entrei, eu vi seu rosto vindo até mim e era meu rosto também.⁵⁴¹ (MORRISON, 1987, loc 3145)

Após estabelecer o encontro de duplos da escravizada morta, de sua mãe e das vítimas dos que foram jogados ao mar durante a *Middle Passage*⁵⁴², Morrison articula uma multiplicidade de duplos dentro da família de Sethe que se encerra com a seguinte passagem:

Beloved
Você é minha irmã

540 “Sweet, crazy conversations full of half sentences, daydreams and misunderstandings more thrilling than understanding could ever be.”

541 “She was getting ready to smile at me and when she saw the dead people pushed into the sea she went also and left me there with no face or hers. Sethe is the face I found and lost in the water under the bridge. When I went in, I saw her face coming to me and it was my face too.”

542 A viagem forçada pelo Oceano Atlântico dos cativos africanos vindos da África até o Novo Mundo. Disponível em: < <https://www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade>>. Último acesso em 6 de agosto de 2022.

Você é minha filha
 Você é meu rosto;
 você sou eu⁵⁴³
 (MORRISON, 1987, loc 3174)

A união carnal e metafísica entre Beloved, Sethe e Denver, além de denotar o sangue em comum entre elas, também conota a comunhão entre as mulheres negras do Sul estadunidense, uma união do duplo passado e presente: de escravizadas, ex-escravizadas e suas descendentes, e das que nem ao menos conseguiram chegar aos EUA.

Sendo um fantasma tangível, Beloved sugere outro encontro de duplos além do abstrato com o material: o da perturbação com a cura. Esse encontro traz uma restauração psicológica e espiritual, ainda que dolorosa, para a família de Sethe por meio da encarnação física do trauma da escravidão e do luto pelos que sofreram destino parecido: “Beloved incorpora o sofrimento e a culpa do passado, mas ela também incorpora o poder e a beleza do passado e a necessidade de compreender o passado plenamente a fim de gerar o futuro, repleto de possibilidades.”⁵⁴⁴ (KRUMHOLZ, 1992, p. 401) Assim como em *Kindred*, em *Beloved* é estabelecida a literatura como duplo da história, com a cura das personagens como uma resolução, um ritual dos cativos e seus descendentes em busca do sentido histórico para sua condição.

Sethe, ao querer fugir do passado, não consegue viver seu presente, tampouco construir seu futuro. A desfragmentação do *self* dessa personagem deslocada perpassa pela aceitação do trauma como parte constituinte desse mesmo *self*: “O que Beloved exhibe, então, é um conceito central de identidade: a produção da identidade de ‘um’ depende da construção de um ‘outro’, tanto que o ‘um,’ sendo dependente do ‘outro’ para sua existência, é também, ao mesmo tempo, o ‘outro.’”⁵⁴⁵ (DURKIN, 2007, p. 187-188) Uma ambiguidade da existência em conjunto com a dialética do Eu e do Outro que dialogam com a negação da objetividade histórica por Nietzsche (1888, loc 798): “Cada um é necessário, é um pedaço de destino, pertence ao todo, está no todo - não há nada que possa julgar, medir, comparar, condenar nosso ser, pois isto significaria julgar, medir, comparar, condenar o todo... Mas não existe

543 “Beloved

You are my sister
 You are my daughter
 You are my face;
 you are me”

544 “Beloved embodies the suffering and guilt of the past, but she also embodies the power and beauty of the past and the need to realize the past fully in order to bring forth the future, pregnant with possibilities.”

545 “What Beloved exhibits, then, is a central concept of identity: the production of the identity of ‘one’ depends on the construction of an ‘other,’ such that the ‘one,’ being dependant on the ‘other’ for its existence, is also at the same time the ‘other.’”

nada fora do todo!”

Essa interdependência existencial entre o Eu e o Outro estabelece o que Fanon (2020) denomina de dialética efetiva entre o corpo e mundo, um dos passos para a reconquista da existência plena do negro: o negro, entendendo-se como sujeito, pode então, entender-se como participante do coletivo. Finalmente, quando *Beloved* desaparece ao fim da narrativa, ela é absorvida como um novo arquétipo da escravidão e da história estadunidense, ou uma contrahistória, delegando a responsabilidade do entendimento histórico aos que ainda estão vivos e lendo tal narrativa, entendimento que servirá de suporte a (re)construção da identidade do deslocado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[T]here’s always an element of crime in freedom.”
(Ralph Ellison, *Invisible Man*)

A literatura de modo mimético de Stowe, Sinclair e Steinbeck, abordada no início desta tese, ao trazer ensinamentos ideológicos de maneira doutrinária, constitui-se inescapavelmente em um ato político, uma vez que denuncia desmandos da sociedade estadunidense frente a minorias deslocadas, e como estas, representadas por personagens que remetem a heróis mitológicos exilados nos romances, adquirem a dádiva do conhecimento para se libertarem da ameaça externa: a corrupção moral da escravatura em *Uncle Tom’s Cabin*, e o capitalismo desenfreado em *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*.

Entretanto, a tentativa de “precisão de correspondência” (PITKIN, 1967) na representação, o excesso de história (NIETZSCHE, 2012) e a busca do “efeito social” nessas obras acarretam um problema estético. Como a escravidão africana foi abolida, as condições inumanas nos entrepostos de Chicago mudaram e o Dust Bowl que impulsiona a migração para a Califórnia acabou, *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*, por causa de sua alta carga temática, representando agruras reais em uma forma jornalística, alegórica e universalista, tornam-se as infames obras datadas de Harold Bloom.

Para além disso, e principalmente, é nítido como nessas obras a presença Africanista, identificada por Toni Morrison, transpõe para a linguagem literária a formação de ‘americanidade’ tendo o negro como referência negativa. O uso referencial ou o silenciamento de vozes negras nesses romances denotam um dualismo conveniente, porém vulgar, de construção de personagens. Stowe, Sinclair e Steinbeck mitologizam seu ambiente (CAMPBELL, 1991) por meio da literatura, contribuindo para povoar de maniqueísmos a memória cultural e o cânone literário estadunidenses.

