

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

CINTHIA RAQUEL DE CASTRO SILVA

**ENTRE FANTASMAS E MEMÓRIAS:
A PRESENÇA DO GÓTICO EM *AMADA*,
DE TONI MORRISON**

UBERLÂNDIA - MG
2025

CINTHIA RAQUEL DE CASTRO SILVA

**Entre fantasmas e memórias:
a presença do Gótico em *Amada*,
de Toni Morrison**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientadora: Profª. Drª. Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA – MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Cinthia Raquel de Castro, 1997-
2025 ENTRE FANTASMAS E MEMÓRIAS [recurso eletrônico] : A
PRESENÇA DO GÓTICO EM AMADA, DE TONI MORRISON / Cinthia
Raquel de Castro Silva. - 2025.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2025.593>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Sylvestre, Fernanda Aquino, 1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	29 de agosto de 2025	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12312TLT001				
Nome do Discente:	Cinthia Raquel de Castro Silva				
Título do Trabalho:	Entre fantasmas e memórias: a presença do gótico em <i>Amada</i> , de Toni Morrison				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Teoria e Crítica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos da literatura de língua inglesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; Guilherme Augusto Duarte Copati do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais / IF Sul de Minas; Luciana Moura da Silva Saady Colucci da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/08/2025, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Augusto Duarte Copati**, **Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 15:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cinthia Raquel de Castro Silva**, **Usuário Externo**, em 29/08/2025, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Moura Colucci de Camargo**, **Usuário Externo**, em 01/09/2025, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_verificar&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6635500** e o código CRC **664746D5**.

Aos meus pais, que sempre estiveram ao meu lado, oferecendo amor incondicional,
apoio e fazendo o melhor possível por mim.
Sou grata por tudo.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço profundamente aos meus pais, Edmirson e Flávia, que, com todo o apoio, amor e incentivo, tornaram possível que eu me dedicasse aos meus estudos e chegasse até aqui. Sem o esforço, a compreensão e o carinho deles, esta trajetória não seria possível.

Agradeço à minha orientadora Fernanda Aquino Sylvestre, pela orientação cuidadosa, pela paciência, pelo estímulo constante e pela confiança em meu trabalho. Sua dedicação e sabedoria foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

Estendo meus agradecimentos aos meus amigos, pelo companheirismo, pelas conversas, pelas palavras de encorajamento e por estarem presentes nos momentos mais desafiadores desta caminhada acadêmica.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, deixo meu reconhecimento e gratidão pelos conhecimentos compartilhados e pelo ambiente estimulante que proporcionaram ao longo destes anos.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento, que foi essencial para a concretização deste trabalho.

“Durante toda a vida, a gente quer voltar ao que já foi. Deseja o retorno daqueles que perdeu. Faz coisas terríveis para voltar, coisas que ninguém mais pode entender.”

Joyce Carol Oates (2023, p. 21)

RESUMO

Em meados do século XVIII, o Gótico se destacou por explorar o insólito, o medo e o sobrenatural, elementos que eram ao mesmo tempo aterrorizantes e fascinantes para os leitores da época. Desde então, as características que definiam o gênero, como a ambientação em castelos antigos e ruínas, cenários desolados, criaturas sobrenaturais e a constante presença do medo, têm permeado a escrita de muitos autores, tanto do passado quanto da contemporaneidade. A junção desses elementos característicos do Gótico serviu de inspiração para que os escritores mergulhassem na psique humana e explorassem temas da subjetividade, como a loucura, os vícios, o duplo e os limites do real. Ainda que suscetível às grandes mudanças impostas pelas necessidades políticas e sociais da época, o gênero adaptou-se sem perder sua essência original, preservando as narrativas envolventes e intrigantes. Atualmente, a influência do gênero é perceptível não apenas na Literatura, mas também em outras formas de expressão artística, como o cinema, a televisão e os videogames. Em *Amada* (1987), da autora estadunidense Toni Morrison, há uma retomada dos elementos característicos do Gótico para explorar questões profundamente enraizadas na experiência escravagista norte-americana. O romance abrange a história de vários personagens, mas concentra-se principalmente em Sethe, uma ex-escravizada cuja vida é assombrada pelo espírito de Amada, sua filha morta, e em Denver, sua filha mais nova. Defendemos, nesta pesquisa, a hipótese de que as representações góticas presentes na obra *Amada* vão além da mera ambientação da narrativa e se estendem de forma profunda e significativa à manifestação dos traumas das personagens, que foram reprimidos no passado e retornam para assombrá-las.

PALAVRAS-CHAVE: Amada. Gótico. Romance. Escravidão. Morrison.

ABSTRACT

Around the mid-eighteenth century, the Gothic stood out for its exploration of the uncanny, fear, and the supernatural - elements that were both terrifying and fascinating to readers of the time. Since then, the characteristics that defined the genre - such as settings in ancient castles and ruins, desolate landscapes, supernatural creatures, and the constant presence of fear - have permeated the writings of many authors, both past and contemporary. The combination of these characteristic Gothic elements served as inspiration for writers to delve into the human psyche and explore themes of subjectivity, such as madness, vice, the double, and the boundaries of reality. Although susceptible to major changes imposed by the political and social needs of each era, the genre has adapted without losing its original essence, preserving its engaging and intriguing narratives. Today, the influence of the Gothic is evident not only in literature but also in other forms of artistic expression, such as cinema, television, and video games. In Beloved (1987), by the American author Toni Morrison, there is a revival of the characteristic elements of the Gothic to explore issues deeply rooted in the African American experience of slavery. The novel encompasses the stories of various characters but focuses primarily on Sethe, a formerly enslaved woman whose life is haunted by the ghost of Beloved, her deceased daughter, and on Denver, her youngest daughter. In this research, we argue that the Gothic representations present in Beloved go beyond mere narrative setting and extend in a profound and meaningful way to the manifestation of the characters' traumas, which were repressed in the past and return to haunt them.

KEYWORDS: *Beloved. Gothic. Novel. Slavery. Morrison.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. TONI MORRISON: VIDA E OBRA	16
2. <i>AMADA</i> (1987).....	23
2.1 <i>Amada</i> dentro da História	23
2.2 Margaret Garner: uma história de resistência	29
3. GÓTICO	34
3.1 Contexto de surgimento	34
3.2 Romantismo e o Gótico	39
3.3 A ascensão do Gótico.....	43
3.4 Características gerais do gênero.....	46
3.5 Gótico contemporâneo	58
3.6 Gótico Feminino	61
4. “ESTA NÃO É UMA HISTÓRIA PARA PASSAR ADIANTE”	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

“O terror tornou-me cruel.”
(Brontë, 2016, p.53)

Tendo sua origem, enquanto gênero literário, registrada em meados do século XVIII, o Gótico se destacou por explorar o insólito, o medo e o sobrenatural, elementos que eram ao mesmo tempo aterrorizantes e fascinantes para os leitores da época. Desde então, as características que definiam o gênero Gótico, como a ambientação em castelos antigos e ruínas, cenários desolados, criaturas sobrenaturais e a constante presença do medo, têm permeado a escrita de muitos autores, tanto do passado quanto da contemporaneidade. A junção desses elementos característicos do Gótico serviu de inspiração para que os escritores mergulhassem na psique humana e explorassem temas da subjetividade, como a loucura, os vícios, o duplo e os limites do real.

A literatura gótica oitocentista emergiu com o lançamento de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, na Grã-Bretanha. Esse romance estabeleceu muitos dos elementos que definiriam o gênero, como a exploração do medo, do mistério e do sobrenatural em uma atmosfera de terror, além de apresentar um cenário que evocava o passado e um enredo cativante para o leitor.

Porém, antes mesmo de ser relacionada à literatura, a origem do termo “gótico” remonta à relação com as tribos nórdicas - os Visigodos e os Ostrogodos - que viviam às margens do Império Romano e que, embora considerados bárbaros, foram fundamentais para a transição do mundo clássico para a cristandade medieval. Posteriormente, o termo “gótico” passou a ser associado à arquitetura medieval, que se originou na França no final do século XII e se espalhou pela Grã-Bretanha e outras partes da Europa durante os séculos XIII e XIV. Com o tempo, o conceito de gótico foi incorporado também à literatura, assumindo características que moldariam o gênero desde suas origens até a modernidade.

