

A MEMÓRIA DA VOZ

Comunicação: Tânia-Lima¹

RESUMO

Saber exige sabores. Contar memórias é um sabor carregado de histórias na África. O sabor de contar não é um exercício tão simples o quanto se imagina. Contar exige um sacerdócio de contar. Conta e cantar é exercício de cura. A voz é uma espécie de avó da cultura africana. Falar é uma presença de humildade sagrada. Por esse percurso, analisa-se, no romance *Amada*, de Toni Morrison, a tradição oral afro-descendente. Uma travessia que observa o ato de contar em diálogo com os ensinamentos de sabor das lições teóricas de Hampaté-Bâ, E. Glissant, F. Fanon e H Bhabha.

Palavras-chaves: Amada, memória, voz, oralidade, cultura, tradição, africana.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Letras

1 - Da Memória da Voz no Tempo da Palavra Oral

Para este recomeço de conversa, como bem diz o poeta e crítico T. S. Eliot, em suas conferências sobre poesia: “Literatura começa com um selvagem batendo tambor e ela retém isso de percussão e ritmo”. Essa epígrafe de Eliot nos remete a tantas coisas que poderíamos ficar horas, debruçados sobre o teor de um ritmo ou mesmo sobre a importância das partituras de um tambor ou mesmo da função do som nas épocas mais distantes que a trovadoresca. No ritmo da percussão, do ritmo, literatura oral não é fato. Literatura é uma volta em torno da linguagem mítica que extravasa a noção de temporalidade e espiritualidade. Contar, para os povos africanos, tinha uma relação de proximidade com a arte de curar. Daí o contador ser aquele que é feiticeiro. O que enfeitiça os olhos de encanto. A verdade de quem conta trazia uma forma de libertação espiritual. O contador de história era uma pessoa espiritualizada, não podia trair nem mentir.

Nessa época, a palavra estava à procura da verdade do mundo, uma verdade que ao dizer profere o inominável. Uma verdade que se afirma no devir do dizer. A literatura oral vem de um tempo movido pela sugestão e como toda sugestão vem de um tempo longínquo, tempo nascido muito antes da arte do texto escrito, pensando aqui Octavio Paz em seu precioso *O Arco e a Lira*: literatura como vocalização da paixão.

Quando pensamos em paixão, pensamos no lado secreto, que toda palavra oral contém. Paixão pelo mistério do Devir e do Dizer. Paixão que nomeia o que não sabe definir. Paixão pelo desconhecido mundo soterrado pela arqueologia da memória oral. A paixão da memória oral nasce com a literatura. A rememoração que usa a memória é como abrir as fendas das palavras em mote de sonoridade. Quem se debruça sobre a memória é sempre um ser “cascavinador” de ancestralidade. A memória é sopro de voz que pensa a condição do ser no meio do caminho do mundo. A memória da voz traz sempre rotas de fragmentadas de raízes fixas. Uma espécie de rizoma que percorre o caos e não se sabe do início. Toda voz nasce e vive em labirinto, tecendo fios de nascimento humano. A voz é que salva a beleza do mundo.

A memória da voz faz o escritor flutuar em volta do imaginário da linguagem. Busca em verdade a voz da superfície. Cada imagem recolhida pela memória fabularia reconhece como rota as raízes culturais de um povo. Essas raízes culturais servem de

amparo à escritora da índole de Toni Morrison que bebem da memória de histórias flutuantes. Em Morrison, a imagem parece querer chegar primeiro somente para dizer como se deve tratar a memória, abusando da metáfora literária.

Falar de Morrison é trazer à superfície da metáfora, o mundo do espírito africano transfigurado na América. Esse mundo vem traduzido em fragmentos da língua americana no sabor dos acontecimentos que percorrem o inconsciente coletivo da casa 124, casa cinzenta da Bluestone Road.

A escritora ao relatar a casa começa a contar suas memórias ao longo do tempo histórico de 1873, quando os negros afro-americanos viviam momentos frágeis da luta escravocrata. Como toda grade da narração histórica, para se contar exige-se uma ‘sabença’ de saber inventar verdades na boa arte de ficcionalizar a realidade. Narrar é um chave para se abrir as figuras “identitárias” de um povo. Quando um escritor escreve a memória do tempo da escravidão, traz sempre às margens aquilo que foi apagado nos livros da história oficial. Nesse sentido, a memória faz lembrar o que esquecemos, pois traz à deriva a necessidade de não esquecer. Revigora a missão catártica de lembrar. Nessa travessia a narrativa morrisoniana, desmitifica a história e a realidade em geral ao descortinar o véu que guarda a memória, falando do trauma.