Pode-se inferir que as alegações dos autores sobre a sociedade são tratadas como dádiva em suas obras mitológicas. As personagens em busca de um conhecimento histórico são representações mitológicas do que os autores pensam sobre o deslocamento e suas vítimas. Tipificando os deslocados e estabelecendo uma individuação que é promovida por conversão, eles tornam coletiva uma experiência histórica que é majoritariamente individual e subjetiva, resultando em uma monumentalização da história em romances predominantemente metafóricos e alegóricos.

A melhora que é promovida, e supostamente quista, por Stowe, Sinclair e Steinbeck

em suas obras é então, conforme Nietzsche (1988), passivizante. Para o filósofo alemão, a verdadeira arte não deve fomentar consentimento e aceitação, mas sim despertar os instintos históricos para a ação. E os instintos históricos (re)despertados em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* são, sim, para a ação, mas uma ação de resgate da subjetividade e de retorno de uma completude ontológica.

Ellison, Butler e Morrison, assim como Stowe, Sinclair e Steinbeck, também buscam expor conhecimento e verdade em suas narrativas. Porém, agora isso se dá em uma literatura simbólica com elementos fantásticos que divulgam a subjetividade histórica em vez do panfletismo doutrinário presente em *Uncle Tom's Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath*. Ressignificando a realidade histórica dos EUA em um curto-circuito metonímico, as autoras articulam personagens tentando entender o seu papel na construção da memória histórica e coletiva dos EUA, ao mesmo tempo que buscam conhecer a si mesmas em uma sociedade racializada que nega a subjetividade negra.

Apesar da clara preocupação com identidade e subjetividade, o retorno à dialética do Eu e do Outro faz com que em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* sejam também desvendadas como manifestações coletivas, frutos dessa relação dialética. A escravidão em si, conforme já visto em Eyerman (2001), gerou um “trauma coletivo”; o passado escravocrata e a negação em se acertar com ele se configura em uma sombra junguiana coletiva; o retorno indesejado desse passado traumático cria uma atmosfera coletiva do inquietante freudiano; e por fim, a sociedade fazendo, ou ao menos tentando fazer, as pazes com seu passado traumático se configura no que Samuels (2001) denomina individuação coletiva.

Por meio de uma literatura contramitológica que articula individuação coletiva, exposição e cura do trauma coletivo, ou resignação ativa perante a ontologia negada, as obras fantásticas modernas de Ellison, Butler e Morrison trazem uma outra faceta política sobre os deslocados: “Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político.” (KILOMBA, 2019, loc 272) Deste modo, a transformação do objeto em sujeito de autoras e autores pertencentes à minoria que tem a subjetividade declinada, é transposta para a ficção por eles produzida, e desta forma, miscigena-se o cânone literário dos EUA.

Ao mesmo tempo que o conteúdo de Ellison, Butler e Morrison traz à leitora informação por meio de seus símbolos e mediações, o conhecimento histórico e a explicitação de experiências humanas singulares (SONTAG, 1990) dessas obras perpassam pelos seus estilos. Estes integram elementos estruturais contemporâneos com símbolos fantásticos e figuras que remetem ao contraditório, a fim de dar um tratamento estético irônico ao

desplacamento e à ontologia amputada da comunidade negra.

Os escritores fictícios de *Kindred* viajando no tempo, os corpos textuais e o fantasma ambivalente em *Beloved* e, o intelectual negro invisível vindo do Sul segregacionista de *Invisible Man*, são manifestações estéticas da conturbada “passagem de objeto a sujeito [...] que marca a escrita como um ato político.” (KILOMBA, 2019, loc 279) Em termos psicanalíticos, literatura fantástica se trata de desejo (JACKSON, 1981), e o desejo do homem invisível de não ser invisível, o desejo de Sethe de esquecer o passado e viver o presente e o desejo de Dana de salvar a sua existência são metonímias, que se comunicam com o externo ao texto, do desejo de participação política, de individuação pessoal e coletiva dos deslocados e de retorno à dialética do Eu e do Outro.

A solução encontrada por Ellison, Butler e Morrison é o inquietante freudiano, também presente na realidade vivida dos negros, mas que com um tratamento literário fantástico, manifesta-se por meio da ironia, oxímoros, fragmentações narrativas e pela presença do duplo. Dentre os duplos presentes em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved*, vale destacar novamente o encontro entre literatura e história. Entendendo que a “a perspectiva histórica é apenas uma das possíveis aproximações da realidade” e que “o campo da literatura possui a mesma legitimidade” (JOUTARD, 2007, p. 233), Ellison, Butler e Morrison elaboram metaficções historiográficas que se relacionam paraxial e dialeticamente com a realidade vivida.

Essa tensão entre realidade e ficção também é comunicativa. Se Stowe, Sinclair e Steinbeck buscavam a legitimação de sua arte como verdadeira por meio de uma visão objetiva da história, Ellison, Butler e Morrison fazem justamente o caminho inverso: transpõem a subjetividade em formação e a identidade fragmentada do negro estadunidense para dentro da memória histórica e coletiva dos EUA, legitimando-se como uma “articulação artística do seu passado que não está disponível na história.”⁵⁴⁶ (MORRISON, 2019, loc 4668)

Pode-se então concluir que as personagens criadas por Ellison, Butler e Morrison têm relação de peculiar contiguidade com suas criadoras. Escritoras e escritores negros ditando os rumos estéticos da literatura estadunidense se configura também em um retorno inquietante da subjetividade de deslocados, pois estes foram rejeitados na arena político-social e não possuíam espaço na academia e no mercado editorial. Portanto, a relevância de Fanon e seus discípulos marcam uma era nas humanidades, quando os outrora objetos de estudo ganham

546 “...artistic articulation of its past that was not available in history.”

voz para falarem de si mesmos e dos seus antepassados, aqui, através da literatura de modo fantástico.