Ainda que suscetível às grandes mudanças impostas pelas necessidades políticas e sociais da época - ditadas pela Revolução Industrial e pelo crescimento das ideias iluministas, - o Gótico adaptou-se sem perder sua essência original, preservando as narrativas envolventes e intrigantes. Atualmente, a influência do gênero é perceptível não apenas na literatura, mas também em outras formas de expressão artística, como o cinema, a televisão e os videogames. O Gótico faz-se presente em múltiplas mídias, continuando a cativar e atrair diferentes públicos, que encontram nele uma forma de confrontar e explorar seus medos e fascinações.

Nesse percurso histórico, o Gótico deixou de ser apenas um entretenimento marcado pelo sobrenatural para tornar-se também um espaço privilegiado de crítica cultural, social e política. A partir do século XIX, e de forma ainda mais intensa na contemporaneidade, as narrativas góticas passaram a incorporar temas como colonialismo, opressão de gênero, desigualdades raciais e traumas históricos, transformando-se em uma lente através da qual se examina o lado obscuro das sociedades e das subjetividades humanas. Essa expansão temática demonstra a plasticidade do gênero, que continuamente se reinventa para dar conta das inquietações de seu tempo.

No contexto literário afro-americano, essa perspectiva adquire relevância singular, uma vez que o Gótico se oferece como instrumento poderoso para a expressão dos horrores da escravidão, do racismo e da exclusão social. As sombras, os fantasmas e as casas assombradas do Gótico convertem-se, nessas narrativas, em metáforas vívidas dos traumas coletivos, da violência histórica e da memória dolorosa que insiste em retornar. É precisamente essa fusão entre o Gótico e a experiência histórica afro-americana que está no centro do romance *Amada* (1987), de Toni Morrison.

Em *Amada*, há uma retomada dos elementos característicos do Gótico para explorar questões profundamente enraizadas na experiência escravagista norte-americana. O romance abrange a história de vários personagens, mas concentra-se principalmente em Sethe, uma ex-servidora cuja vida é assombrada pelo espírito de Amada, sua filha morta, e também em Denver, sua filha mais nova.

A presença do Gótico na obra não se limita à ambientação ou ao simples efeito de suspense. Ao contrário, torna-se parte fundamental da tessitura narrativa, articulando o sobrenatural com a dimensão psicológica, histórica e social dos personagens. O Gótico, nesse contexto, é utilizado por Morrison como um meio para traduzir a dor do passado em linguagem literária, expondo as marcas profundas deixadas pela escravidão no corpo, na mente e na memória coletiva dos afro-americanos.

Neste estudo, nosso objetivo é examinar a hipótese de que a narrativa de *Amada* é permeada por diversos elementos da tradição gótica. Esses elementos vão desde a atmosfera opressiva evocada pela descrição dos espaços, como a casa de número 124 da rua Bluestone, onde Sethe vive com Denver, até a aparição do espectro corporificado de Amada, que retorna e enfatiza a conexão da obra com aspectos sobrenaturais e psicológicos.

Para abordar a goticidade da obra e seus reflexos no desenvolvimento dos personagens e da narrativa, recorreremos aos pressupostos de estudiosos e teóricos do Gótico para embasar

nossa análise. De acordo com Botting (1996, p. 1), “*Gothic signifies a writing of excess. [...] Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic*”¹. Sandra Guardini Vasconcelos, em *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII* (2002), complementa:

Sua oposição à estética realista contribui para que ele [o gótico] abale as certezas sobre o mundo “natural”, dê voz ao medo do “bárbaro”, do “não-civilizado”, e abra espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade. Oscilando entre os pólos da realidade e da fantasia, ele opera, na verdade, na fronteira entre as miudezas da vida cotidiana e o território nebuloso do mito (Vasconcelos, 2002, p. 133).

Baseando-nos nessas considerações sobre o Gótico, defenderemos, nesta pesquisa, a hipótese de que as representações góticas presentes na obra *Amada* são veículos do terror infamiliar, nos termos elaborados por Sigmund Freud (1919), uma vez que se estendem de forma profunda e significativa à manifestação dos traumas das personagens, que foram reprimidos no passado e retornam para assombrá-las. Em sua obra *O Infamiliar [Das Unheimliche]* (1919), Freud coloca que não há dúvidas que o este termo “diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (Freud, 2024, p. 29) e que “remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2024, p. 33).

Dessa forma, a análise proposta neste trabalho, busca compreender como a literatura pode funcionar como mecanismo de elaboração de memórias traumáticas e instrumento de resistência cultural. O estudo de *Amada* através da ótica do Gótico revela como o gênero pode contribuir para reconfigurar as narrativas históricas oficiais, resgatando vozes silenciadas e denunciando as cicatrizes deixadas pela violência colonial e escravagista.

A partir desses apontamentos, pretendemos, por meio deste estudo, demonstrar como Morrison utiliza os elementos góticos para criar metáforas que ilustram de que maneira os horrores da escravidão transformaram o passado das personagens em forças vivas e inescapáveis, que retornam para moldar seus destinos.

As motivações para esta dissertação surgiram do meu interesse pela Literatura Gótica, que começou na graduação com a leitura de alguns clássicos desse gênero e com uma análise da presença do Gótico em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë. A partir disso, durante o curso de pós-graduação, fui apresentada à obra de Toni Morrison, que me fascinou pela sua visceralidade e pela abordagem dos temas góticos, integrando o contexto

¹ “O Gótico significa uma escrita de excessos. [...] A escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas que são construídos como negativos, irracionais, imorais e fantásticos” (Botting, 1996, p. 1, tradução nossa).

histórico da escravidão nos Estados Unidos.

Além do interesse acadêmico e pessoal, considero esta pesquisa relevante para o campo dos Estudos Literários, pois contribui para ampliar o entendimento sobre as formas como a literatura afro-americana reelabora traumas históricos e sociais, utilizando o Gótico não apenas como estilo estético, mas como ferramenta crítica e política. Assim, ao revisitar as teorias góticas aplicadas a uma obra contemporânea, esta dissertação busca oferecer novas perspectivas sobre o diálogo entre estética literária, memória cultural e identidade.

Pensando nesses aspectos, os estudos desta pesquisa são relevantes para a área literária, pois revisitam as teorias góticas em uma narrativa que aborda temas complexos como a escravidão, a luta pela retomada da identidade e o impacto do passado na vida das pessoas.

Para o desenvolvimento do trabalho, estudamos teóricos da área da Literatura e pesquisadores das teorias góticas, tornando nossa análise uma pesquisa de revisão bibliográfica. Dessa forma, espero que esta pesquisa possa contribuir para discussões sobre a adaptação do gênero Gótico na literatura contemporânea e afro-americana, oferecendo diferentes perspectivas sobre como este gênero literário pode abordar temas complexos e relevantes e promovendo o reconhecimento dos escritos de Toni Morrison, para que sua obra seja cada vez mais estudada e valorizada.

1. TONI MORRISON: VIDA E OBRA

“Quão tenebrosa, irrespirável, insuportável se torna a existência quando somos privados de obras de arte.”
(Morrison, 2020, p.9)

Nascida em 18 de fevereiro de 1931, com o nome de batismo Chloe Anthony Wofford, Toni Morrison tornou-se uma das vozes mais influentes da literatura afro-americana nos Estados Unidos. Segunda de quatro filhos de George Wofford e Ramah Willis Wofford, ao longo de sua carreira Morrison explorou temas complexos, como raça, identidade, memória histórica e opressão, com foco especial na experiência da população negra norte-americana. Em 1993, tornou-se a primeira mulher negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura, sendo amplamente reconhecida por seu engajamento político e por sua visão profunda e sensível sobre a cultura afro-americana.

Toni Morrison nasceu em Lorain, Ohio, em uma família de classe trabalhadora. Segundo o livro *The Toni Morrison Encyclopedia* (2003), de Elizabeth Ann Beaulieu, desde a infância a autora se destacou, especialmente na leitura. Mesmo antes de ingressar na escola, já tinha contato com as histórias contadas em casa por seus pais, que eram músicos e contadores de histórias. Esse ambiente familiar contribuiu para cultivar, desde cedo, um profundo respeito pela oralidade e pelas narrativas, marcando de forma significativa sua formação literária. A força da oralidade, herdada das tradições afro-americanas, seria um elemento crucial em sua produção literária, influenciando tanto o ritmo de sua prosa quanto a maneira como constrói personagens e diálogos.