A memória do trauma e o trauma são constituídos no presente como causa de um comportamento político para se compreender as reivindicações sociais. Na história da memória afro-descendente, quem conta não amplia o que viveu, muito menos recria o que testemunhou, inventa o que não viveu, concretiza o que imaginou. Narrar sobre a escravidão é recontar o passado pelo que ele tem de venenoso. Contar sobre esse tempo, na arte de ficcionalizar o mundo, “é como entrar e sair sem nos perder” [Morrison, 1987].

Quem narra é sempre um contador de utopias. A utopia nunca morre para um contador de fábula. Morrison é uma contadora de utopias, que nos faz sonhar não apenas com o paraíso perdido, mas com a possibilidade de criar outros sonhos e de imaginar outros mundos além das fronteiras do que aparece como óbvio. Uma contadora que, segundo Linda Hutcheon [1988], vem agora sendo posta em questão. Essa indagação de Hutcheon nos remete a Fanon quando diz que “falar traz sempre o peso de uma cultura”. No fundo bem fundo, sabemos que falar sobre a memória afro-descendente traz à tona o recalque de uma civilização.

Nesse viés, a literatura contemporânea de Toni Morrison vem repensando de onde está falando o narrador, de que lado da história oficial ou não está o contador de

memórias? Ou melhor, como recuperar a memória silenciada por séculos e séculos de preconceito, seja ele racial, sexual ou mesmo cultural e econômico? Que personagens foram esses marcados pelas senzalas do dominador. Nas Américas, quantas histórias escravas desembarcaram em navios negreiros? Narrativas que levam não apenas o selo do preconceito, mas algemas de escravização que chega até nossos dias com a humilhação da prostituição infantil.

Narrativas antes esquecidas, agora renascem das cinzas da memória ancestral. Pequenos enredos vão se propagando, levando o registro das conseqüências advindas com as diásporas negras. Por esse atalho diaspórico, indaga-se sobre a origem da palavra preconceito racial. A quem essa palavra serviu, a quem ela esteve dependente por séculos e séculos de escravidão? Onde estarão os rizomas sendo preconcebidos pela cor da pele da palavra, pelos estigmas que se fortaleceram em cima do discurso? Falar sobre essas coisas sempre traz à tona o que a história oficial silenciou. Falar traz às margens a voz dos sentenciados ao silêncio. O que se sabe do muito ainda é muito pouco. O que se entende da história da cultura negra ainda há muito que ser levantado das memórias póstumas, presentes em torno das lutas étnicas.

Em busca de manter a sobrevivência de si mesmo e de seus pares, o negro afro-americano se rebela para colocar em xeque-mate a cultura de exploração do branco colonizador. Com esse enredo, Homi Bhabha (2003: 32) sinaliza-nos que a construção do discurso colonial é então uma articulação complexa dos tropos do fetichismo à linguagem narcísea e agressiva disponíveis para o imaginário: “Porém, a memória do ato de infanticídio de Sethe emerge através de buracos – as coisas que os fugitivos não diziam, as perguntas que eles não faziam... o inominado, o não mencionado”.

Em seu repúdio contra a liberdade vigiada, o negro reagia à sua maneira contra a instituição escravista. As alternativas fornecidas pelo inconsciente da alma do negro iam desde suicídio a assassinatos, fugas para mangues - quilombos, rebeliões, enlouquecimento, que as raízes da memória registram sob o viés do fio da oralidade ou da narrativa. Se observarmos o caminhar da história acontecida aos povos afro-americanos e as conseqüências disso em nossos dias, veremos quantos diálogos se estendem nos romances atuais sob o flerte da memória. Na voz do narrador, a expressão em defesa da liberdade vem carregada de dor e ao mesmo tempo de beleza. Como nos reivindica Toni Morrison (1987:25, no livro *Amada*: “Não posso viver aqui. Não sei para onde ir ou o que fazer, mas não posso ficar mais aqui. Ninguém fala conosco. Ninguém vem nos visitar. Os rapazes não gostam de mim. As moças também ” .

A escritora faz parte da geração de escritoras se propõe escrever sobre as injustiças sociais, físicas e morais do povo afro-descendente. A autora ao tratar em sua escrita negra feminina dessas questões, fala por um passado alijado pelo fantasma das questões raciais. Seus enredos entrelaçados de memórias corporais que contribuem não somente para o resgate da identidade africana, mas principalmente para a “desconstrução” de uma cadeia de preconceitos que infelizmente ainda se fazem presente no limiar da pós-modernidade.

