

Ecoss da rememória em *Amada* e *Tituba*: tecendo fios entre Toni Morrison e Maryse Condé

*Echoes of Rememory in Beloved and Tituba: Weaving Lines
between Toni Morrison and Maryse Condé*

Eliza Araújo

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Niterói | RJ | BR

elizaaraujo@id.uff.br

<https://orcid.org/0000-0002-5324-3888>

Resumo: Toni Morrison e Maryse Condé são mulheres que escrevem a diáspora negra e a inscrevem em narrativas que mobilizam, além de um repertório repleto de signos e iconografia do imaginário negro, recursos de criação literária que também conversam entre si. Assim se somam as narrativas de mulheres da diáspora, por vias em que o tecer de histórias mimetiza a coleção de memórias e a invenção de rememórias (Morrison, 2020). Este trabalho se concentra nos romances *Amada* (Morrison, 1987) e *Eu, Tituba, bruxa negra de Salém* (Condé, 1986), observando as formas em que a memória é reorganizada no texto ficcional, para se transformar em rememória. Compreendendo e apropriando a natureza antiessencialista da diáspora (Gilroy, 2020), percebemos os ecos de rememória nos textos, reverberando de maneiras múltiplas, vibrando, (re)contando, e (re) criando um imaginário de pertencimento.

Palavras-chave: memória; mulheres negras escritoras; literatura diaspórica; autoria feminina negra.

Abstract: Toni Morrison and Maryse Condé are women who write the diaspora and inscribe it in narratives that mobilize not only a plethora of signs and iconography of the Black imaginary, but also literary creative resources that establish dialogues. This is the way in which the narratives of diasporic women gather, through the weaving of stories that mimics the collection of memories and the invention of rememories (Morrison, 2020). This study focuses on the novels *Beloved* (Morrison, 1987) and *I, Tituba, Black witch of Salem* (Condé, 1986), observing the ways in which memory is reordered in the fictional text,



in order to transform into rememory. Understanding and interpreting the anti-essentialist nature of the diaspora (Gilroy, 2020), we notice the echoes of rememory reverberating in the texts in various ways, which vibrate, (re)count, and (re)create an imaginary of belonging.

Keywords: memory; Black women; writers; diasporic literature; Black female authorship.

Abrindo espaço, desdobrando lembranças

Refletindo sobre uma perspectiva afrodiaspórica negra, em que a escrita de mulheres amplia nossos caminhos, leituras e reflexões, me proponho, no presente estudo, a pensar sobre os diálogos e conexões que podemos estabelecer entre a ficção da afro-americana Toni Morrison e da afro-caribenha Maryse Condé, mulheres inscritas nesta diáspora em corpo e poética. Não só este exercício complexifica meu entendimento de uma escrita forjada em espaços de autorias em construção, como me põe em novo contato com a cidade de Salém, que visitei repetidas vezes quando residi em Swampscott, MA, a 20 minutos dali, durante o período do meu doutorado sanduíche na University of Massachusetts Amherst, nordeste dos Estados Unidos. Amherst se localiza num estado-espaço do mapa estadunidense particularmente importante para o que viria a se compreender como literatura clássica daquele país a partir de meados do século XIX, uma noção um tanto intrigante para Morrison, que se pensa dentro e fora dessa cultura que (in)forma o seu letramento literário.

Em Salém, vivi um pouco da memória histórica descrita no romance de Condé, ao visitar a *House of the Seven Gables*, o *Salem Witch Trials Memorial* e o vizinho cemitério *Old Burial Hill*. Fiz andanças pelas ruas de pedra, pequenas praças com gazebos, lojas de doces antigas e belas galerias de arte. Havia sempre alguma forma em mosaico no chão ou nas paredes, e todas as construções me transportavam para outro tempo impossível de compreender totalmente, em que o mar da costa era o mesmo e perto dele me sentia ainda um pouco atlântica. Foi lá também que celebrei meus 34 anos e joguei uma moeda numa fonte de desejos, selando uma espécie de tratado com a memória do momento e lugar ao qual agora retorno.

Antes de visitar esses espaços fisicamente, tenho viajado a diversas localidades através das narrativas ficcionais de autoras negras, principalmente do continente americano. Ao visitar e significar esses lugares, a escrita dessas mulheres vem me fornecendo ferramentas para construir uma visão deste tempo e uma memória individual e coletiva através da qual cria-se um senso de pertencimento diaspórico. Pensar uma América-améfrica (Gonzalez, 2020), onde as mulheres negras escreveram e escrevem, é um caminho interessante para entender a forma que forjaram suas vozes e vidas, assumindo importantes papéis à frente de cada mudança social e cultural que se deu nesses diferentes espaços de pertencimento e criação. Falar dessa produção é também elaborar acerca de existências afirmadas em autorias.

No caso de Morrison e Condé, mulheres negras que habitaram diferentes espaços das Américas, encontramos diversas experiências similares, assim como ecos que nos apresen-

tam processos semelhantes de criação de narrativas ficcionais alternativas que contam sobre as vivências negras nesses espaços de pertencimento (e estranhamento) nacional. Algumas vezes, tais ecos aparecem de maneira mais explícita nos seus textos literários, outras, na aproximação que podemos perceber nos métodos criativos empregados pelas autoras na construção de suas atmosferas ficcionais.

Um exemplo de eco¹ explícito da produção morrisoniana pode ser encontrado no conto “The Bluest Eye”, de autoria da afro-caribenha Condé, parte da coletânea *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros de minha infância*, traduzido por Heloisa Moreira e publicado pela Bazar do Tempo em 2022. O conto faz referência direta ao romance homônimo de Morrison, lançado em 1970, seu livro de estreia, no que depois se tornaria uma carreira de escrita prolífica, que se estendeu até a sua morte, em 2019.