Ela estudou na *Howard University*, uma instituição historicamente negra, onde se graduou em Inglês. Durante o período universitário, passou a adotar o nome "Toni", pois muitas pessoas consideravam difícil pronunciar seu nome de batismo, Chloe. Em seguida, concluiu o mestrado na *Cornell University*, com uma dissertação voltada para a obra de Virginia Woolf e William Faulkner, escritores cuja preocupação com memória, fragmentação narrativa e subjetividade deixariam marcas perceptíveis na obra futura de Morrison.

Entre 1955 e 1957, Toni Morrison lecionou na *Texas Southern University*, retornando em 1957 à *Howard University*. Foi lá que conheceu seu futuro marido, Harold Morrison. Eles se casaram em 1958 e tiveram dois filhos: Harold Ford e Slade Kevin. O casal se divorciou em 1964, e, após deixar a *Howard University*, Morrison iniciou sua carreira como escritora nesse

mesmo período. Mesmo enfrentando desafios pessoais como mãe solteira, ela manteve um compromisso intenso com a literatura, escrevendo frequentemente durante a madrugada, enquanto os filhos dormiam.

A autora iniciou sua carreira editorial em 1964, na *Random House*, em Syracuse, Nova Iorque - uma das maiores editoras dos Estados Unidos - onde desempenhou um papel fundamental na promoção da literatura negra, sendo responsável por lançar autores renomados como Angela Davis e Gayl Jones. Nesse período, Morrison tornou-se uma das primeiras editoras negras em posição de destaque em uma grande casa editorial norte-americana, trabalho pelo qual contribuiu significativamente para ampliar o espaço da literatura afro-americana no mercado editorial e na crítica literária. Paralelamente ao trabalho editorial, Morrison também lecionava em instituições como a *SUNY-Purchase* e a *Yale University*. Após deixar a *Random House* em 1983, continuou a carreira acadêmica e tornou-se a primeira mulher negra a ocupar uma cátedra patrocinada em uma universidade da *Ivy League*, durante o período em que lecionou na *Princeton University*. Apesar de sua notável trajetória como professora, foi como escritora que Toni Morrison alcançou reconhecimento mundial.

Com uma história que começou a ser desenvolvida ainda em meados dos anos 1960, Toni Morrison publicou seu primeiro romance, *O olho mais azul*, em 1970. A obra marcou sua estreia literária com uma narrativa poderosa e sensível, abordando as consequências do racismo internalizado. No centro da história está Pecola Breedlove, uma menina negra que cresce em um ambiente de pobreza, negligência e violência, e que passa a desejar, de forma obsessiva, ter olhos azuis, acreditando que essa característica a tornaria bela e, consequentemente, digna de amor e aceitação em uma sociedade dominada por padrões de beleza eurocêntricos.

Por meio de uma linguagem lírica e fragmentada, Morrison constrói uma crítica às estruturas sociais que desumanizam corpos negros desde a infância, revelando como o preconceito racial pode ser internalizado de forma destrutiva. *O olho mais azul* inaugurou o compromisso temático da autora com questões raciais, de identidade e de pertencimento, que viriam a ser aprofundadas em suas obras posteriores.

Em *Sula* (1973), romance indicado ao *National Book Award*, Toni Morrison aprofunda sua investigação sobre a experiência afro-americana, desta vez centrando-se na complexa amizade entre duas mulheres negras, Sula Peace e Nel Wright, que crescem juntas em uma comunidade predominantemente negra na cidade fictícia de Medallion, Ohio. A obra retrata com sensibilidade as tensões entre conformidade social e liberdade individual, destacando os desafios enfrentados pelas mulheres negras em um contexto marcado por racismo, pobreza e

normas patriarcais.

A narrativa acompanha as protagonistas desde a infância até a vida adulta, revelando como suas escolhas distintas - Nel, a conformista, e Sula, a rebelde - moldam suas trajetórias e sua relação. Morrison utiliza essa amizade como uma lente para examinar temas como lealdade, identidade, autonomia feminina e a marginalização das mulheres que se recusam a seguir os papéis tradicionais impostos pela sociedade. *Sula* é também uma reflexão sobre a memória coletiva, os vínculos comunitários e os limites da aceitação social, mostrando como a figura da mulher negra transgressora é frequentemente condenada ou incompreendida. Com esse romance, Morrison solidificou sua reputação como uma das mais ousadas e originais vozes da literatura norte-americana, ao recusar estereótipos simplistas e propor personagens complexas e profundamente humanas.

Com *A canção de Solomon* (1977), obra vencedora do *National Book Critics Circle Award*, Toni Morrison consolidou-se como uma das figuras mais importantes e inovadoras da literatura americana contemporânea. Neste romance, ela tece uma narrativa densa e lírica, que combina realismo, mitologia afro-americana, simbolismo bíblico e elementos do fantástico, numa investigação profunda sobre identidade, ancestralidade e a busca por pertencimento.

A história acompanha a trajetória de Macon “Milkman” Dead III, um homem negro nascido em uma família de classe média, que embarca em uma jornada de autoconhecimento ao investigar suas raízes familiares. À medida que Milkman se distancia das expectativas sociais que o cercam, ele se vê mergulhado em uma viagem literal e simbólica pelo Sul dos Estados Unidos, onde confronta os traumas, segredos e legados de sua linhagem. Considerado por muitos como uma das maiores realizações literárias de Toni Morrison, o romance reafirma seu compromisso em recontar a história americana a partir de perspectivas negras, desafiando as convenções do cânone ocidental e oferecendo uma visão rica, poética e poderosa sobre o que significa ser negro nos Estados Unidos.

Com o romance *Tar Baby* (1981), Toni Morrison explora identidade, raça, classe e os conflitos culturais que permeiam as relações entre personagens negros e brancos em contextos pós-coloniais. A obra se destaca por seu cenário inusitado, uma ilha caribenha tropical, e por abordar de forma complexa os efeitos do capitalismo, do exílio e da assimilação cultural na vida de seus personagens. A narrativa gira em torno de Jadine Childs, uma mulher negra educada na Europa e bem-sucedida no mundo da moda, que vive com seus tios, empregados de longa data de uma rica família branca. A chegada inesperada de Son, um homem negro que foge da prisão e personifica valores mais tradicionais da cultura afro-americana, desencadeia uma série de

conflitos existenciais, sociais e amorosos que colocam Jadine diante de um dilema identitário profundo: entre a assimilação ao estilo de vida ocidental burguês ou o retorno às suas raízes culturais e ancestrais. *Tar Baby* foi recebido com críticas mistas à época de sua publicação, mas é hoje reconhecido como uma obra ousada e inovadora, que questiona os limites da liberdade individual em um mundo moldado por forças históricas profundas. Com ela, Morrison reafirma sua capacidade de abordar as nuances da experiência negra com lirismo, complexidade e senso de crítica social.

O livro mais conhecido de Toni Morrison, e objeto de análise deste estudo, é *Amada* (1987), vencedor do Prêmio Pulitzer de Ficção em 1988 e considerado uma das obras mais impactantes da literatura norte-americana contemporânea. O romance é inspirado na história real de Margaret Garner, uma mulher escravizada que, após fugir para o estado livre de Ohio, matou sua filha ao ser recapturada, preferindo isso ao retorno à escravidão. Na obra, Morrison transforma esse episódio histórico em uma narrativa profundamente lírica e perturbadora, centrada na personagem Sethe, uma ex-escravizada que vive com sua filha Denver na casa de número 124 da Rua Bluestone, assombrada pela presença do espírito da filha que matou. Quando o fantasma se manifesta em forma corpórea como a enigmática jovem chamada Amada, o passado retorna com força avassaladora, rompendo as barreiras entre o real e o sobrenatural.

