

CENTRO UNIVERSTÁRIO CAMPOS ANDRADE - UNIANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**O ROMANCE E O FILME *BELOVED*:
HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS TRAUMAS DA ESCRAVIDÃO**

MARTA HELENA CÚRIO DE CAETANO

CURITIBA
2016

CENTRO UNIVERSTÁRIO CAMPOS ANDRADE - UNIANDRADE

MARTA HELENA CÚRIO DE CAETANO

**O ROMANCE E O FILME *BELOVED*:
HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS TRAUMAS DA ESCRAVIDÃO**

Dissertação apresentada com requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE. Orientadora: Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann

CURITIBA

2016

TERMO DE APROVAÇÃO

MARTA HELENA CÚRIO DE CAETANO

O ROMANCE E O FILME *BELOVED*: HISTÓRIA E MEMÓRIA DOS TRAUMAS DA ESCRavidÃO

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Brunilda T. Reichmann
Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (Orientadora –
UNIANDRADE)

Ana Maria B. L. Sackl
Profa. Dra. Ana Maria Barrera Conrad Sackl (FURB)

Anna S. Camati
Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dedico esta dissertação a Senhor Meu Deus, a minha pequena e amada família, aos meus queridos amigos, colegas de trabalho e orientadora pelo apoio, paciência, incentivo, companheirismo e amizade. Sem eles nada disso seria possível. Em especial, dedico a todos que me fizeram inúmeras vezes acreditar que era possível ou mesmo impossível. "Venha o teu reino. Seja feita Tua vontade assim na terra como nos céus." (Mateus 6: 10).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me amparar nos momentos difíceis, me dar força interior para superar as infinitas dificuldades que encontrei pelo caminho durante estes últimos anos, por me mostrar a luz quando tudo parecia perdido nas longas horas de incertezas, apreensão e solidão. Obrigada, por estar ao meu lado nas inúmeras vezes que pensei em desistir;

À banca de defesa, Profas. Dra. Ana M. B. Sackl (FURB) e Dra. Anna S. Camati (UNIANDRADE) pela participação e sugestões preciosas para futura publicação deste trabalho;

A minha Profa. Dra. Brunilda T. Reichmann, por ter acreditado em mim, pela paciência, por participar da minha vida acadêmica durante estes árduos, sinuosos e complicados meses de leitura, pesquisa e tessitura do texto, exemplo de profissional e ser humano excepcional. Suas sábias palavras e conselhos, a quem aprendi a admirar e tenho uma grande gratidão. Obrigada, por ter me guiado pelo tortuoso caminho da escritura de uma dissertação. Agradeço o comprometimento em me orientar quando me vi tão perdida e desanimada. Sempre me guiando com sua dedicação, incentivo e firmeza;

Aos docentes do Programa de Mestrado da UNIANDRADE. Em especial, a Profa. Dra. Mail M. de Azevedo pela ajuda em desvendar e compreender o magnífico universo das memórias. A Profa. Dra. Anna S. Camati, pela postura ética e animadora diante dos estudos das adaptações;

A minha família, pela paciência e incentivo. Em especial a minha mãe, Ma. da Conceição C. de Caetano, a minha irmã Valéria Beatriz pelo apoio e força, a minha tia Ma. Helena de Caetano e ao meu querido e saudoso pai Odilon de Caetano (*in memorium*). A você, Maria Laura, minha irmã e grande amiga;

Ao Prof. Dr. José E. Martins que abriu meus horizontes ao fascinante universo da literatura afro-americana e me apresentou a *Beloved* de Toni Morrison em 2001;

Ao ex-colega, mentor e grande incentivador, Prof. Dr Joseph M. Rega por sempre acreditar no meu potencial e contribuir para o meu crescimento profissional. Sua participação, mesmo distante, foi fundamental para a realização deste trabalho. A minha grande amiga, apaixonada por cinema e ex-colega de trabalho, Profa. M.^e Célia Beckendorf, que sempre esteve presente nesta longa caminhada. Grande exemplo de luta pessoal e amor pela literatura. Ao Prof. Dr. Adolfo Lamar, que incansavelmente me incentiva a viajar pelo caleidoscópico universo dos Estudos Culturais;

Aos amigos, em especial aos queridos, Dr. Michael Dalfovo e M.^e Morgana Lenzi que fizeram parte desses momentos, me ajudando, incentivando. Queridos, obrigada pela força, sem vocês ao meu lado tudo seria bem mais tedioso e sem graça;

A minha colega de disciplinas e futura M.^e, Patrícia F. Barbosa, pelas valiosas palavras de auxílio, longas conversas, risadas, reflexões e as sempre claras colaborações. Muito Obrigada, você foi essencial para que eu findasse este trabalho.

Strange Fruit

Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolias, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop

BILLIE HOLIDAY

SUMÁRIO

RESUMO	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO.....	01
1 REVISITANDO O UNIVERSO DAS ADAPTAÇÕES: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE.....	09
2 TECENDO A HISTÓRIA, OS TRAUMAS E AS MEMÓRIAS DA ESCRAVIDÃO EM <i>BELOVED</i>.....	31
2.1 DE ONDE SURTIU O ROMANCE <i>BELOVED</i> ?.....	31
2.2 O TEMPO EM <i>BELOVED</i>	39
2.3 AS FONTES DE TONI MORRISON E A FORTUNA CRÍTICA DE <i>BELOVED</i>	41
2.4 TONI MORRISON, <i>BELOVED</i> E AMADA	43
2.5 AS ARMADURAS DAS (RE)MEMÓRIAS	47
3 REFLETINDO SOBRE O CINEMA AFRO-AMERICANO	53
3.1 O CINEMA AFRO-AMERICANO	53
3.2 O FILME <i>BELOVED</i> : SETHE E OPRAH	58
4 RECONTANDO A ESCRAVIDÃO EM <i>BELOVED</i>: O TEXTO LITERÁRIO E A ANÁLISE FÍLMICA	72
4.1 O FILME	72
4.2 OS HORRORES DA ESCRAVIDÃO NO TEXTO E NO FILME <i>BELOVED</i>	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	118

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A “árvore” nas costas de Sethe.....	33
Figura 2 – O Estereotipo do "Negro Buck": O Buck é um grande homem negro que é orgulhoso, às vezes ameaçador, e sempre interessado em mulheres brancas.....	55
Figura 3 – <i>O cantor de Jazz</i> . O primeiro filme falado dá voz ao preconceito.....	55
Figura 4 – 124 Bluestone, Cincinatti, Ohio.....	72
Figura 5 – Cena de abertura do filme. Lápide com o nome da filha assassinada.....	73
Figura 6 – Interior da casa. Objetos arremessados pela sala.....	74
Figura 7 – Bolo sobre o balcão da cozinha.....	74
Figura 8 – Bolo sobre o balcão da cozinha com a marca da palma da mão de uma criança (Amada).....	75
Figuras 9 e 10 – Sequência da fuga de Buglar e Howard de 124 Bluestone.....	75
Figura 11 – Paul D ao adentrar à casa de Sethe pela primeira vez.....	76
Figura 12 – As árvores à beira do riacho anunciando a chegada de Amada.....	78
Figura 13 – Amada surgindo do riacho em direção à Bluestone 124.....	79
Figura 14 – Babby Suggs na clareira em momento de pregação.....	103
Figura 15 – A comunidade reunida ao redor da clareira em confraternização.....	103
Figura 16 – Sobrinhos de Schoolteacher estupram Sethe e bebem do seu leite na frente de seu esposo Halle.....	107

RESUMO

Este estudo tem como objetivo realizar a análise de duas obras, uma literária e outra cinematográfica, intituladas *Beloved*: a versão fílmica, do cineasta Jonathan Demme, e o livro homônimo da autora Toni Morrison. Para tanto, investigam-se aqui as especificidades da linguagem cinematográfica e literária (adaptação, intertextualidade e fidelidade), procurando evidenciar a maneira como a linguagem literária e seus recursos narrativos são adaptados para a linguagem do cinema. Na apreciação da obra cinematográfica, são analisados os fatos históricos que estavam acontecendo nos Estados Unidos na época, o trauma sofrido pelos protagonistas com o advento da escravidão, bem como suas memórias. A escolha de *Beloved* se justifica pelo conteúdo representativo de uma época cuja conjuntura histórico-social constrói novos paradigmas. As experiências relacionadas à adaptação do literário para o cinematográfico e a análise da obra que originou a película, a partir de novas formulações culturais de comportamentos, e pontos de vista de um mundo que está em constante mutação. Para o desenvolvimento desta pesquisa qualitativa descritiva, foi necessário um embasamento teórico direcionado às linguagens literária e fílmica e aos estudos culturais.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica. Intertextualidade. História.

ABSTRACT

This study aims to analyze two pieces of art, a book and a film, both entitled *Beloved*: the filmic version by filmmaker Jonathan Demme, and the eponymous book by author Toni Morrison. Therefore, we investigate here the specifications of the cinematic and literary language (adaptation, intertextuality and fidelity), attempting to elucidate the way literary language and its narrative resources are adapted to the language of cinema. In the analysis of the cinematographic piece, the historical facts happening in the United States at the time are analyzed, as well as the trauma suffered by the protagonists with the advent of slavery and their memories. The choice of *Beloved* is justified by the representative contents of a time whose historical and social context builds new paradigms; the experiences related to the adaptation of the literary to the cinematographic and the analysis of the book which originated the film, from new cultural formulations of behaviors and points of views of a world that is constantly changing. In order to develop this descriptive qualitative research, a theoretical basis based on the literary and filmic languages and cultural studies was needed.

Keywords: Film Adaptation. Intertextuality. History.

INTRODUÇÃO

Qualquer texto é novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., passam através do texto e são redistribuídos dentro dele, visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto.
Roland Barthes

Esta dissertação apresenta uma leitura intermediática da obra literária *Beloved* (1987 e 2007), romance escrito por Toni Morrison, e sua versão cinematográfica homônima, produzida e protagonizada por Oprah Winfrey e dirigida por Jonathan Demme.

A pesquisa partirá do pressuposto de que uma obra literária permite diferentes leituras, sendo a produção realizada por Winfrey apenas uma dessas possibilidades. É importante levar em conta que, no estudo da adaptação, há uma latente necessidade de comparação, no sentido de identificar semelhanças e diferenças entre os textos e/ou mídias. Sob esse aspecto, deve-se considerar as diferentes linguagens que resultam, fundamentalmente, da transposição do texto fonte, como argumenta Tânia Pellegrini (2003, p. 26), ao observar que a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, distintos daqueles que a palavra tem com o seu leitor.

Busca-se, assim, refletir sobre o modo como o livro e o filme abordam e apresentam os sofrimentos de uma família durante a escravidão nos Estados Unidos. Desse modo, analisou-se a adaptação literária não somente a partir de uma metodologia comparatista, mas, também, delineando um panorama das personagens principais, revelando suas facetas, de modo intertextual no livro e filme.

Sabe-se que a literatura e o cinema se fundamentam em meios bastante díspares e, de acordo com Robert Stam (2008, p. 21), “uma adaptação não é tanto a

ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento”. Por consequência, o ato de adaptar um texto literário para o audiovisual gera inúmeras transformações analiticamente interessantes.

Este trabalho analisa os instrumentos e as possibilidades das linguagens literária e cinematográfica, tendo como objetos de leitura as duas obras citadas. É importante esclarecer ainda que toda análise, em se tratando da transposição textual, é inconclusiva dada às diferentes possibilidades e perspectivas de observação, portanto, a análise nestas páginas não pretende, absolutamente, ser conclusiva ou definitiva.

Desse modo, propõem-se investigar as possibilidades e limites, tanto do livro quanto do filme, em relação aos seus meios de comunicação com o público, e não realizar uma comparação no sentido de provar que um texto seja superior ao outro. Exploram-se, portanto, as similaridades e as diferenças em ambas as narrativas em contexto amplo.

Assim, defende-se a hipótese de que as linguagens literária e cinematográfica são duas manifestações genuínas da arte e possuem um valor intrínseco, ou seja, as releituras ficcionais, levadas ao cinema pelos caminhos da adaptação, geram uma nova obra de arte. De acordo com Mirian Tavares:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imaginéticas. (TAVARES, 2006, p. 7)

A leitura do texto fílmico privilegiará vários aspectos a partir do romance *Beloved*¹, considerando sua importância acadêmica num contexto interdisciplinar, pois o texto é objeto de diversos estudos, trabalhos, artigos, livros, ensaios, dissertações e teses.

Os aspectos metodológicos consideram primeiramente a leitura e interpretação da obra literária, cuja narração foi construída no momento histórico que evoca os horrores da escravidão e do racismo nos Estados Unidos da América, no século XIX. Em um segundo momento, a pesquisa apresenta uma análise da adaptação fílmica. Para realizar a análise, a metodologia da pesquisa caracteriza-se como exploratória, permitindo ao pesquisador elucidar o tema e o objeto de estudo (GIL, 1991). De forma a atender os objetivos específicos, o estudo terá como base dados secundários, ou seja, material que já foi publicado anteriormente.

Como mencionamos, o romance tem como pano de fundo alguns momentos da história da escravidão na sociedade norte-americana, iniciando pela Passagem do meio (*Middle Passage*), passando pela abolição dos escravos, Lei do escravo fugitivo (*The Fugitive Slave Act, 1850*), Guerra Civil (1861-1865) e mergulhando na biografia de Margarete Garner³ e de sua trajetória, semelhante à da personagem Sethe. *Beloved* tornou-se um relato da história da escravidão norte-americana e das sequelas que perduram até hoje na memória coletiva de um povo.

Como foco da análise, portanto, busca-se colaborar para a compreensão da história da escravidão e do destino das vítimas silenciosas desse holocausto negro, sua influência na vida das personagens e da nação norte-americana, as memórias e traumas presentes, tanto no plano físico como no psicológico. Também, almeja-se

¹ *Beloved* foi inspirada na história real, amplamente coberta pela imprensa da época, da tentativa de fuga de Margaret Garner da escravidão em Kentucky e o infanticídio de sua filha mais nova.

³ Margaret Garner serviu de inspiração para Morrison criar a personagem de Sethe em *Beloved*, jovem mãe que, após fugir da fazenda onde era escrava, foi presa por escolher matar um de seus filhos a entregá-lo ao trabalho escravo.

que, por meio dos estudos e da crítica literária e cinematográfica, essa história, como a de muitas outras Amada⁴s, Sethes, Denvers, Paul Ds e Margaret Garners, em tantos lugares deste planeta, não seja esquecida com o passar do tempo.

Entende-se que as principais características do texto cinematográfico, partem das inevitáveis semelhanças/mudanças que ocorrem na transposição do texto escrito ao longo de sua adaptação e das escolhas feitas pelo diretor e roteiristas, durante a concepção da narrativa fílmica.

Os fatos históricos abordados no livro entremeiam a tessitura do filme *Beloved*, de onde, parte-se, também, para o exame das lembranças das personagens. Portanto, a adaptação cinematográfica pode ser analisada como uma história que se encaixa nos critérios de um filme histórico. Segundo, Ferro, o cinema é "uma fonte de entendimento da História, suas crenças, o imaginário do homem, um documento que reflete o espírito de uma época" (FERRO, 1977, p. 86).

A força histórica de *Beloved* surge e desenrola-se das interações entre as personagens e as marcas deixadas em seus corpos e mentes decorrentes dos traumas da escravidão. No romance, por exemplo, a personagem Sethe, em conflito com seu passado, descreve a cicatriz que tem nas costas após anos de espancamentos e chibatadas: "Eu tenho uma árvore nas minhas costas (...)" (MORRISON, 2007, p. 25). E segundo Robert Rosenstone (2010, p. 48), *Beloved* é um filme que "explora as cicatrizes psíquicas deixadas nos ex-escravos após sua libertação", ou seja, é um filme que relata os horrores causados pela escravidão, produzidos sob a sombra da diáspora⁵ e do genocídio negro.

⁴ Para distinguir o título da personagem, doravante usarei Amada para designar a protagonista e *Beloved* para a obra.

⁵ O conceito crucial de diáspora é indispensável no enfoque da dinâmica política e ética da história inacabada dos negros no mundo moderno." (GILROY: p. 170)

Os paradigmas históricos são representados pela construção das personagens, seus traumas, memórias e silenciamentos, de um passado diacronicamente distante, mas factual na vida da nação norte-americana. Com isso, chegou-se à seguinte questão norteadora da pesquisa: como compreender as questões de trauma, história e memória representados em *Beloved*? Segundo Read (1965, p. 13), “a arte tem sido o meio pelo qual o ser humano pode compreender passo a passo a natureza das coisas (...) [e] poderia descrever-se como uma cristalização a partir do reino amorfo do sentimento, de formas simbólicas”⁶.

As personagens são forçadas a lembrar, rememorar e compartilhar suas experiências do passado de modo que possibilitem a cura e a transformação das experiências do presente. De maneira semelhante, através de obras como *Beloved*, a sociedade americana – especialmente os afro-americanos – podem e devem confrontar, relembra, reexaminar e refletir sobre o passado histórico de escravidão. De acordo com Roland Walter (2003, p. 243)

A narratização de eventos traumáticos deliberadamente esquecidos cria um espaço para uma possível cura por trazer uma realidade consensual e memória coletiva através das quais fragmentos de memória pessoal podem ser montados, reconstruídos e mostrados como uma suposição tácita de validade.⁷

Justifica-se a importância desta pesquisa, pois *Beloved*, tanto em sua narrativa textual quanto fílmica, relaciona a história e a memória, e apresenta, dessa maneira, afinidade com a área de Literatura e Intermidialidade e, principalmente, com a Literatura Afro-Americana; além disso, pela inevitabilidade de correlacionar as áreas

⁶ Na versão em espanhol: "las artes han sido los medios por los cuales el hombre a podido comprender passo a passo la naturaleza de las cosas (...) podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas".

⁷ Na versão em inglês: "the narrativization of deliberately forgotten traumatic events creates a space for possible healing as it provides a consensual reality and collective memory through which fragments of personal memory can be assembled, reconstructed and displayed with a tacit assumption of validity"

da Adaptação, Cinema, História e Literatura, em um estudo que se fundamente nas pesquisas inter-relacionadas das teorias literárias, estudos culturais e do cinema, tendo em conta ainda a importância de tais narrativas nas esferas acadêmica e popular. Favorecendo nossa tendência em optar por essa análise, a escolha confirmou-se pelo fato de ambas as obras terem importante relevância social e histórica em diversas áreas da pesquisa, principalmente da Literatura Contemporânea Norte-Americana e Estudos em Cinema, como seu lugar no contexto do mundial.

Em seu livro *Narration and Narrativity in Film* (1985), Robert Scholes discute as técnicas de análise de romance, peça e filme. O autor explica que em um romance “há em um nível a linguagem do autor e a representação do personagem, a situação e o acontecimento num outro”⁸ (SCHOLES, 1985, p. 392). O leitor fica, assim, livre para fazer suas próprias interpretações. Em uma peça, mais um item é adicionado: o desempenho do ator. Scholes afirma que “duas performances não fazem as mesmas escolhas”;⁹ na realidade, “quando a história é filmada, todas as escolhas são determinantes”¹⁰ (SCHOLES, 1985, p. 392).

Tanto o filme quanto o romance são narrativas complexas, construídas em um emaranhado de flashbacks¹¹, onde num instante rememora-se o passado estando no presente e, em outros, o passado é apreendido de maneira tão vívida que se tem a impressão de ser presente.

Propedêutico e necessário ao núcleo da dissertação, o 1º capítulo, intitulado “Revisitando o universo das adaptações: Da fidelidade à intertextualidade”, é

⁸ Na versão em inglês: “there is the language of the author at one level, and the representation of character, situation, and event at another”

⁹ Na versão em inglês: “not two performances make all the same choices” (SCHOLES, 1985, p. 392).

¹⁰ Na versão em inglês: “when the story is filmed, all choices are final”.

¹¹ Segundo Robert Stam, a sequência não linear em um texto “gera anacronias”, ou seja, “*flashbacks*, ou memória repentina do passado” e prolepses, que são “*flashforwards*, ou premonições” (STAM, 2006, p. 37).

dedicado à apresentação dos pressupostos teóricos relevantes para a nossa pesquisa, que se constitui de leituras e apontamentos dos principais autores que darão o suporte teórico para os conceitos usados na análise do livro e do filme, e cujo foco são os autores da área da adaptação e da intertextualidade, como: Carmen Peña Ardid, Ismail Xavier, José Carlos Avellar, Linda Hutcheon, Robert Stam, Toni Morrison, entre outros.

O 2º capítulo, “Tecendo a história, os traumas e as memórias da escravidão em *Beloved*”, volta-se especificamente para os objetos, ou seja, a obra literária e sua adaptação fílmica. É o resultado de uma leitura atenta do romance e do filme após algumas notas e reflexões sobre as várias etapas de suas concepções. A obra literária não segue uma forma linear, utilizando *flashbacks* para que as personagens viajem constantemente no tempo. Assim, constrói-se um pacto entre o passado, presente e futuro. O enredo foi desenhado através da justaposição das vozes, o que o torna fragmentado e circular, fazendo com que o leitor possa interpretar a obra de Morrison de diferentes formas. De qualquer modo, percebe-se que o fio condutor do romance é a história da escravidão e as marcas do trauma deixadas em várias gerações.

“Refletindo sobre o cinema afro-americano e *Beloved*”, 3º capítulo da dissertação, faz uma breve apreciação do dever histórico das representações artísticas afro-americanas, incluindo da obra pesquisada. As adaptações, perdas e acréscimos, no processo de adaptação da literatura realizada pelo cinema hollywoodiano em geral e as decorrentes mudanças no seu modo de organização atestam a necessidade de observar a literatura na contemporaneidade, bem como compreender como intercorre essa harmonização. E, finalmente, apresentar um

recorte do desenvolvimento social, cultural e político do cinema e da literatura sob o prisma da obra *Beloved*.

Por fim, o 4º capítulo, “Recontando a escravidão em *Beloved*: o texto literário e a análise fílmica” mostra uma comparação mais direta entre o texto literário e as estruturas cinematográficas. Algumas semelhanças entre o texto literário e fílmico na representação do passado e as consequências do trauma, história e memória são analisadas na vida das personagens durante e após o período da escravidão, formando um conjunto de tramas e amarras, em que o passado e as memórias traumáticas surgem e ressurgem.

1 REVISITANDO O UNIVERSO DAS ADAPTAÇÕES: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE

Uma das principais características da produção literária no país de Hollywood continua sendo sua profunda relação com o cinema.
Mauro Rosso

Este capítulo oferece uma visão geral das principais questões teóricas referentes à adaptação¹². Serão examinadas e confrontadas algumas modalidades narrativas de textos literários e cinematográficos, assim como suas possibilidades expressivas, oferecendo um quadro metodológico que servirá como ponto de referência para passar, nos capítulos seguintes, à análise do filme *Beloved* (1998).

Flávio Aguiar (2003, p. 119) ressalta que muitas das produções cinematográficas modernas "seguir(am) ou perseguir(am) enredos e personagens consolidados primeiro na literatura". O cinema e a literatura transitam através dos vários processos de adaptação ou de transposição de obras. No livro *Narrativo migrante* (FIGUEIREDO, 2010), a estudiosa de cinema Vera Figueiredo afirma que "O cinema não depende da literatura; eles conversam. Todas as artes conversam (...)". O diálogo entre essas duas artes tem fomentado inúmeras críticas feitas às adaptações de obras literárias clássicas no início da primeira década do século XX; a relação simbiótica entre a literatura e o cinema mostrava-se e ainda se mostra, agora menos enfaticamente, um campo controverso.

Isto vem ao encontro do que Robert Stam (2003) ressalta que, as adaptações dos clássicos tinham a intenção de validar um meio que era novo até então, a cinematografia, e atrair um público fiel a esta nova expressão artística "um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto às outras artes, mas

¹² Vários termos são usados para designar a passagem do texto literário ao fílmico ou televisual. A opção por *adaptação* deve-se ao fato de ser o termo mais frequente nas discussões teóricas sobre o assunto, desde as origens do cinema.

também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49-50). Como lembra Ross (1987), nesse cenário, verifica-se, em particular, grande discussão sobre o fenômeno que trata dos questionamentos na relação entre as duas artes, a adaptação cinematográfica de textos literários. Os comentários tornam-se mais passionais quando a obra adaptada trata de outra considerada como clássica.

O primeiro caso de adaptação na história do cinema remonta a 1896, quando Thomas Edison filmou *The Kiss* a partir de uma peça teatral, a comédia musical intitulada *The Widow Jones*, de 1895. Uma das primeiras adaptações de uma obra ficcional para o cinema foi *Viagem à Lua*, de 1902, do mágico ilusionista francês, Marie Georges Jean Méliès. O filme de Méliès foi inspirado no romance *Da terra à lua*, de Julio Verne, de 1865.

A literatura e o cinema têm construído laços fortes de cooperação mútua, porém tumultuosos. Jean Epstein defende em seu ensaio “O cinema e as letras modernas” que a “literatura está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito se assimilou à literatura” (EPSTEIN, 1983, p. 269). Para Jean-Claude Bernardet (1980, p. 12), o cinema é uma “máquina de contar histórias para enormes plateias, de geração em geração, durante já quase um século (...)”.

Já nos anos 40, o diretor russo Serguei Eisenstein (1986) procurou estabelecer as principais equivalências entre as várias estruturas e identificou em alguns romances equivalentes literários às técnicas de montagem cinematográfica, assim como o *fade*¹³ (MORENO, citado em NUNES, 2006, p. 85).

O estudioso francês André Bazin (1991), reacendeu a discussão a respeito da adaptação (para o cinema) argumentando sobre outras artes – em especial a

¹³ “*Fade* ou Clareamento é um recurso de efeito ou trucagem que se utiliza para uma cena iniciar-se clareando. A imagem sai do escuro e se ilumina”

Literatura – não apenas por meio do empréstimo de personagens e temas, mas por meio da pesquisa de uma equivalência em relação ao texto escrito, e como possibilitar o encontro de novos modos expressivos dentro da própria linguagem (cinematográfica). Sob esse ponto de vista, adaptar não significava trair o texto literário, mas sim respeitá-lo (PEÑA ARDID, 1996).

Há vários autores que se opuseram, por diferentes motivos, à prática da adaptação, dentre eles, Virginia Woolf (1926), que defendia a superioridade da Literatura em relação ao Cinema, afirmando que este era um parasita daquela, bem como sustentava que os filmes deveriam procurar suas próprias histórias. A autora criticou, de maneira veemente, umas das adaptações para o cinema de *Anna Karenina*, romance do escritor russo Liev Tolstoi (1877).

Há outros autores que criticaram o processo de adaptação para o cinema, como se percebe nas palavras de Ingmar Bergman, em 1960, “o cinema não tem nada a ver com a Literatura”¹⁴, ressaltando a absoluta impossibilidade de um confronto entre as duas manifestações artísticas, enquanto baseadas nos códigos expressivos – palavra de um lado, imagem de outro – radicalmente opostos, e assim, darão vida a obras diferentes e, por isso, consideradas autônomas e não mensuráveis (BUSSI; KOVARSKI, 1996).

Como elucidam Elisa G. Bussi, Laura S. Kovarski (1996) e Carmen Peña Ardid (1996), no interior do debate sobre a adaptação, vieram delineando-se com o tempo duas escolas de pensamento. Ainda hoje, perpetua-se a dicotomia daqueles que se opõem por diferentes motivos à prática da adaptação de um lado e, de outro, constata-se que a sociedade vive um momento de reciclagem cultural, constantemente visitando e revisitando os sucessos do passado e do presente como

¹⁴ No original “film has nothing to do with Literature”

fonte de inspiração para novas produções cinematográficas, dos clássicos da literatura, dos quadrinhos, dos musicais, de peças de teatro, etc. É nesse âmbito que o Cinema se aventura com a Literatura para compor seus roteiros, para liberar, nas narrativas textuais, a sua própria narratividade e construir e compor histórias a partir de imagens em movimento. O processo de adaptação surge como uma amálgama que une literatura e cinema, portanto, pode-se classificar Literatura e Cinema como meios distintos, mas dotados de cumplicidade e convivência.

As adaptações cinematográficas inspiradas em um precedente literário, nos anos 60, representavam cerca de 40% dos filmes produzidos em Hollywood, enquanto que, no fim dos anos 70, os dados confirmavam que mais de 75% dos filmes indicados para o *Oscar da Academy of Motion Picture Arts and Science*, na categoria melhor filme, foram adaptações de romances ou contos literários. No caso do ano de 1992, 85% dos filmes concorrendo ao *Oscar* foram adaptações. Seguindo a mesma tendência, também “95% das minisséries e 70% dos filmes feitos para televisão foram ganhadores do *Emmy Awards*” (HUTCHEON, 2011, p. 24). Ou seja, o cinema frequentemente recorre aos clássicos ou *best-sellers*, assegurando, assim, uma margem de sucesso dessas adaptações, propiciando a chance de retorno financeiro imposto pelas produtoras, grandes estúdios e distribuidoras, além de agradar ao grande público (PEÑA ARDID, 1996).