O romance de Morrison “nos apresenta a protagonista Pecola Breedlove, uma criança negra de pele retinta que sonha em ter olhos azuis. Toda a sua existência está marcada por dramas pessoais que parecem intransponíveis” (Araújo, 2023, p. 28). O cerne do desejo de Pecola, elaborado ao longo da narrativa, traz à baila temas importantes como os padrões de beleza, de felicidade, os arranjos de família e a noção de “sonho americano”, vigentes naquele contexto histórico de década de 1940, após o forte impacto econômico da Grande Depressão. O enredo se passa na cidade de Lorain, Ohio, localizada entre o norte e o sul estadunidense. Nas palavras de Morrison:

A parte norte do estado teve estações do *underground railroad* e uma história de pessoas escapando para o Canadá, mas a parte sul do estado é tão Kentucky quanto pode ser, com cruzes queimadas e tudo. Ohio é uma justaposição curiosa do que era ideal neste país e o que era base. Também foi a Mecca das pessoas negras; elas vieram para os moinhos e fábricas porque Ohio oferecia possibilidade de uma boa vida, a possibilidade de liberdade, apesar de alguns terríveis obstáculos [...]. Não é a plantação e nem o gueto (Morrison, 1994, p. 158, tradução própria).²

Tendo nascido e crescido nesta cidade industrial de Lorain, inserida num estado tão específico e familiar para a autora, a personagem Pecola atravessa diversos dramas pessoais enquanto cresce em um contexto de escassez afetiva, passando pela violência sexual que sofre de seu pai, a pobreza de sua família mimetizada no espaço de uma loja abandonada onde vivem e a vulnerabilidade à qual é exposta quando fica sem casa, precisando ser acolhida pela família MacTeer. Por fim, até mesmo as crianças que a acolhem reconhecem que

¹ Aqui, em consonância com o título deste trabalho, escolho utilizar a palavra *eco* numa tentativa de mobilizar uma reflexão sobre esses diálogos e referências que recupere principalmente o aspecto da ancestralidade e da experiência diaspórica compartilhada que ressoa nos textos hoje escritos por mulheres negras, que em outros momentos por impedimentos gerados pela discriminação racial, não o foram. Uma referência para observar essa ligação entre diferentes mulheres e gerações através da imagem poética do *eco* pode ser lida no poema de Evaristo “Vozes-mulheres”, que faz parte da seguinte publicação: EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

² “The northern part of the state had underground railroad stations and a history of black people escaping into Canada, but the southern part of the state is as much Kentucky as there is, complete with cross burnings. Ohio is a curious juxtaposition of what was ideal in this country and what was base. It was also a Mecca for black people; they came to the mills and plants because Ohio offered the possibility of a good life, the possibility of freedom, even though there were some terrible obstacles. [...] It is neither plantation nor ghetto”.

tanto elas quanto a comunidade falharam com a menina, não lhe oferecendo oportunidades de transpor suas dificuldades através do afeto e cuidado.

No conto de Condé, muitos ecos temáticos do romance de Morrison ressoam no enredo. A voz narrativa descreve com detalhe os espaços urbanos pelos quais a protagonista transita em Guadalupe, território ultramarino francês onde fica Ponte-à-Pitre, cidade natal de Condé. Com especial atenção às cores e detalhes das casas que compõem o cenário, é possível visualizar os entornos em que se insere a protagonista. As casas da Rue Alexandre-Isaac são descritas como complementos das pessoas que moram nelas, as ruas, como condizentes com o *status* das pessoas que nelas residem.

A mesma importância é dada à construção do espaço no romance de Morrison, no qual a abertura da narrativa apresenta a casa dos livros de iniciação às leituras populares no contexto estadunidense, os livretos *Dick and Jane*. Aquela casa é perfeita e brilhante, com crianças brancas, felizes, agradáveis e obedientes, que adoram brincar. Ao adentrar o espaço tenso da narrativa, outras casas, espaços, ruas e bairros de Lorain vão sendo descritos com minúcia, dando o tom de como a vida – desestruturada e nada brilhante – acontece naqueles ambientes periféricos onde residem as pessoas negras. Pecola vai conhecendo os diferentes espaços daquela cidade e percebendo como a cidade se organiza a partir de uma lógica segregatória.

Em sua narrativa curta, Condé também trabalha com as tensões raciais entre diferentes grupos que habitam Ponte-à-Pitre e revela a forma como essas diferenças são sentidas pelas crianças. No romance de Morrison, temos acesso ao ambiente da escola de Pecola, onde crianças negras de pele clara e escura se agridem e se maltratam, demonstrando que aprendem e reproduzem os comportamentos racistas que observam na sociedade que lhes cerca. Sobre esta tensão sentida e latente, a voz narrativa do conto de Condé descreve:

O sr. e a sra. Driscoll eram funcionários humildes, sem brilho, não tinham nem um carro. As pessoas diziam que eles eram especiais e que não faziam nada como os outros. Além do mais, eram mulatos. Naquela época, em Guadalupe, as pessoas não se misturavam. Os negros andavam com os negros. Os mulatos, com os mulatos. Os *blanc-pays* ficavam na esfera deles e o Bom Deus ficava contente em seu céu (Condé, 2022, p. 70, grifos do autor).³

O conto segue desenrolando a trama de uma paixão que a protagonista Maryse desenvolve pelo jovem Gilbert. O encanto inocente e o senso de maravilhamento com o novo sentimento percorrem os pequenos gestos que as crianças trocam, denotando a admiração que passam a nutrir um pelo outro. No entanto, o fio desse sentimento/sentido é interrompido por uma carta que Maryse recebe do menino, em que, nas primeiras linhas, ele dizia “Maryse adorada, para mim, você é a mais bela com esses seus olhos azuis” [...] O que teria acontecido? Gilbert não me viu direito? Será que ele quis zombar de mim?” (Condé, 2022, p. 72). A confusão de sentimentos da protagonista se resolve numa raiva com a qual responde a carta determinando o fim do vínculo e o rompimento do sentimento que vinha desenvolvendo pelo rapaz. Maryse interpreta que o possível lugar de onde aquela frase poderia ter vindo seria de algum romance francês ruim, os quais eram comuns entre as leituras de seu grupo. A decepção da menina com a atitude de Gilbert persiste e ao final ela chora contando o episódio a uma amiga que lhe consola.