Amada trata de temas como culpa, memória, maternidade, trauma e desumanização, explorando as marcas profundas que a escravidão deixou nos corpos e nas mentes daqueles que a sofreram. A narrativa revela como o horror da experiência escravagista continua a assombrar as gerações seguintes, tornando o passado parte constante do presente. Com uma escrita poética e fragmentada, Morrison mergulha na subjetividade dos personagens, especialmente nas emoções de Sethe, questionando os limites da sanidade, da maternidade e do amor sob o peso da brutalidade histórica. *Amada* tornou-se uma das obras mais estudadas em cursos universitários, debates acadêmicos e círculos literários, consolidando Morrison como uma das grandes romancistas da modernidade.

Em 1993, Toni Morrison fez história ao se tornar a primeira mulher negra a receber o Prêmio Nobel de Literatura, uma conquista que consagrou sua importância não apenas na literatura afro-americana, mas na literatura mundial. Ao justificar a premiação, a *Swedish Academy* destacou que Toni Morrison “*in novels characterized by visionary force and poetic import, gives life to an essential aspect of American reality*”² (The Swedish Academy, 1993,

² “em romances caracterizados por força visionária e importância poética, [ela] dá vida a um aspecto essencial da realidade americana” (The Swedish Academy, 1993, n.p., tradução nossa).

n.p.). Sua obra foi saudada por unir lirismo, profundidade psicológica e compromisso ético, construindo universos ficcionais que desvendam as tensões entre memória, identidade e história.

Após receber o Prêmio Nobel de Literatura, Toni Morrison publicou o romance *Paraíso* (1998). Ambientado em uma cidade fictícia chamada Ruby, fundada por ex-escravizados e seus descendentes, o romance aborda os conflitos internos de uma comunidade negra que busca pureza racial e controle social, o que acaba gerando intolerância, repressão e violência. No centro da narrativa está um misterioso convento habitado por mulheres marginalizadas, que passam a ser vistas como ameaça pelos homens da cidade. Com sua prosa densa e lírica, Morrison mergulha em questões como fanatismo religioso, misoginia, exclusão social e os limites da moralidade coletiva. *Paraíso* reafirma o compromisso de Morrison com uma literatura que questiona estruturas de poder e desafia os leitores a confrontar as contradições da sociedade norte-americana - especialmente no que diz respeito a raça, gênero e memória histórica.

Ao comentar sobre a obra de Toni Morrison, Elizabeth Beaulieu evidencia aspectos fundamentais tanto da estética quanto do compromisso ético-político da autora:

Morrison's work overflows with the stuff of life - the examined and the unexamined life, the triumphant and the tragic life, the small, undervalued life and the flamboyant, celebrated life. [...] Through her novels Morrison forces us to acknowledge that the lives we often overlook and rarely celebrate are perhaps the lives we can learn most from. [...] As a writer, Toni Morrison personifies courage. She tells stories that we often do not wish to hear. She speaks as a Black woman in a world that still undervalues the voice of the Black woman. She blends the personal and the political for she feels very strongly that art should have meaning - to depict African American cultural and social history, and she does so in a way that resonates for readers of all ages, races, ethnicities, and genders. Morrison embodies a rare writer's gift: the ability to tell the powerful stories she imagines, employing an equally powerful, yet simultaneously poetic language³ (Beaulieu, 2003, p. 7-8).

Beaulieu reconhece a amplitude e a complexidade com que a autora aborda a

³ “A obra de Morrison transborda com a matéria da vida — a vida examinada e a não examinada, a vida triunfante e a trágica, a vida pequena e subestimada e a vida exuberante e celebrada. [...] Através de seus romances, Morrison nos força a reconhecer que as vidas que frequentemente ignoramos e raramente celebramos são, talvez, aquelas das quais mais podemos aprender. [...] Como escritora, Toni Morrison personifica a coragem. Ela conta histórias que muitas vezes não desejamos ouvir. Ela fala como uma mulher negra em um mundo que ainda desvaloriza a voz da mulher negra. Morrison mescla o pessoal e o político, pois acredita profundamente que a arte deve ter significado - retratar a história cultural e social afro-americana - e faz isso de um modo que ressoa com leitores de todas as idades, raças, etnias e gêneros. Morrison encarna um raro dom de escritora: a habilidade de contar as poderosas histórias que imagina, utilizando uma linguagem igualmente poderosa e, ao mesmo tempo, poética” (Beaulieu, 2003, p. 7-8, tradução nossa).

experiência humana. Morrison recusa as hierarquias tradicionais que determinam quais vidas são dignas de representação literária, elegendo como matéria de sua narrativa tanto as existências grandiosas e heroicas quanto as vidas cotidianas, aparentemente insignificantes. Sua obra dá voz àquelas experiências que, na sociedade e na historiografia dominante, muitas vezes permanecem invisíveis ou marginalizadas, sobretudo as da população negra e, em particular, das mulheres negras.

Beaulieu sublinha um ponto essencial: a literatura morrisoniana não apenas narra histórias, mas convoca o leitor a um exercício ético de reconhecimento. Morrison propõe uma inversão do olhar, sugerindo que é justamente nas experiências tidas como periféricas que residem verdades profundas sobre a condição humana, sobre dor, resistência, amor e sobrevivência. Dessa forma, sua obra cumpre uma função não apenas estética, mas também pedagógica e política, ao trazer para o centro da narrativa sujeitos historicamente silenciados.

Outro aspecto relevante destacado por Beaulieu (2003, p. 7-8) é o fato de que Morrison “*personify courage*”⁴ e de contar histórias “*that we often do not wish to hear*”⁵. Tal coragem literária se manifesta na disposição da autora de enfrentar temas dolorosos e traumáticos, como a escravidão, o racismo, a violência sexual e as feridas psíquicas que tais experiências deixam. Ao abordar essas questões sem suavizar sua dureza, Morrison desafia o leitor a confrontar realidades muitas vezes deliberadamente ignoradas ou relegadas ao esquecimento. Sua prosa, ao mesmo tempo poética e visceral, constrói um espaço onde o estético e o político se entrelaçam de maneira indissociável.

Fica evidente então o caráter profundamente identitário e político da escrita de Morrison que, não escreve a partir de uma posição neutra ou universalizante, mas sim desde uma perspectiva específica, marcada pela intersecção entre raça, gênero e classe. Essa escolha posiciona sua obra como ferramenta de resistência e afirmação cultural, permitindo-lhe questionar estruturas de poder e denunciar as múltiplas formas de opressão que recaem sobre corpos e subjetividades negras.

Além de seus romances, a autora escreveu ensaios, peças de teatro e livros infantis que ampliaram a percepção da experiência negra na América e instigaram os leitores a confrontarem os legados de racismo e desigualdade na sociedade. Sua produção ensaística, reunida em obras como *Playing in the Dark* (1992) e *The Source of Self-Regard* (2019), revela sua intensa reflexão crítica sobre a literatura ocidental e a representação dos negros na ficção, contribuindo

⁴ “personifica a coragem” (Beaulieu, 2003, p. 7-8, tradução nossa).

⁵ “que nós muitas vezes não queremos ouvir” (Beaulieu, 2003, p. 7-8, tradução nossa).

de forma decisiva para os debates contemporâneos sobre identidade, memória e linguagem.

Toni Morrison faleceu em 2019, mas continua sendo celebrada como uma das maiores escritoras dos Estados Unidos. Sua obra permanece viva, lida e estudada em todo o mundo, dando voz às comunidades historicamente marginalizadas e contribuindo para a compreensão da condição humana.

2. AMADA (1987)

“ – Que mal é esse que tem aí dentro?
– Não é mal, é só tristeza. Venha. Entre de uma vez.”
(Morrison, 2007, p.24)

2.1 Amada dentro da História

Amada é o quinto romance da autora norte-americana Toni Morrison. Publicado em 1987, o livro recebeu o Prêmio Pulitzer em 1988 e contribuiu para que a autora ganhasse o Prêmio Nobel de Literatura em 1993. O romance, que aborda temas profundos e complexos como os horrores da escravidão, os traumas e a memória, tem sido objeto de diversos estudos críticos que examinam tanto suas estratégias formais quanto seu impacto político e social.

Utilizando uma prosa lírica e simbólica para explorar seus personagens e suas histórias, Toni Morrison mergulha na dolorosa história da escravidão nos Estados Unidos. Em sua escrita, são explorados os sofrimentos e a resiliência humana, revelando como a escravidão traumatizou e impactou a vida de milhares de pessoas.