Sabemos que a narrativa dessa escritora é desbravadora de um discurso, que se fortalece em busca de recuperar as vozes das minorias silenciadas. A escritura transgride, portanto, os valores estéticos consagrados pela cultura tida dominante. Suas narrativas são lendas imaginadas. Suas memórias são remorsos. A memória, no contexto de *Amada* recria sentido para a história coletiva ao instalar novos valores para o há de mais sagrado: a lembrança do lugar da alteridade. O discurso da alteridade não é um diálogo da contemporaneidade. Na Grécia antiga, Heráclito já delineava conceitos envolvendo o “alter” e o “unus”. Assim como o fogo, segundo Heráclito, o homem vivia em transformação constante, em devir permanente. Não se podia até então, segundo esse Pré-Socrático, se banhar duas vezes do mesmo rio sendo a mesma pessoa. Em nossa atualidade, “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade” [Bhabha, 2003: 33].

É certo que os mitos e ritos tornam vivo o lugar da memória. No livro *O local da cultura*, Homi Bhabha justifica uma questão primordial de que são os mitos, fantasias e experiências de diferentes grupos espalhados em diferentes lugares do mundo que vão reconduzindo a pintura imagética de uma nação que se constrói dentro de casas. Segundo Bhabha [2003:35]:

Em casa de origens raciais e culturais a meio caminho une as origens diaspóricas intervalares do sul-africano de cor e transforma-se no símbolo da disjuntiva e deslocada vida cotidiana da luta pela libertação. Como tantos outros desse tipo, cujas famílias estão fragmentadas na diáspora do exílio, em codinomes, em atividades secretas, pessoas para quem uma casa e laços reais são coisas para os virão depois.

O que se observa em *Amada* é que o local da cultura vai sendo guardada pela memória corporal do tempo e do lugar, como nos remete a personagem Sethe em um diálogo com a filha Denver:

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 começou (MORRISON, 1987:50).

Nessa travessia, a memória vai sendo posta em questão pela escritura, observamos que para existir a memória há que existir o local da memória. Repositório de encruzilhadas culturais, a memória é base para construção das memórias afro-descendentes. Nesse sentido, a memória de dentro do lugar, a memória do interior de sua gente é base para a construção das histórias negras. No ângulo discursivo, há uma história sendo contada dentro de um fenômeno que se perfaz eternamente atual que é a memória coletiva. Mas só a memória não possibilita um aprofundamento da interioridade cultural de um povo. Necessita-se a todo instante de elementos que se juntem à recordação para desvelar o inconsciente coletivo de um povo. Há que se fazer uso da fantasia, dos fatos históricos, dos dados bibliográficos.

O lugar da memória, em *Amada*, concretiza-se na voz de personagens como Sethe, Denver, Paul D, Stamp Paid, Baby Suggs, na medida em que esses recriam os modos de vida no interior da memória coletiva do povo afro-descendente. Ao lembrar o passado, esses personagens remontam o quebra-cabeça de uma comunidade inteira, demarcando assim valores e fronteiras que revelam as verdades de cada um no retorno às origens. A origem é o local onde a autora requisita imagens da tragédia, relatos do inconsciente coletivo que se apresenta como fotografia de um fantasma jamais esquecido.

Nesse livro, o eterno retorno não acontece apenas para o fantasma de Amada, mas para toda comunidade. O romance não trata apenas da história de um fantasma que ressuscita das águas para ser exorcizado. O livro fala da tragédia da escravidão, abalando a vida de cada morador. Há um fundo moral na moral da história. E é essa moral que está sendo colocada em questionamento pela autora. A cada retorno ao passado, a idéia de valor vai sendo posta em questão pelo des-cobrimento da memória silenciada.

Sabemos que a memória da cultura negra foi estreitada e silenciada pela imposição da cultura estabelecida pelo dominador, o que faz escritoras como Toni

Morrison ou Alice Walke é rever esse passado na sua profunda integridade ao ampliarem a memória que foi abafada pela própria história oficial. Como suscita a personagem Sethe durante o correr da narrativa: “Seu cérebro não estava interessado no futuro. Empanturrado de passado e faminto por mais, não lhe deixava espaço para imaginar, muito menos para fazer planos para o dia seguinte” (Morrison, 1987: 87). No livro, o passado é recriado sem o tom do distanciamento. Em verdade, se deixa conhecer, porque sabe que ao conhecê-lo vem à superfície a ruptura como forma para conscientizá-lo.