Ao longo dos anos, apesar da intensa e padronizada produção de filmes baseados em textos literários, a coligação dessas duas formas de arte, o cinema e a literatura, incessantemente tem ocasionado várias contestações e discussões entre os teóricos, público, autores, produtores e diretores de ambas as áreas. A adaptação fílmica foi e continua sendo a tônica de ávidos debates entre pesquisadores, críticos literários e cinematográficos.

Um grande número de estudiosos desaprova que o cinema, na avidez de narrar uma história, procure e apoie-se na literatura, por considerar que a película perde aquilo que chamam de “específico filmico¹⁵”. Não obstante, como “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43). Ou, então, confiscar da literatura, porque ela sendo “um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (CAMARGO, 2003, p. 9).

Como afirma John Ellis (1992, p. XX), a procura pelas adaptações de títulos já conhecidos pelo público segue a fórmula “dos provados e testados ou provados e garantidos” (HUTCHEON, 2011, p. 24). Sendo assim, surge a pergunta de Linda Hutcheon sobre essa relação entre Cinema e adaptações: “se as criações são tão inferiores e secundárias, por que estão presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior?”.

A partir dos anos 70 e seguindo uma tendência já consolidada, foram muitos os estudiosos que apoiaram a validade da adaptação e da possibilidade e utilidade do confronto entre o texto literário e o texto cinematográfico em nome da forte vocação narrativa e dos elementos característicos, categorias, espaços temporais¹⁶, focalização, representação das personagens e eventos que desde sempre foram compartilhados pelas duas artes.

¹⁵ Um aspecto particular do cinema: o ritmo, o enquadramento, a fala, a cenicidade etc, abrangendo, movimento, ponto de vista, sequencialidade, montagem (SILVA, 2008).

¹⁶ Ao estreitar laços com a literatura, o cinema aderiu à narrativa e, conseqüentemente, ambos passaram a ter pontos em comum (XAVIER, 2005). Para o autor, o espaço temporal constitui-se pelas imagens e sons, obedecendo a normas que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas tanto no cinema quanto na literatura.

Não faltam discussões no lançamento de um filme baseado, principalmente, em uma obra literária, tanto da crítica especializada quanto do público, comparando e relacionando os filmes aos livros. Essa complexidade entre a Literatura e o Cinema tem interessado estudiosos dos vários setores: da semiótica à narratologia¹⁷, da hermenêutica textual à teoria da tradução. Atualmente, há uma exposição a vários tipos de adaptações “nas telas de televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos” (HUTCHEON, 2011, p. 22), surgindo novos olhares sobre a adaptação como um processo criativo, um exercício de (re)escritura criativa.

Vale ressaltar que a quantidade de obras transportadas para a tela suscita o debate que, apesar de já obsoleto sobre fidelidade, ainda resulta em polêmicas muitas vezes desnecessárias e pouco produtivas; porém as discussões e opiniões continuam divididas tanto pela crítica quanto pelo público. Sendo assim, alguns dos questionamentos emergem em textos acadêmicos nos Estudos da Adaptação: o que e quanto deve permanecer fiel ao texto adaptado? Assim, julgar uma adaptação como boa por ser fiel ao original, numa espécie de transposição tal qual como está no livro, é um erro comum tanto por parte da crítica quanto do grande público. O que ocorre é uma transposição de linguagens, do papel à tela. Dessa forma, sugere Stam (2008), a intertextualidade nos auxiliaria a suplantar essa busca pela fidelidade.

Avellar (2003) também colabora com essa teoria, questionando a visão de que uma obra que é adaptada ao cinema deva ser fiel ao seu original. Muitas das partes importantes são reconfiguradas em outra linguagem e introduzidas de outra forma, porém nem todas são selecionadas, o tempo do cinema não é o mesmo

¹⁷ A esse propósito, observe-se a contribuição dos estudos de Chatman (1978).

tempo do livro, nem mesmo seu tempo de ver e ler; e isso torna a adaptação um desafio.

A partir dessas primeiras definições, reitera-se o fato de que qualquer filme é um discurso e um objeto construído por seres humanos e para seres humanos. Tal constatação necessita de lembrança na medida em que alerta para o fato de que, ao assistirmos à projeção de um filme e nos envolvemos emocionalmente com sua história, com o drama de seus personagens, com seus ambientes e passagens, geralmente esquecemos de que, nos mais intensos momentos desse envolvimento, o que se vê e ouve não é algo “natural” ou “real”, e sim apenas uma projeção bidimensional numa tela emoldurada, limitada em seus quatro lados.

Em se tratando de adaptações observa-se que alguns críticos e estudiosos permanecem leais à ideia de superioridade da Literatura em relação ao Cinema. Um dos críticos que olham com ceticismo para o cinema como arte é Anthony Burgess¹⁸, escritor e professor de Literatura Inglesa, que critica a falta de interesse do público pelo texto literário, preferindo assistir ao filme, que na percepção do autor é “uma forma visual, não uma forma literária¹⁹” (BURGESS, 1980, p. 16).

Argumentos como os de Arnold Hausser são retomados por Burgess na crítica literária, levando o estudioso, a configurar o Cinema como “o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea embora qualitativamente talvez não o mais fértil” (HAUSER, 1995, p. 970). Hauser, em seu livro *A história social da arte e da literatura* promove um debate entre a popularidade e a qualidade da obra de arte. Para o autor, sempre houve uma tensão entre os critérios qualitativos e populares para se analisar um trabalho artístico.

¹⁸ Autor inglês do livro *Laranja Mecânica* (1962), obra homônima adaptada por Stanley Kubrick para o cinema em 1971.

¹⁹ Vale ressaltar que a obra de Burgess mostra esta dicotomia, pois a adaptação que Kubrick fez da obra literária para o cinema, tornou-se um dos clássicos do século 20, mais que o romance, considerado um texto complexo e de leitura difícil. (MOREIRA, 2005).

Na visão de Randal Johnson, a fidelidade é um falso problema:

A insistência na 'fidelidade' – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. (JOHNSON, 2003, p. 42)

Pensava-se que para cada forma de arte ser autêntica, deveria possuir sua própria especificidade, distinção e unicidade. Os filmes deveriam ser aquilatados de acordo com o seu grau de proximidade com a obra fonte, ou seja, o critério fidelidade era muito importante. Essa inquietação era justificada pela ideia da supremacia do texto literário. De acordo com Jean-Marie Clerc (1993), os escritores julgavam o cinema, a nova arte, como cópia infrutífera da Literatura:

“(...) o cinema muitas vezes foi considerado por alguns um divertimento de ilhotas, passatempo de iletrados, ou expressão de recusa da lógica cartesiana (...) (CLERC, 1993, p. 17).

Bazin (1991) afirma que esta autoridade da literatura decorre porque muitos estudiosos, com o surgimento do cinema, consideravam a tradição literária intimidada pela nova mídia. Isso se expressa pela acessibilidade do público a obras literárias de forma simplificada, ressonando um sentimento de preconceito burguês (SANTANA, 2009). Para Jean-Claude Carrière (2006), o Cinema se apresentava como um novo meio de comunicação, e, de acordo com o autor, a imagem em movimento encontrava-se ao alcance de todos, surgindo, assim, uma nova linguagem universal. Hauser define o Cinema como:

(...) a primeira tentativa, desde o começo de nossa moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa. Como se sabe, as mudanças na estrutura do público teatral e do público leitor (...) formaram o

verdadeiro início da democratização da arte, que atingiu o ponto culminante com a afluência maciça aos cinemas. (HAUSER, 1995, p. 982)

Por todos esses aspectos, este trabalho procura mostrar que o discurso sobre fidelidade não cabe mais no estudo das adaptações. Stam (2008) sustenta que a afirmação de que o livro é melhor, é uma crítica discriminatória, pois trata de características estéticas bastante distintas, fazendo com que livro e filme possam apenas ser comparados com uma relação intertextual artística e não refratária.

Philippe Durand (citado em BRITO, 2006) afirma que o processo da adaptação é altamente aconselhável, já que romance e filme possuem a mesma vocação. A exemplo de Durand, André Bazin (1991), por sua vez, apresenta um argumento histórico e social a favor da adaptação, ao afirmar que o cinema se tornou uma forma de arte popular que atinge todas as camadas sociais; além disso, o cinema, ao adaptar as grandes obras, abre as portas para popularização dos grandes clássicos, haja vista que depois da exibição das adaptações, a demanda por novas edições das obras cresce de forma significativa.

Sandra S. Coelho nos explica que:

Em geral, quando se fala em adaptação de obras literárias para o cinema se pensa, automaticamente, na transposição do enredo, da história de um romance para as telas do cinema. Quando alguém se pronuncia sobre a fidelidade de um filme à obra literária em que se baseou, geralmente essa fidelidade remete exclusivamente à esfera da história, importando se o ator “encarna” devidamente as características da personagem de um romance, ou se os acontecimentos presentes no livro são respeitados no filme. (COELHO, 1999, p. 97)

Esse processo é muito mais do que o simples ato de trocar um meio expressivo por outro. Tal procedimento se configura principalmente como a transformação de determinados aspectos de um sistema semiótico para outro, ou

mesmo a criação de uma nova obra. Linda Hutcheon define adaptação como um ato de “repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON 2011, p. 28). A autora ainda contribui sobre a relação entre as adaptações:

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura. (...) um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação. Como a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. (HUTCHEON, 2013, p. 17)

A partir da leitura de autores que discorrem sobre adaptações cinematográficas, são recorrentes os diferentes termos utilizados que reprovam a noção de fidelidade em comparação ao texto literário. Esses conceitos são mais aparentes nas adaptações fílmicas de romances, como transposição, tradução e equivalência, ou conceitos citados por McFarlane (1996, p. 12) como “suavização”, “interferência”, “violação”, “profanação” ou, ainda, como “traição”, “deformação”, “perversão”, “infidelidade”, “deformação”, “bastardização” e “profanação”. Esses últimos termos criticam a valoração do discurso hierárquico da literatura sobre o cinema, pois “proliferam no discurso da adaptação, cada uma (...) carregando sua carga específica de reprovação” (STAM, 2006, p. 3). Dessa forma, no artigo de Stam (2006) *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* sugere uma diferente análise aos estudos da adaptação. A enumeração desses termos faz parte do histórico com o qual ele inicia a tessitura do artigo.

Sendo assim, surgia uma solução para o problema do cinema em relação à literatura: considerá-lo uma arte autônoma. Alguns teóricos, como Décio de Almeida Prado, consideravam-no como uma arte:

O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não (...) o cinema seria, pois uma simbiose entre teatro e romance (...). Meu empenho é subordinar o cinema ao romance e ao teatro, ou seja, um recurso para levar avante a tarefa ideológica atual mais premente que é a de libertar o filme do Cinema com C maiúsculo. (PRADO, 2002, p. 105)

Sob essa perspectiva, o autor sugere que, em seus primórdios, o Cinema apoiou-se em outras artes²⁰. O Cinema deve ser visto como uma arte heterogênea, um híbrido de outras artes existentes, um autêntico mosaico contendo a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura (BRITO, 2006).

Segundo Eliana Nagamini (2004), este fenômeno de adaptar um texto é (re)interpretar e (re)dimensionar aspectos da narrativa a fim de adequá-la à linguagem do outro veículo; assim, é impossível negar o jogo de interações que se estabelece entre Literatura e Cinema. Ainda nessa mesma linha de pensamento, Stam afirma que “assim como qualquer texto literário pode gerar um número infinito de leituras, um romance também pode gerar um sem número de adaptações.” (STAM, 2005a, p. 04.). Sob esse mesmo viés Vitor Necchi (citado em SANTOS 2009, p. 272) corrobora, dizendo que:

Livros e filmes são diferentes por natureza, mas a distinção acaba sublimada pelo público em geral quando um livro é o ponto de partida de uma produção audiovisual. Compreensível que se façam comparações, afinal, trata-se da mesma história, e os juízos mais diversos tentam arbitrar qual o melhor entre os dois. Quase sempre leitores apontam a superioridade do livro em relação ao filme, mas a

²⁰ O cinema, de acordo com Ricciotto Canudo no "Manifesto das Sete Artes", publicado 1923. Assim, costumamos a nos referir como primeira modalidade de arte, a Música, em função de termos descoberto primeiro o som, em seguida; a Dança (pelo uso do movimento e do corpo), em terceiro, das Artes Plásticas, com as pinturas pré-históricas em cavernas e rochas. A sequência continua com a Escultura, depois a representação através da Artes Cênicas e a Literatura, com o desenvolvimento da escrita. Assim, a Sétima Arte é o Cinema e a oitava a Fotografia. O marco inicial da Sétima Arte é o ano de 1895. No dia 28 de dezembro acontece a primeira sessão de cinema em Paris, no Grand Café, proporcionada pelos franceses, Auguste e Louis Lumière.
Fonte: PORTAL EDUCAÇÃO - Cursos Online : Mais de 1000 cursos online com certificado <http://www.portaleducacao.com.br/cotidiano/artigos/53247/a-origem-da-setima-arte-cinema#ixzz439CQTitD>

comparação raia o insólito porque se tratam de obras díspares. Como letras impressas e imagens em movimento apresentam linguagens e gramáticas próprias, não há parâmetros de comparação. O que aproxima livros e filmes é a história em si – enredo, personagens, cenários, diálogos, tramas -, mas quase sempre a publicação dispõe de mais espaço para aprofundar esses elementos. Portanto, soa quase ingênuo afirmar preferência pelo livro alegando que nele a história se processa de maneira ampliada.

Em vista disso, Stam nos lembra de que a adaptação uma intersecção sugerindo que todas as formas de texto são, na realidade, intersecções de outras superfícies textuais. O conceito defendido pelo autor aponta que:

as infinitas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de expressões comunicativas nas quais o texto artístico está situado, que alcançam o texto não somente por meio de influências reconhecíveis, mas também por meio de um processo sutil de disseminação (STAM, 2000, p. 64)

O estudo deste fenômeno baseado na intertextualidade, como explica McFarlane (1996, p. 8), deu liberdade às adaptações, que não são mais julgadas a partir do conceito de fidelidade de um texto cinematográfico em relação ao seu antecedente literário como critério de análise e avaliação. O autor aponta a narrativa como o principal elemento:

Quanto mais alguém considera o fenômeno da adaptação de um romance em filme (...) mais é levado a considerar a importância central da narrativa para ambos (...) sua [do filme] grande e durável popularidade é devida ao que ele mais obviamente compartilha com o romance. Isto é, sua capacidade para a narrativa²¹. (MCFARLANE, 1996, p. 11-12)

A discussão sobre o ser fiel “ao espírito” do texto dominou esse fenômeno, mas não deu conta de solucionar o fato de que a questão da fidelidade seja

²¹ Na versão em inglês: “The more one is drawn to consider the central importance of narrative to both. Whatever the cinema’s sources--as an invention, as a leisure pursuit, or as a means of expression - and whatever uncertainties about its development attend its earliest years, its huge and durable popularity is owed to what it most obviously shares with the novel That is, its capacity for narrative”

dependente do entendimento do texto como algo que transmita e mostre ao leitor uma única forma de interpretação ao qual o cineasta tenha se engajado, ou de algum modo violado ou alterado maliciosamente (MCFARLANE, 1996).

A Intertextualidade, termo adotado por Julia Kristeva na década de 1960 a partir do dialogismo de Bakhtin, da década de 1920, Surgiu nos estudos literários, podendo também ser empregado em mídias, como filmes, vídeos e diferentes narrativas discursivas (ZANI, 2011). Intertextualidade é uma releitura de algo, seja de um livro em uma peça teatral, de um quadro em um conto ou, como nos casos a serem apresentados, de um romance em um filme. Sendo assim, um dos elementos constitutivos na formação do Cinema, estabeleceu a sua linguagem a partir da formação literária, baseando-se na elaboração de uma narrativa na qual transpassa a estrutura linguística cinematográfica. Segundo Gérard Genette²², a intertextualidade é definida como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Indo além, tem-se que o intertexto “é um discurso de vários discursos feitos, abertos a muitos outros por fazer” (CHAMIE citado em REZENDE, 2003, p. 51). Segundo Julia Kristeva, intertextualidade é :

(...) a transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos noutra, mas como este termo foi freqüentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimo-lhe um outro: transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético — do posicionalidade enunciativo e denotativo.” (KRISTEVA, 1974, p. 60).

Ao tratar de relações intertextuais, o conceito de intertextualidade desenvolvido pela estudiosa segue as vastas pesquisas realizadas por Bakhtin, que caracterizam o romance moderno como dialógico – um texto no qual as diversas vozes da sociedade estão presentes e conversam entre si, relativizando o poder

²² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982, p. 35.

norteador do enunciado. Antonie Compagnon ecoa as ideias de Bakhtin e Kristeva reforçando que a intertextualidade pode ser compreendida como:

(...) o diálogo entre os textos, no sentido amplo: é o “conjunto social considerado como um conjunto textual”, segundo uma expressão de Kristeva. A intertextualidade está, pois, calcada naquilo que Bakhtin chama de “dialogismo”, isto é, as relações que todo enunciado mantém com os outros enunciados. (COMPAGNON, 2010, p. 111-112)

José Carlos Avellar aponta que, no processo de adaptação, não se faz necessário tantas amarras aos detalhes da obra literária. Deve-se permitir que ocorram modificações para melhor realizar o filme, “é só deixar-se estimular pelo livro, pelo prazer da leitura e, deste prazer, tirar um filme” (AVELLAR, 2007, p. 47).

É sabido que cada texto possui sua própria voz, sua expressão, sua linguagem, marcando suas especificidades e formando os canais de diálogo na intertextualidade. Stam sugere que “virtualmente todos os filmes não são apenas adaptações, *re-makes* e sequências, são mediados através da intertextualidade”²³ (STAM, 2005, p. 45). Contudo, o termo intertextualidade pode ser usado para referir-se a uma variedade de inter-relações textuais. “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido” (STAM, 2006, p. 226).

Por consequência, se a tradição narratológica assimilava o conceito de focalizar as noções de “ver” (a posição do narrador em relação aos fatos narrados) e “saber” (quando conhece o narrador), no caso de um audiovisual, a situação parece mais complexa. A esse respeito, Jost (1987) propôs uma eficaz distinção terminológica e conceitual, adotando dois termos novos: *ocularização* e

²³ Na versão em inglês: “virtually all films, not only adaptations, remakes and sequels, are mediated through intertextuality”

auricularização²⁴ para indicar de que modo a imagem e os sons do filme correspondem a uma das personagens da diegese, que se refere ao aspecto cognitivo do ponto de vista; aspecto esse que se manifestará no filme através da complexa interação entre o ver/sentir e o saber das personagens que poderão exercer papel de narrador, do emissor e do espectador (PEÑA ARDID, 1996).

Outra diferença entre texto literário e texto cinematográfico é definida pela interação complicada entre os múltiplos elementos da expressão cinematográfica que às vezes pode originar uma relação bastante complexa entre o “ver” e o “saber”, certamente desconhecida pelo texto literário. “Ver” ou “sentir”, para o Cinema, não significa necessariamente “saber”: é o caso, por exemplo, em que um diálogo, uma música ou uma escritura na tela contradizem “o aparente sentido de uma imagem, desmentindo, assim, o suposto saber do espectador” (RONDOLINO; TOMASI, 1995, p. 45). Nessa mesma linha de pensamento, Peña Ardid ressalta que:

(...) em condições psicológicas similares às da novela, a identificação do espectador com o personagem implica uma visualização prévia e repetida do mesmo na tela. Caso contrário o espectador realmente, identifica-se com a câmara: além de acabar perdendo o efeito de ‘subjatividade’, rompem-se as normas da diegese fílmica, segundo as quais o mundo da ficção deve ‘ignorar’ o espectador. (PEÑA ARDID, 1996, p. 146)²⁵

É necessário esclarecer outro aspecto do texto audiovisual que condiciona a figura do emissor: a onipresença total da câmara, unida à invisibilidade da instância de narração cinematográfica, que fazem com que esta última possa parecer em um

²⁴ A ocularização e auricularização correspondem à relação entre aquilo que a câmara / banda sonora apresenta e aquilo que é suposto a personagem ver / ouvir, respectivamente, são consequências naturais do estudo narratológico. (JOST, citado em SILVA, 2008, p. 34).

²⁵ Na versão em espanhol: “(...) en unas condiciones psicológicas similares a las de la novela, requiere una previa y repetida visualización del mismo en la pantalla. En caso contrario, el espectador se identifica, realmente, con la cámara: no solo acaba perdiéndose el efecto de ‘subjatividade’, sino que se rompen las ‘normas’ de la diégesis fílmica, según las cuales el mundo de la ficción debe ‘ignorar’ al espectador.”

texto cinematográfico, com menor relevância ou valor²⁶ do que no texto literário. É inegável o fato de que, frequentemente, diante da tela se tem a impressão de que o filme "se conta a si mesmo", sem que haja uma instância narradora que guie e organize o material da história e do discurso. A situação, na verdade, parece diferente ao considerarmos que, na narração escrita, como explicam André Gaudreault e François Jost (1995), a instância narradora, cada vez que quer dar a palavra às personagens e permitir que eles narrem, deve ceder intimamente o seu lugar e "calar-se", visto que o meio expressivo – a palavra – é o mesmo para ambos os narradores (PEÑA ARDID, 1996). No Cinema, ao contrário e apesar das aparências, como aponta Peña Ardid, nunca ocorre um "eclipse" total do narrador, visto que esse tende a delegar a narração verbal da história a um narrador heterodiegético²⁷ (através do uso da voz fora do campo) ou a personagens do filme, mas permanece no comando do processo narrativo, mantendo-se como responsável autêntico por toda a narração audiovisual que ilustra as palavras do narrador intermediário²⁸. Como explica Jean Epstein (1983, p. 290), o "cinema não explica apenas que o tempo é uma dimensão dirigida, correlativa das dimensões do espaço, ele explica também que todas as estimativas dessa dimensão só têm valor particular".

As personagens e os ambientes, como ressalta Chatman (1978), são elementos fundamentais pertencentes à história (conteúdo). Sabe-se que o sistema das personagens tem sido objeto de várias análises dentro da teoria narratológica desde Aristóteles, passando pelas teorias da Escola Formalista de Propp, até a

²⁶ Pode-se dizer que a obra de arte se apresenta para nós como um valor, não no sentido de uma objetividade valiosa e, sim, como um requerimento da nossa liberdade (GUERRERO, 1993, p. 153).

²⁷ O narrador heterodiegético relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra ou integrou, como personagem, o universo diegético em questão. (FERREIRA, 2005, p. 108).

²⁸ O emprego da terceira pessoa como um dispositivo semelhante ao sujeito intermediário tradicionalmente empregado pelo gênero testemunhal.

Escola Estruturalista de Todorov e de Barthes. São diversas as posições a respeito do valor e do significado mais ou menos importante das personagens com relação à da trama, tendo em vista que esse é um dos elementos essenciais dos textos narrativos, como conclui Chatman:

As histórias apenas existem onde tanto os eventos quanto as coisas existentes acontecem. Não pode haver eventos sem as coisas existentes. E embora seja verdadeiro que um texto possa ter coisas existentes sem eventos (um retrato, um ensaio descritivo), ninguém pensaria em chamar estes de 'narrativas'.²⁹ (CHATMAN, 1978, p. 113)

De acordo com o estudioso, o personagem é reconstruído pelo destinatário do texto a partir de uma série de indícios presentes no interior da narração (CHATMAN, 1978, p. 119), que podem definir de modo mais ou menos completo e explícito as características físicas e psicológicas dos protagonistas da história. É interessante pontuar não apenas quais são essas características, mas observar como, dependendo do meio expressivo utilizado, as personagens são apresentados diversamente em um texto escrito e num audiovisual. Uma diferença fundamental foi descrita de modo eficaz por Gianfranco Bettetini:

No texto literário, qualquer representação, até mesmo a descrição minuciosa de um personagem ou de um objeto, deixa sempre ampla margem interpretativa para a integração da fantasia do leitor, porque se realiza através de sinais abstratamente simbólicos; no texto audiovisual, ao contrário, tudo se define em uma simbiose muito mais constritiva e direta, porque se manifesta por meio de sinais icônicos fortemente motivados tanto na sua relação dinâmica com o objeto, quanto na verossimilhança que possui (quase sempre) nas suas estruturações discursivas. (BETTETINI, 1996, p. 79)

²⁹ Na versão em inglês: "Stories only exist where both events and existents occur. There cannot be events without existents. And though it is true that a text can have existents without events (a portrait, a descriptive essay), no-one would think of calling it a narrative"

Considerando esse contexto, na linguagem cinematográfica algumas observações são pertinentes no que se refere à representação do espaço no interior da narração. No texto escrito, o narrador poderá decidir através de quais detalhes e em que ordem descrever o ambiente, deixando amplo espaço para a imaginação do leitor, que estampará no espaço literário, a partir das palavras, uma imagem mental³⁰. A imagem cinematográfica, ao contrário, apresenta aos olhos dos espectadores todos os detalhes que compõem o ambiente, por meio de “uma síntese visual imediata”³¹ (CHATMAN, 1978, p. 107).

Além da força icônica da imagem, o texto cinematográfico torna concretos o ambiente e os objetos já que na literatura eles são palavra, limitando novamente a liberdade interpretativa e o encargo criativo do espectador (CHATMAN, 1978). Assim, se no texto escrito a presença do ambiente emerge apenas em determinados momentos – naqueles dedicados à sua descrição – no texto cinematográfico, o pano de fundo da ação está sempre presente, como conclui o autor “a mobilidade constante torna a história e o espaço cinematográficos altamente elásticos sem destruir a ilusão fundamental de que eles, de fato, estão ali” (CHATMAN, 1978, p. 101)³². Nesse sentido, Linda Hutcheon aponta que “no trabalho da imaginação humana, adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2011, p. 177). Na mesma linha de pensamento, a autora reforça que “adaptações bem sucedidas são feitas para ambos os públicos: os que conhecem e os que não conhecem os textos-fontes” (HUTCHEON, 2006, p. 121).

³⁰ Cf. Deleuze, (...) quando falamos de imagem mental, queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos de pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência fora da percepção. É uma imagem que toma relações por objeto, ações simbólicas, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, totalmente distinta da das outras imagens. (DELEUZE, 2004, p. 263)

³¹Na versão em inglês: "An immediate visual synthesis"

³²Na versão em inglês “constant mobility makes cinematic story-space highly elastic without destroying the crucial illusion that it is in fact there”.

Embora as análises de vários críticos sobre o apego aos textos originais, as suas perspectiva sobre fidelidade em relação esse conceito em razão do sucesso ou fracasso de um filme. Na pesquisa relativa a este tema, percebe-se que produtores e diretores de cinema ainda falam sobre adaptações “fiéis” e “infiéis” sem perceber que, na verdade, estão falando de filmes bem-sucedidos ou malsucedidos. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro, ou mesmo de crítica, a questão da fidelidade é abandonada (BLUESTONE, 1957). A fidelidade, de maneira geral vestida de variados disfarces retóricos, representa um juízo de valor presente nas análises de adaptações e nos comentários entre os espectadores de maneira geral³³. De acordo com Hattner (2010), “a noção de fidelidade como um parâmetro em estudos de adaptação não se sustenta”. O autor nos faz refletir sobre os esforços e a relevância de mostrar principalmente ao público não acadêmico que, embora ainda perdure o eminente desejo de fidelidade, este tornar-se inviável diante da presença nas negociações de diferentes tipos adaptações, mas devido a possibilidade de múltiplas interpretações.

Desse modo, quando a Literatura cede seu texto ao Cinema, a comparação torna-se impraticável por serem duas formas de arte e usarem diferentes recursos. Portanto, o texto fonte deve ser o veículo facilitador do diálogo entre o texto adaptado e a linguagem fílmica. No seu livro, *A literatura através do cinema*, Stam nos mostra sua concepção de Cinema:

Como tecnologia da representação, o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços; tem a capacidade de entremear temporalidades e espacialidades bastante diversas; um filme de ficção, por exemplo, é produzido numa gama de tempos e lugares, e representa uma outra

³³ Vale ressaltar que a adaptação de Best Sellers, jogos de vídeo games, desenhos animados, animações, etc é uma tendência pós-moderna. As grandes franquias estão presentes nas telas dos cinemas. Além disso, precisamos pensar no público que é criado para o sucesso editorial a partir da adaptação cinematográfica.

constelação (diegética) de tempos e espaços, sendo ainda recebido em outro tempo e espaço (...). A conjunção textual de som e imagem em um filme significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas de tempo mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra numa forma de síncrese. (STAM, 2008, p. 33)

Stam mostra que a adaptação de filmes é um processo em constante transformação, que proporciona "(...) uma troca harmoniosa de fluidos textuais" (STAM, 2008 p. 46)³⁴, é a geração de novos textos, permitindo uma gama de novas leituras e releituras; é "a transferência de energia criativa" (STAM, 2006, p. 42-43). Nesse sentido, José Carlos Avellar (2007, p. 47) sustenta que "é preciso deixar a cabeça solta", não filmar o texto tal qual ele foi escrito. Por tudo o que fica dito, compreende-se, o que escreve Linda Seger (1992, p. 38), ao afirmar que uma adaptação seja um novo original. Significa dizer que, como cita Juan Marsé, "o filme será conveniente não por sua fidelidade ao argumento ou ao espírito da novela que adapta, se não por seu acerto na criação de um mundo próprio, específico e autossuficiente, com suas próprias leis narrativas"³⁵ (MARSÉ, 1994, p. 34).