A dedicatória “Sessenta milhões e mais” (Morrison, 2007, n.p.) coloca o romance em um contexto de memória coletiva, evidenciando que o trauma narrado não se limita à protagonista, mas reflete a violência histórica vivida por milhões. Ao longo da obra, Morrison transforma a ficção gótica em instrumento de denúncia, onde cada fantasma é também um símbolo da escravidão e de suas consequências para a comunidade afro-americana.

A narrativa de Morrison apresenta um mosaico de experiências dolorosas e tristes, no qual os personagens carregam marcas visíveis ou invisíveis que os impedem de esquecer o passado. Mesmo que o leitor tenha pouco ou nenhum conhecimento prévio sobre a história da escravidão, a escrita da autora o conduz através dos caminhos tortuosos e terríveis dos personagens do livro, combinando poesia, dureza e sensibilidade.

O romance *Amada* é profundamente enraizado no contexto histórico dos Estados Unidos, mas incorpora elementos fictícios em sua narrativa. A história, que se passa em Cincinnati, Ohio, no ano de 1873, no período pós-Guerra Civil Americana, reflete as condições reais da época e os desafios enfrentados pelos recém-libertos durante a era da Reconstrução. Esse período histórico, compreendido entre 1865 e 1877, teve início logo após o fim da Guerra Civil (1861-1865), conflito travado entre os estados do Norte (União) e os estados do Sul

(Confederação), motivado, em grande parte, pela questão da escravidão e pelos interesses econômicos divergentes entre as regiões.

Com a vitória da União, a escravidão foi formalmente abolida pela Décima Terceira Emenda à Constituição dos Estados Unidos, ratificada em 1865. Contudo, a libertação dos escravizados não significou, de imediato, inclusão social, política ou econômica. Durante a Era da Reconstrução, o governo federal procurou reintegrar os estados sulistas à União e garantir direitos civis aos negros libertos, incluindo o direito ao voto e à participação política, estabelecendo leis como os *Civil Rights Acts* e as Décima Quarta e Décima Quinta Emendas à Constituição.

O período da Reconstrução representou uma tentativa inédita de transformar os Estados Unidos em uma verdadeira democracia interracial. Como afirma o historiador Eric Foner em entrevista para o *Time*,

*Reconstruction was the first time that this country tried to be an interracial democracy - or a democracy, in other words. It was the first time that African-American men... became part of the body politic, voted, held office. And key issues that are on our agenda today were fought out for the first time in Reconstruction*⁶ (Foner *apud* Waxman, 2022, n.p.).

Embora a abolição da escravidão tenha sido formalizada, a liberdade plena para os afro-americanos permaneceu longe de se concretizar, pois

o período de reforma e reorganização que se seguiu, conhecido como Reconstrução, foi rapidamente bem-sucedido em garantir poder político e social à população negra. Mas foi marcado por tragédias, lutas políticas e uma reação desastrosa que abriu caminho para mais de um século de segregação racial e supressão eleitoral (Blakemore, 2021, n.p.).

Essa experiência democrática, no entanto, foi profundamente instável e retrocedeu com o avanço da supremacia branca e a implementação de leis segregacionistas. Nesse sentido, David Sturkey ressalta os desafios de ensinar esse período, pois “*African Americans during Reconstruction could vote in much of the South, and then things actually got a lot worse. It doesn't really fit into this narrative of constant progress throughout America since the Civil*

⁶ “A Reconstrução foi a primeira vez em que este país tentou ser uma democracia inter-racial - ou uma democracia, em outras palavras. Foi a primeira vez que homens afro-americanos ... passaram a fazer parte do corpo político, votaram, ocuparam cargos públicos. E questões centrais que ainda estão em nossa pauta hoje foram debatidas pela primeira vez durante a Reconstrução” (Foner *apud* Waxman, 2022, n.p., tradução nossa).

War”⁷ (Sturkey *apud* Waxman, 2022, n.p.). Essas observações reforçam que a Reconstrução, longe de ser apenas um momento de avanços, também foi marcada por retrocessos e disputas.

Esse período foi marcado por intensa instabilidade, violência racial e resistência branca à emancipação. Surgiram grupos supremacistas como a Ku Klux Klan, que praticavam violência e intimidação para manter a população negra subjugada. Além disso, estados sulistas instituíram as chamadas *Black Codes*, leis que restringiam severamente a liberdade dos afro-americanos, limitando-lhes direitos civis, acesso à terra e oportunidades econômicas. Ao final da Reconstrução, muitos dos avanços conquistados foram revertidos ou neutralizados, levando à consolidação do sistema segregacionista conhecido como *Jim Crow*, que perpetuou a desigualdade racial por décadas.

Na obra estudada por nós, Morrison insere sua narrativa justamente nesse momento de transição e incerteza. O contexto histórico do pós-Guerra Civil e da Reconstrução confere profundidade ao trauma individual de Sethe e o conecta a um trauma coletivo vivido por toda a comunidade negra, cujas esperanças de liberdade plena foram frequentemente frustradas pela violência, pelo racismo estrutural e pela exclusão social. Dessa forma, a ficção gótica de Morrison não apenas dramatiza o terror íntimo e familiar, mas também expõe as feridas históricas abertas pela escravidão e seus desdobramentos no período subsequente.

Tendo como pano de fundo esse contexto histórico, Roynon (2012) afirma que a obra:

*It is an exploration of the experience of slavery and its aftermath from the perspective of those who were enslaved. It is an investigation of the nature of love and of the ways that love, in all its forms, is shaped by and shapes particular historical circumstances. It is a book about memory, both individual and collective or cultural. It is a ghost story. And it is also a brilliantly successful experiment in narrative form*⁸ (Roynon, 2012, p. 45–46).

Nesse contexto, podemos observar que as teorias que compreendem as grandes áreas da Literatura e da História são frequentemente usadas de forma complementar, podendo promover, de maneira pertinente ou errônea, uma série de reflexões e interpretações. Em sua maioria, os acontecimentos históricos de que temos conhecimento e a que temos acesso na

⁷ “Durante a Reconstrução, os afro-americanos podiam votar em grande parte do Sul, e então as coisas, na verdade, pioraram muito. Isso não se encaixa realmente nessa narrativa de progresso constante nos Estados Unidos desde a Guerra Civil” (Sturkey *apud* Waxman, 2022, n.p., tradução nossa).

⁸ “É uma exploração da experiência da escravidão e de suas consequências, a partir da perspectiva daqueles que foram escravizados. É uma investigação sobre a natureza do amor e sobre as maneiras pelas quais o amor, em todas as suas formas, é moldado pelas circunstâncias históricas específicas e, ao mesmo tempo, as molda. É um livro sobre a memória, tanto individual quanto coletiva ou cultural. É uma história de fantasmas. E é também um experimento brilhantemente bem-sucedido em forma narrativa” (Roynon, 2012, p. 45–46, tradução nossa).

contemporaneidade foram textualizados ou narrados por indivíduos que, de forma consciente ou não, transferem sua subjetividade e agregam determinados valores à escrita, que, por se tratar de um acontecimento, deveria se abster de certas interpretações.

Geralmente perpassada por um caráter provocativo e reflexivo, a Literatura pode servir como um poderoso instrumento para criticar acontecimentos históricos, estruturas políticas e sociais. Ela não apenas narra eventos, mas consegue oferecer uma visão crítica onde podemos reexaminar e questionar as realidades do passado e do presente. Através dos elementos narrativos, a Literatura consegue desafiar percepções dominantes, revelar injustiças e explorar a complexidade humana. Ao analisar as narrativas históricas, Sylvestre observa que:

há uma apropriação de conhecimentos e personagens históricos, que se misturam, diluem-se aos fatos ficcionais dentro da ficção, apagando as fronteiras bem definidas entre o que é concreto e o que faz parte do universo fictício criado pelo autor. Assim como há muita história na ficção, a história é, também, impregnada de fatos fictícios. O discurso histórico e o ficcional são, portanto, perenes e o discurso histórico é marcado pela simulação do próprio contexto do qual faz parte e pelo discurso das pessoas que constroem esse contexto (Sylvestre, 2010, p. 77).