³ A página da citação tem por base uma edição *Kindle* do livro.

Os sentidos do conto e do romance dialogam na importância que o tema da beleza e a associação desta noção aos padrões brancos eurocêtricos assumem, destacando pontos de tensão entre as crianças em ambas as narrativas. Pecola tem adoração pela atriz mirim Shirley Temple e deseja tanto ter olhos azuis que se coloca em situações de perigo em busca do seu inatingível desejo. Já a personagem Maryse percebe o absurdo de ter as suas características físicas associadas a um tipo de corpo tão diferente do seu e isso gera o seu estranhamento e a vontade de se afastar instantaneamente do menino por quem havia nutrido um breve interesse amoroso.

Para além do fio temático que liga conto ao romance, podemos pensar num outro nível de contato entre as criações, que fala do importante aspecto da leitura. Pela ocorrência da referência ao romance, que aparece explícita no título do conto, entendemos: Condé lia Morrison.⁴

Morrison e Condé também compartilham similaridades biográficas, ambas tendo atuado como professoras universitárias. Condé, por exemplo, atuou como professora emérita de Francês na Columbia University, New York, por mais de uma década, além de ter atuado na UCLA, Sorbonne, University of Virginia e University of Nanterre.⁵ Já Morrison atuou como professora em Yale, Bard College, Rutgers, SUNY Albany, Princeton University e na Howard University, além de ter estabelecido uma sólida carreira como editora literária ao longo de 20 anos.

Pela sua produção literária, Morrison foi agraciada com o Prêmio Nobel de 1993, enquanto Condé recebeu o Prêmio da Nova Academia de 2018, correspondente ao Nobel, no ano em que o Nobel não foi concedido, devido a um escândalo envolvendo o comitê julgador do prêmio.⁶ É, ainda, curioso notar que os dois romances nos quais me concentro no presente estudo foram escritos mais ou menos à mesma época, considerando que *Amada* é publicado pela primeira vez em 1987, e *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*, em 1986. *Amada* recebeu os prêmios Pulitzer, American Book Award e o Anisfield-Wolf Book Award for Fiction. *Eu, Tituba*, por sua vez, recebeu o Grande Prêmio da França de literatura feminina no ano de 1986.

Os romances não são somente textos possivelmente escritos ao longo dos mesmos anos, lançados em anos consecutivos e reconhecidos por prêmios de importante abrangência. Num estudo atento aos recursos que essas escritoras utilizam e às escolhas narrativas que fazem, é importante apontar que, em ambos os textos, figuras de mulheres negras históricas são recuperadas pelas autoras, com vistas a uma construção subjetiva e complexa dessas como personagens, bem como à ficcionalização de suas vidas, tendo como pano de fundo um acontecimento histórico envolvendo a sua vida.

⁴ Pode-se imaginar que Morrison também leu Condé, considerando seu interesse pela literatura de autoria afrodiáspórica, especialmente aquela produzida por mulheres. Embora em seus estudos e textos ensaísticos, Morrison faça referência muito mais frequente a autores e autoras estadunidenses, ela também lia, investigava e estudava autorias fora do seu contexto nacional, como se percebe em referências que faz a Camara Laye, autor da Guiné Francesa, os nigerianos Chinua Achebe e Wole Soyinka, o ganense Ayi Kwei Armah e Jamaica Kincaid, escritora natural de Antígua e Barbuda, radicada nos Estados Unidos (Morrison, 1994).

⁵ Mais informações sobre este período de atuação de Condé na universidade podem ser encontradas no artigo “Tribute: Maryse Condé”, no site da Columbia University in the City of New York. Disponível em: <https://global-centers.columbia.edu/news/tribute-maryse-conde>. Acesso em: 19 nov. 2024.

⁶ Mais informações sobre este prêmio e outros aspectos da carreira de Condé podem ser encontrados no artigo “Maryse Condé: ainda sou negra, mulher e caribenha, e sempre serei”, de Anderson Tepper, num editorial do New York Times, traduzido e publicado no portal do O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/noticia/2023/03/maryse-conde-ainda-sou-negra-mulher-e-caribenha-e-sempre-serei.ghml>. Acesso em: 19 nov. 2024.

A suposta escolha de contar estas histórias, no entanto, também pode ser pensada como uma pulsão de outra ordem, como uma espécie de chamado que ambas as autoras relatam ter sentido, em eventos que teriam sido impactantes, transcendentais e até mesmo espirituais, convencendo-as a se dedicarem em algum momento à escrita dos textos literários em questão. No caso de Condé, ela conta numa entrevista para *Mason Street*, publicada no portal *The Thornfield Review*:

Uma escritora é uma sonhadora. Um livro é fruto de sua imaginação, complexa e cheia de ideias diversas. Existe uma relação mágica entre Tituba e eu; um dia eu estava procurando livros na biblioteca da UCLA e o livro de Ann Petry sobre Tituba caiu nas minhas mãos. Foi assim que eu conheci a história dos Julgamentos das Bruxas de Salém. Aquela conexão entre Tituba e eu nunca aconteceu de novo na minha escrita (Condé, 2017, tradução própria).⁷

A profunda conexão entre Condé e Tituba, marcada pelo encontro/manifestação da sua presença através do livro demonstram o diferencial do dispositivo que dispara a escrita do romance. Já Morrison relata uma experiência similar ao conhecer a personagem que viria a ser Sethe, a mãe de Amada. Morrison conta onde encontrou o elemento provocador de sua história:

Um recorde de jornal do *The Black Book* [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e tentar matar os outros), para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor. Ela se transformou numa *cause célèbre* da luta contra as leis dos Escravos Fugitivos, que determinava que os que escapavam fossem devolvidos a seus donos. O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como dos jornais (Morrison, 2011, p. 14).