Se olharmos bem há uma memória do corpo que fala, uma memória negra que não se cala, que nasce da necessidade de dizer e que não encontra que a detenha nem mesmo a memória do colonizador. Porque se lhe negam a boca ela fala pelos poros, pelas duas mãos, pelos olhos, pela voz carregada de oralidade negra, voz sempre à espera de alguma palavra que mereça ser perdoada.

Os fragmentos da memória da escravidão vão sendo reconduzidos pelas palavras que recriam o lugar da memória histórica. O tempo descontínuo segue em círculo à procura do tempo do inconsciente. Há uma ruptura na ordem linear de contar a história. O reflexo do passado na obra de Morrison retoma experiências isoladas que se voltam para trás como forma de recuperação do eu perdido. Para Sethe: “O futuro era só uma questão de manter o passado acuado (...). Passado que ainda esperava por ela” (op. cit.: 57).

No relato de suas histórias, cada personagem recupera uma identidade que se perdeu tempo afora, e que agora mais do que nunca está em reconstrução. A importância dessa reconstrução é importante para restaurar o que se encontra ameaçado de desaparecer. Talvez por isso, os personagens de *Amada* necessitem tanto voltar para o passado, pois falar sobre o passado é recordar o que não foi superado em si e que precisa ser recuperado para salvar a própria história da memória negra. Como quem procura os buracos na linguagem, falar não é apenas uma forma de lembrar. Falar muitas vezes é um jeito de esquecer o passado que precisa, por sua vez, ser recontado para que se possa aos poucos desatar os nós das raízes da memória transcultural de um povo.

A memória cultural em *Amada* vai sendo resgatada, vai sendo recontada pela memória dos sentidos que se expressa através do toque, do gesto, do tato, do cheiro, da intuição. Descobrir o corpo e os sentidos é descobrir-se senhor de si mesmo, conhecedor da alma, de algo mais profundo na história dos homens. Vejamos que para punir os

negros rebeldes, os brancos penalizavam o corpo. Tornar-se livre durante o processo de escravidão era tornar-se dono do corpo, dono da alma, dono da própria existência. Conforme diz Baby Suggs (1987: 35): “Deus tira o que quer, dissera Baby. E Ele tirou, e Ele tirou, e Ele tirou, e então lhe deu Halle, que lhe deu a liberdade quando esta não significava mais nada”.

O fio narrativo é que conduz repensar sobre a memória cultural da pele é a aceitação do próprio corpo por parte da comunidade negra, uma vez que o corpo é um território que está à frente da exclusão diária ainda tão presente em nossos dias. Frente ao preconceito que se estatela diariamente a olho nu, não há como se esconder da cor. Há que se resgatar a auto-estima e solidariedade do povo negro em meio a tantos estereótipos fabricados cotidianamente pela indústria cultural enquanto ao negro é dado à condição de bandido e favelado. Em nome de um discurso para lá de hegemônico, um quadro alarmante de preconceitos psíquicos, sexuais, morais, políticos, econômicos são resguardos. Como observa Morrison (1987:107) com pedacinhos de memória que marcam o pavio negro da pelve:

Amem essa carne. Amem muito. Lá fora eles não amam nossa carne. Eles a desprezam. Nem amam nossos olhos, só querem arrancá-los. Muito menos amam a pele em nossas costas. Lá fora, eles a açoitam. E, meu povo, eles não amam nossas mãos. Eles apenas usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Levantem suas mãos e beijem-nas! Toquem-se uns aos outros com elas, acariciem seu rosto com elas, porque elas também não gostam deles. Vocês têm de amar seus rostos, vocês! E mais: eles não gostam de nossa boca. Lá fora, irão quebrá-las e quebra-las de novo (...) Meu povo, lá fora eles não amam nosso pescoço ereto. Vocês devem amá-lo. Ponham a mão nele, agradam-no, acariciem-no. Esse nosso fígado escuro, amem-no. E também a pulsação do coração que bate. Mais do que olhos ou pés. Mais do que os pulmões que ainda tem muito a esperar para respirar o ar da liberdade Mais do que o ventre que abriga a vida, mais do que as partes íntimas que fazem à vida devem amar NOSSO CORAÇÃO. Porque este é o prêmio.