Nesse sentido, a obra *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), de Linda Hutcheon, oferece uma análise relevante para nossas discussões ao abordar o conceito de metaficação historiográfica. No século XIX, o campo literário e o histórico eram frequentemente relacionados um ao outro. Com o advento teórico e artístico do pós-modernismo, atualmente eles são tratados com proximidade, exaltando majoritariamente suas semelhanças, como na construção linguística a partir da verossimilhança, em oposição às suas diferenças. De acordo com Hutcheon (1991), a metaficação historiográfica pode ser definida a partir de narrativas pós-modernas, que apresentam forte autorreflexão, exploram o processo de criação literária, tentam desafiar as convenções estabelecidas, referem-se a personagens e acontecimentos históricos e tratam da incapacidade de se acessar a história diretamente, afinal esta é transmitida apenas por meio de textos.

Refletindo sobre as características da concepção de metaficação historiográfica, percebemos que as supostas certezas presentes no relato histórico são constantemente colocadas em questão. Isso ocorre porque o reconhecimento dessas certezas não é absoluto, mas sim sujeito a uma variedade de interpretações que podem variar conforme o contexto, o tempo e a subjetividade de quem analisa. Nesse sentido, a Literatura desempenha um papel crucial ao problematizar e desconstruir essas certezas, oferecendo novas perspectivas e evidenciando as ambiguidades presentes na construção da narrativa histórica. Assim, a metaficação

historiográfica desafia a ideia de uma história única e inquestionável, ao evidenciar como a escrita da história é um ato de ficcionalização.

No livro *Amada*, a forma narrativa está profundamente ligada a essa proposta de multiplicidade de vozes e perspectivas. Morrison constrói o romance por meio de uma estrutura não linear, marcada por cortes temporais, fluxos de consciência e diferentes pontos de vista. Essa fragmentação não é apenas um recurso estilístico, mas reflete a própria impossibilidade de organizar a experiência da escravidão em uma narrativa contínua ou lógica. O trauma histórico emerge na obra como algo que rompe a linearidade, exigindo uma forma narrativa que imite a fragmentação da memória e da psique dos personagens.

Ainda que as ideias pós-modernistas sejam críticas e reflexivas em relação ao momento e ao contexto social, Linda Hutcheon (1991, p. 142) afirma que “o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova”. A narrativa pós-moderna, portanto, caracteriza-se por essas nuances contraditórias, pois, ao mesmo tempo em que expõe e questiona dicotomias, busca explorar, de maneira crítica e reflexiva, ambos os lados. Dessa forma, o pós-modernismo não apenas critica, mas também se apropria e reinventa das mesmas estruturas que pretende desconstruir.

Provenientes desta concepção paradoxal, a “representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (Hutcheon, 1991, p. 142) configuraram parte fundamental do romance pós-moderno. Essa abordagem permite que a narrativa explore a complexidade da experiência humana, questionando verdades absolutas e mostrando como o conhecimento e a memória são moldados por diversas forças sociais e culturais. Assim, o romance pós-moderno não apenas reflete sobre o presente, mas também reinterpreta o passado, criando um espaço literário onde a multiplicidade de vozes e perspectivas desafia as narrativas tradicionais e convida o leitor a participar desse processo.

Considerando as relações entre arte e história, Hutcheon revisita a concepção de Aristóteles sobre as incumbências do historiador e do poeta. Segundo o filósofo, “[...] o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais” (Hutcheon, 1991, p. 142). Para Aristóteles, o historiador estava preso aos fatos, enquanto o poeta tinha a liberdade de explorar o potencial da realidade. No entanto, essa distinção clara entre história e poesia é subvertida e transformada ao longo dos séculos, especialmente com o advento da modernidade e, posteriormente, do pós-modernismo.

A história, assim como a arte, torna-se um campo de possibilidades, em que o que poderia ter acontecido se entrelaça com o que efetivamente ocorreu. Dessa forma, as obras literárias e artísticas passam a desempenhar um papel fundamental na compreensão e reinterpretação da história, propondo novas maneiras de pensar o passado, o presente e o futuro. Essa transformação subverte a ideia de que a história é um relato fechado e imutável, enquanto a arte se torna um meio de explorar a experiência humana. Ao desafiar a separação tradicional entre fato e ficção, o pensamento pós-modernista coloca em evidência a complexidade das narrativas humanas e a importância de reconhecer a subjetividade e a pluralidade de vozes na construção da história.

Todas as histórias, sejam elas reais ou ficcionais, são contadas e escritas a partir de determinados pontos de vista. Quando alguém relata um acontecimento, faz isso com base em sua perspectiva individual, filtrada por suas experiências, crenças e emoções. Outro sujeito, ao compartilhar a mesma vivência, poderá narrar o ocorrido de forma distinta, pois a subjetividade inerente ao “eu” influencia a interpretação e a representação dos fatos. A subjetividade transforma e torna única a maneira como os acontecimentos históricos são compreendidos e transmitidos. Essa pluralidade de pontos de vista desafia a ideia de uma única verdade histórica e destaca a importância de considerar diferentes vozes e narrativas na construção do conhecimento histórico. Cada relato, ao trazer uma nova perspectiva, contribui para uma visão mais complexa e abrangente dos acontecimentos, permitindo uma reflexão mais profunda sobre o passado e suas implicações no presente.

Considerando essas reflexões importantes para a análise do nosso objeto de estudos, Linda Hutcheon, ao discutir o romance *Foe* (1986), uma nova versão do clássico *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, escrito pelo autor sul-africano J. M. Coetzee, revela que “os contadores de estórias podem certamente silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos – e pessoas – do passado, mas também sugere que os historiadores fizessem o mesmo: nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres?” (Hutcheon, 1991, p. 143). Essa observação não só destaca a maneira como narrativas literárias podem omitir vozes e eventos, mas também aponta para uma prática similar na construção da história oficial, onde determinados grupos, como as mulheres, são frequentemente apagados ou marginalizados.

Ao explorar a natureza da narrativa, Hutcheon acrescenta que “a metaficação historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir ficção. [...] só existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade [...]” (Hutcheon, 1991, p. 146). Essa afirmação desafia a noção de uma verdade única e objetiva, sugerindo que

tanto a ficção quanto a história são construções subjetivas, moldadas por contextos culturais e perspectivas diversas.

É possível entender, então, que a metaficação historiográfica se apresenta como uma ferramenta crítica poderosa. Esses discursos periféricos, marginalizados ou não centrais, trazem “uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (Hutcheon, 1991, p. 29).

Amada, nesse sentido, retoma a história da escravidão, mas também questiona os mecanismos de poder que determinam quais narrativas são preservadas e quais são esquecidas, enfatizando a importância de considerar múltiplas vozes e versões da realidade em qualquer tentativa de compreensão do passado. Morrison, assim, cria uma obra que não apenas retrata a experiência da escravidão, mas também investiga as formas pelas quais a memória, a história e a ficção se entrelaçam, desafiando o leitor a refletir sobre o modo como o passado é narrado, lembrado e, muitas vezes, silenciado.

2.2 Margaret Garner: uma história de resistência

A personagem principal de *Amada*, Sethe, foi inspirada na figura histórica de Margaret Garner, uma escravizada cuja história se tornou um símbolo poderoso da luta contra a escravidão nos Estados Unidos. Nascida em Kentucky, em 1834, a vida de Garner se tornou conhecida em 1856 devido a um trágico acontecimento que revelou ainda mais os horrores da época escravista, quando ela

*[...] escaped from Kentucky and arrived in Cincinnati to live with her mother-in-law. Right after she got there the man who owned her found her. She ran into the shed and tried to kill all her children. Just like that. She was about to bang the head of one up against the wall when they stopped her*⁹ (Taylor-Guthrie, 1994, p. 271 *apud* Corrêa; Dimitrov, 2016, p. 15-16).

Em meio ao desespero e à possibilidade de submeter seus filhos à mesma vida a que ela própria havia sido sujeitada, Margaret matou sua filha mais nova, Mary, que tinha apenas dois anos, e tentou matar seus outros filhos. Segundo Coffin, um abolicionista contemporâneo de

⁹ “[...] fugiu do Kentucky e chegou a Cincinnati para morar com sua sogra. Logo depois que chegou lá, o homem que a possuía a encontrou. Ela correu para o galpão e tentou matar todos os seus filhos. Assim, sem mais. Estava prestes a esmagar a cabeça de um deles contra a parede quando a impediram” (Taylor-Guthrie, 1994, p. 271 *apud* Corrêa; Dimitrov, 2016, p. 15-16, tradução nossa).