Após encontrar o recorte e se maravilhar com a história de Garner, Morrison decide não ler mais sobre o evento histórico e se dedica à criação e escrita de *Amada*. A escritora revela que essa escolha de não se aprofundar numa pesquisa histórica dizia respeito à liberdade criativa que almejava, mas também estava em consonância com o desejo de conduzir as pessoas que lessem a história por uma espécie de memória imaginada, que poderiam tatear, pois “percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes” (Morrison, 2011, p. 14).

Ao longo de muitos de seus ensaios teóricos, palestras e aulas, Morrison delineou um percurso no qual falava sobre sua relação literária e imaginativa com a memória. Em um desses importantes ensaios, intitulado “The Site of Memory”, ela discorre sobre a importância das narrativas autobiográficas escritas por pessoas ex-escravizadas nos Estados Unidos, um corpo imenso de produção literária que informava seu trabalho ficcional e a conectava com o início de uma tradição afro-americana na narrativa, em que a escrita de si e a arte narrativa também produziam um efeito profundo de “registrar o processo no qual uma pessoa ex-es-

⁷ “A writer is a dreamer. A book is the fruit of her imagination, complex and full of diverse ideas. There is a magical relationship between Tituba and me; One day when I was searching for books at the UCLA library, Ann Petry’s book on Tituba fell into my hands. That is how I got to know the story of the Salem witch trials. That bond between Tituba and me has never been found again in my writing”.

cravizada escreve a si mesma no centro de uma existência reconhecida pela sociedade americana dominante” (Drake, p. 91, 1997, tradução própria).⁸ Drake destaca que esse ato de se fazer autor/a trata não só de uma autoinserção na tradição literária nacional, mas também de uma forma de provar uma identidade americana enfatizada e endossada através da autoria.

Morrison nota que a rica tradição literária da qual também emerge sua ficção é, no entanto, repleta de fissuras, edições e silêncios produzidos pelos processos editoriais que operavam em espaços onde o racismo institucional orientava práticas editoriais no contexto do século XIX. Esses silêncios também podem ter sido produzidos por *escolhas* do/a autor/a, marcados por experiências em que a legitimidade de seus relatos era constantemente questionada. Morrison exemplifica essas ocorrências:

Repetidamente, os escritores resumem a narrativa com uma frase como, ‘Mas vamos colocar um véu sobre estes acontecimentos terríveis demais para relatar’. Ao construir a experiência para torná-la palatável àqueles que estavam na posição de aliviá-la, eles se silenciavam sobre muitas coisas, e eles “esqueciam” muitas outras (Morrison, 2019, p. 237, aspas no original, tradução própria).⁹

Desse processo de não relato, combinado com as edições e supressões executadas na fase de preparação daqueles textos, Morrison observa que resultam textos que não falam suficientemente da vida interior das pessoas escravizadas. As narrativas se concentram em contar eventos daquelas vidas, de maneira curada principalmente para a leitura de uma audiência branca abolicionista, em textos nos quais não havia lugar para as complexidades e sentimentos das pessoas/personagens negras, para uma representação mais completa de sua humanidade.

Esse contexto de silenciamento histórico foi fundamental para a organização do que Morrison tomou como seu projeto literário: remover o mencionado véu requer um trato diferenciado com as narrativas, em que o elemento da memória se torna central e o trabalho com ela, no contexto específico da diáspora e da história da escravidão, é denso, complexo, e requer outras ferramentas subjetivas, coletivas e literárias. Morrison sugere um caminho alternativo de narrar a memória, se utilizando do que chama de *rememória* para criar histórias que jamais foram contadas em narrativas oficiais, mas cujos rastros sobreviveram em narrativas orais, nas memórias individuais e coletivas de sujeitos diaspóricos e na imaginação.

Rememória como ferramenta de construção ficcional

Ao abrir o ensaio intitulado “Rememória”, o único e curto ensaio no qual Morrison trata desse conceito em três breves páginas, a escritora afirma:

⁸ “record the process in which the ex-slave writes his or her self into an existence recognized by dominant American society”.

⁹ “Over and over, the writers pull the narrative up short with a phrase such as, “But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate”. In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they “forgot” many other things”.

Eu suspeito que a minha dependência da memória como ignição confiável é mais ansiosa do que a da maioria dos escritores de ficção – não porque eu escreva (ou queira escrever) de maneira autobiográfica, mas porque eu sou intensamente consciente do fato de que eu escrevo numa sociedade plenamente racializada que pode travar e impedir a imaginação. [...] Eu respondo perguntas bizarras que são inconcebíveis para outros autores: Você acha que um dia vai escrever sobre pessoas brancas? Não é terrível ser chamada de escritora negra? (Morrison, 2019, p. 323, tradução própria).¹⁰

A partir dessa reflexão, que a autora também levanta em outros de seus textos, ela começa a detalhar o caminho que passou a tomar, em decorrência dos obstáculos que se apresentavam para ela como escritora, escrevendo numa sociedade racializada e com tendências a marginalizar o seu trabalho. É nesse contexto em que se revela a necessidade de se apoiar na memória ao invés da história, honrando o legado literário de escritores ex-escravizados. Assim, ao refinar seu trabalho literário com a memória e a imaginação, a autora aciona o seu conceito de rememória: “Rememória é como coletar e lembrar, como rearranjar os membros do corpo, da família, da população do passado. E foi a batalha, a cravada batalha entre lembrar e esquecer, que se tornou o dispositivo narrativo” (Morrison, 2019, p. 324, tradução própria).¹¹