Não se pode esquecer o que é essencial na arte cinematográfica, isto é, que qualquer filme é um discurso que narra e reconta histórias. Quando se entende que não há limites para se apreciar a simbiose criada entre o texto literário e o filme, pode-se desfrutar sem temores das adaptações fílmicas. Como sustenta Avellar:

é preciso deixar a cabeça solta, não filmar o texto ao pé da letra. Por um lado você fica muito preso ao livro, mas, por outro, é importante desligar um pouco, deixar as ideias brotarem, ficar atento às associações feitas por acaso, às imagens que surgem (AVELLAR, 2007, p. 47, ênfase do autor)

³⁴ Na versão em inglês: "(...) in an amorous exchange of textual fluids"

³⁵ Na versão em espanhol: "En definitiva, la película será conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas"

O desconforto que o preconceito nas comparações entre a literatura e o cinema causa, na atualidade, é menos acirrado que em outros momentos da história, pois diante da quantidade de adaptações, criou-se uma (certa) admiração e respeito pela prática. Ainda há alguns autores e críticos, por exemplo Astre (1996), que não aceitam certas adaptações como legítimas, e sim como “aberrações”. O teórico André Bazin (1991), por outro lado, afirma que as adaptações, mesmo com suas “traições”, são uma maneira de revisitar e dialogar com as obras originais. A exemplo disso, Stam se posiciona de forma também positiva em relação às diferentes possibilidades de novas versões, sustentando a ideia de serem analisadas e observadas de acordo com a cosmovisão de contextos históricos distintos. De acordo com Stam “As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2006, p. 234). O artista é, nas palavras de Stam (2006, p. 227), o “(...) agente que dinamicamente orquestra textos e discursos preexistentes”.

Pela observação dos aspectos analisados, conclui-se que uma única obra pode gerar variadas “leituras”, as análises e estudos sobre o tema se preocupam mais com a realização do processo de adaptação de um meio a outro, do que com a fidelidade às obras originais. Afinal, cada adaptação tem vida própria. Quando o novo texto não é conhecido, não há imediata comparação com trabalho que foi adaptado, e conseqüentemente não é apreciado como uma adaptação. Nessa linha de raciocínio é que as reflexões e os recursos teóricos apresentados neste estudo aspiram a ser entendidos como uma busca de uma abordagem crítica e teórica para a compreensão das adaptações, em seu profuso e polivalente caleidoscópio de transformações cinematográficas. Nelas, a interpretação perpassa, fundamentalmente,

pelos sistemas de outras linguagens, códigos, recursos, processos, etc., que cada leitor/espectador deve estar receptivo em aceitá-los e absorvê-los.

2 TECENDO A HISTÓRIA, OS TRAUMAS E AS MEMÓRIAS DA ESCRAVIDÃO EM *BELOVED*

Sethe pôs a mão no joelho dele e alisou. Paul D. tinha apenas o começo, quando os dedos dela em seu joelho, macios e tranquilizadores, o detiveram. Melhor assim. Melhor assim. Falar mais poderia empurrá-los para um lugar de onde não poderiam voltar. Ele iria manter o resto onde devia estar (...) Sethe alisou e alisou, apertando o tecido e as curvas pétreas que formavam o joelho dele.

Toni Morrison

2.1 DE ONDE SURTIU *BELOVED*?

Este capítulo abre com a epígrafe que nos conduz a uma cena de *Beloved* (1987). Na cena, a personagem Sethe reflete sobre as lembranças de sua vida emaranhadas nos escombros das memórias da escravidão, que permanecem inscrevendo-se na literatura (BENJAMIN, 1994, p. 76).

A temática morrisoniana tem como pano de fundo alguns momentos da história da escravidão na sociedade norte-americana, bebendo na biografia de Margarete Garner³⁶, sua trajetória semelhante à da personagem Sethe.

Morrison rende um tributo à memória e ao sofrimento dos "Sessenta milhões e mais" a quem dedica o romance, isto é, às pessoas mortas durante a Passagem do meio (*Middle Passage*), a conhecida travessia do Atlântico em navios negreiros para uma vida de escravidão no Novo Mundo. Morrison cirze cuidadosamente as memórias de Amada, despertando o sentido da relevância histórica da travessia marítima dos escravos:

“Como era lá, onde você estava antes? Pode me contar?” “Escuro”, disse Amada. “Sou pequena naquele lugar. Sou assim aqui”. Levantou a cabeça da cama, deitou

de lado, encolhida. Denver tampou a boca com os dedos. “Sentia frio?” Amada se encolheu mais e baixou a cabeça. “Calor. Nada para respirar lá embaixo e sem espaço para se mexer.” “Vê alguém?” “Montes. Uma porção de gente lá embaixo, algumas mortas”. “Você vê Jesus? Baby Suggs?” “Não sei. Não sei os nomes.” (MORRISON, 2007, p. 109).

A descrição feita por Amada, refere-se aos maus-tratos e as péssimas condições abordo do navio negreiro cruzando o oceano em direção as Américas, o porão é narrado como um lugar sombrio, com menção a escuridão, o calor, um local apertado, sufocante, infestado por pessoas mortas e moribundas. Hommi Bhabha (2007) reflete sobre o estranhamento e o sofrimento dos negros:

Embora o “estranho” seja uma condição colonial e pós colonial paradigmática, tem uma ressonância que pode ser ouvida distintamente – ainda que de forma errática – em ficções que negociam os poderes da diferença cultural em uma gama de lugares trans-históricos. (...) (BHABHA, 2007, p.30).

Assim, os fatos históricos ocorridos nos Estados Unidos permeiam a tessitura de *Beloved*, encontram-se intensamente ligados às lembranças das personagens. O romance pode ser analisado como um romance histórico³⁷ que se encaixa nos critérios de um texto pós-moderno, ao tecer relações de história, trauma e memórias.

³⁷ “O romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos. (...) A arte do romance histórico [consiste] na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida”. (JAMESON, 2007, p. 192).

A historicidade³⁸ da obra surge e se desenrola das interações entre as personagens e as marcas deixadas em seus corpos e mentes, decorrentes dos traumas da escravidão. A personagem Sethe em conflito com seu passado descreve, em conversa com Paul D, a cicatriz em forma de uma árvore que lhe foi impressa nas costas, ao ter sido brutalmente açoitada, por seu feitor, Schoolteacher: "Eu tenho uma árvore nas minhas costas e um fantasma em minha casa (...)" (MORRISON, 1987, p. 26). Ao descrever a cicatriz, Sethe relata que a mocinha branca disse que "(...) parecia uma árvore. Uma cerejeira silvestre. Tronco de galhos, até mesmo folhas. Pequenas folhas de cerejeira. Mas isso há dezoito anos. Pelo que sei poderia dar frutos agora" (MORRISON, 1987, p. 26).



Figura 1 – A “árvore” nas costas de Sethe
Fonte: Whinfrey, 1998, p. 16

Traumas e memórias da escravidão surgem na personificação do fantasma de Amada que, após 18 anos de sua morte, retorna à *124 Bluestone Road*.

³⁸ Na versão em espanhol: “A esa temporalidad consciente que incita a formularnos normas de condura en nuestra inacabable elección, la llamamos historicidad” (AMACHÁSTEGUI, 1977, p. 31).

Segundo Read “a arte tem sido o meio pelo qual o ser humano pode compreender passo a passo a natureza das coisas (...) poderia descrever-se como uma cristalização a partir do reino amorfo do sentimento, de formas simbólicas”³⁹ (READ, 1965, p. 13).

As personagens são forçadas a lembrar, rememorar e compartilhar suas experiências do passado de um modo que possibilitem a cura e a transformação de seu tempo presente. Parece, assim, conveniente para os leitores da obra, associar esse sentimento de redescobrimto de suas histórias e memórias. De maneira semelhante, através de obras como *Beloved* – especialmente as afro-americanos – a sociedade americana pode e deve confrontar, relembrar e reexaminar no seu passado, a história da escravidão. De acordo com Roland Walter:

a narrativização de eventos traumáticos deliberadamente esquecidos cria um espaço para uma possível cura por trazer uma realidade consensual e memória coletiva através das quais fragmentos de memória pessoal podem ser montados, reconstruídos e mostrados como uma suposição tácita de validade.⁴⁰ (WALTER, 2003, p. 243)

Beloved é a uma obra pós-moderna, já que tem a missão de retomar, refletir, reavaliar e reinterpretar o passado à luz do presente. O crítico francês Paul Ricoeur confirma esta postura dizendo que “a memória é coisa do passado” (RICOEUR, 2007, p. 18). Na mesma linha de reflexão, Mintz e Richard (1992, p. 133) sustentam que o passado deve ser visto como um catalisador do presente. Para que o presente possa ser “compreendido”, fundamental para que sejam assimiladas as relações

³⁹ Na versão em espanhol: "las artes han sido los medios por los cuales el hombre a podido comprender passo a passo la naturaleza de las cosas (...) podría por lo tanto describirse como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas"

⁴⁰ Na versão em inglês: "the narrativization of deliberately forgotten traumatic events creates a space for possible healing as it provides a consensual reality and collective memory through which fragments of personal memory can be assembled, reconstructed and displayed with a tacit assumption of validity".

entre as diferentes formas institucionais contemporâneas – o passado é o alicerce para o presente, estas visões ideológicas da literatura feitas por alguns escritores que costumam levar o público a refletir sobre seu lugar na sociedade e sua evolução histórica. Vale lembrar que, mesmo após a abolição da escravidão⁴¹, a população negra nos Estados Unidos foi obrigada a se sujeitar a inúmeras leis e restrições, foram proibidos de frequentar vários estabelecimentos comerciais, escolas, transporte público, votar e até circular em certos bairros.

Por fim, compreende-se que o conceito de pós-modernidade⁴², fundamenta a crise do homem moderno e seu desconforto com as memórias do passado. A escritora faz uma releitura do período da escravidão nos Estados Unidos sob uma perspectiva contemporânea, conservando a autenticidade do passado numa estrutura narrativa pós-moderna. Morrison e *Beloved* encontram-se inseridas no fim da década de 1980 do século XX, período marcado, de acordo com alguns estudiosos, pela literatura de memória. Andreas Huyssen (2000), crítico cultural, discorre sobre a presença da memória na literatura e nas artes a partir dos anos 80, e sua importância nos estudos literários como instrumento de memória do trauma de um povo. Sendo assim, a memória na obra tem um papel determinante, trazendo consigo o anseio de renovação.

Os elementos textuais pós-modernos que aparecem no romance incluem a intertextualidade, os flashbacks, a fragmentação do tempo e a polifonia⁴³. De acordo

⁴¹ A abolição da escravidão nos Estados Unidos ocorreu 1865 (ALBURQUERQUE; FRAGA, 2006. p.176).

⁴² O termo “pós-modernidade” é, aqui, utilizado para designar um período histórico de mudanças sociais, culturais, econômicas e políticas ocorridas após a Segunda Guerra Mundial; a palavra “pós-modernismo” é empregada para assinalar a produção artística desse período; e os termos “pós-moderno(s)” e “pós-moderna(s)” são usados como adjetivos do que se refere tanto à “pós-modernidade” quanto ao “pós-modernismo” (definições baseadas em ANDERSON, 1999; FERNANDES, 2009).

⁴³ A noção de polifonia (...) pode ser definida como a incorporação que o locutor faz ao seu discurso de asserções atribuídas a outros enunciadores ou personagens discursivos interlocutores, a terceiros ou à opinião pública em geral (KOCH, 1987, p. 142).

com Terry Eagleton, a pós-modernidade "(...) desconfia de histórias lineares, sobretudo daquelas em que ela aparece como nada mais que um episódio" (EAGLETON, 1998, p. 370). Também surgem na literatura pós-moderna problemas tais como crise de identidade, estruturação e representação da subjetividade e problemas da sexualidade que, frequentemente, se incorporam aos textos contemporâneos, assim como são examinadas, ainda, as relações entre história e ficção, entre cultura erudita e cultura popular. Stuart Hall sugere que devemos ver a identidade como um processo em andamento:

(...) realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo 'imaginário' ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em 'processo', sempre 'sendo formada'. (HALL, 2005, p. 38)

A intertextualidade que se apresenta na obra de Toni Morrison relacionada com as *slave-narratives*⁴⁴ também é evidente, e a autora faz de seu romance uma revisão ou uma releitura do gênero, tão difundido no século XIX. Nos estudos modernos da literatura comparada, esse fenômeno é conhecido como Intertextualidade.

É certa a familiaridade de Morrison com o gênero das *slave-narratives* e observa-se que a autora "entende a história afro-americana"⁴⁵, tanto autores masculinos como femininos, pois há aspectos que são acentuados nas autobiografias de escravas, como a exploração e abuso sexual, e isto acontece em

⁴⁴ *Slave narratives* ou na tradução para a Língua Portuguesa narrativas de escravos é um poderoso gênero literário na denúncia da escravidão africana e na representação do homem negro e da mulher negra nos séculos dezoito e dezenove. O gênero desafia discute questões de etnia e subjugação humana, em uma abordagem crítica, ao narrar a experiência da escravidão, deixando um importante legado não somente para a História, mas também para a Literatura Afro-Americana.

⁴⁵ Aki, *It's Not Over*, 1.

relação a *Beloved*. São mencionados os estupros sofridos pela mãe de Sethe que apenas a esta filha deu um nome, pois ela foi a única gerada com amor; os filhos de Baby Suggs, todos de pais diferentes; o abuso sofrido por Sethe, cujo o leite foi roubado pelos sobrinhos do proprietário da fazenda de onde fugiu.

Outros casos de intertextualidade apontados pela análise das obras, apontados por vários críticos como afinidades intertextuais são textos como: *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher Stowe, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, de Harriet Ann Jacobs, Solomon Northup, *12 Years a Slave*, Frederick Douglas *Narrative of the Life of Frederick Douglass an American Slave*, também ensaios de Booker T. Washington, *Up from slavery*. Porém, de acordo com Marilyn Sanders Mobley (1993), as *slave-narratives* seguem um padrão linear como tópicos que focam mais nas consequências psicológicas, do que físicas dos escravos. Já na tessitura de *Beloved*, Morrison construiu um discurso polifônico, com vozes contraditórias que aparecem dentro de uma mesma obra e oferecem ao leitor múltiplas possibilidades de interpretação, enquadrando-se melhor nos parâmetros de um *neo-slave narrative*⁴⁶.

Autores que empregam este gênero colocam grande ênfase no corpo, em que suas personagens lutam para se tornarem desencarnadas, separadas de suas raças e gêneros que desacreditam na sua própria humanidade (VINT, 2007). Em seu artigo, *Only by Experience: Embodiment and the Limitations of Realism in Neo-Slave Narratives* (2007), a autora Sherryl Vint examina com profundidade a relação entre escravidão e a inconsistência emocional da personificação do trauma e das memórias. As narrativas *neo-slave* trabalham com temas como história (tanto oficial

⁴⁶ *Neo-slave-narratives* são escritas por autores cujo foco não é a abolição da escravatura, mas a cura das feridas que foram deixadas ou para trás; eles buscam a reconciliação com um passado que ainda assombra o presente (RUSHDY, 2015).

como não-oficial), memória, política e trauma que, por um lado, iluminam e também questionam a sua contínua proeminência nas obras literárias desse gênero literário. Conforme Kimberly Chabot Davis (2000), a ficção morissoniana revigora a discussão e reflexão em uma cultura historicamente inerte e politicamente assombrada pelo passado de escravidão. *Beloved* demonstra como romances que relatam fatos históricos têm a função redesenhar um novo esboço da reescritura política dos traumas do passado, resgatando os marginalizados e esquecidos e dando voz ao indizível, ao vergonhoso, ao mais secreto, ao pior, ao intolerável.

2.2 O TEMPO EM *BELOVED*

A composição do tempo narrativo no texto de Morrison é complexa, construída em um emaranhado de *flashbacks*, sem pontos claros de espaço e tempo. Na narrativa há a presença de diferentes vozes que compõem rastros de memórias, histórias revivenciadas e recontadas algum tempo depois, repletas de lacunas e silenciamentos.

Eu falava sobre o tempo. É difícil para mim acreditar nele. Algumas coisas se vão. Passam. Outras simplesmente ficam. Eu costumava pensar que era minha lembrança. Você sabe, algumas coisas a gente esquece, outras jamais. Mas não é bem assim. Os lugares continuam ali. Se uma casa é incendiada, ela some; mas o lugar, a imagem dele permanece, e não só em minha lembrança, mas lá fora, no mundo. O que recordo é uma imagem flutuando fora de minha cabeça. Quero dizer mesmo que eu não pense nela, mesmo que eu morra, a imagem do que fiz, conheci ou vi continua lá bem no lugar onde tudo começou⁴⁷ (MORRISON, 1987, p. 50)

O romance usa uma temporalidade circular, pois conforme se visita o passado, torna-se verossímil a sua importância no presente. Por conseguinte, a narrativa é entremeada por lacunas com o auxílio do *Black English*⁴⁸.

Há instantes em que a rememoração do passado está sendo revivido de forma tão realista, que se tem vívida sensação que a ação acontece no presente momento da narração. A estrutura da narrativa não segue uma forma linear. Os

⁴⁷ Na versão em inglês: "I was talking about time. It's so hard for me to believe in it. Some things go. Some things just stay. I used to think it was my memory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it is not. Places, places are still there. If a house burns down, it's gone, but the place - the picture of it - stays, and not just in my memory, but out there, in the world. What I remember is picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don't think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened.

⁴⁸ Black English ou inglês afroamericano, falado por muitos negros nos Estados Unidos e entre algumas minorias em outras partes do mundo. O dialeto Black English presente na obra *Beloved* manifesta a existência dessa linguagem oral presente nos diálogos das personagens. Tal obra, rica em seu quadro linguístico e discursivo, surge na literatura como forma de quebra de padrões linguístico-literários estabelecidos pela norma padrão da língua inglesa. "Gimme back my shoes; gimme back my hat" (MORRISON, 1987, p. 40.).

episódios não se sucedem em ordem cronológica, a autora constrói e reconstrói acontecimentos do passado com pontos obscuros e incompreensíveis, cerzindo as trajetórias das personagens, observa-se a seguir:

(...) lá estava a Doce Lar, se desdobrando, desdobrando, desdobrando, diante de seus olhos e, embora não houvesse uma única folha naquela fazenda que não lhe dessa vontade de gritar, a fazenda se desdobrava na sua frente em desavergonhada beleza. Nunca parecera tão terrível como agora e a fazia pensar se o inferno não seria um lugar bonito também. (MORRISON, 2007, p. 21)

Para tanto, Morrison une a narrativa contada no presente a um narrador na terceira pessoa (composto de 3 longas narrativas e dividido em 28 capítulos), guiando os leitores a olhar as memórias que vão se desdobrando da perspectiva individual das personagens, compreendendo suas razões, motivos e ações. A narrativa em terceira pessoa perdura quase que ininterruptamente no romance, mas a forma pela qual a história é entrecidada altera com o decorrer da trama sem pontos fixos de tempo e lacunas. Trata-se de uma história que cinge diversas camadas do passado, que conduz a memória a partir do início da escravidão até o regresso ao presente. Segundo Seligmann-Silva,

Entra em colapso na nossa era de catástrofes e de genocídios a própria noção de evolução linear da história (...) a concepção linear do tempo é substituída por uma concepção topográfica: a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que nesse modelo diversos pontos do mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico ou em um hipertexto. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.79)

Esses fragmentos do tempo emergem através de histórias vivenciadas pelo coletivo e recontadas algum tempo depois, como um caleidoscópio formando e ordenando as peças.

2.3 AS FONTES DE TONI MORRISON E A FORTUNA CRÍTICA DE *BELOVED*

Ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, Morrison, publica seu quinto romance, *Beloved*, em 1987. Na sua trajetória, como acadêmica e literata, recebeu a influência de grandes nomes, como William Faulkner, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe e Virginia Woolf. A similaridade de seus trabalhos com os de Faulkner e Woolf reflete-se, principalmente, em temas como a alienação, autodestruição e suicídio (RYAN, 2000).

A autora trouxe, com *Beloved*, um novo olhar sobre a sociedade escravagista dos Estados Unidos. O que Morrison faz é fugir do modo realista e previsível do texto histórico. Trata-se da tentativa de simplesmente ignorar a presença do negro, como se fosse invisível, na sociedade e na literatura.

Beloved é de suma importância na afirmação do espaço da literatura afro-americana moderna, com sua habilidade em alinhar fatos históricos, o sobrenatural, a escravidão, as memórias e os traumas sociais, que formam uma colcha de retalhos, cerzindo a vida pessoal e comunitária dos negros em palavras e imagens. Contudo, sua importância não se resume somente ao campo literário, pois se transformou em uma porta-voz das comunidades afro-americanas.

A narrativa abarca os efeitos devastadores da escravidão na vida das quatro personagens principais: Amada⁵⁰, Denver, Paul D e Sethe. Para escrever esse romance, Morrison baseou-se em leituras feitas quando coeditava um livro sobre a história dos escravos afro-americanos, chamado *The Black Book*⁵¹, que teve sua primeira publicação em 1974, cujo objetivo era compilar relatos históricos e biográficos de cerca de 300 anos da trajetória da vida dos negros nos Estados

⁵¹ De acordo com Gilroy (2001, p.143), "Morrison teria sido responsável pela edição do livro *The Black Book* durante seu emprego na Random House".

Unidos. A pesquisa abarcou o início do século 18 até meados do século 20, ilustrada com relíquias, objetos e documentos da época da escravidão, contando a história do povo afro-americano. Morrison guia com maestria nas páginas do *The Black Book*, ao narrar, com intimidade, a biografia de Margaret Garner, cerzindo as peças do quebra-cabeça que a levaria à concepção de *Beloved*, tornou-se um atlas para melhor compreender o complexo universo da sociedade escravagista.

De acordo com Muckley (2002), é evidente que há divergências e congruências entre as histórias de Sethe e Margaret. Tanto a obra *Beloved* quanto *Reminiscences*⁵² (1876), são registros das condições de vida e de trabalho, da desumanização dos escravos desde o período da escravidão perpassando pela Proclamação da República, em 1863, chamada de período da Reconstrução (*Reconstruction*, 1865-1877).

A narrativa de Garner tornou-se, desse modo, símbolo dos efeitos brutais da sociedade escravagista da época. Embora a saga da ex-escrava tenha acontecido há mais de 150 anos, ela ainda choca as estruturas da sociedade americana.

O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como dos jornais. Ela era, sem dúvida, determinada e, a julgar por seus comentários, tinha a inteligência, a ferocidade e a vontade de arriscar tudo por aquilo que, para ela, era a necessidade de liberdade. (MORRISON, 2007, p. 11)

Foi durante sua pesquisa enquanto editora da *Random House*, entre vários documentos que Morrison se deparou com recortes dos jornais da época: a história de uma ex-escrava, foragida de uma *Plantation* no estado do Kentucky, chamada Margaret Garner, mãe de quatro crianças ganhou que notoriedade ao assassinar sua filha mais nova, cortando-lhe a garganta, ao perceber que seus filhos seriam

⁵² A trágica história de Garner foi primeiramente relatada por Levi Coffin, abolicionista e presidente da Companhia Estrada de Ferro, que escreveu sobre o assassinato em 1876 (HENDRICK, 2003).

capturados e retornariam à vida de escravidão “uma jovem mãe que, tendo escapado da escravidão, fora presa por ter matado uma de suas filhas (e tentado matar os outros), ao invés de permitir que fossem devolvidos ao senhor de engenho” (HARRIS, 2009, p. XVII).

2.4 TONI MORRISON, *BELOVED* E AMADA

Ao publicar *Beloved*, Morrison não pensou em um sucesso de público, já que a obra aborda a escravidão e seus horrores, algo que, de acordo com ela, "é uma amnésia nacional" (MORRISON, 1989, p. 120). Nas longas pesquisas durante a sua carreira como editora, Morrison teve acesso a um artigo escrito por P. S. Bassett em 12 de fevereiro de 1856 no *American Baptist*, intitulado *A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child*, o qual tece a história de Garner. Ao reunir este e vários outros documentos que relatavam um fragmento da História, emerge a inspiração para a construção de *Beloved*. Como discorre no início do livro, sua intenção tampouco era de escrever uma biografia de Margaret Garner.

A Margaret Garner histórica era fascinante, mas para um romancista, era limitadora. (...) Então eu inventaria seus pensamentos, prenderia esses pensamentos a um subtexto historicamente verdadeiro em essência (...). A heroína representaria a indesculpada da vergonha e do terror; assumiria as consequências de escolher o infanticídio; reclamaria; reclamaria a própria liberdade. O terreno, a escravidão, era formidável e sem trilhas. (...) a percorrer uma paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes. (MORRISON, 2007, p. 12)

A escritora ficou intrigada com o infanticídio cometido por Garner e de outras tantas escravas anônimas daquele tempo. Ao longo da leitura de *Beloved* e de vários outros textos escritos sobre a biografia de Margaret Garner, é possível se

deparar com as semelhanças das inúmeras histórias de mães como Sethe, (SCHWALM; WEISENBURGER, 1998). É evidente que a autora pesquisou extensivamente os acontecimentos históricos da época ao tecer *Beloved*, tendo em vista que seu objetivo era a representação de fatos reais, a historicidade, como Gilroy afirma:

Tirando partido do inverno que congelava o rio Ohio, que normalmente barrava seu caminho para a liberdade, Margaret Garner (...) fugiu da escravidão em um trenó puxado a cavalo em 1856 (...). Apanhada em sua casa pelo cerco de caçadores de escravos, Margaret matou sua filha de três anos com uma faca de açougueiro e tentou matar as outras crianças em lugar de deixar que fossem levadas de volta à escravidão por seu senhor (...). Apesar de apelos para que ela fosse levada a julgamento pelo assassinato da garotinha a 'quem ela provavelmente mais amava', o senhor de Margaret acabou enviando-a para o mercado de escravos em New Orleans. (GILROY, 2001, p. 143-144)

Morrison, ao editar o *The Black Book*, no processo de coletânea do material para ilustrar a obra, encontrou textos que são ricos documentos históricos, com inúmeras fotografias de linchamentos, caricaturas de crianças negras, julgamentos, anúncios de venda de escravos, testemunhos de depoimentos de escravos, expressões culturais e folclóricas e notícias dos folhetins da época. Por consequência, o livro tornou-se uma fonte de análise historiográfica dos massacres, revoltas e relatos de fugas. Em uma de suas entrevistas, Morrison relata como aconteceu o processo de criação de *Beloved*:

Eu tive uma ideia que eu não sabia que daria um livro, mas me lembro muito bem de ficar obcecada com dois ou três fragmentos de histórias que ouvi de lugares diferentes. Uma foi num recorte de jornal sobre uma mulher chamada Margaret Garner em 1851. Dizia que os Abolicionistas fizeram um estardalhaço do seu caso porque ela tinha escapado de Kentucky, eu acho, com seus quatro filhos. Ela morava numa vizinhança próxima a Cincinnati e tinha matado seus filhos. Ela

conseguiu matar um deles; tentou matar dois outros. (...) A coisa interessante, além disso, eram as entrevistas que ela concedeu. (...) Ela disse: "Eu não vou permitir que aquelas crianças vivam como eu vivi. (TAYLOR, 1994, p. 206-207)

Segundo declarações da própria autora, foi dolorosa a tessitura do livro. Já, quando questionada quanto ao tema da obra, respondeu: "É sobre algo que os personagens não querem lembrar, eu não quero lembrar, os negros não querem lembrar, os brancos não querem lembrar" (MORRISON, 1987, p. 120).

Em *Beloved*, Morrison arrematou com habilidade a história da jovem Sethe, mulher negra, pobre, ex-escrava, mãe, que tentou rasgar as amarras de um passado manchado pelo seu ato de infanticídio. Por muitos anos, a protagonista foi assombrada pelos medos e traumas, o que lhe causou alienação social e psicológica. Seus sofrimentos encontram o ápice com a chegada do fantasma da filha morta. Morrison aproxima as convenções da narrativa histórica escrava, revelando os abusos psicológicos, sexuais e físicos sofridos durante a escravidão e as consequências disso nas suas vidas até mesmo em liberdade. Ainda, evidencia a instituição da escravidão na obra literária como alicerce para expor com clareza o discurso sobre opressão, relações de raça e maternidade.