Conforme visto, no caso de Frederick Douglass, sua linguagem sofisticada representa o conteúdo: um sujeito negro demonstrando tanta articulação linguística é justamente um dos movimentos políticos da obra. Enquanto o estilo refinado de Douglass transmite sua individualidade estética, sua emancipação intelectual comunica que a estupidez e a passividade inerentes do indivíduo afrodiaspórico são inventadas. Ralph Ellison, Octavia Butler e Toni Morrison também usam o conteúdo como “dispositivo da forma” (SONTAG, 1990) ao revisitar e ressignificar as narrativas escravas trazendo o passado traumático e o seu tormento de volta para a leitora, mas desta vez, com alta carga de simbolismos inquietantes e estrutura narrativa contemporânea, ou seja, com a forma atuando como dispositivo do conteúdo.

Em um ensaio no posfácio de *Kindred*, Robert Crossley faz a seguinte alegação: “Em *Kindred*, Octavia Butler projetou seu próprio *Underground Railroad* entre passado e presente cuja estação final é a imaginação redespertada da leitora.”⁵⁴⁷ (CROSSLEY, 2003, loc 4673) Acredito que a mesma afirmação pode ser feita sobre *Invisible Man* e *Beloved*, obras que reavivam a imaginação da leitora por meio da invisibilidade ontológica e do fantasma representante das vítimas da escravidão, simbolizando metonimicamente o inevitável retorno do passado. A história traumática da escravidão, que apesar de congelada, monumentalizada, ignorada ou naturalizada, retorna por meio do inquietante freudiano e assombra e atemoriza o presente, fazendo-o não conseguir se resolver em um futuro saudável. Como lembra Paul D à Sethe ao fim da obra: “[T]emos mais ontem que todos. Precisamos de algum tipo de amanhã.”⁵⁴⁸ (MORRISON, 1987, loc 4008)

O professor Dean Franco (2009, p. 123) assevera que “[r]evisar a história significa reconstruir uma visão do passado bem como retratar o futuro”⁵⁴⁹, outra afirmativa que cabe na análise nas escolhas estéticas de Ellison, Butler e Morrison para suas obras: o referencial histórico é indireto e tardio (FRANCO, 2009). Esta tese faz coro a Franco, que com seu vasto conhecimento sobre a fortuna crítica de *Beloved*, afirma que Toni Morrison está (re)construindo a história, e neste estudo, o mesmo pode ser dito sobre as obras de Ralph Ellison e Octavia Butler. Elas o fazem não somente por meio de fatos e dados históricos,

547 “In *Kindred* Octavia Butler has designed her own underground railroad between past and present whose terminus is the reawakened imagination of the reader.”

548 “[W]e got more yesterday than anybody. We need some kind of tomorrow.”

549 “...[r]evising history means reconstructing a view of the past as well as recharting the future...”

tampouco elaborando obras de conversão, mas por meio do luto (FRANCO, 2009) das que não tiveram suas vozes ouvidas. Estas, têm suas vozes transcodificadas para personagens ficcionais que articulam dentro do universo literário a subjetividade da liberdade.

A leitora é convidada a complementar seu arquivo histórico acerca do trauma coletivo da escravidão por intermédio da experiência singular e subjetiva, uma história do não-dito, daquelas que não tiveram acesso à escrita de suas autobiografias e/ou não foram retratadas esteticamente até então: “Toda experiência, sobretudo se ela se revela infecunda, deve entrar na composição do real, e, desse modo, ocupar um espaço na reestruturação desse real.” (FANON, 2020, loc 623) Tal reestruturação do real, como propõe Fanon, deve então levar em conta tanto o tornar-se sujeito do indivíduo negro, quanto um posterior tornar-se sujeito político, possibilitado por uma individuação coletiva de uma sociedade que contemple o seu trauma e aceite a sua sombra.

Além disso, não há somente complementação de arquivo, mas também uma questão ética de reparação ao se ter acesso a esse tipo de arte: um “percurso de responsabilização” (KILOMBA, 2019, loc 137) promovida por um encontro cultural entre todos os integrantes étnicos da sociedade. Enquanto as políticas econômicas afirmativas buscam material e paliativamente a igualdade entre etnias e outras minorias, a literatura de Ellison, Butler e Morrison inicia um trabalho ético por meio da experiência do luto e empatia em direção a uma “reconciliação política” (FRANCO, 2009), um passo inicial a uma reparação ontológica e ao retorno da “dialética do Eu e do Outro” que Fanon (2020) almeja. Ademais, tanto Butler quanto Ellison e Morrison expandem o conceito do ativismo literário de Stowe, Sinclair e Steinbeck por meio da compreensão de singularidades humanas, de agentes sem nome e sem representação que ajudaram a mudar a história.

A ida do homem invisível para o Norte, a viagem de Dana e a fuga de Sethe são movimentos políticos, porém o ato político dessas narrações está em deslocar as leitoras, fazê-las experimentarem o mesmo percurso de retorno, voltar ao passado para que ele possa ser entendido, confrontado, revisado e finalmente apreendido. O passado, como duplo do presente nessas narrativas fantásticas, também permite não só voltar ao momento em que o trauma aconteceu, mas trazê-lo para o presente para que ele possa ser revisitado e reapropriado por aquelas que ainda sentem e sofrem as consequências do trauma, e que, ainda não tiveram oportunidade de participar na (re)construção do próprio passado.

Esse movimento proporcionado por estas obras contemplam o que Linda Hutcheon (1988, p. xii) afirma sobre a poética pós-moderna com romances que “desafiam o pressuposto humanista de um *self* unificado e de uma consciência integrada, tanto instalando subjetividade

coerente quanto subvertendo-a.”⁵⁵⁰ As personagens ficcionais contemporâneas não são universalizantes como as personagens realistas do “mimético baixo”, mas não há indivíduo separado de sua cultura (SAMUELS, 2001) e a sociedade não é somente a soma de seus indivíduos. O resultado disso em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* é a relação dialética entre o indivíduo e seu coletivo, entre literatura e história e, entre ficção e realidade, bem como o retorno à dialética do Eu e do Outro, remetendo ao deslizamento da metáfora à metonímia do fantástico de Rosemary Jackson (1981).