Complementando essa noção, ela salienta que ao mover o véu do silenciamento de lado, e lapidar essa rememória, precisou contar com suas lembranças, as lembranças dos outros, as memórias internas (*memories within*), que falam das experiências ancestrais diaspóricas e mesmo toda essa combinação precisa de um complemento: “memórias e lembranças não me dão completo acesso à vida interior não escrita destas pessoas. Somente o ato da imaginação pode me ajudar (Morrison, 2019, p. 238, tradução própria).¹²

Esta escrita que se apoia num rearranjo, na expressão de uma coletividade (de memórias orais e ancestrais),

apresenta uma tensão dialética e oposicional na qual Morrison cria e preenche os espaços que antes eram fraturas provocadas por violentos silêncios impostos. Enquanto a memória remonta ao contado [...], a rememória reconta, recria, inventa, colhe do coletivo e preenche lacunas impostas pela história, com a imaginação (Araújo, 2023, p. 51).

Considerando que a rememória é utilizada e teorizada por Morrison como uma ferramenta, um recurso através do qual se pode criar e inventar a vida interior de personagens não ficcionalizadas antes, podemos pensá-la também como uma espécie de dicção poética, nos termos em que coloca Livia Natália de Souza (2018, p. 34):

¹⁰ “I suspect my dependency on memory as a trustworthy ignition is more anxious than it is for most fiction writers—not because I write (or want to) autobiographically, but because I am keenly aware of the fact that I write in a wholly racialized society that can and does hobble the imagination. [...] I am asked bizarre questions inconceivable if put to other writers: Do you think you will ever write about white people? Isn't it awful to be called a black writer?”

¹¹ “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”.

¹² “memories and recollections won't give me total access to the unwritten interior life of these people. Only the art of imagination can help me”.

a escrita de sujeitos não hegemônicos tende à construção de uma dicção poética tal qual se instaura a demanda de desenvolvimento de instrumentais de análise específicos e, muitas vezes, estes instrumentais emergem do próprio texto, em estudo, pela sua capacidade de agência.

A rememória nos convoca a pensar sobre a especificidade do trabalho com a memória na narrativa de mulheres negras na diáspora. No caso das narrativas em tela, a dimensão ancestral-imaginativa da memória pode ser percebida no próprio ato de narrar as figuras históricas que centralizam os enredos de cada romance. A memória coletiva, oral, se apresenta de formas variadas em cada texto. As memórias internas são expressas na relação que cada autora relata ter estabelecido com as protagonistas de seus romances. A imaginação conecta todas essas camadas de memória que compõem a rememória, trazendo densidade ao texto e à complexidade das protagonistas, assim como humaniza essas figuras que preenchem um espaço tão importante na história não escrita pelos meios oficiais.

Como destaca Souza (2018), o próprio texto narrativo nos fornece instrumentais de análise para pensarmos as diferentes notas em que se compõem narrativas como essas. A palavra rememória aparece, no romance de Morrison, num momento emblemático, no qual a mãe de Amada, Sethe, explica para a sua outra filha Denver sobre a relação que tem com as memórias, aquelas que ela mesma consegue acessar conscientemente e aquelas que parecem assaltá-la em acidente, deslocando seu pensamento para outras vivências sentidas através do seu e de outros corpos:

Algun día você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma rememória que é de alguma outra pessoa. Lá onde eu estava antes de vir para cá, aquele lugar é de verdade. Não vai sumir nunca. Mesmo que a fazenda inteira – cada árvore, cada haste de grama dela morra. A imagem ainda está lá, e mais, se você for lá – você que nunca esteve lá –, se você for lá e ficar no lugar onde era, vai acontecer tudo de novo; vai estar ali para você, esperando você (Morrison, 2011, p. 64).

Aqui, a fala de Sethe também coloca a rememória numa posição intersubjetiva, em que podemos visualizar uma memória coletiva compartilhada pelos corpos diaspóricos povoada de rememórias: isto é, de uma combinação de memórias individuais, coletivas, ancestrais e imaginadas. A rememória, nesse trecho, aparece como mecanismo comum de sobrevivência subjetiva e opera também como instrumento de salvamento das memórias das pessoas negras.

Amada e Tituba: passagens da rememória

Como vimos afirmando, a rememória emerge no texto ficcional das autoras, aplicando uma densidade às múltiplas camadas de lembrança que os textos nos permitem acessar. No caso de Tituba, sua personagem representa uma personificação do que podemos entender por rememória. Nascida em Barbados, no século XVII, Tituba é fruto de violência sexual de um marinheiro inglês que engravida a sua mãe, Abena. Tempos depois, ao reagir a um estupro, Abena é punida por enforcamento e Yao, a figura masculina que assume uma referência

paterna na vida de Tituba, após ser vendido para um fazendeiro em Hillaby, se suicida no caminho para a fazenda. A venda de Yao fora também parte da punição a Abena.

Ana Beatriz Dantas Coutinho (2021, p. 20), ao apresentar um panorama do enredo do romance, destaca: “Após presenciar o assassinato de sua mãe, Tituba foge da *plantation* e passa a viver numa cabana na floresta, onde é criada por Man Yaya, que irá lhe ensinar tudo sobre a vida e a bruxaria”. Essa mulher mais velha e conhecedora de plantas e mistérios também vem a falecer, de forma que Tituba passa a ser acompanhada desses três espíritos que atuam como sua família e se tornam seus consultores espirituais: Man Yaya, Abena e Yao.