A crítica literária recepcionou *Beloved* de maneira positiva, moldando-a como um franco retrato do legado da escravidão. Desde sua publicação em 1987, tem sido um dos textos mais celebrados da literatura mundial. Como um testemunho do sucesso de crítica, o texto de Morrison, em 2006, foi premiado com o *Best Work of American Fiction* dos últimos 25 anos pelo jornal *The New York Times*, ou seja, uma extraordinária conquista para um livro de literatura afro-americana.

Beloved possui uma estrutura narrativa em camadas, como explicaremos mais adiante. Trata-se de um livro com simbolismos e metáforas sobre a experiência negra da escravidão com raciocínios recorrentes e circulares. De acordo com

Morrison (2007), “Não era uma história para se passar adiante (...) Lembrar parecia pouco prudente (...) Esta não é uma história para se passar adiante” (MORRISON, 2007, p. 362). Suas personagens são produtos de um sistema opressivo marcado por uma história com sequência de horrores, traumas, e (re)memórias. O romance esmiúça os efeitos físicos e psicológicos das marcas da escravidão em corpos e almas das personagens. Ao ler *Beloved*, percebe-se o drama do indivíduo degradado ao status de mercadoria, sem visibilidade social, que tem ao nascer como única certeza: viver e morrer escravo.

A obra entretetece fatos reais e de ficção, com as constantes visitas de uma entidade fantasmagórica, o enfoque do sobrenatural, materializa os conflitos e (re)memórias das personagens. A figura real de Amada nada mais é do que a personificação do trauma deixado pela escravidão. Vale ressaltar que a tradição oral⁵³ de contar histórias envolvendo o sobrenatural está profundamente enraizada na cultura africana, um mecanismo narrativo muito usado para explicar o passado assombrando o presente. Segundo Costa (1999), a especificidade da cultura africana encontra-se principalmente na qualidade oral que tem sido preservada por gerações nas comunidades negras que relatam histórias mágicas e ou de fantasmas como recurso de criação e inovação das tradições. Assim, o fato de a protagonista do romance, Sethe, ser assombrada por um fantasma pode ser considerado como a representação da sua culpa e sua vergonha, perseguindo-a desde o passado. De uma maneira mais abrangente, pode-se considerar a personagem Amada - seu imaginário histórico e suas memórias – símbolo da personificação do sofrimento da escravidão.

⁵³ “(...) as escritoras negras trazem às narrativas elementos da cultura negra africana. A oralidade, as histórias, os mitos, as lendas, a religiosidade, a música e a ancestralidade, formando um elo com o passado por meio da autobiografia” (CORRÊA, 2015).

As lembranças formam camadas de fragmentos de memória. Cada vez que algo é recordado, um novo fato é adicionado à trama, formando um presente tecido cuidadosamente por Morrison para o leitor. Assim, pode-se afirmar que somos aquilo que recordamos, que a memória é o meio de guardar ideias, impressões e experiências do passado para serem materializadas no presente. Segundo Izquierdo, "formamos novas memórias sobre outras mais antigas, eventualmente modificando-as e inventando mentiras verídicas" (IZQUIERDO, 2002, p. 17). Quando se fala em memória, não se fala em informações que são guardadas intactas, mas fragmentos ou traços que são guardados e restaurados em forma de memória.

2.5 AS ARMADURAS DAS (RE)MEMÓRIAS

Segundo a crítica Tessa Roynon:

O conceito mais importante em *Amada* é um termo que Morrison cunhou dentro do romance: "rememorar". A autora usa a palavra como substantivo e verbo, por exemplo, quando Sethe pergunta para Amada, "Você se lembra (rememora) mim?" Quando nos deparamos inicialmente com Sethe, ela luta para escapar de suas memórias e dedica considerável energia para esquecer o passado. O aparecimento das forças fantasmagóricas de Amada leva-a a confrontar o passado e, finalmente, a "re-lembrar ou "re-"lembrar" (no sentido de remontar) ou "re-memorar" esse passado, e esse enfrentamento de suas experiências traumáticas é a chave para seu exorcizar o que passou e seguir em frente. (ROYNON, 2012, p. 46)

Rememorar é um termo que aparece frequentemente nas histórias morissonianas. A autora usa a memória para reabrir ou aprofundar as fendas da narrativa. As personagens são guias que preenchem as páginas da narrativa deixadas em branco por registros pessoais e coletivos incompletos. Nesse sentido, serve de exemplo a conversa entre Sethe e sua filha Denver, pois há uma reflexão

sobre a importância e a necessidade de guardar as lembranças, evocando assim, não apenas as memórias individuais, mas também a memória coletiva.

O ato de rememorar é uma valiosa ferramenta de resgate do legado histórico, ao ser compartilhado por uma comunidade torna-se um amálgama entre o presente e o passado. De acordo com Marianne Hirsh:

Rememória não é nem memória ou esquecimento, porém memória combinada com (a ameaça de) repetição; não é substantivo ou verbo, mas a combinação de ambos. Rememória é a tentativa de Morrison de reconceber a memória da escravidão, encontrando um modo de relembrar, e o fazendo tão *diferentemente*, o que toda uma cultura tem tentado reprimir⁵⁴. (HIRSH, 1994, p. 96, ênfase no original)

Tessa Roynon (2012, p. 45-46) aponta que, o romance “é um livro sobre memória, individual e coletiva ou cultural (...) um experimento bem sucedido do gênero narrativo”. Ao refletir sobre a importância da memória coletiva a personagem Sethe diz:

Um dia, andando na rua, a gente ouve ou vê alguma coisa. Bem nitidamente. E a gente pensa que está apenas pensando. Uma imagem um pensamento. Mas não. É quando se tromba com uma relembração. O lugar onde eu estive antes de vir para cá é real. Jamais vai desaparecer. (MORRISON, 1987, p. 50)

Homi Bhabha (1994) afirma que o ato de rememorar no romance de Morrison é aquilo que nos faz lembrar, o passado que é constantemente reconstruído, recontado e revisitado. Ao se dar vida ao processo de reconstrução de uma memória coletiva, refaz-se o que se acreditava escondido, obscurecido e mesmo esquecido nos hiatos da memória. A narrativa de Sethe nos guia através da revisitação de memórias individuais e coletivas de um passado que insiste em despertar. O filicídio

⁵⁴ Na versão em inglês: “Rememory is neither memory nor forgetting, but memory combined with (the threat of) repetition; it is neither noun nor verb, but both combined. Rememory is Morrison's attempt to re-conceive the memory of slavery, finding a way to re-member, and to do so *differently*, what an entire culture has been trying to repress”.

cometido pela personagem torna-se perceptível pela narração dessa rememoração reprimida em um memorial simbólico do seu eterno luto e incapacidade de aceitação da perda.

Há uma incessante busca da autora em criar um detalhado mosaico de histórias. As memórias são contadas de forma não linear, encobertas e camufladas por lampejos e vestígios memoriais. Isto é especialmente evidente e torna-se fundamental, para os povos que sofrerão a Diáspora, ao narrar as memórias tanto individuais como coletivas, permitindo que sejam lembradas e rememoradas, caso contrário, estariam destinadas ao esquecimento pelos seus atores. “Contar, para os povos africanos, tinha uma relação de proximidade com a arte de curar (...). A verdade de quem conta trazia uma forma de libertação espiritual” (LIMA, 2009, p. 2).

A tradição africana é repleta de narrativas de memórias, personagens sobrenaturais, mitos, magias, lendas e fábulas que têm função pedagógica na perpetuação da história. Relatos que fazem parte da tradição oral são passadas de geração em geração por meio da vida cotidiana das comunidades, ilustradas com metáforas que imortalizam a cultura, crenças, religião, e também seus horrores. A travessia do Atlântico em direção às Américas criou rastros de escrita e memória, ao resgatar a história de povos africanos percebe-se que foi uma viagem sem volta. De acordo com Paul Gilroy (1993),

O Atlântico negro é uma alternativa transnacional para se pensar a história cultural das inúmeras populações negras espalhadas pelo mundo. É uma formação que foi configurada pelos *deslocamentos, forçados* ou não, desses povos entre os continentes banhados pelo Oceano Atlântico. O tema está indissolivelmente ligado à grande **diáspora negra** ocasionada pela **escravidão** (...) numerosas travessias posteriores, realizadas em todas as direções e por motivos pessoais, culturais, econômicos e políticos (GILROY, 1993, p. 17-29, ênfase acrescentada)

Tais ideias vêm ao encontro da reflexão de Maurice Halbwachs que uma das maneiras para que as memórias não sejam esquecidas seria “fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (HALBWACHS, 1990, p. 80-81). Porém, Morrison, de acordo com a epistemologia do pensamento mítico africano, cria um texto que investiga um passado histórico que, por vezes, é rememorado, “a memória tem o poder para manter vivas as coisas mortas” (GAGNEBIN, 2002, p. 130). Ao refletir-se sobre tal assunto, observa-se que o texto é organizado como um grande *quilt*⁵⁵, cada trama é cerzida pelas memórias e rememórias, tanto individuais como coletivas, evidenciada nos diálogos das personagens ou nos vários rastros deixados pelos silêncios dos narradores.

Na reconstrução do período da escravidão, Toni Morrison não dá um final para a história de Sethe. A obra fica em aberto, mas a tensão entre a vontade de esquecer e a necessidade de lembrar permanece, a fim de que fatos como os que estão descritos em *Beloved* não se repitam.

A escritora demonstra o intuito de retratar o panorama cruel da humanidade, a partir do olhar das manifestações literárias que são um produto humano, imerso nos contrastes das duas sociedades distintas. Verificou-se que a história, a memória e o trauma são temas que se fundem ao se analisar os eventos que ora estão fragmentados, ora conectados às vidas das personagens em *Beloved*.

Ambientada no contexto da cultura racista dos Estados Unidos da América, onde a escravidão, com seus linchamentos, atrocidades e genocídio, perdurou por

⁵⁵ A palavra quilt provém do latim *culcita*, uma espécie de colchão ou almofadão preenchido com algo macio e quente (assim como penas, lã ou cabelos) e usado para deitar ou cobrir. Quilting, que significa acolchoamento, e Patchwork são parceiros no mundo do artesanato, e têm estado juntos por milhares de anos. Na América do Norte, especialmente nos Estados Unidos, o quilting e patchwork faziam parte da cena social, particularmente nas áreas rurais, onde eram praticados desde os tempos da colonização. Serviam como ferramenta de sobrevivência, de escape social devido à cooperação na montagem de itens grandes e, em geral, eram a única forma de expressão criativa de mulheres que muitas vezes viviam em lugares isolados.

mais de 400 anos, o enredo busca trazer à tona a dor e as marcas de um povo. Histórias traumáticas, como as das personagens do romance, expressam uma realidade tão comum e reafirmam as feridas ainda abertas na sociedade afro-americana pós-moderna. Sendo assim, as narrativas são norteadas por várias dicotomias: criação e destruição de uma família, união e separação na relação mãe e filhas, trauma e superação, abandono e reencontro, real e surreal, morte e vida.

Os relatos das personagens se unem como numa colcha de retalhos, organizam lembranças em forma de mosaico, a cada memorização, algo novo é acrescentado, redesenhado, tecendo os eventos do passado aos do presente (MASK, 2009, p. 177).

Faz-se relevante mencionar que as questões culturais e políticas afro-americanas podem ser diferenciadas através do modo pelo qual as personagens Sethe, Paul D, Amy e Amada, Baby Suggs revelam não apenas suas lutas pessoais e coletivas, ao tentar superar o racismo durante os tempos da escravidão, mas também a luta de todos os afro-americanos ao ler *Beloved*.

Amada é apresentada como representante de milhares de escravos que foram esquecidos e tiveram suas histórias negligenciadas e apagadas da memória coletiva da sociedade americana como Morrison ressalta:

Todos sabiam como ela era chamada, mas ninguém em lugar algum sabia seu nome [...] Embora ela tivesse direito, ninguém a queria [...] Eles a haviam esquecido como a um sonho ruim [...] Lembrar não parecia ser muito bom [...] Eles podem tocar se quiserem, mas eles não o fazem, porque eles sabem que as coisas jamais serão como antes se o fizerem. (MORRISON, 2007, p. 274-75)

Lembrar, relembrar e visitar o passado afro-americano representa uma possibilidade de redenção e cura das feridas físicas e psicológicas. Morrison faz isso muito bem com as heranças da escravidão, a cultura africana que no processo

diaspórico se dissolveu em nossas sociedades, reelaborando-a e dando-lhe ares sobrenaturais da realidade cotidiana. As articulações com o passado, a memória e história podem ser observadas como resquícios e rastros ainda da escravidão.

Ao trazer seus traumas à tona, as personagens conseguem se recompor e recomeçar a partir de onde o fio da meada havia sido partido – tanto individualmente quanto coletivamente.

Portanto, em *Beloved*, a presença do passado é decisiva para a transformação do presente das personagens, especialmente o de Sethe. Nessa história, como já mencionado anteriormente, o passado retorna na forma da filha, Amada, que vem “do outro lado” (MORRISON, 2007, p. 75), ansiosa por juntar as peças fragmentadas de sua própria história. Ela clama por seu lugar, como relata enfaticamente à sua irmã Denver: “Ela (Sethe) é de quem preciso [...]. Meu lugar é aqui [...]. É aqui que eu estou” (MORRISON, 2007, p. 76).

Revistando o trauma e a história, *Beloved* surge como símbolo da diáspora e da memória da escravidão. Se a memória dos “Seis Milhões ou mais” ficou esquecida e negligenciada, vagando à deriva em algum lugar da travessia através dos mares da África para o Novo Mundo, as vozes de Amada, Sethe, Baby Suggs, Paul D e Denver ecoam na lembrança dos que leram o livro.

3 REFLETINDO SOBRE O CINEMA AFRO-AMERICANO E *BELOVED*

Nesse momento minha campainha tocou e duas amigas entraram para me dizer que tinham acabado de ver O Nascimento de Uma Nação, e concordaram comigo que era uma afronta que nunca deveria ter acontecido, nem permitida de ser vista aqui.
Ida B. Wells

3.1 O CINEMA AFRO-AMERICANO

O romance *Beloved* pode ser compreendido no contexto da literatura americana como o retrato da árdua experiência negra no cinema. Artistas negros que lutavam contra estereótipos enfrentavam uma tarefa muito difícil ao longo do século 20: substituir antigos paradigmas por uma representação mais realista da experiência negra que, ao mesmo tempo, fosse atraente para o grande público branco, considerando que os estereótipos estão enraizados na cultura norte-americana desde os primórdios do cinema. Espetáculos de menestrel ou *Minstrel shows*⁵⁶ e *shows* de variedades ao vivo (*vaudeville* ou comédias musicadas) enfatizavam a posição inferior dos negros na sociedade da época. Com a chegada dos filmes, houve um fortalecimento desse modelo. Bogle (2001) ressalta que as principais categorias de estereótipos racistas baseiam-se em personagens que nos remetem aos tempos da escravidão, principalmente os negros que contestaram

⁵⁶ *Blackface* é uma técnica com maquiagem teatral para dar a aparência de negros a atores brancos, que se originou nos Estados Unidos, especialmente depois da Guerra Civil Americana (1861- 1865), para apresentações nomeadas menestrel, um espetáculo de entretenimento, piadas, música e dança, e o personagem em *blackface* representava o estereótipo do afro-americano. Os shows agrediam os negros de muitas formas. Como ignorante, preguiçoso, estúpido, supersticioso, contente e musical. Os espetáculos de menestréis começaram em 1830. Os shows continuaram fazendo sucesso até perto de 1910, mas perderam grande parte de sua popularidade à medida que a população afrodescendente foi conquistando espaço político e vitórias sociais na luta contra o racismo. A tradição foi forte nos EUA por quase um século e ficou também famosa internacionalmente, principalmente na Inglaterra, onde durou por muitos anos. Em meados do século 20, com as mudanças de atitudes com relação ao racismo nos Estados Unidos, o *blackface* caiu em desuso e inclusive se transformou num exemplo utilizado pelos afro-americanos para denunciar e combater politicamente o comportamento de racistas (HUGHES; MELTZER, 1967, p. 189). No Brasil, o *blackface* mais famoso é o do ator Sérgio Cardoso, que interpretou um negro na novela *A cabana do Pai Tomás*, da TV Globo, em 1969. Sérgio Cardoso foi pintado, usando peruca e rolhas no nariz para ficar parecido com um negro (ARAÚJO, 2000, p. 123).

essas injustiças como parte dos movimentos reivindicatórios dos direitos sociais dos últimos séculos.

Shohat e Stam (2006, p. 286) comentam a respeito de alguns dos principais estereótipos como: *Uncle Tom* (Pai Tomás, personagem do livro *A cabana do pai Tomás*), um fiel escravo, inocente, feliz com seu pedaço de terra e sempre prestativo ao seu patrão. Além desse, é possível ainda verificar a consolidação de estereótipos nas seguintes personagens: *Mammy* (Nana, Mãezinha), geralmente alegre, mulher gorda de pele escura, sem *sex-appeal* e serviçal; *Pickanny* criança-negra; *Coon* (espertalhão) personagem astuto, que finge ser bobo e preguiçoso, sempre importunando os brancos; o *tragic mulatto* (mulato/a trágico/a), geralmente reapresentado na figura de uma mulher, de pele clara, pessoa cobiçosa; *brutal black* (branco preto) ou *Buck* (o negro violento e viril). O típico estereótipo do negro *Buck*, por exemplo, é um grande homem negro que é orgulhoso, às vezes ameaçador, e sempre interessado em mulheres brancas. Contudo, vale ressaltar que o uso frequente de maquiagem negra na satirização feita pelo *blackface*, os atores brancos se apresentavam geralmente caracterizados como personagens estereotipados de pessoas negras em películas com diferentes temáticas sociais. Curiosamente, o primeiro filme falado da história de Hollywood procurou se utilizar deste artifício de transformação. No filme *O cantor de jazz*, de 1927, o *blackface* ganha grande destaque na caracterização da personagem. O ator Al Jolson, ao interpretar um jovem cantor negro, chamado Jack Robin, atua em boa parte da filme, com o rosto maquiado de negro (ROSENSTONE, 2010, p. 47).



Figura 2 - O Estereotipo do "Negro Buck": O Buck é um grande homem negro que é orgulhoso, às vezes ameaçador, e sempre interessado em mulheres brancas. Fonte: <http://black-face.com/>



Figura 3 – *O cantor de Jazz*. O primeiro filme falado dá voz ao preconceito
Fonte: *O cantor de jazz*, 1927.

Os primeiros cineastas afro-americanos, entre eles, Oscar Micheux, desafiaram o estereótipo negativo com imagens mais realistas das personagens negros. O avanço desse conceito precário de atuação não foi rapidamente interrompido. No contexto cinematográfico da época, havia os altos custos de produção, sistema de distribuição dos filmes precário, aumento da competição do mercado e a chegada da Grande Depressão americana no início dos anos 20. Em função desses obstáculos, as grandes produções hollywoodianas nas décadas de 30 e 40 continuaram recorrendo ao típico modelo de outras eras.

Ao analisar estereótipos e representações, os autores Shohat e Stam (2006, p. 261) sustentam que “os debates sobre a representação étnica são muitas vezes paralisados quando esbarram na questão do ‘realismo’, às vezes chegando a um impasse no qual diversos espectadores ou críticos defendem apaixonadamente sua própria visão do real”. Tanto nos filmes, como na televisão a montagem⁵⁷ foi também um dos recursos utilizados como gerador da exclusão de negros e mestiços nas telas do cinema. Nesse sentido, ambos os autores evidenciam ainda que “os relatórios mais recentes sobre a distribuição de empregos em Hollywood revelam que os negros estão em desvantagem em ‘todo e qualquer aspecto’ na indústria de entretenimento” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 261).

Após a Segunda-Guerra Mundial, com a construção de uma consciência mais politicamente correta sobre a situação dos afro-americanos, surgia, nos Estados Unidos, a *National Association for the Advancement of Colored People* – Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor (NAACP, na sigla em inglês) – com sua luta em defesa da causa negra. Essa entidade forçou alguns dos grandes estúdios de Hollywood a reconsiderar certos modelos de representação dos negros. Entretanto, vale ressaltar que antigos estereótipos foram, na sua maioria, substituídos por outros novos e mais caricatos.

No final do século XX, as produções hollywoodianas começam a refletir uma conquista, ainda que modesta, da maior assimilação dos negros na sociedade norte-americana. Os cineastas cedem mais espaço à literatura nos últimos tempos, com o intuito de dar vez e tentar representar com mais objetividade assuntos como cultura,

⁵⁷ A montagem ou edição é realizada após a filmagem; processo de pós-produção, consiste em selecionar, ordenar e ajustar os planos a fim de alcançar o resultado desejado – seja em termos narrativos, informativos, dramáticos, visuais, experimentais, etc. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003), a montagem pode produzir efeitos de pontuação, figurais (uma relação de metáfora), rítmicos e plásticos, podendo, ainda, ser classificada como montagem de atração, montagem intelectual e montagem proibida.

sociedade, pobreza, racismo, preconceito, escravidão, diáspora e religiosidade, temas presentes no universo afro-americano. São exemplos desse processo as obras: *O nascimento de uma nação* (1915), *A Raisin in the sun*, (1961), *O sol é para todos* (1962), *No calor da noite* (1967), *A última ceia* (1976), *Raízes* (1977), *A cor púrpura* (1985), *Mississippi em chamas* (1988), *Tomates verdes fritos* (1991), *Malcom X* (1992), *Sankofa* (1993), *Amistad* (1997), *Rosewood* (1997), *How Stella got her groove back* (1998), *A história de Rosa Parks* (1992), *Crash: No limite* (2004), *A vida secreta das abelhas* (2008), *Preciosa* (2009), *Um sonho possível* (2009), *Histórias cruzadas* (2011), *12 Years a Slave* (2012), *Django Livre* (2012), *O mordomo da Casa Branca* (2013), *Selma* (2014), entre outras.

Lupack observa que “quando romances são adaptados para filmes, eles são frequentemente refeitos ou popularizados para o grande público, assim muito de sua cultura e importância idiossincrática se perde”⁵⁸ (LUPACK, 2002, p. XV). O problema com filmes de Hollywood direcionados para o público negro é que geralmente retratam a situação da perspectiva do *establishment* branco. Entretanto, essa representação convencional da experiência negra é desafiada pela nova safra de cineastas como Spike Lee, Mario Van Peebles, John Singleton, Tyler Perry e Julie Dash, entre outros, que, seguidamente, produzem filmes tanto para o público negro como para o branco. A autora aponta que recentemente:

Autores negros proeminentes, artistas e celebridades como Oprah Winfrey, Bill e Camille Cosby, preocupados com a exposição e a preservação da integridade dos textos sobre a vida dos negros, envolveram-se na produção dos filmes, ao passo que cineastas negros – tanto os comerciais quanto os independentes – estão cada vez mais contribuindo para o questionamento e mudança das imagens

⁵⁸Na versão em inglês: “when black novels are adapted as motion pictures, they are often reworked or popularized for mainstream audiences so that much of their cultural and idiosyncratic importance is lost”.

cinematográficas dos negros utilizando fontes provenientes da raça negra para sua inspiração⁵⁹. (LUPACK, 2002, p. XV)

Atualmente, produtores cinematográficos estão começando lentamente a mostrar maior interesse pela literatura afro-americana para suas produções, muitas das obras tornam-se materiais de adaptações literárias e essenciais no processo comercial e artístico dos estúdios. Uma tendência recorrente, nas últimas décadas, tem sido os lançamentos de filmes com alto grau de qualidade para TV a cabo ou Internet, baseados em temas relacionados ao universo afro-americano, nos remetendo aos pensamentos de Oscar Micheaux⁶⁰: “(...) elevar o nosso povo às maiores alturas”, que tinha como objetivo reverter a imagem negativa dos negros construída pelos brancos.

3.2 O FILME *BELOVED*: SETHE E OPRAH

O filme *Beloved*, nesta pesquisa, é analisado dentro do contexto e tendências do cinema afro-americano do século XX. Apesar de ter sido produzido por um diretor renomado em Hollywood e ter como alvo o grande público, não é um filme simples, já que herdou as complexidades do livro.

O filme mantém o recurso temporal do romance, os *flashbacks*. As personagens – Amada, Paul D e Sethe – remendam os fragmentos de memórias, usam da imaginação, realidade e mito, formando assim um *quilt* e guiando os

⁵⁹Na versão em inglês: “prominent black writers, performers, and celebrities like Oprah Winfrey and Bill and Camille Cosby, concerned about conveying and preserving the integrity of black texts, have gotten involved in film production, while black filmmakers, both commercial and independent, are increasingly helping to challenge and change black cinematic images by turning to black sources for their inspiration”

⁶⁰ Produtor e diretor destacou-se como um dos maiores produtores dos *race pictures*, entre as décadas de 1920 e 1950. Nesse período, em que a segregação racial nos Estados Unidos atingiu o auge, ele fundou a Micheaux Film and Book Company de Sioux City e Chicago, cujo primeiro projeto foi a produção de *The Homesteader*, em 1919, filme para o qual ele mesmo escreveu o roteiro, dirigiu, produziu e distribuiu. Esse filme foi o primeiro longa-metragem produzido por um negro nos Estados Unidos.

espectadores pelas tramas da história. Essa colagem temporal não linear auxilia o movimento cíclico da narrativa, dando forma, cor, coerência e arremate às personagens e suas histórias fragmentadas, levando o espectador a decifrar as elipses e lacunas em *Beloved*. O comentário de Rainwater (1991) serve tanto para o romance quanto para o filme, quando o autor afirma que tanto o leitor quanto o espectador, ao se deparar com a história de *Beloved* necessita de amarramento:

(...) há um padrão de narrativa meio circular, mas que claramente falha, na tentativa de produzir uma "história completa". A "idéia" de conclusão mantém-se "viva" como um ideal, mas as origens e finais das várias linhas na história permanecem evasivos (...). Os personagens, assim como suas histórias, evitam uma conclusão (RAINWATER, 1991, p. 101, ênfase no original).

O filme *Beloved* é dirigido por Jonathan Demme e produzido por Oprah Winfrey, ícone televisivo, mulher, afro-americana e uma das pessoas mais populares no mundo do entretenimento. Segundo frisou Oprah em várias entrevistas, o filme não foi concebido como um projeto negro **ou** branco, mas sim, negro **e** branco.

Considerando o grande sucesso de crítica e público do romance *Beloved*, a adaptação do texto literário para o cinema pareceu ser um processo natural já que tantas outras obras vêm sendo adaptadas com êxito. O texto possui os elementos que são considerados atraentes para os cineastas, em termos de investimentos financeiros e potencial de sucesso, levando-se em conta o grande público já familiarizado com a história, tendo em vista a obra já ter sido aclamada pela crítica mundial. Esses componentes fazem com que o texto seja atraente para os cineastas que desejam alcançar ou até mesmo superar o sucesso do livro.

Oprah Winfrey foi, sem dúvida, a força motriz por trás da chegada de *Beloved* às telas. Harpo Films, empresa do grupo de Winfrey, comprou os direitos autorais do livro para sua adaptação logo após a publicação em, 1987 (TIBBETTS,

1999). Após 11 anos, seu projeto finalmente se materializou. Tendo isso em vista, cabe a discussão da recepção do filme pela crítica de cinema ou de público, que se tornou bastante controversa. Por um lado, o filme foi bem avaliado por alguns críticos, mas por outro lado, sofreu inúmeras avaliações negativas.

Winfrey estrelou como Sethe, a protagonista da trama e participou ativamente na produção do filme. Sua determinação em materializar o projeto foi fruto da paixão pessoal pela história de Morrison e o impacto causado pela leitura do romance. Oprah afirmou várias vezes, enquanto promovia o filme, que gostaria de fazer exatamente o que Morrison fez com o livro, pois, de acordo com Winfrey, a autora foi capaz de transpor ao texto a realidade da escravidão, olhar para espírito dos que passaram por essa experiência, bem como compreender o que a escravidão fez às suas almas.

Minha intenção original ao construir *Beloved* foi a mesma de Toni Morrison ao escrever o livro: Eu quis que as pessoas fossem capazes de sentir profundamente, em um nível muito pessoal, o que significava ser escravo, o que a escravidão causou em todo um povo, e também que fossem libertados através desse conhecimento. Nunca me senti tão livre e tão bem como quando trabalhei em *Beloved*⁶¹. (WINFREY, 1998, p. XX).