Esse fragmento nos remete aos ideais libertários pregado por Stuart Hall (1998: 63): “A raça é uma categoria discursiva e não biológica”. Ao falarmos da memória de uma raça, estamos falando acima de tudo da pluralidade de seus discursos. Na construção do contar, constrói os retalhos da memória como labirinto nas fronteiras da imaginação. Pelo viés da imaginação Toni Morrison, busca reconstruir não apenas o relato da memória, mas, sobretudo, a retomada de uma consciência das perdas e danos causados à comunidade negra. Pensar sobre esse passado e rever as condições subumanas em que vivem hoje os povos negros é rever o discurso da civilização:

Suggs é meu sobrenome, senhor. O de meu marido. Ele não me chamava de Jenny / - Como ele a chamava? / - Baby./ - Bem – o ser Garner corou – , se eu fosse você ficaria com Jenn Whitlow. Senhora Baby não é um nome adequado para uma negra alforriada./ Talvez não pensou ela, mas Baby Suggs era tudo o que restara do marido que afirmava ter tido (MORRISON, 1987:168-169).

Na linha da memória, Morrison faz uma combinação do real e do surreal, da realidade e da ficcionalidade, do realismo com o espiritual. A autora localiza-nos uma temporalidade que nos remete a 1873, durante o pós-guerra civil dos Estados Unidos. O passado vai sendo entrelaçado por acontecimentos que sugerem uma identidade nas fronteiras do entre-tempo. Sugere uma distância que separa e une ao mesmo tempo. Uma distância que contorna a tela do passado e interliga o passado ao mundo presente na forma como autora organiza o discurso do romance pelo tecido contemporâneo. A linguagem anda de calça lee, despojada e ao mesmo tempo carregada de intenções. Para Linda Hutcheon (1991:55), “o diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade”.

Nesse percurso a narrativa de Toni Morrison sugere através da memória o caminho que faz a curva do tempo para assim convocar a solidariedade ativa que reencontra com o passado cultural, destruído pela voz da matéria memorialista. Se olharmos bem, na escrita morrisoniana, as conseqüências do passado estão explícitas nas entrelinhas, nas mudanças corridas aos habitantes da casa 124 e aos habitantes no entorno dela. No entanto entre os moradores, a mais atormentada é a personagem Sethe (ex-escrava) que cometeu infanticídio para livrar a própria filha das algemas da escravização. O sentimento de culpa leva Sethe a ser escrava de seu próprio passado. Seu corpo traz um destino tatuado de perseguição.

Já tinham lhe tirado o leite de mãe e desenhado uma árvore em suas costas. Também a haviam obrigado a fugir grávida para a floresta. Qualquer notícia vinda deles era lixo. Eles tinham coberto o rosto de Halle de manteiga, enfiado ferro na boca de Paul D, torrado Sixo, enforcado sua própria mãe (MORRISON, 1987:220).

A travessia de Sethe traz um pensamento envenenado de mágoa, memórias enfeixadas, requisitadas pela cor do acontecimento. Atenta a isso a narradora desabafa em tom de analista, observando o que está por traz dos buracos dos discursos, carregados de culpas e servidão. Presa à memória temporal, a personagem não

consegue perdoar-se muito menos se alforriar do sentimento culposo, atormentado pelo fantasma da filha. “Era como se Sethe na verdade não quisesse receber o perdão desejando que ele lhe fosse recusado” (Morrison, 1987: 294).

A contadora faz uma releitura do tempo vivido ou perdido, assim ao evocar o passado no presente arruma-lhe uma nova roupagem, um outro sentido, que dá a ficção a transposição de uma realidade dentro de outra realidade repleta de características específicas. A personagem Denver é um exemplo fiel ao conseguir sobreviver dentro do universo quase à beira dos contos fantásticos ora dos contos místicos: “Eles me contavam histórias de Bruxas para me ensinar o que fazer no caso de eu precisar me defender de minha mãe” (Morrison, 1987: 240).

O livro *Amada* recria personagens que por não saber conviver com o peso da dor recriam uma realidade reinventada pelo peso da culpa. Uma realidade esquizóide que se sustenta em um mundo além da imaginação. Uma realidade que se fragmenta pelo discurso para revelar a natureza de personagens divididos entre a culpa da dor. E o que é a culpa senão sentimento de raiva, ódio e mágoa que quando revisitados se tornam destruidores de afetividade? A culpa em Morrison também remete a outro problema vasto presente durante a “pós-escravidão” que é a depressão: “Não sabe o que é, mas lhe parece, por um instante, que além de sua consciência está o fulgor de uma coisa externa que abraça enquanto acusa” (p. 316).