Após viver um tempo “reclusa à beira de um lago” (Condé, 2022, p. 35), experimentando uma vida livre em contato com a natureza, os caminhos da mulher vão em outra direção quando se apaixona pelo escravizado John Indien e aceita morar com ele na fazenda onde é cativo, tornando-se também escravizada. Posteriormente, ela é vendida para Samuel Parris, um puritano que os leva para a cidade estadunidense de Salém, no estado de Massachusetts. Lá, ela passa a trabalhar para a família dele, onde se afeiçoa a algumas crianças para quem começa a contar contos com traços ocultos. Tempos depois, surge um rumor de que as filhas de Parris estariam enfeitiçadas, o que é confirmado pelo doutor Griggs. Tituba é, então, acusada de bruxaria e apontada como culpada pelo estado físico e mental das crianças.

Coutinho (2021, p. 38), observa: “Pode-se depreender que Tituba estava sendo acusada porque sua cultura divergia dos costumes de seus acusadores. [...] Tituba era temida porque era o ‘outro’ e dessa forma, seus carrascos tinham a intenção de vê-la sucumbir”. Após ser condenada e presa, Tituba profere um testemunho. Este documento histórico, consultado em um arquivo em Salém, é transcrito e referenciado em nota de rodapé no texto de Condé. Tituba não nega sua relação com seres ocultos, mas também dá respostas irônicas e inventivas a seus interrogadores.

— Como você chegou à casa de Thomas Putnam?
— Eu peguei minha vassoura e estavam todos como eu.
— E como você conseguiu passar pelas árvores?
— Isso não importa.
— Isso durou horas. Confesso que não era uma boa atriz. A visão de todas aquelas caras brancas aplaudindo aos meus pés parecia um mar no qual eu me afogaria. Ah! Como Hester seria melhor que eu! Ela teria utilizado essa tribuna para clamar sua ira contra a sociedade e amaldiçoar seus acusadores. Eu tinha é medo. Os pensamentos heroicos que eu havia formado em casa ou na minha cela me apavoraram (Condé, 2022, p. 157).

Neste movimento entre registro de documento histórico e fala interna de Tituba, podemos perceber um momento em que as lacunas do que jamais foi dito, escrito, observado, toma espaço no texto em forma de imaginação sobre como a mulher se sentia diante da situação em que se encontrava. Outro tipo de véu parece ser removido quando a narração conta sobre a forma como Tituba organicamente se percebe ao sentir desejo por Hester, sua companheira de cela e personagem principal do romance clássico da literatura norte-americana *A letra escarlata*, de autoria de Nathaniel Hawthorne, publicado em 1850:

Naquela noite, Hester veio se deitar ao meu lado, como ela fazia às vezes. Apoiei minha cabeça sobre o lírio tranquilo da maçã do seu rosto e me aconcheguei nela. Lentamente, o prazer invadiu meu corpo, o que me surpreendeu. Podemos sentir prazer ao abraçar forte um corpo como o nosso? O prazer para mim sempre teve a forma de outro corpo, cujas cavidades se encaixavam às saliências e onde as saliências se aninhavam nas macias planícies da minha carne. Hester me indicava o caminho para outro gozo? (Condé, 2022, p. 178).

Nesse excerto, revela-se o percurso do pensamento de Tituba, que, ao sentir o desejo por Hester, conversa com esse desejo, buscando entender de que se trata o que sente no seu corpo. Neste sentido, através da memória, se organiza um encontro entre estas duas figuras históricas (e aqui também ficcionais), em que as memórias internas das personagens remontam à possibilidade de relações homoafetivas entre mulheres negras e marginalizadas deste período. Se a memória, como dispositivo articulado por Morrison (2019), se propõe a reorganizar o corpo e o passado, ela é um recurso que permite uma reorganização do nosso imaginário, para que possamos abarcar conteúdos que não associamos com aquele período do século XVII ou com o Julgamento das Bruxas de Salém. A ficção e a memória nos ajudam a imaginar a possibilidade do amor entre mulheres também nesse contexto.

Em *Amada*, a memória aparece atrelada a uma dimensão de mistério e do universo sobrenatural que atua diretamente na vida das mulheres da casa, a mãe Sethe e a filha Denver, acompanhadas do ex-escravizado e agregado Paul D., que passa a residir no 124. Para Morrison, a presença do sobrenatural em relação com o mundo real é uma característica peculiar da literatura negra. Ela diz que deseja:

misturar a aceitação do sobrenatural e um profundo enraizamento deste no mundo real ao mesmo tempo, sem um tomar a importância do outro. É indicativo da cosmologia, da forma em que as pessoas Negras olham para o mundo. Nós somos pessoas muito práticas, muito realistas, até mesmo astutas. Mas dentro desta praticidade nós também aceitamos o que eu penso que pode ser chamado de superstição e mágica que é uma outra forma de saber as coisas (Morrison, 2015, p. 400, tradução própria).¹³

No cerne desta atmosfera sobrenatural, muitas dessas passagens da memória permanecem sem explicação, apenas enfatizando, para a pessoa que lê, que algo da natureza dessa narrativa é mágico e desconectado de lógicas racionais, cronológicas, tradicionalmente coerentes, embasadas num entendimento eurocentrado do mundo.

Um dos exemplos ao qual podemos nos atentar nesse sentido, diz respeito à personagem Baby Suggs (avó de Amada e sogra de Sethe), que é lembrada desde o início da narrativa, mas já está no leito de morte quando seu nome vem à tona. Baby Suggs, descrita em diversos momentos como sagrada, é uma espécie de pregadora de sua comunidade, a quem todo tipo de pessoa recorre. Ela organiza encontros num lugar descampado chamado Clareira, “um amplo espaço aberto recortado no bosque ninguém sabia por quê, no fim de uma trilha

¹³ “blend the acceptance of the supernatural and a profound rootedness in the real world at the same time with neither talking precedence over the other. Is it indicative of the cosmology, the way in which Black people looked at the world. We are very practical people, very down-to-earth, even shrewd people. But within that practicality we also accepted what I suppose could be called superstition and magic, which is another way of knowing things”.

conhecida apenas pelos gamos e por quem tinha limpado o terreno. [...] ela sentava na clareira enquanto as pessoas esperavam entre as árvores” (Morrison, 2011, p. 133).