Winfrey acreditava que o mundo necessitava vivenciar o livro, conectar-se com o que aconteceu, com seus antepassados, na tentativa de oferecer uma explicação, levantar a consciência do mundo em relação às questões ontológicas sobre a sociedade americana atual (CLEAGE, 1998). Ela usou a força do seu prestígio para que o texto adaptado da obra de Morrison para o cinema fosse amplamente apreciado pelo grande público com a história comovente sobre a

⁶¹ Na versão em inglês: "My original intention in making *Beloved* was the same as Toni Morrison's intention in writing the book: I wanted people to be able to feel deeply on a very personal level what it meant to be a slavery did to a people, and also to be liberated by that knowledge. I never felt so free so joyful as when I was working on *Beloved*".

escravidão e seu legado, para milhões de espectadores, nas telas dos cinemas. O texto de Morrison, considerado um fenômeno de sucesso de crítica mundial, até então não havia sido analisado como uma *commodity* hollywoodiana, interessante o bastante para ser adaptado para as telas. Até o momento que Oprah Winfrey, usando sua força midiática, deu vida ao projeto como produtora executiva em 1995.

O filme foi um árduo trabalho esculpido por três escritores de renome: Adam Brooks, Akousa Busia e Richard LaGravenese. Para Winfrey, um dos grandes desafios na realização do filme foi encontrar um diretor que dividisse a sua paixão por *Beloved*. Jonathan Demme chegou ao projeto com sua larga experiência em Hollywood, vários filmes no seu currículo, sete *Oscars*, incluindo de melhor diretor. Vale ressaltar, que no portfólio dele, há três filmes que merecem destaque pelo sucesso de público e crítica: *Swimming to Cambodia* (1987), *Silêncio dos inocentes* (1991) e *Filadélfia* (1993). Demme e Busia encarregaram-se da adaptação de *Beloved* de uma forma que fosse atraente para o grande público. O crítico de cinema Stone (1999, p. 1) escreveu na sua coluna do jornal *Boston Review* que admirava o entusiasmo de Oprah, seu respeito e admiração pela literatura afro-americana, em especial por *Beloved*, e seu desejo que o público vivenciasse esta verdade.

A complexidade de cumprir essa tarefa com sucesso, contudo, seria transformar um tema de sabor amargo como a escravidão, em algo que despertasse a consciência do público, usando o filme como vetor para uma reflexão antropológica sobre o tema.

A escolha de Winfrey por Jonathan Demme para dirigir uma adaptação de uma obra com o peso do sucesso de público e crítica, escrito por uma autora afro-americana galardoada por inúmeros prêmios literários, relatando os horrores da escravidão de um povo e de uma nação que prefere esquecê-los, foi

demasiadamente controversa e ousada. Winfrey justificou inúmeras vezes sua escolha pela sensibilidade do diretor ao texto, vislumbrando que, em conjunto, ambos poderiam colaborar com o projeto, já que ela era uma descendente de escravos e, por outro lado, Demme era descendente de donos de escravos.

Winfrey levou cerca de dez anos planejando meticulosamente como colocar seu plano em ação, e, por conta de sua fama, prestígio e uma massiva campanha de marketing, presumiu que levaria o público a lotar as salas de cinema, dividindo seu entusiasmo em assistir ao ominoso legado de suas personagens, vítimas da história da escravidão. Contudo, mesmo tendo o respaldo do sucesso do livro, como também a força dos produtores, o filme acabou sendo um fracasso, tanto da grande parte da crítica especializada quanto de público.

Linda Seger (1992), em *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction Into Film*, explica que o público literário é um público diferente do público de filmes e, assim, autores literários podem explorar assuntos controversos ou tabus nos seus trabalhos, ao passo que cineastas hollywoodianos nem sempre o podem com tanta liberdade. O objetivo de muitos cineastas é agradar ao grande público, a fim de, por meio do filme, reverter em lucros as grandes somas gastas no processo de produção, ao contrário de oferecer ao público uma possibilidade de reflexão crítica sobre o tema.

Não se pode esquecer que o tema central, o legado da escravidão, está fortemente marcado no filme e no romance, desnudando um dos momentos mais vergonhosos na história dos Estados Unidos, tocando em um assunto que causa dissabor ao público norte-americano. Com a exceção de *Raízes* (1977), romance de Alex Haley, e *Sankofa* (1993), de Haile Gerima, filmes sobre a escravatura como, por exemplo, *E o vento levou* (1939), resultaram em histórias que desviaram o foco do

discurso racial, alocando o tema da escravidão para os bastidores da trama, ou minimizando os seus horrores, representando os escravos como personagens nobres ou resignados, tendo seus status inferiorizados. Para Klotman, a adaptação de *Beloved*, à primeira vista, parece ser um filme Negro. De acordo com a autora, “Os temas sobre negros (...) tem uma participação substancial dos afro-americanos como escritores, atores, produtores, músicos e consultores; e também os negros aparecerem em papéis de supremacia”⁶² (KLOTMAN, 1978, p. 123-124).

Diferentemente da denúncia direta presente na versão literária, vê-se na produção cinematográfica uma prática romantizada, ou muitas vezes ignorada, acerca da escravidão. Essa teve que ser integrada no filme, de um modo que não ofendesse a sensibilidade do público com imagens de atos brutais de selvageria que permeavam a realidade da escravidão. Simultaneamente, cineastas foram desafiados a produzir um filme que entretivesse o público, mas que fosse ao mesmo tempo financeiramente viável para os padrões dos grandes estúdios cinematográficos. Dentro dos parâmetros das produções de *Hollywood*, tanto o grupo de Demme e de Busia redesenharam a história de Morrison centralizada na escravidão, para uma história com ingredientes de um *thriller* no contexto do período após a Guerra Civil.

Histórias sobre fantasmas são um gênero internacionalmente reconhecido, tanto na literatura quanto no cinema. No *Oxford Book of Twentieth Century Ghost Story*, Cox (1996, p. 3) nos sinaliza que, como um gênero literário, as histórias de fantasmas transitam livremente entre o passado e o presente, porque “metaforicamente atuam como um reflexo dos tempos” e assim tem sempre mantido

⁶² Na versão em inglês: “Black themes or subject matter (...) which have substantial participation by Blacks as writers, actors, producers, directors, musicians, consultants, and films in which Blacks appear in supernumerary roles”.

“uma relação com o mundo contemporâneo”. O sobrenatural tem sido um modo eficaz que os autores e cineastas utilizam para articular a condição humana. A presença do sobrenatural tem destaque especial na literatura afro-americana porque são geralmente usados para representar o que Peisner (1998, p. 325) identifica como “a natureza onírica da história de muitos africanos no planeta Terra”. Observado por esse viés, o uso de fantasmas pode ser percebido em vários textos, como *The Ark of Bones*, de Henry Dumas (1970), que narra a jornada do protagonista ao mundo espiritual após anos de muito sofrimento. De acordo com Isabel Allende, é frequente a presença na poesia africana, sagas hindus e nos contos árabes o realismo mágico significa “(...) permitir um lugar na literatura para as forças invisíveis que possuem uma vital influência nos sonhos, mitos, lendas, paixão, obsessão, superstição, religião, a força superior da natureza e o sobrenatural”⁶³ (ALLENDE citado em PEACH, 1998, p. 8).

Toni Morrison segue a tradição da literatura afro-americana, usando o sobrenatural com uma estratégia narrativa para articular as experiências que esculpiram as vidas dos africanos na América do Norte. Na versão de *Beloved* de Jonathan Demme, contudo, os elementos das histórias de fantasma encontrados nos textos afro-americanos são omitidos e substituídos por uma história que aborda esse tema de forma mais genérica, ou seja, a trama tem como foco o sobrenatural quase como um *thriller*, enquanto relega a história da escravidão para o segundo plano. Abrams, em seu artigo *Sideshow Fetishism*, entende que

(...) um filme e um livro são duas coisas diferentes, e apenas pode-se esperar a aproximação do texto de Morrison da poesia na tela. No entanto, parece que Demme não foi capaz nem de aproximar-se do gênero correto para esta obra, e

⁶³ Na versão em inglês: “[...] allowing a place in literature to the invisible forces that have such powerful place in life (...) dreams, myth, legend, passion, obsession, superstition, religion, the overwhelming power of nature and the supernatural.”

esta é a razão pela qual ela não se sustenta. Demme tenta recriar *Beloved* como um filme de horror, ao invés de uma obra de realismo mágico. (ABRAMS, 2011, p. 7).

Enquanto suplantam um dos mais vergonhosos legados da história dos Estados Unidos com uma fórmula já conhecida do gênero do sobrenatural no cinema, saliente-se que os cineastas tomaram cuidado de não descartar a estrutura presente na trama, usando a escravidão como pano de fundo. O gênero clássico de histórias fantasmagóricas conservou grande popularidade e longevidade com o público frequentador dos cinemas, títulos desde a década de 60 até os dias de hoje são considerados obras primas, *cult* ou *blockbusters* como: *O bebê de Rosemary* (1968), *O exorcista* (1973), *A profecia* (1976), *Carrie, a estranha* (1976), *O iluminado* (1980), *Poltergeist* (1982), *O cemitério maldito* (1989), *O sexto sentido* (1999), *Os outros* (2001), *O chamado* (2002), *O grito* (2004), *O exorcismo de Emily Rose* (2005), *Horror em Amityville* (2005), *Arraste-me para o inferno* (2010), *Sobrenatural* (2011), *Invocação do mal* (2013), entre outros.

Em *Horrors of Remembrance*, Scott (2004) argumenta que, enquanto Demme usa de instrumentos cinematográficos visuais do gênero de horror, o uso desse gênero em *Beloved*

(...) interrompe o ímpeto da narrativa de horror, o regime visual e a economia de fenômenos para criar uma economia diferente de medo, que ultrapassa o sobrenatural e o suspense lançando uma luz sobre a representação cinematográfica reprimida de horror e histórica⁶⁴. (SCOTT, 2004, p. 1)

Scott argumenta que Demme altera o gênero histórico de horror para uma “estética negra do gênero horror vernacularizada e goticamente estranha que

⁶⁴ Na versão em inglês: “[...] disrupts horror’s narrative impetus, visual regime, and phenomenological economy to create a different iconography of fear, one that exceeds spookiness and thrill and sheds light on the representation of cinematic horror’s social, historical and cinematic repressed”.

complica e altera a definição da fonte desse horror, que é sistemática, institucional e ambiental”⁶⁵. (SCOTT, 2004, p. 1)

Em outras palavras, enquanto Demme usa a estética da história do cinema clássico na construção de *Beloved*, o fato é que o fantasma, nessa história em especial, é um penetrante mal institucionalizado chamado escravidão, ao invés de um fantasma ou uma assombração nos moldes de um *Poltergeist*, podendo, assim, intrinsecamente o paradigma tradicional do fantasmagórico, porque designa uma fonte específica de assombração que resta na história racial norte-americana.

Temas como racismo, trauma e infanticídio foram importantes quanto à estética e às decisões na produção. O filme foi usado como *termômetro* para medir se Hollywood apostaria ou não, no futuro, em filmes ligados ao tema racial. Como o crítico Bernard Weinraub (1998) argumenta em seu artigo publicado no *The New York Times*, ao afirmar que a versão cinematográfica foi usada para testar a recepção de filmes que abordam o passado obscuro e por muitos esquecidos sobre o tema da escravidão. No artigo, Weinraub (1998) entende que Hollywood encontrava-se “ansiosa para ver se *Beloved* atrairia amplamente tanto o público Branco quanto o Negro” e foi assistido como um pré-teste para os estúdios analisarem se no futuro continuarão a financiar filmes regularmente sobre temas Negros (WEINRAUB, 1998).

Enquanto os produtores preocupavam-se com a potencial chance de perda de milhões de dólares em um investimento dessa magnitude, por outro lado compreendia-se que *Beloved* teve seu sucesso e potencial medidos para que futuros projetos de filmes afro-americanos pudessem revelar o papel que raça, escravidão e política representam na produção de cinema em Hollywood. Por consequência,

⁶⁵ Na versão em inglês: “Black horror aesthetic that complicates and alters the definition of horror’s source, suggesting that it does not lie in a neat containable bodily package but is instead systematic, institutional, and environmental”.

verifica-se que filmes afro-americanos devem arrecadar grandes quantias, ou eles perderão a chance de um grande financiamento, ou até mesmo podem comprometer a distribuição de produções afro-americanas subsequentes.

A versão cinematográfica de *Beloved* foi considerada um marco nas futuras produções afro-americanas em Hollywood, obtendo um orçamento⁶⁶ de grande magnitude para a época. Com isso em mente, Winfrey, os cenógrafos, e os Estúdios Disney trabalharam arduamente para o filme ser apresentado ao público da maneira mais vendável possível, com ao intuito de aumentar as possibilidades de seu autofinanciamento. A campanha de marketing de *Beloved* foi uma das mais agressivas e ao mesmo tempo uma das mais malsucedidas na história recente do cinema.

Para maximizar o alcance de distribuição do filme, Winfrey lançou uma campanha de marketing promocional que mostrava trailers do filme que eram transmitidos durante seu *talk-show*, para cerca de 14 milhões de espectadores. Também houve vários comerciais estrategicamente transmitidos na rede de televisão ABC nas semanas que antecederam a estreia do filme. O canal ABC que apoiou financeiramente a produção fílmica, o qual transmitia *The Oprah Winfrey Show*, é parte do conglomerado Disney, distribuidor da versão cinematográfica de *Beloved*. Winfrey usou a oportunidade para promover massivamente *Beloved*. Durante as semanas que antecederam a estreia do filme, todo o elenco foi convidado a aparecer no seu programa de TV para discutir o trabalho e promover a produção do projeto. Winfrey, com maestria ofereceu aos membros da plateia e aos seus telespectadores, uma prévia do filme. Para melhor ilustrar a força da campanha de marketing, Winfrey dedicou duas horas do seu show para discussões sobre o

⁶⁶ O filme *Beloved* custou aproximadamente US\$65 milhões dólares em 1998. Produção conjunta dos Estúdios Touchstone e Buena Vista (KANE, 1999).

filme, diferente dos outros programas que usam uma hora para promoção. Na resenha crítica *Tony Morrison, Oprah Winfrey, and Postmodern Popular Audiences*, Young (2001, p. 2) verbera a forma como o marketing promocional foi usado por Winfrey em *The Oprah Winfrey Show*; o uso da produção literária afro-americana no contexto do programa faz a arte “perder seu vital subtexto político, as discussões no seu *Clube do Livro* ignoram a crítica da história racial Americana”.

Com a estreia, Winfrey cortejou a mídia, que em troca documentou detalhes do processo de filmagem, inúmeros *making-off*, incluindo uma extensa cobertura de *Beloved*, criando uma atmosfera de grande expectativa para a pré-estreia. Apesar do frenesi da campanha de divulgação e marketing, o filme foi mal recebido tanto pela crítica quanto pelo público branco e negro. O filme estreou com oito milhões de dólares e na segunda semana os números foram ainda piores em mais de 1.500 salas de cinema nos Estados Unidos. O crítico de cinema do jornal *Boston Review*, Stone (1999, p. 1) argumentou que o filme “sofre de suas próprias pretensões artísticas”. Outro crítico, Paul Tataru, chamou o filme de “um dos piores filmes de 1998 (...) Não é uma vergonha no nível de *Tarzan and the Lost City*, mas seu entusiasmo enfurecido para com o material cegou os artistas que anteriormente mostraram uma grande quantidade de habilidade e bom gosto” (TATARU, 1988, p. 2). Glen Whip, do *The Angeles Daily News*, afirmou “que Demme estampou *Beloved*, com floreios viscerais, apropriados para o realismo mágico que permeiam fortemente romance de Morrison” (WHIP, 1998, p. 2). Ele continuou afirmando que o filme parece estar em busca de um gênero (WHIP, 1998, p. 2). Em uma das mais cáusticas críticas a *Beloved*, o crítico do *The New York Times*, Vladimir Zelewinsky, diz que:

Beloved é um exemplo raro de filme ruim que exige grande talento, independência criativa, e originalidade verdadeira. Somente a presença destes três ingredientes pode às vezes resultar um cálculo criativo tão errôneo e surpreendente. A história tem muito potencial, mas *Beloved* foi feito dentro do gênero cinematográfico de filme de horror. *Beloved* faz uso da linguagem cinematográfica de filmes intensos e intrigantes como *O Exorcista* e *Poltergeist*, repletos de todo tipo de fluidos corporais se esparramando pela tela, tortas que levitam, raios amedrontadores, close ups ameaçadores de várias ferramentas domésticas e globos oculares esmagados. A razão disso tudo, eu presumo, é apresentar uma representação visceral dos fantasmas que literalmente assombram Sethe, mas acaba-se indo do ridículo ao bizarro⁶⁷ (ZELEWINSKY, 1998, p. 6).

A reação de vários críticos e de espectadores devastou Winfrey por muito tempo. Em inúmeras entrevistas, percebe-se a decepção em relação à recepção do filme. A obra jamais conseguiu o mesmo sucesso e abrangência que sua versão literária. Grande parte do público apreciador do texto de Morrison não conseguiu se identificar com a versão cinematográfica. Para Winfrey, a realização de *Beloved* foi como dar à luz um filho (JONES, 2002). A decepção com a crítica e rejeição do público pelo filme mostra sua falta de entendimento sobre a indústria cinematográfica, que é completamente diferente da indústria televisiva. Talvez tenha faltado a Winfrey compreender as regras de recepção que envolvem o público literário em relação ao público cinematográfico.

As adaptações de livros para filmes, como já discorrido anteriormente, não são réplicas idênticas do texto, já que o texto impresso nunca será igual ao que se vê na tela. A adaptação é um trabalho permeado de técnica. Transpor para a tela

⁶⁷ Na versão em inglês: *Beloved* is a rare kind of a bad movie which requires top talent, creative independence, and a true originality. Only the presence of these three ingredients can sometimes result in such jaw-droppingly wrong-headed creative miscalculation. The story has a lot of potential, but *Beloved* also works in the mold of a genre film, a - here comes the shock - horror film.

Beloved uses the cinematic language of such heartfelt, thought-provoking films as *The Exorcist* and *Poltergeist*, replete with all kinds of bodily fluids gushing across the screen, levitating pies, scary red lighting, ominous close-ups of various sharp household tools (axe, ice pick), and squished-out eyeballs. The point of this all, I presume, is to provide a visceral representation of the ghosts literally haunting Sethe; but it ends up running the whole gamut from ridiculous to ludicrous.

cada nuance de *Beloved*, cada cena descrita nas várias páginas de texto, condensar com maestria textos complicados e densos, como o caso de *Beloved*, em apenas algumas horas de filme, é um desafio para o qual, talvez nem o público, nem os cineastas estivessem preparados para desenvolver. Monaco (2000, p. 24) explica, em *Theory of Film Adaptation*, que as decisões nas quais aspectos do texto impresso serão preservados no texto cinematográfico, baseiam-se na interpretação seletiva. Críticos especulam o que levou ao fracasso um filme que possuía todas as ferramentas mercadológicas disponíveis para se tornar sucesso de crítica e público. Alguns textos culpam desde a densidade e problemática do tema (a escravidão) à fraca narrativa fílmica. Contudo, deve-se observar com atenção a análise do filme e revisitar e revisar o livro de Morrison. *Beloved* sustenta as expectativas de uma adaptação. O grande sucesso de público e crítica da obra literária deve-se à tessitura magistral da escritura morissiana. Porém, o grande público esperava encontrar no texto fílmico características idênticas do texto literário, isto é, a história central, Sethe e os horrores da escravidão. Ainda entre as realizações mais notáveis do filme *Beloved*, podemos citar a maneira com que criou não só deslumbramento e mistério, mas também a sua própria linguagem cinematográfica.

Contudo, os espectadores da versão fílmica de *Beloved* foram seduzidos pelo frenesi da mídia e a direta conexão com Oprah Winfrey e sua força televisiva, criando assim, grandes expectativas quanto ao filme. Esses mesmos espectadores buscavam algo como o que acontece no *The Oprah Winfrey Show*, serem entretidos com um *pot-pourri* de temas: desde dramas pessoais de cidadãos comuns, celebridades contando fatos reveladores de suas vidas pessoais, clube do livro, merchandising de produtos, até dicas domésticas. Com a ambição de fundir as expectativas do público, contudo, o filme acabou tornando-se uma mixórdia que não

agradou nem público e nem crítica. De acordo com o crítico Adam Langer (2003), é admirável o empenho de Winfrey ao promover o filme, sua massiva colaboração na codireção, produção e atuação. Mesmo assim a recepção pela crítica e o fraco desempenho nas bilheterias ofuscaram as qualidades da obra cinematográfica. Vale ressaltar, que Winfrey colaborou para o sucesso e visibilidade das obras de Morrison na sua trajetória literária.

4 RECONTANDO A ESCRAVIDÃO EM *BELOVED*: O TEXTO LITERÁRIO E A ANÁLISE FÍLMICA

*Quero o rosto dela. Não a ame demais. Eu a amo demais.
Cuidado com ela; ela pode lhe dar sonhos.
Ela mastiga e engole
Não pegue no sono enquanto ela trança seus cabelos.
Toni Morrison*

4.1 O FILME

As cenas iniciais da versão para o cinema de *Beloved* são similares aos clássicos do gênero do horror: uma casa simples, mal conservada, típica da região rural dos Estados Unidos, em cujo interior percebe-se uma presença sobrenatural. Nessa sequência inicial, o diretor Jonathan Demme mostra a casa de Sethe. Após demorar-se nesse quadro para enfatizar o aspecto humilde da residência, Demme trabalha uma longa sequência de uma lápide de mármore meio caída no meio de um campo coberto de neve, onde se lê na inscrição apenas a palavra *Beloved*; ao fundo o cemitério coberto de neve com aspecto de abandonado, a câmera aproxima-se em *close-up*.



Figura 4 – 124 Bluestone, Cincinnati, Ohio
Fonte: *Beloved*, 1999.

Depois da cena que mostra a casa e o túmulo de *Beloved*, a câmera mostra em plano aberto (*long shot*) a casa de madeira. A câmera entra na casa, onde há muito barulho, objetos voando pela sala. Durante o caos que se instala no interior da residência, Demme tenta estabelecer uma ligação, em linguagem cinematográfica, entre o clima sobrenatural que ocorre na casa, fato que parece familiar na vida de Sethe.



Figura 5 – Lápide com o nome da filha assassinada Amada.
Fonte: *Beloved*, 1999.

As cenas iniciais organizadas por sequências acontecem no interior da casa de Sethe. Para dar ênfase ao contexto mencionado, o ambiente é fracamente iluminado, em contraste com a luminosidade da área externa. Demme cria um tom de suspense nas cenas. Na primeira sequência, Sethe e sua filha se encontram na parte interna da casa, assistindo horrorizadas, à cena do *Poltergeist* que se desenrola diante de seus olhos. Enquanto isso, em seu leito de morte, Baby Suggs, sogra de Sethe e matriarca da família, está impotente perante o fenômeno: pratos e espelhos voam pelos ares e se quebram contra as paredes.



Figura 6 – Interior da casa. Objetos arremessados pela sala
Fonte: *Beloved*, 1999.

Há uma cena em que surge espontaneamente uma impressão palmar infantil, na cobertura de chocolate de um bolo que misteriosamente se eleva sobre o balcão da cozinha e depois é arremessado em direção ao chão. Neste, momento o espectador pode deduzir que se trata do fantasma de Amada assombrando a família⁶⁸.



Figura 7 – Bolo sobre o balcão da cozinha
Fonte: *Beloved*, 1999.

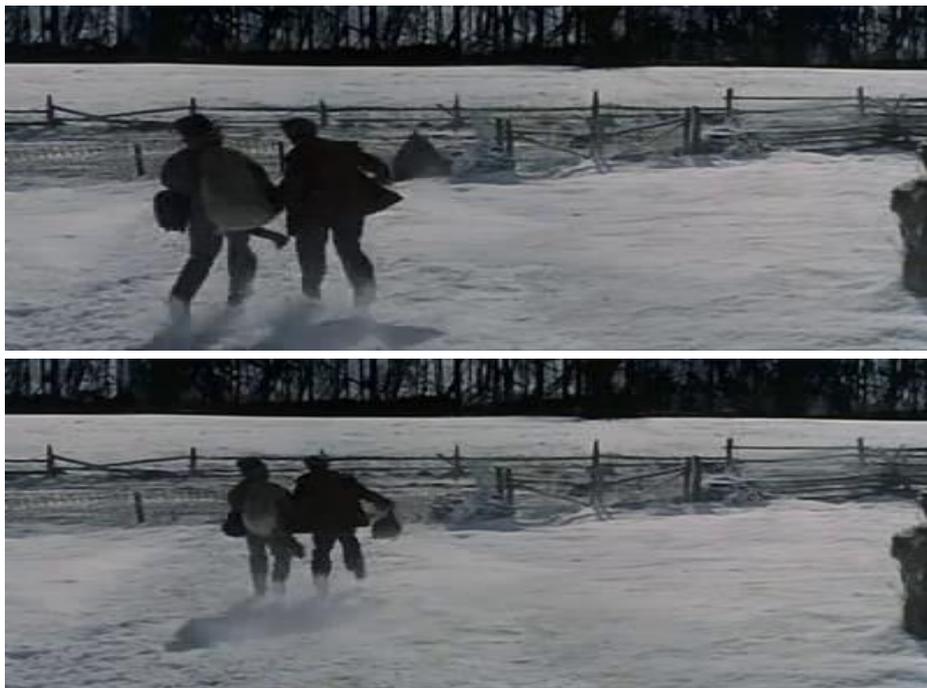
⁶⁸ Na sequencia da filmagem desde a cena do cemitério até o aparecimento físico de Amada no lago, a câmera torna-se um observador na terceira pessoa, flutuando com a leveza de um fantasma, como se transitando entre os planos. A partir deste momento, percebe-se a presença de algo sobrenatural na 124 Bluestone Road.



Figura 8 – Bolo sobre o balcão da cozinha com a marca da palma da mão de uma criança (Amada)
 Fonte: *Beloved*, 1999.

Em meio ao caos, o cachorro de Sethe, Here Boy, é arremessado ao ar e jogado violentamente contra uma parede, permanecendo inconsciente, com um de seus globos oculares dependurado. Uma luz avermelhada brilhante surge, revelando a presença de uma aparição, que é vista ao fundo, realçando os acontecimentos.

Após essa cena, os filhos de Sethe, Howard e Buglar, aparecem correndo em fuga, desesperados com o que presenciaram na casa.



Figuras 9 e 10 – Fuga de Buglar e Howard de 124 Bluestone - Fonte: *Beloved*, 1999.

Demme faz, então, um corte e mostra a cena 8 anos mais tarde no verão de 1873. O filme seguirá os eventos através das estações durante um ano. Até meados do inverno, a vida doméstica é entremeada com *flashbacks*, com as personagens narrando umas às outras fatos que aconteceram durante o período da escravidão.

A ação é iniciada com a chegada de Paul D⁶⁹ caminhando em uma rua de terra em direção à *Bluestone* 124. Num primeiro momento, é recebido calorosamente por Sethe. Mais tarde, ao adentrar à residência, surge uma luz vermelha brilhante, enquanto, ao fundo, ouve-se uma trilha sonora lúgubre que empresta uma atmosfera surreal.



Figura 11– Paul D ao adentrar à casa de Sethe pela primeira vez
Fonte: *Beloved*, 1999.

Todos os eventos incluídos nas cenas de abertura do filme foram extraídos, digamos que “cirurgicamente”, do romance de Morrison. Porém, um espectador do filme que não tenha lido o texto da autora de antemão, mesmo que superficialmente, sentirá, talvez, certa dificuldade em entender, por exemplo, quem é a moribunda Baby Suggs. Ou, até mesmo posteriormente, o significado de sua morte. A trama de *Beloved* apresenta-se no início do filme de forma confusa, tecida por inúmeros *flashbacks* traumáticos, (re) memórias e o aspecto fantástico que tornam a narrativa complexa e obscura. Não fica claro o significado da marca de uma mão infantil, que

⁶⁹ Também escravo fugitivo da Sweet Home. Chega à 124 Bluestone para rever Baby Suggs e Sethe, sempre foi apaixonado pela última.

pertence à Amada, impressa no bolo de chocolate, ou qual seria o motivo pelo qual o fantasma do bebê tem um acesso de fúria batendo portas e arremessando objetos para ganhar a atenção de Sethe. Quando Denver⁷⁰ parece falar com o fantasma, não se sabe se ela está ou não familiarizada com aquela aparição.