Ellison, Butler e Morrison usufruem e compactuam da poética pós-moderna, mas não se deve esquecer de Beauvoir (2005, p. 67): “Para que o artista tenha um mundo a expressar, é preciso primeiro que ele esteja situado no mundo, oprimido ou opressor, resignado ou revoltado, homem entre os homens.” Tanto o que é chamado de pós-modernismo quanto o existencialismo de Beauvoir nega o *self* unitário e a subjetividade simples, mas a dialética, ausente na conclusão de Hutcheon (1988), está presente em *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* por via de um entendimento do fazer histórico por parte de uma minoria deslocada. Os limites da história e da literatura se confundem quando se está diante de autoras e autores que miscigenam o cânone literário ao mesmo tempo que repensam ironicamente o arquivo histórico, injetando-lhe subjetividade.

Assim sendo, a busca por subjetividade, ou a “autoexpressão” de Andrew Samuels (2001, loc 307), atinge um patamar mais abrangente nas obras fantásticas de Ellison, Butler e Morrison: “Autoexpressão pode levar ao engajamento político, e engajamento político pode ser parte da autoexpressão de um cidadão.”⁵⁵¹ Por isso que, assim como *Uncle Tom’s Cabin*, *The Jungle* e *The Grapes of Wrath* são responsáveis por divulgar perversidades do sistema, *Invisible Man*, *Kindred* e *Beloved* são estética e eticamente importantes na (re)construção de um arquivo histórico estadunidense que estabeleça conexões entre as leitoras e os leitores com a sua coletividade, e a partir daí, revelando a leitora para si mesma (ECO, 1983), há de ir rumo a uma reconciliação política e social entre indivíduos. Para reutilizar uma citação de Morrison (2019, loc 1592): “Ações sociais completam a experiência de leitura.”⁵⁵²

Além do mais, o que Ellison, Butler e Morrison fazem com sua arte é integrar a traumática experiência coletiva da escravidão “ao patrimônio humano, [e] elevá-la à dignidade da existência estética que porta em si sua finalidade.” (BEAUVOIR, 2005, p. 67) A

550 “...challenge the humanist assumption of a unified self and an integrated consciousness by both installing coherent subjectivity and subverting it.”

551 “Self-expression may lead to political engagement, and political engagement may be part of a citizen’s self-expression.”

552 “Social acts complete the reading experience.”

metaficção historiográfica presente no fantástico das autoras permite que a ambiguidade se espalhe da arte para a memória cultural, e deste para a sociedade. As minorias que não fizeram parte da escrita objetiva da história estão inquietantemente de volta, e por meio de uma poética contemporânea, promovem uma autorreflexão sobre a subjetividade presente no historicismo sobre o fardo histórico dos EUA. Por fazerem parte da minoria que sofre as consequências do trauma coletivo, ao mesmo tempo que transpõem o trauma para o fantástico, Ellison, Butler e Morrison fazem da transgressão de suas representações uma metonímia do *self* fraturado dos afrodiaspóricos, tornando-se bastiões da estética literária contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.

ABRAMS, M. H.; HARPHAM, Geoffrey Galt. **A Glossary of Literary Terms**. Boston: Wadsworth, 2005. 443 p.

ALBRECHT, James M. Saying Yes and Saying No: Individualist Ethics in Ellison, Burke, and Emerson, 1999. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Views: Ralph Ellison - New Edition**. New York: Chelsea House, 2010. p. 65-93.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Polén Livros, 2019. Edição Kindle.

ALS, Hilton. The Territory: A look at the life of Ralph Ellison, 2007. In: **The New Yorker**. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/07/in-the-territory>>. Último acesso em 16 de junho de 2022.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, 1970. 121 p.

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. London: Verso, 1983. Edição Kindle.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Disponível em: <www.psb40.org.br/bib/b2.pdf>. Último acesso em 10 de outubro de 2020.

ARTHUR, Anthony. **Radical Innocent: Upton Sinclair**. New York: Random House, 2006. Edição Kindle.

ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. Tradução para o inglês por John Czaplicka. In: **New German Critique**. Nº 65, Duke University Press, 1995. p. 125-133

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 180 p.

BEAUVOIR, Simone de. **Por uma moral da ambiguidade**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1947. 206 p.

_____. **The Ethics of Ambiguity**. Tradução para o inglês de Bernard Frechtman. New York: Open Road, 2018. Edição Kindle.

BELL, Florence. **At the Works: A Study of a Manufacturing Town**. London: Edward Arnold, 1907. 332p.

BENSON, Jackson J. **Steinbeck: A Defense of Biographical Criticism**. The Johns Hopkins University Press, College Literature, 1989, Vol. 16, No. 2, p. 107-116. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/25111810>>. Último acesso em 2 de março de 2022.

BERGER, Peter L.; Luckmann, Thomas. **The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge**. New York: Penguin Books, 1966. 249 p.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 184 p.

BERND, Zilá (Org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010. 424 p.

BIBB, Henry. **Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb**. Madison: University of Wisconsin Press, [1849] 2001. 303 p.

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry**. New York: Oxford University Press, 1973. 208 p.

BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. 176 p.

_____. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved**. New York: Infobase Publishing, 2009. 221 p.

_____. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. 193 p.

_____. **Bloom's Modern Critical Views: Ralph Ellison - New Edition**. New York: Chelsea House, 2010. 238 p.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. 220 p.

_____. A Interpretação da obra literária. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.

_____. **Ideologia e contraideologia: temas e variações**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 448 p.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira; GONÇALVES, Gláucia Renate. **A diáspora na obra de Karen Tei Yamashita: Estado-nação, sujeito e espaços literários diaspóricos**. 2010. 208 f., enc.: Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

BRAGA, Cláudio Roberto Vieira. "The Visit" (2021), de Chimamanda Ngozi Adichie: feminismo literário e literatura especulativa. In: **Resignifying Critical Approaches in Literature, Film, and Cultural Studies**. Ilha do Desterro, v. 76, n. 1, 2023. p. 57-76

BROOKE, John L. **"There Is a North": Fugitive Slaves, Political Crisis, and Cultural Transformation in the Coming of the Civil War**. Boston: University of Massachusetts Press, 2019. 442 p.