Um dos traços da personalidade ou das lembranças associadas à Baby Suggs que é constantemente retomado na narrativa é o que a voz narrativa chama de “*fome de cor*” (Morrison, 2011, p. 20, grifo próprio). Em um momento, Sethe tem uma epifania quando se dá conta de como a casa tem pouca cor e compreende esse desejo da sogra: “entendeu com clareza por que Baby Suggs tinha tamanha fome de cor. Não havia cor nenhuma, exceto dois quadrados alaranjados numa colcha que tornavam gritante aquela ausência” (Morrison, 2011, p. 67). Esta colcha segue reaparecendo na narrativa, tanto como lembrança de Baby Suggs, quanto de seu desejo de cor, aparece como objeto que ressignifica a lembrança ou a presença da mais velha.

Quando Amada chega pela primeira vez na casa 124, cansada e letárgica, ela é levada para um quarto para descansar: “Lá dentro, despencou na cama de Baby Suggs. Denver tirou seu chapéu e cobriu seus pés com a colcha que tinha os dois quadrados de cor” (Morrison, 2011, p. 88). Em outro momento, quando vemos a conexão entre Denver e Amada crescer, as duas conversam e Denver narra a história de seu nascimento, conforme lhe fora contada por Sethe:

O monólogo se transformou, na verdade, em um dueto com as duas deitadas juntas, Denver alimentando o interesse de Amada como uma amante cujo prazer é superalimentar o amado. A colcha escura com dois quadrados coloridos estava lá com elas, porque Amada a queria perto de si quando dormia. Tinha cheiro de grama e contato de mãos – as mãos inquietas de mulheres ocupadas: secas, quentes, ásperas (Morrison, 2011, p. 120-121).

A fome de cor de Baby Suggs e a presença da colcha que supostamente a alivia têm um funcionamento simbólico na narrativa, quando consideramos que a colcha se torna um símbolo representativo da memória de uma mais velha daquela família, uma sagrada mulher mais velha, que saberia aconselhar Sethe sobre como proceder em seus momentos de dor e dúvida. A fome de cor de Suggs também pode ser interpretada como um desejo de vida, de vibração e alegria, que ela teria sido impedida de sentir devido às suas memórias da escravidão, e à memória da tragédia pela qual Sethe passa quando é encontrada pelos seus perseguidores e assassina o seu bebê, Amada, querendo livrar o bebê de retornar ao cativeiro.

A colcha com dois quadrados laranjas remonta a memória de Baby Suggs, atua na memória de quem a utiliza, funciona como ponto de conexão entre Denver (pessoa viva) e Amada (espírito), e promove conforto nos momentos de cumplicidade em que as jovens constroem o seu vínculo. O aconchego que o objeto proporciona nos momentos entre Denver e Amada também evoca o fazer de uma colcha, o ato de construir aos poucos, com intenção e atenção, os pedaços de uma relação.

Há uma outra forma de entender essa referência, pensando o elemento folclórico associado à colcha e à feitura de colchas, cobertores e colchas de retalho, uma prática passada de geração a geração entre mulheres escravizadas, que desempenhavam trabalhos manuais artísticos através de seus referenciais e das tradições africanas (Harris *et al.*, 2019, p. 100-104). A feitura de colchas também remonta à um rito ancestral (Martins, 2021), que representa o saber e a cosmologia africana. Sobre os ritos, acrescenta Martins (2021, p. 62): “religiosos e seculares, reterritorializam a ancestralidade [...]. Quer nos saberes medicinais curativos, na fabricação de tecidos e utensílios, nas formas arquitetônicas, nas texturas narrativas e poéticas, nas danças, na música, na escultura”. Funcionando como modo de criação, escrita e

performance, os ritos são paradigmas “que requerem a presença viva do sujeito para sua realização e ou fruição” (Martins, 2021, p. 39).

Alice Walker (1983), quando conta sobre a escrita de seu prestigiado romance *A cor púrpura*, menciona um processo em que seus personagens começaram a falar através do seu corpo enquanto autora que escreve a narrativa. A forte influência desses contatos sobrenaturais fez com que mudasse de Nova York, porque as personagens, que com ela se comunicavam, começaram a reclamar da vida caótica da cidade. Ela conta então, sobre a busca de uma casa no interior e finalmente encontra uma no norte da Califórnia, que suas personagens gostam. Após sua mudança, ela deixa de aceitar convites para falar em lugares distantes durante um ano para se dedicar à escrita do livro. Esse processo é acompanhado pela feitura de uma colcha de retalhos. À medida que ela costura a colcha, as personagens aparecem para ela.

Houve dias e semanas e até meses em que nada aconteceu. Nada mesmo. Trabalhei na minha colcha, fiz longas caminhadas com meu amor, deitei numa ilha que descobrimos no meio do rio e dedilhei meus dedos na água. Nadei, explorei as florestas de sequóias ao nosso redor, deitei-me no campo, colhi maçãs, falei (sim, claro) com as árvores. Minha colcha começou a crescer. E, claro, tudo estava acontecendo. Celie e Shug e Albert estavam se conhecendo, começando a confiar na minha determinação de servir de entrada para eles (às vezes sentia como uma re-entrada) no mundo da melhor forma que podia, e ainda por cima – e isso foi maravilhoso – nós começamos a nos amar (Walker, 1983, p. 358, tradução própria).¹⁴

A feitura da colcha, associada com o aparecimento de espíritos-personagens, intercalada com a escrita do livro, também apresenta uma vivência de temporalidade espiralar, que como Leda Maria Martins (2021, p. 23) afirma, produz uma ideia ontológica de tempo das cosmologias africana, em que se vive “um tempo que se curva para frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de retrospectção, de rememoração e de devir”.