Outro aspecto do romance de Morrison, que Demme tentou reproduzir na versão cinematográfica, é a reverência da autora pela natureza. Na versão impressa, o mundo natural ironicamente contrasta a beleza da paisagem com os atos mais brutais e desumanos de crueldade. Obras afro-americanas, como *Cane* (1923) de Jean Toomer, também ilustram a dualidade do prazer e da dor que as paisagens do sul oferecem aos negros, tanto aos homens quanto as mulheres. Fazendo uma alusão à natureza e às árvores, vale salientar o comentário do autor James Baldwin (BALDWIN, citado em DRAY, p. 82), na sua primeira visita ao Sul dos Estados Unidos. Disse ele, ao avistar os montes de barro vermelho do Estado da Geórgia, que a terra tinha adquirido sua cor carmim, do sangue que havia escorrido das árvores após inúmeros linchamentos de negros. Morrison utiliza a paisagem, as árvores em particular como exemplo de um paradoxo, embora belas criações de Deus serviram como suporte para o linchamento, castigo e morte dos escravos. A densa floresta oferece proteção a Paul D assim que escapa dos outros detentos acorrentados e foge em direção à sua liberdade, e também quando Sethe nela se esconde para fugir dos horrores de Doce Lar e escapa para a fronteira do estado de Ohio. Para demonstrar ainda mais sua reverência pelo mundo natural, em determinada cena, Demme mostra Amada observando com espanto duas tartarugas se acasalando.

⁷⁰ Filha mais nova de Sethe, que adora o fantasma de Amada, pois, como a maioria das pessoas, acredita que é o espírito da sua irmã mais velha.

Demme dá à paisagem e ao mundo natural grande importância na sua criação cinematográfica, representando fielmente, as descrições do texto impresso, são várias as sequências em que mostra imagens panorâmicas da flora e fauna. O diretor se detém nas sequências do lago, capturando as sombras, cores e outras nuances do ambiente. Essas imagens tornam-se mais enfáticas pela alta resolução da cor do filme, que envolvem o espectador em uma sensação de pertencimento reforçada pela trilha sonora de Rachel Portman. A intensidade com a qual Demme se prolonga ao mostrar a paisagem e os diferentes ângulos da câmera, através dos quais ele a captura, indicam o quanto ele deseja captar o sentido do mundo natural presente no texto de Morrison. Desde um ponto de vista puramente artístico, a interpretação de Demme da natureza no texto cinematográfico é, de fato, um grande triunfo.



Figura 12– As árvores à beira do riacho anunciando a chegada de Amada
Fonte: *Beloved*, 1999.



Figura 13 – Amada surgindo do riacho em direção à Bluestone 124
Fonte: *Beloved*, 1999.

4.2 OS HORRERES DA ESCRAVIDÃO NO TEXTO E NO FILME *BELOVED*

No texto de Morrison, a escravidão como instituição, o trauma e as memórias são arrematados pela história de um país marcado pelo racismo. Todas essas amarras guiam os leitores a entender melhor como inúmeros eventos afetaram as mentes e as vidas daqueles escravizados. Tanto o filme quanto o romance postulam que os horrores durante a escravidão irão, inevitavelmente, assombrar o presente das personagens, o que em *Beloved* se manifesta na personificação do fantasma de Amada.

Um dos argumentos usados para justificar e defender a escravidão como instituição foi o de que o tratamento desumano e cruel dado aos escravos era inteiramente justificável. Ao longo da história, as nações da Europa ocidental e do Novo Mundo compartilhavam toda uma rede de crenças e de associações de ideias que consideravam a escravidão como algo embasado na Bíblia, nas obras da Antiguidade clássica e na práxis de uma experiência real com vários tipos de servidão, dessa maneira a escravidão foi sendo aceita do ponto de vista econômico e moral. Enquanto os abolicionistas e os próprios negros relatavam as condições

terríveis nas quais os escravos eram forçados a sobreviver, os defensores da escravidão advogavam que os escravos eram tratados de maneira apropriada, se é que se pode usar este termo para descrever qualquer aspecto da escravidão.

Em *The Slave Community* (1979), John Blassingame mostra que alguns proprietários de escravos eram vistos como **gentis** e **generosos**, por se absterem das práticas mais brutais de outros senhores de escravos, mais agressivos, e preferiam “evitar o uso de coleiras e prover abrigo, roupas e alimentação adequadas, assim como a integridade da unidade familiar escrava”⁷¹ (BLASSINGAME, 1979, p. 264). Essas práticas davam aos escravos a impressão de que eram, de alguma maneira, afortunados por serem poupados da opressão mais brutal, física e emocional. Blassingame (1979, p. 264) argumenta que na realidade, “os escravos não tinham garantias de um tratamento benevolente”⁷², acrescentando que até mesmo os senhores de escravos, que eram tidos como gentis e generosos, “mudavam seu comportamento drasticamente quando irritados, o que mostrava a hipocrisia em suas condutas”⁷³ (BLASSINGAME, 1979, p. 264). E ao mesmo tempo em que uma maneira menos violenta de castigar ou controlar os escravos era utilizada, por serem essas “não moralmente repreensíveis, não envolverem danos físicos à propriedade valiosa, e por serem frequentemente mais eficazes na manutenção da disciplina do que os açoitamentos”⁷⁴ (BLASSINGAME, 1979, p. 265), uma temperança na violência não alterava drasticamente a realidade da prisão que definia a vida dos escravos nas plantações e nas fazendas.

⁷¹ Na versão em inglês: “spared the use of the lash and supplied provisions of adequate shelter, clothing, and food, and maintenance of the [slave] family unit”

⁷² Na versão em inglês: “slaves had no guarantee of benevolent treatment”.

⁷³ Na versão em inglês: their dispositions changed drastically when angry, illustrating the hypocrisy in their demeanors”

⁷⁴ Na versão em inglês: “not morally reprehensible, involved no physical harm to valuable property, and were often more effective in preserving discipline than flogging”

Morrison (2007) critica a ideia da escravidão benevolente como uma forma mais humana de escravidão através da caracterização dos proprietários da fazenda Doce Lar, Senhor e Sra. Garner. O discurso sobre a escravidão como instituição é um componente importante da obra literária, por desconstruir a retórica e ideologias utilizadas para defender a escravidão e mostrar essa experiência do ponto de vista do escravizado, dando a eles voz. No livro, Morrison (2007) apresenta o discurso da escravidão, afirmando que o Senhor Garner é supostamente “diferente” dos outros proprietários de plantações mais severos, por falar com seus escravos do sexo masculino de modo cordial, permitindo-lhes que fossem homens e não apenas tratando-os como animais. Morrison demonstra por intermédio da benevolência do Senhor Garner, a ironia de **permitir** que um negro seja **tratado como homem**, especialmente quando ele (ou ela) é considerado como propriedade e sobre os auspícios de outrem. Do mesmo modo, Morrison corrobora através da agressividade passiva da Senhora Garner, que, além de tratar Sethe com relativa bondade, ou seja, desiste de castigá-la, conversando com a escrava de maneira gentil e até mesmo lhe oferecendo presentes. Mesmo com sua aparente doçura, a Senhora Garner vive a escravidão como instituição. A romancista sugere, ainda que apesar de não ser fisicamente abusiva, a Senhora Garner corroborava, muitas vezes, como testemunha silenciosa e permissiva. Sua complacência com a escravidão, como instituição, tornava-a também cúmplice pela opressão e causadora de traumas psicológicos a sua escrava. Como Bell Hooks (1981) discorre em *Ain't I A Woman*, o testemunho de mulheres brancas sobre os atos de crueldade com os negros, especialmente as mulheres negras, expunha “a crueldade de seus maridos, pais e irmãos, servia como um aviso do que poderia ser seus destinos se não mantivessem

uma atitude passiva”⁷⁵ (HOOKS, 1981, p. 38). Em outras palavras, enquanto as mulheres brancas pareciam observar de maneira indiferente os homens brancos violarem e escravizarem homens e mulheres negros, frequentemente seu silêncio era um sinal de seu próprio aprisionamento dentro da estrutura patriarcal, apesar das constituições aparentemente altruístas dos homens em suas vidas. A crítica de Morrison aos Garner caminha no sentido de esclarecer a noção de que não existe uma forma gentil e menos opressiva de escravidão, e que a escravidão de qualquer tipo é pernicioso, não somente aos corpos, mas também aos espíritos de todos os envolvidos.

Um dos exemplos mais importantes da crítica de Morrison à escravidão benevolente, no texto, é mostrado através da rejeição de Baby Suggs aos atos posteriores de altruísmo do Senhor Garner, após os muitos anos de trabalho escravo em Doce Lar. Quando o Senhor Garner tenta se redimir com Baby Suggs, depois de seu filho ter comprado sua liberdade, ela faz um discurso que mostra a hipocrisia da sua benignidade. Articulando seu longo sofrimento após anos de opressão, e após testemunhar o abuso cíclico e a venda de seus filhos, ela responde, quando o Senhor Garner pergunta se ela já morou em algum lugar melhor do que a sua *Plantation*:

(...) "Não senhor" disse ela. "Lugar Nenhum".

"Quanto tempo você ficou em Doce Lar?"

"Dez anos, eu acho."

"Alguma vez passou fome?"

"Não, senhor."

"Frio?"

"Não, senhor."

"Alguém encostou a mão em você?"

⁷⁵ Na versão em inglês: "the cruelty their husbands, fathers, and brothers, and served as a warning of what might be their fate should they not maintain a passive stance"

"Não, senhor"

"Eu deixei o Halle (seu filho) comprar liberdade ou não? Deixou, sim, o senhor deixou" disse ela, pensando: mas ficou com meu filho e estou toda quebrada. Vai continuar alugando ele para pagar minha liberdade muito depois de eu ir para a Glória." (MORRISON, 2007, p. 173)

As palavras de Baby Suggs rejeitam a noção de escravidão benevolente como mais humana para o escravizado. A rejeição é expressiva porque é dirigida ao senhor de escravos por intermédio de uma ex-escrava. Baby Suggs ganha a voz que lhe foi negada, e a outros escravos, enquanto permaneceram em Doce Lar. Apesar de sua força no texto de Morrison, esse discurso foi omitido na versão cinematográfica.

John Blassingame (1979) explica que, apesar das críticas iniciais dos abolicionistas contra a escravidão como instituição, essas foram regidas e justificadas através da doutrina cristã. O distanciamento às críticas da escravidão resultou da pressão feita pelos senhores de escravos sulistas atribuindo a aceitação da instituição escravagista a um "mal necessário a eles transmitido por seus pais"⁷⁶ (BLASSINGAME, 1979, p. 80). A religião declarou que a escravidão era uma questão política, não moral, efetivamente rejeitando a culpa ou responsabilidade pela mesma e silenciando seus críticos. Como resultado da complacência eventual da igreja com a escravidão como instituição, os senhores de escravos foram isentos de críticas morais e culpa, e os escravos foram doutrinados, tanto no Cristianismo quanto na aceitação do status da escravidão como obediente à doutrina cristã (BLASSINGAME, 1979, p. 86). Aqui se encontram as raízes dos abolicionistas sulistas e do Cristianismo que Morrison critica em seu texto "Se alguém bater em

⁷⁶ Na versão em inglês: "necessary evil bequeathed to them by their fathers"

seu escravo e este morrer sob sua mão, será punido; mas, se sobreviver um dia ou dois não o será, porque se trata de seu dinheiro” (MONTESQUIEU, 1996, p. 226).

Como um prolongamento de sua crítica sobre a forma de escravidão “caridosa” dos Garner, a autora mostra através da caracterização dos irmãos Bodwin, a complacência dos abolicionistas e liberais brancos que professavam abominar a escravidão e o racismo como instituição, mas ao mesmo tempo, aprovavam ações racistas e opressivas que contradizem seus supostos ideais libertários. Em *Beloved*, Morrison descreve os Bodwin como irmãos dispostos a lutar contra a escravidão, porque seu pai, muito religioso, os educou com a retórica de que eram brancos bons (MORRISON, 2007, p. 338). Em um primeiro momento, o Senhor Bodwin encontra resistência da comunidade escravagista, por sua participação em encontros abolicionistas, como também por sua luta pela libertação dos escravos. Ele tem lembranças do que ele mesmo define como os “dias impetuosos” da abolição, dando a impressão de saudosismo da excitação da era abolicionista que parecia dar sentido à sua vida. Morrison evidencia por meio da nostalgia de Bodwin em relação à era abolicionista, que sua participação no ativismo abolicionista se deu mais por sua falta de propósito e a notoriedade do movimento abolicionista, do que por uma sincera convicção do mal da escravidão como instituição e sua opressão racial concomitante.

Morrison critica, posteriormente, a hipocrisia dos Bodwin, através de sua concordância com as noções racistas da época, a despeito de usarem os discursos abolicionistas. Quando Denver chega à casa dos Bodwin, pedindo emprego como doméstica, a casa é descrita como elegante e tendo uma completa equipe de serviçais, mas, no meio dessa suposta elegância, está uma estatueta de porcelana

de um serviçal negro com uma das mãos em sua boca com as palavras “Ao seu dispor” impressas no pedestal da mesma (MORRISON, 2007, p. 338).

A presença de uma peça que faz referência à história etnográfica americana na casa de abolicionistas é um símbolo da dicotomia vivida pelos irmãos Bodwin. Ao mesmo tempo em que têm orgulho de sua condição de abolicionistas, por acreditarem que essa os distingue da classe escravagista e de outros brancos que apoiam a escravidão, a presença da estatueta racista em exposição indica o oposto. A crítica de Morrison em relação à hipocrisia abolicionista é enfatizada pela presença de sua serviçal doméstica, uma ex-escrava.

A governanta dos Bodwin, Janey Wagon, uma ex-escrava, é indagada por Denver, “Os seus senhores brancos (os Bodwin) são bons?”, em uma tentativa de descobrir se eles maltratam sua serviçal, a governanta responde: “Ah sim, são bons. Não posso dizer que não. Eu não os trocaria por outros, posso lhe dizer” (MORRISON, 2007, p. 301). A justaposição da serviçal com a estatueta que lembra um negro mostra que a Senhora Wagon internalizou as supostas **boas** qualidades de seus empregadores e é incapaz de enxergar sua hipocrisia disfarçada em abolicionismo.

Já na versão desta cena aparecer na adaptação cinematográfica de Demme, a crítica e a ironia estabelecidas por Morrison no texto impresso são sutis. Na interpretação de Demme dessa cena, Denver chega à casa dos Bodwin após uma longa viagem. Ela bate à porta inúmeras vezes, produzindo um forte barulho, o que incomoda Janey e a leva a abrir a porta. Após uma breve conversa, a conduta de Janey em relação à Denver muda drasticamente depois que descobre que a moça é neta de Baby Suggs. Denver então confia à Janey que Sethe está doente e que ela, Denver, procura trabalho para sustentar a família. Diferentemente do texto

de Morrison, em que Denver é convidada a entrar na casa e a estatueta degradante é mostrada, a conversa entre Denver e Janey acontece com a primeira em pé, do lado de fora da casa, e a segunda permanecendo na soleira da porta. Mantendo próxima ao texto escrito, Denver pergunta, “Eles são boas pessoas?”, ao que Janey responde, “sim, não posso dizer que não são boas pessoas” (MORISSON 2007, p. 338). Como Denver não é convidada a entrar na casa, como no texto de Morrison, a ironia da estatueta não é abordada no texto cinematográfico, ocorrendo um afastamento do texto-fonte. Os Bodwins não aparecem na versão fílmica, o que leva o espectador a inferir rapidamente que são pessoas *boas* e que empregam pessoas negras em sua casa.

Como a irmã do Senhor Bodwin, a Senhora Bodwin foi educada para sustentar os valores cristãos de sua família e rejeitar a desumanidade da escravidão. Da mesma maneira que seu irmão, ela tem orgulho de seu passado abolicionista e suposta superioridade moral. Logo após Denver ser empregada na casa dos Bodwin, a Senhora se afeiçoa a ela e oferece mandá-la para o Oberlin College como parte de um “experimento” (MORRISON, 2007, p. 267). Pode-se entender como experimento uma tentativa velada de analisar se os negros podem ou não se beneficiar da educação superior e aprender os maneirismos e sentimentos dos brancos. Para caracterizar a ingenuidade de Denver, Morrison o faz em relação à oportunidade que a generosa Senhora Bodwin lhe proporcionara. Assim como sua crítica aos abolicionistas através do Senhor Bodwin, Morrison sugere que, embora a Senhora Bodwin aprecie sua designação de abolicionista em um ambiente racialmente estratificado, ela simultaneamente perpetua a ideologia racista, ainda que discretamente. Ao mostrar o racismo dissimulado dos abolicionistas que fingem se opor à escravidão e ao preconceito, Morrison se junta à tradição de escritores

negros, como a de Claude McKay (1933), que critica o mesmo altruísmo dos abolicionistas cristãos e o experimento educacional da personagem Bita Plant na obra de *Banana Bottom*.

Já na versão cinematográfica, a Senhora Bodwin não é mencionada e tampouco vista. Não se sabe se ela é abolicionista ou se ela emprega Denver por respeito a sua falecida avó, Baby Suggs. Quando Denver anda pela cidade, em sua volta do trabalho para casa, ela encontra Paul D, a quem ela não via há muitos anos. Quando ele pergunta como ela está, ela responde que “talvez tenha uma chance de ir para o Oberlin College” (MORRISON, 2007, p. 267). Exatamente como essa oportunidade em potencial aparece ou como ela pagará por sua educação é um fato não mencionado no texto cinematográfico. O espectador se pergunta como essa oportunidade se concretizará, especialmente por suas condições financeiras e físicas tão terríveis antes de trabalhar para os Bodwin. De maneira semelhante a muitas outras cenas, essa cena fica **solta**, porque o discurso em relação ao experimento da Senhora Bodwin com a educação de Denver é omitido, assim como o discurso sobre o comportamento hipócrita do abolicionista. O que se vê no texto cinematográfico é uma substituição desse discurso pelo comentário de que ela “pode ter a chance de ir para a universidade” (MORRISON 2007, p. 351). A não ser que o espectador tenha lido o texto de Morrison e esteja ciente do discurso sobre a escravidão ali estabelecido, a edição do filme cria uma impressão de uma versão mais palatável dos eventos para uma plateia distante dos fatos históricos que permearam a história dos Estados Unidos.

No romance, a autora ilustra o modo pelo qual o Estado, que é controlado por homens brancos, trabalha para oprimir os negros, especialmente as mulheres negras. Do mesmo modo, Morrison mostra a ironia dos brancos que aprisionam e

punem severamente Sethe por ter destruído, através do filicídio, a **propriedade** de seus senhores – no caso o bebê, Amada. Ironicamente, da prisão de Sethe reside no fato de suas ações serem puramente guiadas pelo desejo de proteger seus filhos da violência que sofreu e testemunhou como escrava.

Sethe, mulher, escrava e mãe, mandada para a prisão por defender seu corpo, filhos e sua identidade, torna-se uma ligação temática que ilustra a maneira pela qual o Estado e as instituições patriarcais funcionavam para restringir mulheres negras. No texto de Morrison, é a prisão de Sethe, após o assassinato de Amada, que leva os Bodwin e outros abolicionistas a protestarem e lutarem por sua libertação; essa cena da prisão de Sethe não é mostrada no texto cinematográfico. Coincidentemente, o filme mostra a evidência pela qual o Estado tem historicamente favorecido e protegido os brancos, enquanto, pune os negros. Apesar de sua veracidade, a prisão e a imposição de uma pena a uma mulher negra por proteger a si própria, seus filhos e sua dignidade não são uma visão agradável para um filme em uma superprodução nos moldes hollywoodianos. Por outro lado, a produção cinematográfica apresenta uma crítica importante à história racial americana, favorecendo uma versão mais palatável dos eventos para o grande público.

Em *Ar't' I a woman?*, Deborah Gray-White (1999) argumenta que as mulheres escravas eram levadas a considerar a procriação e a criação dos filhos com temor, pois sabiam que seus filhos seriam vendidos e levados para longe a qualquer momento (GRAY-WHITE, 1999, p. 86). A autora explica que, além do fato de ser um perigo para a saúde (pois o parto frequentemente levava à morte ou a doenças), a rejeição da procriação ou criação dos filhos pelas escravas era um ato subversivo, evitando que os senhores de escravos tivessem lucros com sua prole (GRAY-WHITE, 1999, p. 86).

Outro modo de subversão das escravas, para assegurar que seus filhos não seriam sujeitos a uma vida de degradação, era o infanticídio. Ao mesmo tempo em que a sociedade branca condenava as escravas pela **imoralidade** de assassinar seus filhos nascidos durante a escravidão, esses atos ilustravam as condições desumanas nas quais as escravas eram forçadas a viver, e proteger seus filhos de herdarem essas mesmas condições. Embora as escravas fossem demonizadas por seus atos de resistência, as condições nas quais elas eram forçadas a realizá-los lançava luz sobre os horrores da escravidão e seus defensores. Em seu estudo histórico *Women Race & Class*, a acadêmica e crítica Angela Y. Davis (1983) cita uma observação feita pelo historiador Herbert Aptheker, na qual ele expressa simpatia por uma mulher escrava que matara sua própria filha. Aptheker diz que tendo em vista o inferno que o sistema da escravidão impõe sobre as mulheres:

Pode-se entender melhor o porquê de Margareth Garner, escrava fugitiva (cuja história trágica foi transformada em ficção em *Beloved*), quando aprisionada nas imediações de Cincinnati, ter matado sua própria filha e tentado cometer suicídio. Ela se regozijou por sua filha estar morta – agora ela nunca conhecerá aquilo que uma mulher precisa sofrer como escrava. (DAVIS, 1983, p. 21)

Morrison mostra as condições desumanas sob as quais as escravas eram forçadas a cometer o derradeiro sacrifício maternal e desafia a crítica desses atos subversivos através do assassinato, por Sethe, de sua filha ainda criança, Amada.

Uma das cenas mais importantes no texto de Morrison acontece quando Schoolteacher chega à casa de Baby Suggs para reivindicar Sethe e seus filhos. Esse é um dos pontos mais marcantes do texto, por mostrar o quanto os escravos eram considerados uma **commodity** valiosa, e até onde os senhores de escravos iriam para mantê-los como propriedade. A versão fílmica desta cena mantém muitos dos elementos do texto impresso, no entanto apresenta modificações de modo a

transferir todo o peso da responsabilidade pelo assassinato de Amada para Sethe. Dessa maneira, a versão dos eventos no texto cinematográfico proporciona uma resposta emotiva e desconfortável aos expectadores. No filme uma Sethe ainda jovem é mostrada com seus filhos no campo, em frente à casa de Baby Suggs. A cena, então, é cortada para mostrar dois homens brancos (um caçador de escravos e Schoolteacher), ambos a cavalo, que se aproximam da casa. Schoolteacher é anunciado, metonimicamente, na cena através de seu chapéu, o qual fica visível quando da aproximação. O diretor, então, corta para uma cena que mostra a reação de Sethe, visivelmente abalada e horrorizada ao ver os dois homens se aproximarem. Sethe é mostrada juntando seus filhos pequenos e correndo em direção a um barracão. Lá tenta matá-los em um turbilhão de emoções: desespero, medo, misericórdia e sacrifício materno. Demme, neste momento, faz um corte mostrando a reação de Selo Pago e Baby Suggs, enquanto assistem horrorizados, ao que acontece. A ambientação da próxima cena do assassinato se dá no barracão de madeira, onde Sethe está em pé e segurando a bebê Amada junto ao peito (a garganta cortada e sangrando profusamente). Howard e Burglar estão no chão, em cima da palha, no meio de uma poça de sangue, enquanto Sethe está prestes a bater a cabeça de Denver contra a parede. Mostra-se, então, Selo Pago entrando no barracão e segurando esta no meio do ar, salvando-a de ser morta. Ele é seguido até o barracão pelo caçador de escravos e seu senhor, Schoolteacher. Demme então corta a cena, mostrando a reação de Schoolteacher e do caçador ao observarem Sethe e seus filhos ensanguentados, enquanto aquele lhe indaga com desprezo: “Porque você fez isso!? Bem, não há nada aqui a ser recolhido (...)”. Ele então examina Sethe e cospe no chão com desprezo antes de se virar e sair. Todos

os eventos, até este ponto, se aproximam do texto de Morrison. Entretanto, após a prisão de Sethe, a versão cinematográfica toma um rumo diferente.

Na obra literária, Sethe é presa e levada para a cadeia pelo crime de ter matado sua filha e destruído a propriedade de seu senhor. É nesse momento que Sethe se torna uma desgraça para a sua comunidade, e o Estado é introduzido na trama. Morrison, ao tecer o texto, aproveita a oportunidade para questionar as instituições sociais, as injustiças sofridas pelos escravos – este crime é evidenciado claramente nas tentativas de mandar para a cadeia uma mãe que sacrifica sua filha para mantê-la longe dos horrores da escravidão. Morrison também revela que a ideologia dos brancos exige a combinação de brancos/obedientes-à-lei/bons versus negros/criminosos/maus, que é usada pelos brancos para policiar os negros e subjugar-los.

Em contrapartida, não se sabe o que acontece a Sethe após o assassinato de Amada, pois na versão cinematográfica esses eventos não são mostrados ou mencionados. Demme muda da cena desconcertante de Sethe e seus filhos no barracão, para outra, anos mais tarde. O período após o assassinato de Amada, assim como a prisão de Sethe, é omitido e, portanto, não há menção ao **tratado** polêmico de Morrison contra a injustiça institucionalizada, particularmente, porque essas instituições são condescendentes com a opressão às mulheres negras.

De acordo com Hill-Collins (2000), o texto, nessa análise, está ainda ligado através das convenções dos laços entre mulheres e o ritual desses laços como componentes importantes da autoridade feminina. No texto literário, Morrison aponta a importância do espaço e da comunidade feminina como uma fonte de sobrevivência entre as mulheres. Já no texto cinematográfico, a ideia da solidariedade feminina é praticamente omitida. Sethe está vulnerável em Doce Lar,

porque ela é a única escrava mulher e não tem a proteção de uma comunidade ou irmandade feminina. Apenas a relação com sua sogra, Baby Suggs, lhe dá a força necessária para sobreviver à punição da escravidão.

Embora a relação de Sethe e sua sogra Baby Suggs seja o resultado do casamento de Sethe com Halle, seu filho, fica claro que Sethe é mais próxima a Baby Suggs do que de seu próprio marido, que é descrito como “mais como um irmão do que marido” (MORRISON, 2007, p. 30). Quando Sethe foge de Doce Lar e cruza o Rio Ohio para sua liberdade e para a proteção de Baby Suggs, sua sogra imediatamente a saúda e dá início a uma série de rituais de cura para revigorar o corpo e o espírito da nora. O primeiro passo é a recusa em permitir que Sethe veja seus filhos que estão dormindo, e haviam chegado há vários dias antes dela. Baby Suggs não quer que os filhos vejam a mãe em estado tão deplorável – física e mentalmente – após fugir de Doce Lar, esconder-se na floresta e dar à luz Denver. O instinto de Baby Suggs em proteger a imagem de Sethe aos olhos de seus filhos manifesta o seu instinto maternal. Além disso, Morrison mostra a maneira pela qual Baby Suggs, metodicamente, cura Sethe como um dever natural de sua parte como mulher/irmã. A cena do banho, na qual Morrison exalta Baby Suggs como mãe/curandeira, constitui o clímax do ritual de cura e criação, pois o banho pode facilmente ser entendido como metáfora do renascimento de Sethe:

(Baby Suggs) levou Sethe para a saleta e, à luz de um lampião de querosene, lavou-a por partes, a começar pelo rosto. Sethe cochilou e acordou para lavar as mãos e os braços. Depois de cada lavada, Baby a cobria com uma colcha e punha uma outra panela para esquentar no fogão. Rasgando lençóis, costurando algodão cinzento, ela supervisionou a mulher de touca que cuidava do bebê e chorava na comida que fazia. Quando as pernas de Sethe estavam limpas, Baby olhou os pés e enxugou-os delicadamente. Limpou entre as pernas de Sethe com duas panelas separadas de água quente e enfaixou a barriga e sua vagina com lençóis. Por fim,

atacou os pés irreconhecíveis. (...) Ela ajudou Sethe até a cadeira de balanço e baixou os pés dela dentro de um balde com água salgada e zimbro. O resto da noite Sethe ficou sentada, de molho. A crosta dos mamilos Baby amaciou com banha e depois lavou. Ao amanhecer, a bebê silenciosa acordou e mamou o leite da mãe. (MORRISON, 2007, p. 131-132)

A menção de Baby Suggs cuidando de Sethe demonstra o poder dos laços e cuidados femininos na sobrevivência das mulheres negras. Também demonstra um forte laço entre mãe e filha, pois Baby Suggs assume o papel de mãe biológica de Sethe, a qual havia sido enforcada quando Sethe ainda era menina, após anos de abuso.

No filme, não se vê Baby Suggs confortando de Sethe da maneira como Morrison mostra no texto literário. O que Demme mostra é a chegada de Sethe à casa de Baby Suggs após ter cruzado o Rio Ohio em busca de sua liberdade. Baby Suggs também diz a Sethe que ela está “feia demais” para que seus filhos a vejam, como no texto de Morrison. No momento em que Baby Suggs a banha e limpa seus ferimentos, percebe o sangue escorrendo no vestido de Sethe e começa a limpar suas costas, ao mesmo tempo em que olha para a nora em estado deplorável. A interpretação realizada por Demme da cena não revela o mesmo sentido dos laços entre mulheres como no texto impresso. Na adaptação cinematográfica, não se sabe que Sethe é, na verdade, uma escrava fugitiva de Sweethome, que sofre um brutal espancamento, o que dera origem as suas costas ensanguentadas. Também não é possível contextualizar o significado da viagem angustiada de Sethe através da floresta, pelo Rio Ohio, culminado na segurança de sua mãe-irmã-amiga-sogra e mentora espiritual, Baby Suggs.