BUTLER, Octavia. **Kindred**. Boston: Beacon Press, [1979] 2003. Edição Kindle.

CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. New Jersey: Princeton University Press, 1949. Edição Kindle.

_____. **The Power of Myth**. New York: Random House, 1991. Edição Kindle

CANCLINI, Néstor G. **A sociedade sem relato**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: EDUSP, 2012. 264 p.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006. 95 p.

CASSUTO, David N. Turning Wine into Water: Water as Privileged Signifier in The Grapes of Wrath, 1993. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 131-148

CHAVES, Ernani. Perder-se em algo que parece plano, 2019. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 2019, Belo Horizonte: Autêntica. Edição Kindle. loc 2018-2251

CHILDS, P.; FOWLER, R. (orgs.). **The Routledge of Literary Terms**. New York: Routledge, 2006. 253 p.

CIXOUS, Hélène. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche. In: **New Literary History**, Vol. 7, No. 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature, 1976. p. 525-548

CLAYBAUGH, Amanda. Introduction, 2003. In: STOWE, Harriet B. **Uncle Tom's Cabin**. New York: Barnes & Noble Books, [1852] 2003. Edição Kindle. loc 218-687

COSER, Lewis A. Introduction. In: **On Collective Memory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Edição Kindle. loc 38-660

CRESSWELL, Tim. **On the Move**. New York: Routledge, 2006. 327p.

CROSSLEY, Robert. Critical Essay, 2003. In: BUTLER, Octavia. **Kindred**. Boston: Beacon Press, [1979] 2003. Edição Kindle. loc 4372-4758.

DANTICAT, Edwidge. Foreword, 2000. In: Hurston, Zora Neale. **Their Eyes Were Watching God**. New York: Harper Collins, [1937] 2000. loc 101-224

DEMOTT, Robert. Introduction, 1992. In: STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. New York: Penguin Books, 1939. p. ix-xii.

DICKSTEIN, Morris. Introduction to The Jungle, 1981 In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. p. 49-59

DILLER, Christopher G. Introduction In: STOWE, Harriet Beecher. **Uncle Tom's Cabin**. Ontario: Broadview Editions, 2009 [1852]. p. 13-38.

DOUGLASS, Frederick. **Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave**. New York: Barnes & Nobles Classics, 2003 [1845]. Edição Kindle.

DUNKER, Christian I. L. Animismo e indeterminação em “Das Unheimliche”. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 2019, Belo Horizonte: Autêntica. Edição Kindle. loc 2589-2867.

DURKIN, Anita. Object Written, Written Object: Slavery, Scarring, and Complications of Authorship in *Beloved*, 2007. In: BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved**. New York: Infobase Publishing, 2009. p. 173-194

DUSSEL, Enrique. **Enrique Dussel y otra mirada sobre la historia universal**. YouTube, 31 de maio de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSlGf4o>>. Último acesso em 16 de julho de 2022.

DUTRA, Paulo. O Machado significadô(r): literatura na afrodescendência. In: **Machado de Assis e as literaturas de língua inglesa**. Machado de Assis em Linha – USP, v. 15, 2022. p. 1-17

EAGLETON, Terry. **Ideology: An Introduction**. London: Verso, 1991. 242 p.

_____. **Literary Theory: An Introduction**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, [1983] 1996. 234 p.

ECO, Umberto. Pós-escrito a “O nome da rosa”, 1983. In: ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 2019. p. 638-679

_____. **On Beauty: A History of a Western Idea**. Tradução para o inglês de Alastair McEwen. London: Seeker & Warburg, 2004. 435 p.

ELLIOT, Emory. Afterword to *The Jungle*, 1990. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. p. 89-97.

ELLISON, Ralph. **Invisible Man**. New York: Penguin Random House, 1952. Edição Kindle.

ERLL, Astrid. **Memory in Culture**. Tradução para o inglês de Sara B. Young. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 219 p.

ETOKE, Nathalie. **Black Existential Freedom**. London: Rowman & Littlefield, 2023. Edição Kindle.

EYERMAN, Ron. **Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American identity**. Cambridge: University of Cambridge Press, 2001. 302 p.

FAIRBANKS, Arthur. The Chthonic Gods of Greek Religion. In: **The American Journal of Philology**. Vol. 21, No. 3, p. 241-249, 1900. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/287716?origin=crossref&seq=7>>. Último acesso em 21 de junho de 2022.

FANON, Frantz. **Em defesa da revolução africana**. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1980. 235 p.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. 191 p.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. Edição Kindle.

_____. **Alienação e liberdade - Escritos psiquiátricos**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. 340 p.

FAUSTINO, Deivison. Posfácio. 2020. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu, 2020. Edição Kindle. loc 2977-3223.

FIELDS, Barbara Jeanne. Slavery, Race and Ideology in the United States of America. In: **New Left Review**. I/181, May/June 1990. Disponível em: <<https://newleftreview.org/issues/i181/articles/barbara-jeanne-fields-slavery-race-and-ideology-in-the-united-states-of-america>>. Último acesso em 20 de agosto de 2023.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: is There no Alternative?** Winchester, UK: Zero Books, 2009. 81 p.

FOLSOM, Michael Brewster. Upton Sinclair's Escape from The Jungle: The Narrative Strategy and Suppressed Conclusion of America's First Proletarian Novel, 1979. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. p. 21-47

FONER, Eric. **Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877**. New York: Harper & Row, 1988. Edição Kindle

FOSTER, F. S. Octavia Butler's Black Female Future Fiction. In: **Extrapolation** Vol. 23 N° 1. The Kent State University Press, 1982. p. 37-49.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. 295 p.

FOX, Margalit. Toni Morrison, Towering Novelist of the Black Experience, Dies at 88. In: **The New York Times**, Ago, 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/08/06/books/toni-morrison-dead.html>>. Último acesso em 14 de abril de 2022.