Margaret, “*the fugitives were determined to fight, and to die, rather than to be taken back to slavery. Margaret, the mother of the four children, declared that she would kill herself and her children before she would return to bondage*”¹⁰ (Coffin, 1876, n.p *apud* Vandevert, 2023, n.p).

A ideia da morte, assim, tornava-se, para Margaret, mais aceitável do que uma vida relegada aos horrores e torturas da escravidão. Margaret foi presa, e seu caso foi levado aos tribunais, onde a grande dúvida era se ela deveria ser julgada como assassina sob as leis de Ohio ou devolvida aos seus donos escravistas. Margaret e sua família foram sentenciados a voltar para Kentucky, onde continuaram sendo escravizados.

Margaret Garner morreu jovem, aos 24 anos, em 1858, vítima de febre tifóide. As histórias de Sethe e Margaret se assemelham e se completam na narrativa ficcional pelo assassinato do bebê, pela triste história relacionada à escravidão e pela necessidade de se libertar para ter melhores condições de vida. Para Toni Morrison, “a Margaret Garner histórica era fascinante, mas, para um romancista, era limitadora” (Morrison, 2011, p. 14 *apud* Silva, 2020, p. 304-305), possivelmente devido à escassez de documentos e registros históricos detalhados que contassem sua história em profundidade. Morrison encontrou, na ficção, o espaço para expandir as lacunas da história oficial, transformando fatos em uma narrativa literária que mescla o real e o imaginário.

Acrescentando-se a isso, é importante notar que o caso de Margaret Garner se tornou um dos episódios mais emblemáticos do debate público sobre a escravidão nos Estados Unidos. Seu julgamento atraiu intensa cobertura jornalística e foi utilizado tanto por defensores da escravidão quanto por abolicionistas para argumentar sobre as consequências morais e legais do sistema escravista. A história real, portanto, não era apenas um drama pessoal, mas também um símbolo nacional das tensões entre leis escravagistas e princípios de liberdade, o que confere a *Amada* uma dimensão política além da individual.

Retomando as discussões sobre a metafíscão historiográfica de Linda Hutcheon, já mencionadas anteriormente, *Amada* reconta a história de Margaret Garner de maneira autorreflexiva, estabelecendo um diálogo constante com acontecimentos e personagens históricos. Nesse processo, o romance não apenas revisita o passado, mas o subverte, apresentando uma perspectiva crítica. A obra evita qualquer tipo de nostalgia ao reexaminar a história da escravidão; em vez disso, expõe suas atrocidades e questiona as formas como esse passado é lembrado, narrado e interpretado. Morrison utiliza a metafíscão historiográfica para

¹⁰ “Os fugitivos estavam determinados a lutar e a morrer, em vez de serem levados de volta à escravidão. Margaret, a mãe dos quatro filhos, declarou que mataria a si mesma e aos seus filhos antes de retornar à servidão” (Coffin, 1876, n.p. *apud* Vandevert, 2023, n.p., tradução nossa).

problematizar a própria construção da memória histórica, oferecendo uma leitura que é, simultaneamente, uma reconstrução e uma desconstrução do passado.

Além de *Amada*, Margaret inspirou a ópera *Margaret Garner* (2005), composta por Richard Danielpour, com libreto escrito por Toni Morrison. Em uma nota, o compositor menciona que:

More than anything else, Margaret Garner is an opera that reminds us that we all belong to the same human family, and it demonstrates what can happen when we forget this fundamental truth. While slavery has been outlawed in the United States since 1865, its lingering effects have proven over the years that the issues in our country concerning race, class, and the true meaning of freedom are in no way resolved. Visiting Washington D.C. today, one can see memorials to heroes from every war and cause, but there is not one memorial to the people who suffered under the institution of slavery. It is my hope that Margaret Garner will both memorialize and remind us of what we as a society are so easily inclined to forget¹¹ (Danielpour *apud* Wise Music Classical, 2005, n.p.)

O romance *Amada*, escrito por Toni Morrison e inspirado na vida de Margaret Garner, foi adaptado para o cinema em 1998, com o mesmo título da obra original e dirigido por Jonathan Demme. Os personagens Sethe e Paul D. foram interpretados pelos renomados atores Oprah Winfrey e Danny Glover. Para O'Sullivan, redator do *Washington Post*:

Told in sepia-toned flashbacks and nightmarish, bloodshot visions, Sethe's harrowing life as a slave, her subsequent escape to Ohio and freedom and the 'Sophie's Choice'-like moral compromises she has had to make are ever so gradually revealed, like long-buried artifacts that are painstakingly extracted from an archaeological dig¹² (O'Sullivan, 1998, n.p.).

A citação de O'Sullivan destaca um aspecto crucial também presente no romance: o tratamento do passado como um espaço onde fragmentos dolorosos emergem lentamente, revelando traumas antes sotterrados. Essa técnica narrativa, que oscila entre passado e presente,

¹¹ “Mais do que qualquer outra coisa, *Margaret Garner* é uma ópera que nos lembra que todos pertencemos à mesma família humana e demonstra o que pode acontecer quando esquecemos essa verdade fundamental. Embora a escravidão tenha sido abolida nos Estados Unidos desde 1865, seus efeitos persistentes têm demonstrado, ao longo dos anos, que as questões em nosso país relacionadas à raça, à classe social e ao verdadeiro significado da liberdade estão longe de estar resolvidas. Visitando Washington D.C. hoje, pode-se ver memoriais dedicados a heróis de todas as guerras e causas, mas não existe sequer um memorial para as pessoas que sofreram sob a instituição da escravidão. Minha esperança é que *Margaret Garner* sirva tanto para homenagear quanto para nos lembrar daquilo que, enquanto sociedade, somos tão inclinados a esquecer” (Danielpour *apud* Wise Music Classical, 2005, n.p., tradução nossa).

¹² “Narrada em flashbacks em tons sépia e em visões de pesadelo, marcadas por olhos injetados de sangue, a angustiante vida de Sethe como escravizada, sua posterior fuga para Ohio e para a liberdade, bem como os dilemas morais - semelhantes ao de *A Escolha de Sofia* - que ela precisou enfrentar, vão sendo revelados de forma muito gradual, como artefatos há muito enterrados que sãometiculosamente extraídos de uma escavação arqueológica” (O'Sullivan, 1998, n.p., tradução nossa).

intensifica o caráter gótico da obra, pois cria uma atmosfera em que o tempo parece circular e as memórias assombram os personagens como verdadeiros fantasmas.

Na narrativa de *Amada*, os personagens buscam superar os traumas e horrores vivenciados enquanto escravos e tentam reconstruir suas vidas após tanto sofrimento. De acordo com Plasa, o livro “*deals directly with the power of history, the necessity of historical memory, the desire to forget the terrors of slavery and the impossibility of forgetting*”¹³ (Plasa, 1998, p. 37). Essa tensão entre o esquecimento e a memória perpassa toda a narrativa, intensificando o clima opressivo que a caracteriza.

Em um vídeo intitulado *Toni Morrison: Beloved*, a autora fala sobre o processo de escrita do romance:

[...] *History is going to be written by the converse, obviously, so now but certainly then. But I was – I deliberately remember thinking about Beloved: I really don't want to do this. I really wanted to talk about that incident with him, the historical figure, and I knew him, but I was really upset because I had to talk about slavery in particular. I assumed I knew everything anyway, and I didn't want to dredge it up, to do the same thing I am accusing everybody else of doing. Emotionally, it's difficult. So, I did, and it was very, very hard. Not so much to find the language for it; that was difficult enough. But for me, in the process of writing, it is just not authentic or legitimate enough for me to look at it from the outside. You know, I always tell my students: it's not 'a' black father, it's yours. You're the one. You know, that one. So, if I'm going to imagine what it takes to kill your baby, then I have to put it in my arms. My baby. [...] When that happens, it's difficult. Then the language just pares down; you don't get ornamental with that. You get very still, very clean land, and very quiet because the event itself is bigger than language*¹⁴ (Visionary Project, 2010, n.p.).