O significado do laço emocional entre Amy e Sethe também é reduzido na versão cinematográfica. O mesmo acontece em *Dessa Rose*⁷⁷ quando a Senhora Fotel, dona da fazenda, ajuda Dessa a escapar da escravidão. Segundo Gilroy (2001, p. 409) em *Dessa Rose*, Dessa, uma escrava grávida condenada por rebelião e esperando a morte que se seguirá ao nascimento de seu filho, é entrevistada de modo impertinente por um homem branco que prepara um manual científico sobre a criação de escravo. Morrison mostra, em seu texto, a importância dos laços entre mulheres que transcendem os limites raciais. Na obra literária, o encontro, ao acaso, de Amy Denver e Sethe na floresta, funciona de várias maneiras diferentes para destacar a importância do apoio de outras mulheres. Em primeiro lugar, embora Amy seja branca e Sethe negra (e escrava), elas não são duas partes opostas do modo como essas designações têm sido historicamente posicionadas na sociedade americana. Por exemplo, em *Incidents in the Life of a Slave Girl* e *Dessa Rose*, a relação desigual entre a senhora “generosa” e a escrava-propriedade é um tanto quanto evidente; no entanto, Amy e Sethe são essencialmente escravas: Amy é serviçal, enquanto Sethe é uma escrava de fazenda. Por serem as duas mulheres oprimidas pela mesma autoridade patriarcal, elas estão essencialmente ligadas por meio das circunstâncias e pelo seu baixo *status* social, apesar da diferença racial. Amy confia a Sethe:

O Mr. Buddy me deu chicotadas no traseiro. Kentucky não é um lugar bom de morar. Boston é que é bom de morar. Era lá que minha mãe estava antes de darem ela para Mr. Buddy. Joe Nathan disse que Mr. Buddy era meu pai, mas eu não acredito, você acredita? (MORRISON, 2007, p. 116)

⁷⁷ *Dessa Rose* de Sherley Anne Williams, foi publicado em 1986.

Toni Morrison evoca uma ideia de ligação entre os laços universais que unem as mulheres, em conformidade aos laços específicos entre mulheres negras e sua comunidade, mostrando que a solidariedade feminina transcende à raça. A inclusão de Amy por Morrison no amplo discurso dos laços entre mulheres e a comunidade é também importante porque a autora deixa implícito, através do tratamento de Amy pelo Senhor Buddy, que Amy é oprimida pela mesma ordem patriarcal que Sethe, a despeito do fato de ela ser branca.

Quando Amy percebe os pés machucados de Sethe, após ela ter caminhado descalça e grávida pela densa floresta, ela os massageia para confortá-la, para que Sethe possa completar sua jornada rumo à liberdade. Do mesmo modo, quando Amy nota que Sethe está sangrando nas costas através de seu vestido (como resultado de seu chicoteamento em Doce Lar), ela limpa suas feridas e apanha teias de aranha para colocar sobre elas, estancando assim o sangramento. As ações de Amy prenunciam a entrada de Sethe no mundo feminino da cura, que será levado ao seu ponto máximo por Baby Suggs e, posteriormente, às mulheres da comunidade.

No texto de Morrison, quando a bolsa d'água de Sethe estoura na floresta, Amy imediatamente a conforta, a guia no trabalho de parto, e faz nascer a bebê Denver. Quando esta nasce, Sethe agradece a ternura de Amy, dando à criança o nome Denver, uma homenagem ao sobrenome de Amy. No texto de Morrison, Amy aparece como um anjo – outro tipo de fantasma. Além disso, ao colocar Amy na função de parteira e Sethe como a mulher grávida, Morrison praticamente reverte a construção binária feminina: mulher negra/mulher branca na sociedade americana.

Enquanto a regra no tempo e espaço da história era que as mulheres negras fossem as parteiras e servissem como amas de leite para as mulheres brancas e seus bebês, Morrison inverte esses papéis. Embora Amy se refira a Sethe como

“negra e feia” e seja rude com ela no início, suas palavras e ações são mais uma indicação de sua classe serviçal do que um sinal de hostilidade racial ou de preconceito. Através do parto de Denver, Morrison demonstra um laço e uma unidade universais entre mulheres que anulam a designação racial ou hierárquica. A autora se aprofunda no tema dos laços entre mulheres, colocando Amy e Sethe como vítimas do mesmo adversário hostil – a autoridade patriarcal. Para ambas, a floresta representa um lugar de refúgio, mas também de perigo. Na floresta, Sethe e Amy não são mulheres negras ou brancas, mas **mulheres** fugindo da opressão masculina.

Embora esse seja um aspecto importante dos laços entre mulheres no texto de Morrison, Demme descreve os eventos de modo bem diferente quando se trata do texto do cinematográfico. Neste, Sethe e Denver encontram-se na floresta, onde se escondem de seus senhores durante a fuga. Como no texto de Morrison, a Amy de Demme é inicialmente rude com Sethe, antes de perceber a péssima condição física na qual esta se encontra. Amy então massageia os pés de Sethe para confortá-la, antes de notar as feridas em suas costas ensanguentadas, que ela descreve como sendo parecidas com uma cerejeira.. Contudo, embora Amy também cuide dos pés de Sethe e faça-lhe o parto no texto cinematográfico, quando esses eventos se encerram, Amy simplesmente toma seu rumo e deixa que Sethe termine sua jornada rumo ao seu destino. Não há nenhum discurso que indique que Amy também está fugindo de algo ou de alguém. Os espectadores simplesmente veem uma mulher branca que brevemente ajuda uma mulher negra em um ato de altruísmo, levando em consideração o fato de que Amy suspeita que Sethe seja uma escrava fugitiva.

No texto cinematográfico, então, as circunstâncias de Amy não são similares às de Sethe, até onde os espectadores sabem, mas, ao invés disso, ela está hierarquicamente acima de Sethe, pois não se sabe que Amy é uma serviçal que está fugindo de seu senhor, que também a espancou. Ao escolher não tornar a condição social de Amy explícita no texto cinematográfico, o discurso sobre a opressão às mulheres se perde e a versão cinematográfica dos eventos reforça a hierarquia das mulheres brancas/negras implícita na construção racial americana.

A elisão dos laços femininos não mantém apenas as noções de hierarquia racial/sexual, mas também oculta a noção de feminilidade da versão cinematográfica. Os cuidados femininos, o parto, a ideia de comunidade, e as atitudes, geralmente são mais atraentes ao público feminino, como *chick-lit*⁷⁸ ou a literatura feminina. É importante ressaltar a teoria de Laura Murvey (1975) de que o filme é um meio para o prazer do público masculino. Por ser ainda a maioria do público de cinema tradicionalmente composta de homens com idades entre 18-49 anos, os cineastas, na maioria homens, constroem seus filmes para agradar suas preferências e eliminam os aspectos demasiadamente “femininos” do texto cinematográfico. De maneira semelhante à qual mulheres atraentes e pouco vestidas são utilizadas principalmente para satisfazer o prazer do público masculino, a minimização dos eventos ou componentes centrados nas mulheres é necessária para manter o interesse dos espectadores masculinos, que acabam se vendo na posição do protagonista masculino do filme. O laço entre as mulheres, estabelecido no texto de Morrison, foi praticamente eliminado do texto cinematográfico, com esse propósito em mente, afirma-se que, um importante aspecto da resistência feminina às construções sociais hegemônicas é omitido da adaptação cinematográfica.

⁷⁸ Gênero de ficção escrito para o público feminino que explora as experiências e ansiedades das mulheres contemporâneas.

Porém, nas palavras do diretor Jonathan Demme, uma obra cinematográfica deve possuir a sua própria visão:

Mesmo com todos nós determinados a honrar o romance de Morrison ao grau mais profundo possível, nós também entendemos que o filme tinha de ter vida própria. Sabíamos que não queríamos cair em um tipo de armadilha de reverência, de estar em um altar de adoração no altar de um livro que nós reverenciávamos e adorávamos. Qualquer adaptação deve aspirar a tomar o vôo e assim criando sua própria identidade. (FILMSCOUTS, 2015)

O discurso da resistência de que Morrison faz uso no romance é enfraquecido no texto cinematográfico é a capacidade de dar nomes. Em *Muntu: African Culture and the Western World*, Jahnheinz Jahn (1961) explica que o **nommo**, ou dar nomes, é “um encantamento, um ato criativo”. Ele explica que, uma vez que se dá um nome às coisas, elas se tornam reais (JAHN, 1961, p. 133).

O ato de se dar nomes é um aspecto importante da cultura afro-americana, especialmente levando-se em consideração o modo pelo qual parte da sua identidade, incluindo os sobrenomes, foi retirada dos africanos após sua chegada como escravos nas plantações. Morrison também chama a atenção para o ato de dar nomes como uma forma de resistência e de restabelecer sua identidade. No texto, Selo Pago e Baby Suggs personificam a resistência por meio de seus nomes, por terem, conscientemente, rejeitado os sobrenomes de escravos dados a eles, escolhendo para si próprios outros nomes. Selo Pago explica que largou o nome Joshua e adotou o nome Selo Pago para indicar que ele “havia se renomeado” e “estava livre de qualquer dívida” após a violação de sua mulher (MORRISON, 2007, p. 274). Do mesmo modo, Baby Suggs informa à sua antiga senhora que ela usa esse nome, porque seu marido a chamava de “Baby” e “Suggs” era seu sobrenome. Embora a decisão de ambos de se chamarem como quisessem fosse um ato de

rebeldia e demonstração de poder, pela época em que viviam, a mudança do nome de Baby Suggs é especialmente marcante. A importância se dá devido à sua rejeição à identificação dada pelos outros e não por ela mesma, e a afirmação e confirmação de sua união marital (em oposição a ser simplesmente propriedade de um senhor de escravos). Primeiramente, quando sua antiga senhora pergunta a Baby Suggs a razão pela qual ela não responde ao nome de Jenny, ela responde que “Suggs é meu nome, senhora, de meu marido. Ele não me chamava de Jenny” (MORRISON, 2007, p. 195). Através do ato de se dar um novo nome, Baby Suggs conscientemente ignora as noções de propriedade e identidade, forçando-a criar a sua própria. Baby Suggs ao recusar a aceitar os ideais da sociedade patriarcal e machista da época, rejeitando o nome a ela imposto e adotando um novo como sua marca identitária, como veremos na citação a seguir: “Porque chama de Suggs, então? O recibo de venda dele diz Witlow também, igual ao seu (...). Do que te chamava? De Baby. Bom, disse Mr. Garner, vermelho de novo, “se eu fosse você ficaria com Jenny Whitlow. Mrs Baby Suggs não é nome para uma negra livre (MORRISON, 2007 [1987], p. 195).

Por não ser uma parte da versão fílmica, a questão de se dar nomes é omitida e reduzida no escopo da adaptação. Outro aspecto excluído na versão cinematográfica foi o da vida dos escravos livres. Durante a escravidão, os africanos escravizados foram confinados dentro dos perímetros das *Plantations*, como uma maneira de controlar seus movimentos, acesso e interações com outros. Após a Emancipação, no entanto, os negros livres foram forçados a assumir sua recém-descoberta liberdade e os códigos severos que regiam seus movimentos na esfera pública, embora fossem tecnicamente “livres”.

Em *From Plantation to Ghetto*, August Meier (1970) explica que os legisladores sulistas aprovaram códigos para os negros, assegurando que os escravos fossem mantidos em subordinação. As restrições incluíam a declaração de que os negros que não estivessem empregados eram considerados delinquentes, para que pudessem ser novamente explorados como mão de obra gratuita; assegurava-se que negros poderiam testemunhar contra negros; a proibição da posse de armas de fogo, enfatizando a importância do bom comportamento; a intimidação aos negros de se aproximarem de locais de votação (MEIER, 1970, p. 149). Além disso, homens e mulheres livres foram forçados a aderir a códigos severos de conduta na esfera pública, ou se arriscar a punições graves ou, possivelmente, à morte. Tais códigos mantinham a hierarquia social dos brancos e restringiam os negros a determinados espaços perpetuando a sua opressão. No texto de Morrison, a autora exalta a importância do “espaço seguro” em relação à cura psíquica e espiritual dos afro-americanos através do espaço remoto na floresta, conhecido como a Clareira⁷⁹⁸⁰.

A Clareira, onde Baby Suggs prega seus sermões à comunidade negra livre, é considerado um espaço espiritual em que a comunidade se reúne para afirmar sua postura, ao declarar-se: "(...) aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri, carne que dança descalça na relva; Amem isso. Amem. Amem forte. Lá fora não amam a sua carne. Desprezam a sua carne” (MORISSON, 2007, p. 125). A afirmação vai em sentido contrário ao que eles aprenderam sobre seu valor pessoal no ambiente hostil dos brancos. Essa cena pode ser considerada o primeiro

⁷⁹ Floresta situada perto da cidade de Cincinnati em Ohio.

⁸⁰ Nos estudos Africanos, as Clareiras segundo a historiadora Beatriz Nascimento (2007, p.17-18) eram locais “(...) onde a liberdade era praticada, onde os laços étnicos e ancestrais eram revigorados”. Formava o núcleo simbólico para construção do corpo comunitário, religioso, da memória individual e coletiva exercendo, assim, uma grande importância na vida consciência histórica dos negros.

momento pastoral nas literaturas afro-americana e americana – referindo-se a cenas anteriores de júbilo por parte dos escravos após o trabalho e cenas pastorais no início da literatura americana. No texto de Morrison, a Clareira é de especial importância para a comunidade afro-americana, porque eles testemunharam a opressão da escravidão e seu legado devastador. Na Clareira, Baby Suggs encoraja os membros da comunidade negra a dançar e a amar a vida, por ser essa a primeira vez em que podem fazer isso como homens livres. Por haver uma ligação temática e narrativa no texto impresso, que contextualiza os horrores da escravidão e seus desdobramentos, a importância da Clareira se dá à medida que pode ser entendida como um “lugar seguro” para os ex-escravos.

A personagem Bubby Suggs exerce o poder da palavra e das tradições orais, em ambos os textos – romance e filme exerce o papel de um griot^{81 82}, representa a figura da guardiã do conhecimento e da história do seu povo. Suggs é a sábia anciã conhecedora das memórias do passado, possuidora das experiências, mestra dos mais jovens, que narra os eventos importantes da comunidade, evangeliza e aviva o desejo nos outros membros para continuar a árdua labuta do dia a dia, conforme segue:

Na clareira, Sethe encontrou a velha pedra onde Baby sentava-se para fazer suas pregações. Imediatamente lembrou-se do cheiro das folhas cozinhando ao sol, dos pés batendo como trovões e dos gritos que arrancavam os frutos dos galhos dos

⁸¹ Griot é como são chamados, em alguns povos da África, os contadores de histórias. Possuem uma função especial que é a de informar, educar, entreter e narrar as tradições e os acontecimentos de um povo. É antes de tudo o guardião da tradição oral de seu povo, um especialista em genealogia e na história de seu povo. O costume de sentar-se embaixo de árvores ou ao redor de fogueiras para ouvir as histórias e os cantos. Os griots também são músicos e muitas vezes as narrativas são cantadas. O Império Mali, sob o comando de Soundjata Keita, por volta do século XIII confere importância notável a esses sábios. A construção da história de base oral é marca dos povos africanos antigos e o griot tem papel fundamental em sua estruturação. É uma figura semelhante ao repentinista na cultura popular do Brasil, com a diferença de que constituem uma casta (costumam casar-se somente com outros griots ou griottes), assumindo uma posição social de destaque em seu meio. (PAULA, 2015).

⁸² Nas tradições africanas, a palavra falada, além de um valor moral fundamental se apossa de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. (PAULA, 2015).

castanheiros. Com a ajuda de Baby Suggs, o povo se soltava. (MORRISON, 1987, p.114)

A atitude de Baby Suggs revela alguns costumes tradicionais trazidos da África pelos ex-escravos, em que os mais velhos são respeitados e ouvidos pelos seus ensinamentos e experiência. Baby Suggs costumava reunir os seus ouvintes embaixo de uma frondosa árvore e lá ela cantava, pregava, contava histórias e refletia sobre diversos assuntos: “Sua autoridade no púlpito, a dança na Clareira, o “Chamado” poderoso – Baby não pregava nem fazia 119 sermões porque se considerava ignorante demais para isso; apenas chamava e era ouvida” (MORRISON, 1987, p. 206).

Na adaptação cinematográfica, no entanto, a importância da Clareira não é explícita e não assume a mesma importância do que no texto morrisiniano. Visto que, no filme, Demme retrata apenas uma cena em que Baby Suggs faz sua pregação para um grupo de negros, aconselhando-os a “dançar e amar seus olhos, mãos e lábios, pois lá do outro lado (do outro lado do Rio Ohio no território dos escravos) eles (os brancos) não os amam” (MORRISON, 2007, p. 125). Demme filma o grupo de negros respondendo às afirmações de Baby Suggs através da dança, enquanto tocam, simultaneamente, seus olhos, lábios e mãos, se regozijando em sua liberdade e sociedade. Do mesmo modo, essa cena não corresponde ao texto impresso – excluindo-se as palavras de Baby Suggs, que são praticamente as mesmas da narrativa de Morrison. A cena foi incluída no filme por Demme, porém sem grande ênfase na vida comunitária das personagens. Tão rapidamente quanto aparece, a cena também termina.



Figura 14 – Babby Suggs na clareira em momento de pregação
Fonte: *Beloved*, 1999.



Figura 15 – A comunidade reunida ao redor da clareira em confraternização
Fonte: *Beloved*, 1999.

Outro tema que surge e suscita a análise é o discurso sobre o mulato, ou negro de raça mista, como um legado da escravidão. Em *Reconstructing Womanhood*, Hazel Carby (1987) explica que o mulato é visto como uma “convenção da literatura afro-americana que proporcionou a exploração na ficção de relações que eram socialmente proscritas”⁸³ (CARBY, 1987, p. 171). A autora também afirma que a figura do mulato é “um dispositivo narrativo de mediação; permite uma exploração fictícia do relacionamento entre as raças ao mesmo tempo

⁸³ Na versão em inglês: “convention of Afro-American literature which enabled the exploration in fiction of relations which were socially proscribed”

em que é uma expressão imaginária do relacionamento entre as raças”⁸⁴ (CARBY, 1987, p. 17).

Morrison estende o discurso sobre o mulato como um remanescente da hierarquia escravagista das plantações e alienação cultural, por meio de Lady Jones, na versão literária de *Beloved*. Morrison descreve Lady Jones como “mista” com “Olhos cinzas e cabelo amarelo encaracolado, que ela detestava fio por fio – embora não soubesse se era por causa da cor ou da textura” (MORRISON, 2007, p. 328). A Lady Jones de Morrison é paranoica, “Bem no fundo, (...) acreditava que, com exceção do marido, o mundo todo, inclusive seus filhos, a odiava pela cor de seus cabelos” (MORRISON, 1987, p. 289). Morrison descreve o estado psíquico de Lady Jones, informando que, como resultado de sua pele muito clara e cabelos loiros, ela “se casa com o homem com a pele mais escura que conseguiu encontrar” e tem “uma penca de filhos”, todos com a pele mais escura que a dela. Através da personagem de Lady Jones, Morrison mostra a vergonha que persegue alguns negros com as características físicas de Jones. O desejo dela de se casar com “o homem mais negro que ela pudesse encontrar” demonstra uma tentativa de “desfazer” a mistura racial que é um sinal visual do estupro e abuso sexual sofrido por escravas nas fazendas, e também por mulheres negras livres. Morrison indica, por meio de Lady Jones, uma rejeição da hierarquia da cor e classe que divide a comunidade afro-americana de uma maneira semelhante à que acontece nas *Plantations*. Não era incomum haver escravos ou ex-escravos que haviam nascido de uma mãe negra que, possivelmente, teria sido estuprada por um homem ou até mesmo homens brancos. Sua aparência era o fruto do ato de violência sofrido por sua mãe e por tantas outras mulheres. Lady Jones casou com o homem mais negro

⁸⁴ Na versão em inglês: “narrative device of mediation; it allows for a fictional exploration of the relationship between races while being at the same time an imaginary expression of the relationship between races”

que encontrou para, assim, provar sua negritude. Dessa maneira, está reafirmando a sua identidade como mulher negra. Lady Jones acreditava que apenas seu marido não a julgava pela cor de sua pele e cabelo.

Nesse sentido, é interessante recorrer às palavras de Frantz Fanon (2008) no seu livro, *Pele negra, máscaras brancas*: "(...) o povo branco não me reconhecendo como um dos seus, o negro quase me renegando. Esta é a minha exata situação" (FANON, 2008, p. 77). Enquanto em *Beloved*, a autora utiliza a personagem de Lady Jones e suas características físicas para analisar um dos remanescentes mais visuais da escravidão (suas características fenotípicas) e para desafiar a hierarquia da cor e classe.

No ambiente cinematográfico, não há menção à tez clara de Lady Jones, seus olhos acinzentados, cabelo armado, ou seu isolamento da comunidade negra. Do mesmo modo, não se menciona que ela tenha escolhido o homem de pele mais escura que ela pôde encontrar, em um esforço em afirmar sua negritude ou produzir filhos que sejam mais escuros que ela própria. O que é mostrado no texto cinematográfico é a chegada de Denver à casa de Lady Jones, afoita, procurando comida para sua mãe doente. Só se sabe o nome de Lady Jones porque Denver a chama. A atriz que faz o papel de Lady Jones, Irma P. Hall, não se encaixa na descrição física da personagem descrita no texto de Morrison. No filme, a personagem é uma mulher negra de pele marrom, com cabelos negros, que não se distingue fisicamente das outras personagens negras no filme, salvo por Amada, que é interpretada pela atriz birracial e de pele clara, Thandie Newton. As características físicas de Lady Jones não parecem ter relevância; ela é interpretada por uma atriz negra, de pele escura, que não possui nenhuma característica europeia que poderia levantar questões desconfortáveis ao lembrar os espectadores os vários estupros

sofridos pelas escravas, realizados por, por homens brancos. Ao evitar esse discurso sobre o legado da escravidão por meio das características físicas de Lady Jones, o filme tende a abrandar a realidade desconcertante da história racial americana, ao mesmo tempo, anulando o discurso que Morrison estabelece no texto literário.

Embora o romance de Morrison critique a hierarquia da cor e o preconceito como remanescentes da história racial americana, as personagens que a autora utiliza para essa crítica são interpretadas por atores que são virtualmente os opostos binários daqueles descritos no texto impresso. As decisões de escolher atores que não são semelhantes fisicamente às descrições no texto não aconteceram por acaso, foram uma clara estratégia de evitar questões que iriam particularmente incomodar o espectador branco, que é o público-alvo. As personagens, portanto, foram escolhidas de tal modo que divergem do discurso estabelecido nos texto impresso recentralizando a narrativa que sustenta o veio principal do texto cinematográfico (a história de fantasma). Assim, o aspecto desagradável do discurso social/racial também se perde.

Demme constrói uma sequência de *flashbacks* das experiências de Sethe e dos outros escravos de Doce Lar. A montagem é dividida em seções de quatro quadros na tela, similares a um painel. A cena na primeira montagem mostra uma mulher jovem (Sethe), deitada de costas enquanto dois homens brancos jovens (os sobrinhos de Schoolteacher) forçadamente espremem leite de seus seios e então o bebem.



Figura 16 – Sobrinhos de Schoolteacher estupram Sethe e bebem do seu leite na frente de seu esposo Halle.
Fonte: *Beloved*, 1999.

A segunda montagem mostra um homem negro, jovem, com um freio de cavalo cobrindo sua boca, enquanto ele testemunha o ataque a Sethe. A terceira montagem mostra um jovem negro, Halle, esposo de Sethe, ficou perturbado ver a cena de estupro de sua esposa, sem que ela o percebesse. Em um momento de profundo desespero, Halle espalha uma substância branca e espessa (manteiga batida) em seu rosto, ato que pode ser considerado infantil. Os escravos para Stanley Elkins (1959), particularmente nos Estados Unidos possuíam formas de comportamento fundadas na forte identificação entre raça e escravidão dando margem a criação de um estereótipo do negro, o **sambo**⁸⁵, “(...) a eterna criança, incapaz de atingir a maturidade” (GENOVESE, 1972, p. 74). Como nota Franz Fanon “O negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 2008, p. 27). Assim, penetrando no psiquismo do negro sob a forma de branqueamento estético, sexual e social; com estereótipo de beleza, comportamento, moral e poder, assimilados a partir de um modelo branco eurocêntrico. A esse aspecto, a cabe a teoria Freudiana que expõe nossas identidades e a estrutura de nossos desejos formando como base processos psíquicos e simbólicos do nosso inconsciente. Nesse sentido, a imagem do

⁸⁵ A respeito à vida social dos escravos norte-americanos, criou-se o estereótipo do negro *sambo*, que seria um escravo infantilizado e sem personalidade moral, inteiramente despersonalizado socialmente pelo sistema escravista (GENOVESE, 1972, p.74).

eu como inteiro e unificado é algo que o indivíduo aprende gradualmente na sua relação com os outros. Para Lacan, a formação do **eu** no olhar do Outro, inicia a relação da criança com os sistemas de representação simbólica, incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual.

Em suma, conforme demonstra o autor, “por mais dolorosa que seja esta constatação, somos obrigados a fazê-la. Para o Negro há apenas um destino. E ele é branco” (Fanon, 1983, p. 12). A imagem de Halle é a representação do negro que deseja se tornar branco. A desumanização das personagens em *Beloved* ultrapassa a categorização dos escravos como animais, observa-se este tipo de comportamento referente à corporalidade de Sethe e dos outros escravos de Sweet Home, quando Schoolteacher inscreve nesses corpos o signo da animalização e perda da identidade. Enquanto, a personagem de Sethe vivia em Sweet Home, ela costumava ouvir Schoolteacher instruir seus sobrinhos ao dividir os escravos em duas categorias: humana e animal. Ele estava sentado conversando com um de seus alunos quando Sethe o ouviu dizer: “Com quem vocês estão fazendo”? E um dos rapazes respondeu: ‘Com a Sethe’. (...) Eu estava quase virando para ir embora e ir lá buscar o véu, quando escutei ele dizer: ‘Não, não. Não é desse jeito. Falei para você colocar as características humanas dela à esquerda; os animais à direita. “E não se esqueça de alinhar todas”⁸⁶ (MORRISON, 2004, p.193). Ao ensinar aos jovens essa “lição”, schoolteacher assegura às próximas gerações a perpetuação dessa ideologia de violência e terror contra os negros. (PETERSON, 2001, p. 64).

⁸⁶ Na versão em inglês: “He was talking to one of his pupils and I [Sethe] heard him say, “Which one are you doing?” And one of the boys said, “Sethe” (...) I was about to turn around and keep on my way to where the muslin was, when I heard him say, “No, no. That’s not the way. I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right. And don’t forget to line them up”

A quarta montagem mostra Schoolteacher chicoteando Sethe ainda jovem, enquanto seus dois sobrinhos a observam. Essa montagem foi feita para supostamente, representar as experiências de Sethe, ao ter seu leite roubado pelos sobrinhos de Schoolteacher, enquanto Selo Pago e seu marido, Halle, observam impotentes; na sequência se assiste a uma ilustração da loucura subsequente do esposo (representada pela manteiga espalhada em seu rosto) e, finalmente, o espancamento de Sethe, punição por ter relatado o incidente cruel à Senhora Garner “Contei para Mrs. Garner o que eles fizeram. Ela ficou com um nó, não conseguia falar, mas dos olhos rolaram lágrimas. Os rapazes descobriram que eu tinha contado deles. O professor fez um deles abrir minhas costas” (MORRISON, 2007, p. 35).

Através dessa montagem, Demme mostra algumas das experiências mais terríveis de Sethe como escrava, A montagem de Demme é uma maneira de apresentar, sucintamente, imagens perturbadoras, e de “acabar logo com isso” (os atos abomináveis de crueldade contra os escravos), de modo que ele pudesse continuar para a próxima cena. Novamente, é necessário que se conheça o texto de Morrison para se compreender o que está acontecendo.