FRANCO, Dean. What We Talk About When We Talk About Beloved, 2006 In: BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved**. New York: Infobase Publishing, 2009. p. 109-132

FRANZ, Marie-Louise von. The Process of Individuation. In: **Man and his Symbols**. London: Random House, Inc., 1964. Edição Kindle. loc 2424-3639

FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. Tradução para o inglês de David McLintock. New York: Penguin Books, 2003. Edição Kindle.

_____. O inquietante. In: **Obras completas Vol. 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 341-348

_____. **Obras completas Vol. 11**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 311 p.

_____. **Totem e tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 169 p.

_____. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Edição Kindle.

_____. **Anatomy of Criticism**: Four Essays. New Jersey: Princeton University Press, 1957. 383 p.

_____. Three Meanings of Symbolism. In: **Yale French Studies**, No. 9, Symbol and Symbolism (1952), p. 11-19. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2929052>>. Último acesso em 02 de março de 2022.

FRYE, Northrop (et al). **Myth and Symbol**: Critical Approaches and Applications. Lincoln: University of Nebraska Press, 1963. 196 p.

FUNKENSTEIN, Amos. Collective Memory and Historical Consciousness. In: **History and Memory**, Vol. 1, No. 1, 1989, p. 5-26. Indiana University Press. Disponível em: <www.jstor.org/stable/25618571>. Último acesso em 10 de julho de 2022.

GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. **Practicing New Historicism**. Chicago: University of Chicago Press, 2000. 249 p.

GARNER, Dwight. **Isabel Wilkerson's 'Caste' Is an 'Instant American Classic' About Our Abiding Sin**, 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/07/31/books/review-caste-isabel-wilkerson-origins-of-our-discontents.html>>. Último acesso em 11 de dezembro de 2021.

GATES, Henry Louis, Jr. The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey. In: **Critical Inquiry**, Vol. 9, No. 4, University of Chicago Press, 1983. p. 685-723.

_____. **The Signifying Monkey**: A Theory of African-American Literary Criticism. New York: Oxford University Press, 1988. 290 p.

_____. Writing "Race" and the Difference It Makes. In: **Critical Inquiry**, Vol. 12, No. 1, University of Chicago Press, 1985. p. 1-20.

_____. Zora Neale Hurston: “A Negro Way of Saying”, 2000. In: Hurston, Zora Neale. **Their Eyes Were Watching God**. New York: Harper Collins, [1937] 2000. loc 2758-2905

GATES, Henry Louis, Jr.; MCKAY, Nelie Y. From Phillis Wheatley to Toni Morrison: The Flowering of African-American Literature. In: **The Journal of Blacks in Higher Education**, No. 14, 1996-1997, p. 95-100. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2962845>>. Último acesso em 22 de setembro de 2021.

GATES, Henry Louis, Jr.; ANDREWS, William L. Notes, 2000. In: **Slave Narratives**. New York: Penguin Books, 2000. Edição Kindle.

GEORGE, Alice. **The 1968 Kerner Commission Got It Right, But Nobody Listened**. Disponível em:

<<https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/1968-kerner-commission-got-it-right-nobody-listened-180968318/>>. Último acesso em 01 de novembro de 2021.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. New York: Verso, 1993. 261 p.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Deslocamento/desplacamento. In: BERND, Zilá (org.). **Dicionário de mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 109-127.

GORDON, Lewis R. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 11-17.

GRABES, Herbert. The Value of Literature for Culture Memory. In: IRIMIA, Mihaela; MANEA, Dragos; PARIS, Andreea (eds.). **Literature and Cultural Memory**. Boston: Brill Rodopi, 2017. p. 31-50

GREENBLATT, Stephen. **Towards a Poetics of Culture**. Southern Review, volume 20 no 1, 1987. p. 3-15

GREGORY, James N. The Dust Bowl Migration. In: MINK, Gwendolyn; O’CONNOR, Alice (Ed.). **Poverty in the United States: An Encyclopedia of History, Politics, and Policy**. Vol 1 A-K. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004. p. 242-247.

HABERMAS, Jürgen. Concerning the Public Use of History. Tradução para o inglês por Jeremy Leaman. In: **New German Critique**. Nº 44, Duke University Press, 1988. p. 40-50

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1950. Edição Kindle.

_____. **On Collective Memory**. Tradução para o inglês por Lewis A. Coser. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. Edição Kindle.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. 102 p.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens: A Brief History of Humankind**. Toronto: Signal Books, 2014. Edição Kindle.

HAUGHTON, Hugh. Introduction, 2003. In: FREUD, Sigmund. **The Uncanny**. Tradução para o inglês de David McLintock. New York: Penguin Books, 2003. Edição Kindle. loc 53-1022.

HENDERSON, Joseph L. Ancient Myths and Modern Man, 1964. In: JUNG, C. G. **Man and his Symbols**. London: Random House, Inc., 1964. Edição Kindle. loc 1569-2420.

HIGHAM, John. **Strangers in the Land: Patterns of American Nativism 1860-1925**. Westport: Greenwood Press, 1955. 431 p.

HURSTON, Zora Neale. **Their Eyes Were Watching God**. New York: Harper Collins, 2000 [1937]. Edição Kindle.

_____. **You Don't Know Us Negroes**. New York: Harper Collins, 2022. Edição Kindle.

HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**. New York: Routledge, 1988. 268 p.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. London: Routledge, 1981. 126 p.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 34-62

JEFFRIES, Stuart. **Everything, All the Time, Everywhere: How We Became Postmodern**. New York: Verso Books, 2021. 384 p.

JOUTARD, Philippe. Reconciliar História e Memória. Tradução de Afonso Henriques Neto. In: **Escritos**. Ano 1, Nº 1, 2007. p. 223-235.

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade**. Tradução de Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, [1954] 1988. 223 p.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, [1976] 2000. 408 p.

JUNG, C. G. et al. **Man and his Symbols**. London: Random House, Inc., 1964. Edição Kindle.

KELLEY, Robin D. G. Foreword, 2000. In: ROBINSON, Cedric J. **Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition**. London: The University of North Carolina Press, 1983. Edição Kindle.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. Edição Kindle.