Na tecitura da memória, o som da oralidade como bem diz Hampaté-Ba se ritualiza como fogo, pois traz a guerra e também traz a paz entre os homens. Entre a oralidade e a escritura, as vozes das minorias se apropriam de lendas folclóricas repletas de fantasia. Compreender essas histórias serve para repensar a condição que se encontra o povo afro-descendente nas Américas. E tudo isso é tão pouco, mas tudo sumariza para conhecermos um pouco. Lembrar talvez fosse mais prudente. Esquecer jamais. Como diz Morrison: “Não era uma história para se passar adiante. Esta história não é pra morrer”. Nas raspas do tempo, todo resto é remorso. Batemos o clangor dentro de alfaias esquecidas. Certamente nenhum clamor por um beijo. Assim esqueceram-na... Nós, não!

A autora sugere em uma língua bífida a trajetória dos personagens pelo que há de enfrentamentos com a dor, a solidão, o amor e principalmente com a morte dolorosa de todas as coisas da vida. A linguagem bífida carrega a memória que carrega no bojo as existências etnológicas diante da realidade ficcional. O discurso da memória, em Morrison, sugere um repensar sobre a cultura do outro. Repensar e compreender o outro

é um convite para nos tornarmos parte do outro sendo nós mesmos. Esta relação de proximidade entre os outros é um processo mais contemporâneo do que pensamos, mas também mais velho do que imaginamos.

Na literatura contemporânea, há uma diversidade de narradores principais ou secundários. O narrador já não se encontra distante dos personagens, muito menos do leitor. Os narradores se confundem nas entrelinhas. Parece que não há nenhum. Alguns aparecem mais, outros menos. Todos são vozes ativas. Não há narradores passivos dentro dessa história. Também não há heróis. Muitos narradores de Morrison estão tão fundidos entre si como narradores-personagens envolvidos à trama em um movimento miúdo que vem do fluxo do pensamento. Alguns desses narradores estão sensíveis à própria desarticulação do narrar ao fragmentar a teia de contar.

Os narradores de *Amada* conduzem a linha da memória com um tipo de tensão permanente que fica à beira de uma leitura entranhada pelo discurso das margens. São narradores que se tornam difíceis de penetrar, contudo requisitado por um tipo de beleza que penetra como lâmina a fenda de um verbo para lá de coletivo, de um verso que retorna ao túnel do tempo. Um narrador que não julga, mas sugere. Uma narrativa que revela a história como possibilidade de enfatizar a tensão usando, para isso, a memória da tradição oral: “No começo não houvera palavra. No começo houve o som e todas elas sabiam o que era o som” (Morrison, 1987: 302).

Encontramos no papel da narrativa de Toni Morrison que há um valor literário que vai além das condições culturais ou raciais que a autora tanto enfatiza em seus romances. Sua obra ganha o foco da simpatia pela provocação que ela suscita no leitor, utilizando para isso uma ferramenta fundante ao trabalho como escritora que é o exercício experimental com a palavra. O resultado desse artifício imaginado, criado pela escritora se concretiza pelo discurso que imprime uma narrativa que recodifica a marca de uma linguagem na voz de uma narradora que expõe nas camadas artesanais da escrita, mas que se multiplica no decorrer do enredo em múltiplos narradores. Cada um deles mais próximo do leitor. Diferentemente dos narradores mais tradicionais onde a distância é quem se contrapõe à trama. Em *Amada*, há um narrador móvel que transita da terceira pessoa para a primeira em um movimento que vai da primeira parte à segunda parte, do terceiro tomo ao desfecho do enredo. Um narrador que articula um discurso que transita do processo de escravidão da vida ao processo de fragmentação na busca das identidades: “Eu e você temos mais ontem que qualquer outra pessoa. Precisamos de algum tipo de amanhã” (Morrison, 1987: 319).

Referência Bibliográfica

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BHABHA, Homi. Que Negro é esse? In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora, UFJF, 2005.
- GLISSANT, Edouard. **Poétique de la relation**. Paris, Gallimard, 1990.
- HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- LIMA, Tânia. **A bela estrangeira**. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- M'BOKOLO, Erika. **África Negra – histórias e civilizações**. Tomo I Salvador: EDUFBA, Casa das Áfricas, 2009.
- MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SAID, E. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- SHOHAT, Ela. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- WALTER, Roland. **Narrative identities – (inter) Cultural in Betweenness in the Americas**. Bern: Peter Langs, AG European Academic Publisheres, 2003.