Uma vez que a adaptação cinematográfica relega a escravidão a um segundo plano. A narrativa fílmica se apresenta como uma história de fantasma (McDONALD, 2013, p. 85), que por acaso acontece em uma comunidade negra em Cincinnati, em que os elementos sociais da história – a escravidão, as assombrações do passado, os rastros e a alienação – todas peças necessárias para que façam sentido os aspectos mais importantes do enredo. Ironicamente, esse mesmo tema que a versão cinematográfica do texto tenta minimizar em um esforço de agradar o público em geral – a escravidão – é exatamente o elemento que teria dado ao texto

cinematográfico de *Beloved* unidade e coesão. A narrativa de Toni Morrison é um excelente exemplo dos efeitos de diminuir ou alterar significativamente os aspectos resistentes ou culturalmente relevantes do texto impresso em um esforço de criar um texto mais palatável ao público geral. O texto foi reconfigurado para se construir um filme nos moldes hollywoodianos. Morrison teve papel importante na adaptação para a versão cinematográfica e, portanto, tem alguma responsabilidade pela interpretação das cenas nele contidas.

Por qual razão, Toni Morrison iria, então, consentir a omissão virtual ou a diluição do discurso sobre a escravidão estabelecido no texto impresso para dar lugar à história de fantasma, quando ela efusivamente afirmou que se deve revisitar o passado e rememorar-lo a escravidão especificamente -- como um aspecto cultural importante do processo americano de cura racial? A resposta parece estar no entendimento de Morrison sobre as expectativas do público em geral, especialmente quando se trata da reconstituição visual de uma história sobre os traumas e feridas criados pela escravidão, uma espécie de tabu, que não serviria de tema para um filme direcionado ao grande público.

Referindo-se à adaptação do romance de Morrison, Oprah Winfrey afirma que “Para qualquer um que não tenha lido o livro, este filme torna o livro um ótimo prazer”⁸⁷ (PEISNER, 1998, p. 1). O romance de Morrison certamente não é destinado ao leitor iniciante, mas captura brilhantemente e intensamente o modo pelo qual a escravidão como instituição tem assombrado e ainda continua assombrando a todos; já a versão cinematográfica certamente não o faz com tal intensidade. O filme de grande orçamento e destaque na mídia é um exemplo de produção fílmica em que os negros tinham grande parte do controle da produção,

⁸⁷ Na versão em inglês: “For anyone who has not read the book , this film makes the book a great pleasure”

mas ainda assim se recusaram a perturbar os silêncios e a romantização das relações raciais ou da escravidão – tudo em nome da palatabilidade do público em geral e dos lucros nas bilheterias. Tem-se em mente que o filme e o livro são dois “animais diferentes”, e espera-se aproximar o senso de poesia de Morrison à tela grande.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Seu amor é grosso demais” diz Paul D para Sethe e ela responde “Grosso demais? Amor é ou não é. Amor ralo não é amor.”
Toni Morrison

Na dissertação apresentada, analisamos a obra de Toni Morrison e sua adaptação para o cinema, dirigida por Jonathan Demme, produzida e estrelada por Oprah Winfrey. Observamos que a hipótese de que a linguagem literária e a cinematográfica possuem um valor autárquico como manifestações artísticas próprias.

Stam considera que, a análise de uma adaptação abordada pela intertextualidade “não se limita a um único meio; ela autoriza reações dialógicas com outros meios e artes, tanto populares como eruditos” (2003, p. 227), e assim os textos são adaptações de outros textos e que, de alguma forma, dialogam uns com os outros.

Verificou-se que a história, a memória e o trauma são temas que se fundem ao se analisar os eventos que ora estão fragmentados, ora conectados às vidas das personagens. Ambientada no contexto da cultura racista dos Estados Unidos da América, onde a escravidão, com seus linchamentos, genocídios e atrocidades perdurou por mais de 200 anos, o enredo busca trazer à tona a dor e as marcas de um povo oprimido em sua própria Nação. Histórias traumáticas, como as das personagens do livro e do filme, expressam uma realidade mesmo que ficcional ainda tão comum e refletem as feridas ainda abertas na sociedade afro-americana atual. As narrativas são norteadas por várias dicotomias: criação e destruição de uma família, união e separação na relação mãe e filhas, trauma e superação, abandono e reencontro, real e surreal, morte e vida.

Os relatos das personagens se desdobram como colchas de retalhos, formando mosaicos que, através do ato de lembrar, organizam suas lembranças e, a cada memorização, algo novo é acrescentado, redesenhado, tecendo os eventos do passado aos do presente (MASK, 2009, p. 177).

Faz-se relevante mencionar que as questões culturais e políticas afro-americanas podem ser diferenciadas através do modo pelo qual as personagens revelam não apenas sua luta pessoal e coletiva ao tentar superar o racismo durante os tempos da escravidão, mas também a luta de todos os Negros ao se ler ou assistir às obras.

A personagem Amada é apresentada como representante de milhares de escravos que foram esquecidos e tiveram suas histórias negligenciadas e apagadas da memória coletiva da sociedade americana como Morrison ressalta:

Todos sabiam como ela era chamada, mas ninguém em lugar algum sabia seu nome (...) Embora ela tivesse direito, ninguém a queria (...) Eles a haviam esquecido como a um sonho ruim (...) Lembrar não parecia ser muito bom (...) Eles podem tocar se quiserem, mas eles não o fazem, porque eles sabem que as coisas jamais serão como antes se o fizerem. (MORRISON, 2007, p. 274-75).

Ao trazer seus traumas à tona, as personagens conseguem se recompor e recomeçar a partir de onde o fio da meada havia sido partido -- tanto individual quanto coletivamente.

Portanto, em *Beloved*, a presença do passado é decisivo para a transformação do presente das personagens, especialmente o presente de Sethe. Nessa história, como já mencionado anteriormente, o passado retorna na forma da filha, Amada, que vem “do outro lado” (MORRISON, 2007, p. 75), ansiosa por juntar as peças fragmentadas de sua própria história. Ela clama por seu lugar, como relata

enfaticamente à sua irmã Denver: “Ela (Sethe) é de quem que preciso (...). Meu lugar é aqui (...). É aqui que eu estou” (MORRISON, 2007, p. 76).

A presença de Amada simboliza um passado que, constantemente, assombra o presente por não ter sido contado de maneira justa através dos séculos. Ele precisa ser lembrado, rememorado e revisitado para que seja acomodado ou continuará existindo como memórias fragmentadas e desconexas, que não podem ser controladas ou esquecidas. Ao tentar esquecer e enterrar um passado ainda vivo, o povo norte-americano, neste contexto, é forçado a encarar os fantasmas que irão constantemente reivindicar suas vozes.

Assim *Beloved*, tanto obra cinematográfica quanto literária, reapropria, lembra, relembra e revisita o passado das personagens. Um passado que permanece inenarrável, embora clame por discussão e revisão.

Morrison afirma que a história da escravidão é uma história para ser rememorada. A morte e a ressurreição de Amada representam não apenas sua própria história, mas a liberdade, uma nova oportunidade de tecer o presente e descobrir o futuro.

Levando-se em consideração esses aspectos, emerge em meio a inúmeras anotações e desorganizados alfarrábios compilados no decorrer de mais de uma década de leituras a citação de Ecléa Bosi (1979), em seu livro *Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos*:

Qual a função da memória? Não reconstrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação: o apelo aos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. É também a viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos para aprender a ver o que quer saber. (BOSI, 1979, p. 47- 48)

Portanto, memória, história, literatura e cinema, neste trabalho de pesquisa, fazem parte de um *composé* bordado pelas amarras da intertextualidade. Tiphaine Samoyault (2008), em seu livro *A intertextualidade* comenta:

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos, de retomadas, de lembranças de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Conclui-se na análise, que o filme é uma adaptação, uma releitura da obra literária “(...) não é uma cópia, ou simples decodificação (embora, muitas vezes, implique uma) (...)” é a associação da repetição com a diferença. O núcleo temático da narrativa fílmica utiliza-se implicitamente de discursos e características físicas e psicológicas das personagens apresentados no romance *Beloved*, que foram reiterados, redefinidos e revisitados, reconstruindo um padrão da história. Lembrar-se dos traumas é revivê-los.

Recontar e rememorar lembranças reprimidas é uma maneira de trazer à tona um sofrimento perturbador e violento. As histórias dos traumas das personagens são empacotamentos de memórias que, contadas em fragmentos, formam rastros deixados nos traços históricos e culturais de um povo.

Isso pode ser observado nas palavras de Paul D, ao dizer que Amada é o fantasma que “me fez lembrar de alguém, de alguma coisa que, ao que parece, um dia terei que lembrar” (MORRISON, 2007, p. 247).

Beloved não é apenas uma parte da história traumática da escravidão, trata-se da expressão de um emaranhado de vozes minoritárias que reivindicam sua cultura, tradições e lugar na construção de uma nação: “(...) as maneiras afro-

americanas de ver, conhecer e expressar a realidade” (Ferguson, 1991, p. 110), suas redescobertas e reafirmações em direção à liberdade.

Sendo assim, os fragmentos da história da escravidão costurados cuidadosamente por Morrison formam círculos concêntricos através dos eventos entrecortados desde a grande travessia do Atlântico passando pelas grandes *Plantations* nas Carolinas à Sweethome no Kentucky até Cincinnati, Ohio.

Através das vozes das memórias surge um sentimento que não pode ser esquecido, a liberdade.

Arrematando as pontas dos fios da memória de uma herança silenciada e amordaçada quanto irresolvida em nossa história, as expressões artísticas como o romance e o filme *Beloved*, aqui analisados, corporificam a perturbadora relação, senzala, morte e traumas, nos permitindo encontrar, como afirma Eduardo de Assis Duarte, “uma história de superação vinda dos antepassados, a partir de uma perspectiva identificada com a visão do mundo e com os valores do Atlântico Negro”(DUARTE, 2009, p. 346).

Dessa forma, revistando o trauma e a história, a obra surge como símbolo da diáspora e da memória da escravidão. Se a memória dos *Seis Milhões ou mais* ficou esquecida e negligenciada, vagando à deriva em algum lugar da travessia através dos mares, as vozes de Sethe, Baby Suggs, Paul D, Denver e Amada reverberam na lembrança dos que assistiram ao filme ou leram o livro. Contrariando as palavras de Morrison, ao final da obra que eclodem na voz do narrador “Não era uma história para passar adiante. (...) Não era uma história para passar adiante. (...) Esta não é uma história para passar adiante”. (MORRISON, 2007, p.362-63).

Beloved é uma história que exige ser passada adiante e preservada em nossa memória coletiva. Ter um passado é ter uma consequente responsabilidade

nos destinos e no futuro da nação negro-africana. Somos levados a acreditar que a voz, a presença e as ações de Amada ao retornar a 124 Bluestone Road trazem consigo dor, mas ao mesmo tempo, cura e nos fazem refletir o que jamais poderá ser esquecido ou silenciado: a memória dos filhos do holocausto da diáspora negra.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, A. **Sideshow Fetishism.** Disponível em: <<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=a+film+and+a+book+are+two+different+animal+s%2C+and+one+could+only+hope+to+approximate+Morrison%E2%80%99s+is+of+poetry+on+screen.+However%2C+it+seems+that+Demme+was+not+even+able+to+approximate+the+correct+genre+for+the+piece%2C+and+this+is+why+it+falls+apart.+Demme+attempts+to+recreate+Beloved+as+horror+film+rather+a+magical+realism+piece&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.abiolaabrams.com%2Fsitebuildercontent%2Fsitebuilderfiles%2Fsideshowfetishism.doc&ei=nrUoT8OEOonJtgelifD1BA&usg=AFQjCNGkePGfBY1ql4kzQ1bvFODj4V42Qg>> Acesso em: 30 nov. 2011.

AKI, K. **It's Not Over - Rememories of a Haunting Past in Toni Morrison's Beloved.** München: GRIN, Verlag, 2003.

AGUIAR, F. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGREINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

ALBURQUERQUE, W.; FRAGA, W. O fim da escravidão e o pós-abolição. In: **Uma história do negro no Brasil.** Salvador: CEAO/Fundação Palmares, 2006. Cap. 7, p. 176.

AMUCHÁSTEGUI, A. J. P. **Algo más sobre la historia** : teoría y metodología de la investigación histórica. Buenos Aires: Editorial Ábaco, 1977.

ANDERSON, P. **As origens da pós-modernidade.** Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ÂNGELO, B. The Pain of Being Black: An interview with Toni Morrison. In: MORRISON, T. **Conversations with Toni Morrison.** Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

ARAÚJO, J. Z. . **A Negação do Brasil - O negro na telenovela brasileira,** São Paulo: Senac, 2000.

AUGUST, M., ELLIOT M. R. **From Plantation to Ghetto.** Constable & Co., London, 1970.

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papyrus, 2003.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARTHES, R. **Mitologias.** Difel, São Paulo, 1987.

BAZIN, A. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, A. **O cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política.** 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGMAN, I. **Film has nothing to do with literature,** In: SIMON & SCHUSTER. Four screenplays of Ingmar Bergman, New York, 1960.

BERNARDET, J. **O que é Cinema?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

- BETTETINI, G. **La conversacion audiovisual**. Madrid: Catédra, 1996.
- BHABHA, H. **The location of culture**. New York: Routledge, 1994.
- BLASSINGAME, J. **The Slave Community**: Platanon Life in the Antebellum South. New York: Oxford UP, 1979.
- BLUESTONE, G. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1957
- BOGLE, D. **Toms, coons, mulattoes, mammies, and bucks**: an interpretive history of Blacks in American films. 4. ed. New York; London: Continuum, 2001.
- BRITO, J. B. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BURGESS, A., **Earthly powers**. Nova Iorque: Avon, 1980.
- BUSSI, G. E.; KOVARSKI, L. S. **Letteratura e Cinema**. La trasposizione, Tai del Convegno su Letteratura Forlì (diciembre 1996), Bolonia: CLUEB.
- DEMME, J. **Beloved**. Walt Disney Studios: DVD (172 min.), 1999.
- CAMARGO, L. Apresentação. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- CAMPOS, F. C. **Cinema**: sonho e lucidez. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- CARBY, H. **Reconstructing Womanhood**: The Emergence of the Afro American Woman. New York: Oxford UP, 1987.
- CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CHATMAN, S. **Story and Discourse**. Narrative structure in fiction and film. Ithica and London: Cornell University Press, 1978.
- CLEAGE, P. "The Courage to Dream! Interview." **Essence**, December 1998. February 15, 2006. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1264/is_8_29/ai_53460740>. Acesso em: 30 nov. 2011.
- CLERC, J. **Littérature et cinema**. Nathan, 1993.
- COELHO, S. S. **A adaptação em Vale Abraão. Do romance de Augustina Bessa-Luís ao filme de Manoel de Oliveira**. 1999. 116p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Unicamp, Campinas, 1999.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CORRÊA, C. M. F. **Histórias de hoje sobre coisas (não) tão antigas**: a autobiografia feminina Afro-americana. Disponível em: http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_18.pdf. Acesso em: 14 jan. 2015.

COSTA, E.F. D. **Unspeakable things (Un) spoken: The representation of black women in Toni Morrison's *Beloved***. Curitiba, 1999. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) Coordenadoria de Pós-Graduação, Universidade Federal do Paraná - UFPR

COX, M. **The Oxford Book of Twentieth Century Ghost Stories**. Oxford: Oxford UP, 1996.

DAVIS, A. **Women Race & Class**. New York: Random House, 1983.

DAVIS, K. C. "Post-Modern Blackness': Toni Morrison's *Beloved* and the End of History", *Productive Postmodernism Consuming Histories and Cultural Studies*. Ed. John N. Duvall . Albany : SUNY Press, 2002.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DRAY, P. **At the hands of persons unknown: The Lynching of Black America**. New York: Modern Library, 2002.

DUARTE, E. Na cartografia do romance afro-brasileiro, Um defeito de cor, de Ana Maria Gonçalves. In: TORNQUIST, Carmen S. et al. (org.). *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Florianópolis: Mulheres, 2009. vol. I. 526 p. p. 325-348

DUMAS, H. **Ark of Bones and Other Stories**. Ed: Hale Chatfield and Eugene Redmond. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1970.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELLIS, J. **Visible fictions: Cinema, television, video**. 2. ed. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1992.

EPSTEIN, J. O cinema e as letras modernas. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. "O filme contra o livro". In: Xavier, I. (Org.). **A experiência do cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1983b, p. 293.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, A. M. **Female slave narratives: consistency and permanence – a study of two texts from the XIXth and XXth centuries**. 2012. 89p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.pgletras.uerj.br/bancoteses_mlli.php. Acesso em: 12 jan. 2015

FERGUSON, R. "History, Memory and Language in Toni Morrison's *Beloved*". In: SELLERS, S. (Org.). **Feminist Criticism: Theory and Practice**. Toronto: University of Toronto Press, 1991, pp. 109-128.

FERNANDES, G. O pós-modernismo. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 301-315

FERREIRA, E. M. A. **Cabeças compostas**: a personagem feminina na narrativa de Osman Lins. São Paulo: Edusp, 2005.

FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

FILMSCOUTS. **Beloved**: about the production. Disponível em: <http://www.filmscouts.com/scripts/matinee.cfm?Film=beloved&File=productn>. Acesso em: 12 jan. 2015.

GAGNEBIN, J. M. **O rastro e a cicatriz**: metáforas da memória. *Pro-posições*, Vol.13 Fac. 3 (39) Campinas, 2002.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **El relato cinematográfico**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GENOVESE, E. D. In *Red and Black: Marxian Explorations in Southern and Afro-American History*. New York: Vintage, 1972.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

GILROY, P. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 1993, 2001.

GRAY-WHITE, D. **Ar'n't I A Woman? Female Slaves in the Plantation South**. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

GUERRERO, E. "The Black Image in Protective Custody: Hollywood's Biracial Buddy Films of the Eighties," In **Black American Cinema**, ed. Manthia Diawara. New York: Routledge, 1993.

GUTHRIE, D. T. (Ed.) **Conversations with Toni Morrison**. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 2009.

HALL, S. **A identidade cultura na pós-modernidade**. 11 ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRIS, M. A. et al (Ed.) **The Black Book**. New York: Random House, 2009.

HATTNER, A. **Quem mexeu no meu texto**: observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.16, p.145-155, 2010.

HAUSER, A. **História social da arte da literatura**. Martins Fontes, 1995.

HENDRICK, W.; HENDRICK, G. (Ed.) **Fleeing for Freedom**: Stories of the Underground Railroad as told by Levy Coffin and William Still. Chicago: Ivan R. Dee, 2003.

HILL-COLLINS, P. **Black Feminist Thought**. 2. ed. New York: Routledge, 2000.

HOOKS, B. **Ain't I a Woman**: Black Women and Feminism. Boston: South end Press, 1981.

HUGHES, Langston; MELTZER, Milton. **Black Magic**: A Pictorial History of Black Entertainers in America. New York: Bonanza Books, 1967, p. 189

HUTCHEON, L. **Uma teoria da Adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

HIRSCH, M. **Maternity and Rememory: Toni Morrison's Beloved**. Representations of Motherhood. eds. Anna Bassin, Margaret Honey, and Meryle Mahrer Kaplan. New Haven: Yale University, 1994, p.92 -110.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

IZQUIERDO, I. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JAHN, J. **Muntu**: African Culture and the Western World. New York: Grove P, 1961.

JAMESON, Fredric. O Romance Histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, Rio de Janeiro, n.77, p.185-203, 2007.

JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. *In: Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

JONES, S. **Rereading the Harlem Renaissance**: Race, Class, and Gender in the Fiction of Jesse Fauset, Zora Neale Hurson, and Dorothy West. Westport: Greenwood, 2002.

JOST, F. **L'œil-caméra, Entre film et roman**. Lyon: PUL, 1987.

KANE, G. **Blacks talk a good game but leave `Beloved' to die**. Disponível em: http://articles.baltimoresun.com/1999-01-17/news/9901170183_1_beloved-african-saga-black. Acesso em: 20 jan. 2015

KLOTMAN, P. **Frame by Frame**: A Black Filmography. Bloomington: Indiana UP, 1979.

KOCH, I. V. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 1987.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANGER, A. Star Power. 2003. In: DENARD, Carolyn (Org.). **Toni Morrison: Conversations**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. p. 206-213.

LIMA, T. **A memória da voz. Humanidades**, 2009 (Anais). Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades2009/Anais/GT17/17.1.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2015.

LUPACK, B. T. **Literary Adaptations in Black American Cinema: from Micheaux to Morrison**. Rochester: University of Rochester Press, 2002.

MARSÉ, J. "El palladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla". El País, 13 de Novembro de 1994.

MASK, M. **Divas on Screen: Black Women in American Film**. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

McDONALD, P. Reading Toni Morrison's Beloved. Tirril Hall: Humanities E-books, 2013.

MCFARLANE, B. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996

MCKAY, C. **Banana Bottom**. New York: Harcourt Brace, 1933.

MINTZ, S. W. & RICHARD, P. 1992. **The Birth of African-American Culture: An Anthropological Perspective**. Boston: Beacon, 1992.

MOBLEY, M. S. "A Different Remembering: Memory, History, and Meaning in Beloved". **Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present**. Ed. Henry Louis Gates, Jr., and K. A. Appiah. New York: Amistad, 1993.

MONACO, J. M. **How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MONTESQUIEU, C. S., Baron de. **O espírito das leis**. Apresentação Renato Janine Ribeiro. Tradução Chistina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOREIRA, G. C. **Laranja mecânica: do livro para o cinema**. 2005. 78p. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia apresentado curso de Publicidade e Propaganda) UniCEUB – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1358/2/20166960.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2015.

MORRISON, T. **Amada**. Tradução de Evelyn Kay Masaro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Beloved**. New York: Vintage International, 2004.

_____. **Amada**. Título Original: Beloved. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia de Letras, 2007.

MUCKLEY, P. A. **To Garner stories: a note on Margaret and Sethe in and out of history, and Toni Morrison's Beloved**. (2002). Disponível em: <<http://www.luminarium.org/contemporary/tonimorrison/muckley.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MULVEY, L.. Visual Pleasure and Narrative Cinema. (1975). Disponível em: <<http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2015

NAGAMINI, E. **Literatura, televisão, escola**. Estratégias para leituras de adaptações. São Paulo: Ed. Cortez, 2004.

NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: Ratts, Alex, Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza- Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

NUNES, G. E. P. **Leituras de Shakespeare**: da palavra à imagem. 2006. 154p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2006.

O CANTOR DE JAZZ (The Jazz Singer) – 1927. "**O Primeiro filme falado**". Dirigido por Alan Crosland. Estados Unidos. Produzido e distribuído pela Warner Bros, 1927. 1 DVD (88min); son. Disponível em: <http://www.supersitebrasil.net/ocantordejazz.html>. Acesso em: 12. Jan. 2015.

PAULA, R. de. **Tradição Oral Africana**: Griots. Disponível em: <https://aculturaafricana.wordpress.com/2013/09/14/a-tradicao-oral-africana-griots/>. Acesso em: 12 jan. 2015

PEACH, L. **Angela Carter**. Londres: Macmillan Press, 1998.

PEISNER, D. **Oprah Winfrey**: The Well Rounded Interview. 1998. Disponível em: <http://www.well-rounded.com/movies/reviews/oprah_intiv.html>. Acesso em: 13 jan. 2015.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, T.; et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PEÑA-ARDID, C. **Literatura y cine: una aproximación comparativa**. 2. ed. Madrid: Cátedra, 1996

PETERSON, N. J. **Against Amnesia: Contemporary Women Writers and the Crises of Historical Memory**. Ed. Emory Elliot. Philadelphia: Pennsylvania Press, 2001.

PRADO, D. de A. A personagem teatral. In: CÂNDIDO, R. P. G. et al. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RAINWATER, C. Worthy Messengers: Narrative Voices in Toni Morrison's Novels. **Texas Studies in Literature and Language**, XXXIII: 1, Spring 1991. p. 96-113.

READ, H. **Imagem e Ideia: La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana**. FCE. México-Buenos Aires, 2a. edición en español, 1965.

REZENDE, A. C. **O hipertexto, construção do conhecimento e a disponibilização de material didático na internet**. Rio de Janeiro: 2003. 137 p. 2003. Tese (Doutorado) Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas; Editora da Unicamp, 2007.

- RONDOLINO G.; TOMASI, D. **Manuale del film**. Torino: Utet, 1995.
- ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSS, H. **Film as Literature, Literature as Film: An Introduction to and Bibliography of Film's Relation to Literature**. New York: Greenwood, 1987.
- ROYNON, T. **The Cambridge**: Introduction to Toni Morrison. New York: Cambridge University Press, 2012.
- RUSHDY, A. H. A. **What is a neo-slave narrative?** The neo-slave narrative. Disponível em: <http://neoslavenarrative.blogspot.com.br/p/neoslavenarrative.html>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- RYAN, K. **Revolutionary suicide in Toni Morrison's fiction**. (2000). Disponível em: http://www.findarticles.com/p/mi/_m2838/is_3_34/ai_67413396. Acesso em: 9 jan. 2015.
- SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTANA, S. R. L. **As várias faces de Ripley: entre a literatura e as adaptações cinematográficas**. 2009. 254p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SANTOS, F. dos; NETO, José Castilho; ROSING, Tânia M. K. (ORG.). **Mediação de leitura: discussão e alternativas para a formação de leitores**. São Paulo: Global, 2009
- SCHOLES, R. **Narration and Narrativity in Film**. Film Theory and Criticism. New York: Oxford UP, 1985.
- SCHWALM, L. A; WEISENBURGER, S. **Modern Medea: A family story of slavery and child murder from the Old South**. New York: Hill and Wang, 1998.
- SCOTT, E. C. The Horrors of Remembrance: the Altered Visual Aesthetic of Horror in Jonathan's Demme's *Beloved*. **Genders Online Journal**. University Colorado, 2004.
- SEGER, L. **The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film**. New York: Henry Holt and Company, 1992.
- SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, E. M. N. **Literatura e cinema: A escrita cinematográfica de O Delfim, de José Cardoso Pires**. 2008. 165p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) Universidade da Madeira, Funchal, 2008.
- SILVA, S. S. da. **As estéticas do real no cinema brasileiro contemporâneo**. Disponível em: http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2008/resumos/ccs/com/c_sheila.pdf. Acesso em: 05 jan. 2015.
- STAM, R. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation** _In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. **Literature through film: realism, magic and the art of adaptation**. United States of America: Blackwell Publishing, 2005a.

_____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. (Edts.) **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. United States of America: Blackwell Publishing, 2005b.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 2. ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2006.

_____. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, p.19-53, jul/dez, 2006.

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Conçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAMPP, K. M. **The Peculiar Institution; Slavery in the Ante-Bellum South**. New York: Vintage Books, 1956.

ROSSO, Mauro. "O filme é melhor que o livro", In: Cult, nº135, p. 60-63.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

STANLEY M. E. **Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life**. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

STONE, A. A. "**Oprah's Nightmare: Beloved Suffers from Its Own Artistic Pretensions**". *Boston Review: A Political and Literary Forum*. Feb/Mar. 1999. 7 p. 12 Dec. 2011. Disponível em: <<http://bostonreview.net/BR24.1/stone.html>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

TAVARES, M. Cinema e Literatura: desencontros formais. *Intermédias* n. 5-6, ano 2, 2006. Disponível em: Acesso em: 05 dez. 2012.

TATARU, P. Beloved. **Los Angeles Times**. A3, 15 Mar. 1988.

TAYLOR G, D., ed. **Conversations with Toni Morrison**. Jackson, Mississippi: University of Mississippi Press, 1994.

TIBBETTS, J. C. **Oprah's Belobored Beloved**. *Literature/Film Quarterly*, p. 74-77. Março 30, 2012. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3768/is_199901/ai_n8833306> Acesso em: 13 jan. 2012.

TOLSTÓI, L. **Anna Kariênina**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOOMER, J. **Cane**. New York: Boni and Liveright, 1923.

SHERRYL, V. "Only by Experience": Embodiment and the Limitations of Realism in Neo-Slave Narratives." **Science Fiction Studies**. 34.2. p, 241-61, 2007.

WALTER, R. **Narrative Identities**: (Inter) cultural in-betweenness in the Americas. New York: Peter Lang, 2003.

WEINRAUB, B. **Beloved Tests Racial Themes at Box Office**. New York: White Audience, 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1998/10/13/movies/beloved-tests-racial-themes-box-office-will-this-winfrey-film-appeal-white.html>. Acesso em: 12 jan. 2015.

WHIP, G. 1998. Oprah's Beloved. **The Los Angeles Daily News**. Los Angeles: Entertainment, 1998.

WINFREY, O. **Journey to Beloved**. Hyperion Books. New York, 1998.

WOOLF, V. The movies and reality. *New Republic*. Washington, 1926 (v. 47, 4 Aug, 1926, p. 308-310).

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema, televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2005.

YOUNG, J.; MORRISON, T. Oprah Winfrey and Postmodern Popular Audiences. **African American Review**, Saint Louis, 2001, p. 181-204.

ZANI, R. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. Em questão, Porto Alegre, v.9, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2003. Disponível em: .Acesso em: 22 fev. 2014.

ZELEWINSKY, V. Beloved: A Review. **The Tech**. Massachusetts, 1998.