A colcha enquanto elemento simbólico da narrativa, carrega essa caracterização de um tempo espiralar, que remete à ancestralidade, ao passado e ao presente, construído em conexão com o passado que *Amada* representa. Esse ícone também carrega elementos da memória, traduzindo a ideia de imaginação, representada pelos dois quadrados alaranjados: pontos de cor, de possibilidade e mistério numa casa que carrega memórias de trauma e desejo de perspectiva.

Últimos sons: reverberações da escrita negra de mulheres na améfrica

Ao pensar a escrita de mulheres negras na diáspora, a produção de ecos parece traduzir bem a cultura da escuta e da reverberação de produções várias que, por meio de nossas leituras crí-

¹⁴ “There were days and weeks and even months when nothing happened. Nothing whatsoever. I worked on my quilt, took long walks with my lover, lay on an island we discovered in the middle of the river and dabbled my fingers in the water. I swam, explored the redwood forests all around us, lay out in the meadow, picked apples, talked (yes, of course) to trees. My quilt began to grow. And, of course, everything was happening. Celie and Shug and Albert were getting to know each other, coming to trust my determination to serve their entry (sometimes I felt re-entry) into the world to the best of my ability, and what is more—and felt so wonderful—we began to love one another”.

ticas, se complementam e conversam, formando harmonias que possibilitam a visualização de vários ângulos de uma experiência diaspórica comum, em espaços geográficos diversos.

Aqui, podemos pensar que as histórias narradas, produzidas e poeticamente construídas no bojo da memória, revelam identidades abertas e múltiplas. Esses textos que unem memória e uma imaginação reparadora de lacunas contam sobre o complexo processo de viver, resistir e inventar um pertencimento em espaços permeados por relações raciais tensas dentro de uma sociedade que hooks (2020, p. 178) sintetiza em diversos de seus escritos como “governada pela política patriarcal imperialista capitalista supremacista branca”.

A memória que mulheres como Morrison e Condé articulam, responde a violências maiores que estruturam a sociedade em que transitamos, mas não se restringem nem se encerram neste ato radical de oposição ao racismo e à forma como este se imprime na escrita da história. A prática poética de tecer memórias aponta possibilidades de *rearranjo do corpo*, reorganização de nossa percepção do tempo e criação de uma dicção que inaugura falas. A escrita permeada e informada pela memória amplia possibilidades de criação para mulheres negras. Possibilidades estas que abrem espaço para cada vez mais autoras darem corpo à sua imaginação povoada de conto, canto, lembrança e (re)memória.

Referências

ARAÚJO, Eliza. *Morrison, Angelou e Evaristo: mulheres negras e escrita revolucionária*. Campinas: Pontes Editores, 2023.

CONDÉ, Maryse. *Eu, Tituba: bruxa negra de Salém*. Tradução de Natalia Borges Polesso. 10. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

CONDÉ, Maryse. The Bluest Eye. In: CONDÉ, Maryse. *O coração que chora e que ri: contos verdadeiros da minha infância*. Tradução de Heloisa Moreira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 66-73.

CONDÉ, Maryse. An Interview with Maryse Condé. Entrevistador: Mason Street. *The Thornfield Review*. [s. l.], jul. 2017. Disponível em: <https://thethornfieldreview.org/2017/07/31/an-interview-with-maryse-conde/>. Acesso em: 22 nov. 2024.

COUTINHO, Ana Beatriz Dantas. *Entre bruxaria e julgamentos: ancestralidade e resistência em Eu, Tituba – bruxa negra de Salém*. Orientadora: Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior Mendes. 2021. 46 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21574/1/TCC%20%28vers%C3%A3o%20final%20CORRIGIDO%20completo%20sa%29%20-%20Ana%20Beatriz%20Dantas%20Coutinho%20-%20mat%2020160116002.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2024.

DRAKE, Kimberly. Rewriting the American Self: Race, Gender and Identity in the Autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs. *MELUS*, [s. l.], v. 22, n. 4, p. 91-108, dez. 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/467991>. Acesso em: 22 nov 2024.

HARRIS, Middleton A.; LEVITT, Morris; FURMAN, Roger; SMITH, Ernest. *The Black Book*. New York: Random House, 2019.

hooks, bell. Honrar os professores. In: hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*. Tradução de Bhuvi Libanio. São Paulo: Elefante, 2020. p. 174-180.

- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MORRISON, Toni. *Amada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MORRISON, Toni. Rememory. In: MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches and Meditations*. New York: Alfred A. Knopf, 2019. p. 322-325.
- MORRISON, Toni. Rootedness: The Ancestor as Foundation. In: HORD, Fred Lee; LEE, Jonathan Scott (ed.). *I Am Because We Are: Readings in Africana Philosophy*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2015. p. 397-403.
- MORRISON, Toni. The Site of Memory. In: MORRISON, Toni. *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches and Meditations*. New York: Alfred A. Knopf, 2019. p. 233-245.
- MORRISON, Toni. Toni Morrison / Claudia Tate / 1983. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994. p. 156-170.
- SOUZA, Livia Maria Natália. Uma reflexão sobre os discursos menores ou a escrivência como narrativa subalterna. *Revista Crioula*, [s. l.], n. 21, p. 25-43, jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2018.146551>. Acesso em: 23 nov. 2024.
- TAYLOR-GUTHRIE, Danille (ed.). *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: GONZALEZ, Lélia; RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (org.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.
- WALKER, Alice. Writing The Color Purple. In: WALKER, Alice. *In Search of our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. London: Phoenix, 1983. p. 355-360.