KIM, Daniel Y. Invisible Desires: Homoerotic Racism and Its Homophobic Critique in Ralph Ellison's 'Invisible Man.' In: **NOVEL: A Forum on Fiction**, vol. 30, no. 3, 1997, p. 309–328. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1345758>. Último acesso em 18 de dezembro de 2020.

KRUMHOLZ, Linda. The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved*. In: **African American Review**, Vol. 26, No. 3, 1992. p. 395-408. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3041912>>. Último acesso em 16 de fevereiro de 2022.

LACAN, Jacques. The Mirror-phase as Formative of the Function of the I, 1968. Tradução para o inglês por Jean Roussel. In: ZIZEK et al. **Mapping Ideology**. London: Verso, 1994. loc 2201-2339

LATOUR, Bruno. **We Have Never Been Modern**. Traduzido do francês para o inglês por Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 1993. Edição Kindle.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990. 476 p.

LESEUR, Geta. **Not All Okies Are White: The Lives of Black Cotton Pickers in Arizona**. Columbia: University of Missouri Press, 2000. 247 p.

LEVANT, Howard. The Fully Matured Art: The Grapes of Wrath, 1974. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 7-36.

LIMA, Márcio José Silveira. Nietzsche e a história: o problema da objetividade e do sentido histórico. In: **Cadernos Nietzsche**, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/cniet/issue/view/544>>. Último acesso em 14 de dezembro de 2021.

LISCA, Peter. The Grapes of Wrath: An Achievement of Genius, 1978. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 37-50.

LIU, Faith. "An authentic ghost story": manipulating the gothic in Uncle Tom's Cabin. In: **Palgrave Commun** 3, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.41>>. Último acesso em 03 de janeiro de 2022.

LODGE, David. **The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature**. UK: Edward Arnold, 1977. 279 p.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. 275 p.

MARISCAL, André Affonso. **Exclusão na representação da personagem Henry Junior em *Ham on Rye* de Charles Bukowski**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2017. 117 p.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. São Paulo: É Realizações, 2011. Edição Kindle.

MIGNOLO, Walter. Border Thinking and the Colonial Difference. In: **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking**. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 49-88

MOORE, Robert. **Myth and Psyche: Introduction to Jungian Perspectives on Human Mythology**. Chicago: C G Jung Institute of Chicago, 1992. Edição Kindle.

MORRIS, Matthew J. The Two Lives of Jurgis Rudkus, 1997. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. p. 139-155.

MORRISON, Toni. **Beloved**. New York: Penguin Books, 1987. Edição Kindle.

_____. **Playing in the Dark**. New York: First Vintage Books, 1993. Edição Kindle.

_____. **The Origin of Others: The Charles Eliot Norton Lectures**. Cambridge: Harvard University Press, 2017. Edição Kindle.

_____. **The Source of Self-regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations**. New York: Alfred A. Knopf, 2019. Edição Kindle.

MORRISON, Toni et al. **Toni Morrison: The Last Interview and Other Conversations**. New York: Melville House, 2020. Edição Kindle.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Dumará, 2003. 100 p.

_____. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, [1888] 2006. Edição Kindle.

_____. **Escritos sobre história**. Tradução de Noéli Correia de Melo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. 238 p.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997. 300p.

NOGUEIRA, Renato. Fanon: uma filosofia para reexistir. In: FANON, Frantz. **Alienação e liberdade**. São Paulo: Ubu, 2020. Edição Kindle. loc 32-203.

O'MEALLY, Robert. Crossing Over: Frederick Douglass's Run for Freedom, 2003. In: DOUGLASS, Frederick. **Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave**. New York: Barnes & Nobles Classics, 2003 [1845]. Edição Kindle. loc 185-527.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001. 93 p.

_____. **A rebelião das massas**. Tradução de Herrera Filho. Jerusalém: Rurik Ink, 2013. Edição Kindle

PAPADAKI, Evangelia. **Feminist Perspectives on Objectification**. 2019. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/feminism-objectification/>>. Último acesso em 12 de julho de 2022.

PATTERSON, Orlando. **Slavery and Social Death: A Comparative Study**. Cambridge: Harvard UP, 1982. 511 p.

_____. The Kerner Report on race, 50 years on. Entrevista concedida a Liz Mineo. **The Harvard Gazette**, 2018. Disponível em: <<https://news.harvard.edu/gazette/story/2018/03/harvard-professor-reflects-on-the-kerner-report-50-years-on/>>. Último acesso em 01 de novembro de 2021.

PHILLIPS, Caryl. **A New World Order: Selected Essays**. London: Vintage, 2002. 320 p.

PITKIN, Hanna F. **The Concept of Representation**. Berkeley and California: University of California Press, 1967. 323 p.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. Tradução para o inglês de Michael Ennis. In: **Nepantla: Views from South**. Vol. 1.3. Duke University Press, 2000. p. 533-580

RAILSBACK, Brian E. The Darwinian Grapes of Wrath, 1995 In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 149-158

RAILTON, Stephen. Pilgrims' Politics: Steinbeck's Art of Conversion, 1990. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Grapes of Wrath**. New York: Infobase Publishing, 2007. p. 113-130

RIVKIN, Julie; RYAN, Michael. English Without Shadows: Literature on a World Scale. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael (Ed.). **Literary Theory: An Anthology**. Oxford: Blackwell Publishing, 1998. p. 1071-1074

ROBINSON, Andrew. **Roland Barthes's Mythologies: A Critical Theory of Myths**. 2011. Disponível em: <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-barthes-2/>>. Último acesso em 23 de fevereiro de 2022.

_____. **Roland Barthes's Mythologies: Naturalisation, Politics and Everyday Life**. 2011. Disponível em: <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-barthes-3/>>. Último acesso em 24 de fevereiro de 2022.

_____. **Roland Barthes: The War Against Myth**. 2011. Disponível em: <<https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-barthes-5/>>. Último acesso em 25 de fevereiro de 2022.

ROBINSON, Cedric J. **Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition**. London: The University of North Carolina Press, 1983. Edição Kindle.

ROCHA, Guilherme Massara; IANNINI, Gilson. O infamiliar, mais além do sublime. 2019. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue**.

Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 2019, Belo Horizonte: Autêntica. Edição Kindle. loc 2257-2581

SACKS, Oliver. Speak, Memory. In: **The New York Review**. Edição 21/022013. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2013/02/21/speak-memory/?lp_txn_id=1359689>. Último acesso em 16 de maio de 2022.

SAMUELS, Andrew. **Politics on the Couch**. New York: Other Press, 2001. Edição Kindle.

SCHIFF, Sarah E. Recovering (from) the Double: Fiction as Historical Revision in Octavia E. Butler's *Kindred*. In: **Arizona Quarterly**, University of Arizona Press, Vol. 65, No 1, 2009. p. 107-136

SCHWARTZ, Barry. The Social Context of Commemoration: A Study in Collective Memory. In: **Social Forces**, Oxford University Press, Vol. 61, No. 2, 1982. p. 374-402

SEGAL, Robert A. **Myth: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2004. 163 p.

SHARP, Daryl. **Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts**. Toronto: Inner City Books, 1991. Disponível em: <<https://www.psychceu.com/jung/sharplexicon.html>>.

SINCLAIR, Upton. **The Jungle**. Disponível em: <<http://collegebookshelf.net>>, 1906. Edição Kindle.

SOBRINHO, Noéli Correia de Melo. Apresentação e comentário. In: NIETZSCHE, Friedrich W. **Escritos sobre história**. Tradução de Noéli Correia de Melo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. p. 5-38

SONTAG, Susan. **Against Interpretation**. New York: Picador, [1990] 2013. Edição Kindle.

SPILLERS, Hortense J. Ellison's "Usable Past": Toward a Theory of Myth. In: **Interpretations**, Vol. 9, No. 1, 1977, p. 53-69. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23240431>>. Último acesso em 5 de março de 2022.

_____. The Works of Ralph Ellison. In: **PMLA**, Vol. 95, No. 1, 1980. p. 107-108. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/461738?seq=1>>. Último acesso em 29 de junho de 2022.

_____. Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book. In: **Diacritics**, Vol. 17, No. 2, Culture and Countermemory: The 'American' Connection 1987, p. 64-81. John Hopkins University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/464747>>. Último acesso em 25 de junho de 2022.

_____. **Black, White and in Color**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. 552 p.

_____. Art Talk and the Uses of History. In: **Small Axe**, No. 48, 2015. p. 175-185

STEINBECK, John. **The Grapes of Wrath**. New York: Penguin Books, 1939. 464 p.

STOWE, Harriet B. **Uncle Tom's Cabin**. New York: Barnes & Noble Books, [1852] 2003. Edição Kindle.

_____. **Uncle Tom's Cabin**. Ontario: Broadview Editions, [1852] 2009. 628 p.

TAVARES, Gilson I. P. H. Freud e o infamiliar. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue**. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 2019, Belo Horizonte: Autêntica. Edição Kindle. loc 4-236

THE UNION STOCKYARDS - A Chicago Stories Documentary. YouTube, 20 de maio de 2022. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7gXCox7oAI&list=WL&index=8&t=22s>>. Último acesso em 18 de agosto de 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1973. 132 p.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Silvia Delpy. Disponibilizado digitalmente por Digital Source em <<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>>. 1980. 96 p.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e paz**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia da Letras, [1869] 2017. Edição Kindle.

TOMPKINS, Jane. Sentimental Power: Uncle Tom's Cabin and the Politics of Literary History In: VESSER, Harold Aram et al. **The New Historicism Reader**. New York: Routledge, 1994. p. 206-228.

TRIGUEIRO, Gabriel. Estetismo, raça e política na imaginação literária de Ralph Ellison. In: Ellison, Ralph. **Homem invisível**. Rio de Janeiro: José Olimpo, 2020. Edição Kindle.

VESSER, Harold Aram et al. **The New Historicism Reader**. New York: Routledge, 1994. 376 p.

WASHINGTON, Mary Helen. Foreword, 2000. In: Hurston, Zora Neale. **Their Eyes Were Watching God**. New York: Harper Collins, [1937] 2000. loc 228-342

WEIGEL, James. **Mythology**. Lincoln: Cliff Notes Inc, 1973. 210 p.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Ten Minutes for Seven Letters: Reading Beloved's Epitaph. 2005. In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved**. New York: Infobase Publishing, 2009. p. 73-92

WILDERSON III, Frank B. **Afro-Pessimism and the End of Redemption**. 30 Mar 2016. Disponível em: <<https://humanitiesfutures.org/papers/afro-pessimism-end-redemption/>>. Último acesso em 26 de outubro de 2021.

_____. **Negros não são vistos como humanos, mas objetos, diz autor de Afropessimismo'**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/negros-nao-sao-vistos-como-humanos->

mas-objetos-diz-autor-de-afropessimismo.shtml>. Último acesso em 15 de março de 2022.

WILKERSON, Isabel. **The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration**. New York: Random House, 2010. Edição Kindle.

_____. **Caste: The Origins of Our Discontents**. New York: Random House., 2020. Edição Kindle.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977. 218 p.

_____. **Keywords: A Vocabulary of Culture and Society**. New York: Oxford University Press, 2015. 270 p.

YINGER, J. Milton. Contraculture and Subculture. In: **American Sociological Review**. Vol. 25, No. 5, 1960. p. 625-635. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2090136>>. Último acesso em 24 de abril de 2022.

YODER, Jon A. The Muckraker, 1975 In: BLOOM, Harold et al. **Bloom's Modern Critical Interpretations: The Jungle**. New York: Infobase Publishing, 2002. p. 3-19

ZIZEK, Slavoj. How Did Marx Invent the Symptom?, 1989 In: ZIZEK et al. **Mapping Ideology**. London: Verso, 1994. loc 6649-7428

_____. The Spectre of Ideology, 1994 In: ZIZEK et al. **Mapping Ideology**. London: Verso, 1994. loc 44-810

_____. **What's Wrong with Fundamentalism? - Part I**, 1997. In: <lacan.com/zizunder.htm>. Último acesso em 21 de agosto de 2023.