Essa fala de Morrison evidencia a profundidade ética e emocional envolvida na criação de *Amada*. A escritora recusa a postura de observadora externa e se compromete, em nível pessoal, a imaginar a dor de uma mãe negra que vê na morte do filho um ato de libertação. Essa interioridade é essencial para entender a intensidade com que Morrison transforma fatos

¹³ “trata diretamente do poder da história, da necessidade da memória histórica, do desejo de esquecer os horrores da escravidão e da impossibilidade de esquecer” (Plasa, 1998, p. 37, tradução nossa).

¹⁴ “[...] A história vai ser escrita pelo inverso, obviamente, agora, mas certamente naquela época também. Mas eu estava - eu me lembro deliberadamente de ter pensado sobre Amada: eu realmente não queria fazer isso. Eu realmente queria falar sobre aquele incidente com ele, a figura histórica, e eu o conhecia, mas fiquei muito perturbada porque teria que falar sobre a escravidão em particular. Eu presumia que já sabia tudo, e não queria trazer tudo isso à tona, fazer exatamente a mesma coisa de que acuso todos os outros. Emocionalmente, é difícil. Então, eu fiz, e foi muito, muito difícil. Não tanto encontrar a linguagem para isso; isso já foi difícil o bastante. Mas, para mim, no processo de escrever, simplesmente não é autêntico ou legítimo o bastante olhar para isso de fora. Você sabe, eu sempre digo aos meus alunos: não é “um” pai negro, é o seu. É você. Você sabe, aquele. Então, se eu vou imaginar o que é preciso para matar o seu próprio bebê, então eu tenho que colocá-lo nos meus braços. O meu bebê. [...] Quando isso acontece, é difícil. Então a linguagem simplesmente se reduz; você não fica ornamentando com isso. Você fica muito quieta, muito limpa e muito silenciosa, porque o acontecimento em si é maior do que a linguagem” (Visionary Project, 2010, n.p., tradução nossa).

históricos em experiências subjetivas, criando, assim, uma literatura que transcende o documento histórico para alcançar o território do emocional e do psicológico.

No romance, Toni Morrison mostra um olhar de dentro, daqueles que viveram a história, explorando como a escravidão continuou a influenciar a identidade e o comportamento dos personagens, mostrando a tensão entre a necessidade de lembrar para honrar o passado e a urgência de esquecer para aliviar a dor da lembrança. Embora o esquecimento pareça uma forma de alívio, a história do livro sugere que é impossível apagar as marcas causadas pela escravidão e que o processo de cura envolve enfrentar esse passado. O fantasma de Amada encarna precisamente essa impossibilidade de deixar o passado para trás, funcionando como símbolo gótico do trauma e do que Freud (1919) chamou de “infamiliar”, pois aquilo que foi reprimido retorna de maneira estranha, ameaçadora e inescapável.

A narrativa de *Amada* é construída de forma em que o trauma não apenas habita a memória, mas se manifesta no corpo, revelando a dimensão psíquica do “infamiliar” freudiano. Quando Sethe reflete sobre suas lembranças, afirma:

Quanto ao resto, ela batalhava para lembrar o mínimo possível. Infelizmente seu cérebro era tortuoso. Podia estar indo depressa pelo campo, praticamente correndo, para chegar rápido à bomba e lavar a seiva de camomila das pernas. Nada mais na cabeça. A imagem dos homens vindo para mamar nela era tão sem vida quanto os nervos de suas costas onde a pele era ondulada como uma tábua de lavar roupa (Morrison, 2007, p.21).

O esforço de Sethe para esquecer revela o mecanismo de recalque descrito por Freud, para quem o “infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2019, p. 45). Em Morrison, o passado de violência sexual retorna não apenas como lembrança, mas também como sensação física, transformando o íntimo - o corpo e as emoções - em algo estranho e ameaçador. Assim, o “infamiliar” surge na narrativa como a presença aterradora de um trauma que, embora relegado ao esquecimento, insiste em se manifestar, sublinhando a impossibilidade de romper definitivamente com o passado escravagista.

Assim, *Amada* é não apenas a ficcionalização de uma história real, mas também uma poderosa crítica às formas como a História oficial escolhe quem lembrar e quem esquecer. Morrison transforma o caso de Margaret Garner num romance profundamente lírico, político e filosófico, que desafia o leitor a confrontar o passado não como algo distante, mas como uma força viva, sempre pronta a ressurgir.

3. GÓTICO

*“And travellers, now, within that valley,
Through the red-litten windows see
Vast forms, that move fantastically
To a discordant melody,
While, like a ghastly rapid river,
Through the pale door
A hideous throng rush out forever
And laugh - but smile no more.”¹⁵*
(Poe, 1875, p.19)

3.1 Contexto de surgimento

A compreensão do termo “gótico” atravessa séculos de transformações históricas, culturais e simbólicas, revelando uma trajetória complexa que vai muito além da simples designação de um estilo artístico ou literário. Para entender essa evolução, é necessário considerar tanto seu sentido histórico, vinculado às tribos germânicas, quanto seu significado estético e cultural, que se consolidou a partir do Renascimento e ganhou força na modernidade.

Historicamente, os godos foram um grupo germânico dividido em visigodos e ostrogodos, cuja atuação foi determinante na queda do Império Romano do Ocidente. Os visigodos, liderados por Alarico, invadiram e saquearam Roma em 410, estabelecendo posteriormente um reino duradouro na Península Ibérica, com centro em Toledo. Já os ostrogodos, sob o comando de Teodorico, dominaram a Itália no final do século V e início do VI, instaurando um governo que mesclava tradições romanas e estrutura militar germânica. Esses povos, ainda que rotulados pelos romanos como “bárbaros”, desempenharam papel fundamental na transição do mundo clássico para a cristandade medieval, não apenas conquistando territórios, mas também promovendo a difusão do cristianismo, ainda que inicialmente sob sua forma ariana.

Essa trajetória histórica encontra eco na análise de Punter e Byron, para quem:

¹⁵ “Hoje quem por lá passar
Verá pelas janelas de luz carmim
Silhuetas loucas a bailar
Ao som de uma melodia ruim;
E como um sombrio rio veloz
Pela porta pálida se espalha
Uma turba horrenda, atroz
Que não mais sorri – gargalha”
(Poe, 2017, p.63).

*Historically, the Goths were one of several Germanic tribes instrumental in the fall of the Roman Empire. In the absence of early written records, little can be said with much certainty about them, although archaeologists have confirmed their early settlement in the Baltic and their gradual migration down to the Black Sea. The Goths made their first incursion into Roman territory during the third century, and eventually, under Alaric, took Rome in AD 410, subsequently establishing kingdoms in France and Italy. The first extant history of the Goths is Jordanes's *Getica* (551), and here an etymological confusion begins. As Samuel Kliger (1945) has shown, Jordanes aimed to glorify the Thracian tribe, the Getes, from whom he sprang, and therefore identified them with the more impressive tribe of the Goths. In addition, he gave credence to the idea of a general northern identity, and all those tribes later called 'Germanic' or 'Teutonic' came to be known collectively as the 'Goths'. Far more important than any sketchy history of the actual Goths that can be reconstructed, however, are the myths that developed around them, and the varying aesthetic and political agendas that these myths were subsequently appropriated to serve. 'Gothic' became a highly mobile term, remaining constant only in the way it functioned to establish a set of polarities revolving primarily around the concepts of the primitive and the civilized¹⁶* (Punter; Byron, 2004, p.3).

Conforme destacam Punter e Byron, mais importante do que a história factual dos godos foi a construção de mitos que os envolveram, transformando o termo “gótico” em um conceito móvel, continuamente apropriado para diferentes agendas estéticas e políticas. A palavra passou a operar como eixo de polaridades entre o primitivo e o civilizado, entre o que é visto como bárbaro e aquilo que pertence à tradição clássica.

Na Idade Média, os godos foram reinterpretados por autores cristãos, como Jordanes, Isidoro de Sevilha e Beda, que os inseriram na narrativa de fundação da cristandade europeia. Jordanes, em sua *Getica* (551), misturou os godos históricos aos Getas criando uma genealogia que vinculava os godos às origens nórdicas e a Europa cristã. Essa construção histórica e simbólica foi fundamental para que, posteriormente, o termo “gótico” fosse associado a toda uma era medieval.

¹⁶ “Historicamente, os godos foram uma entre várias tribos germânicas que desempenharam um papel decisivo na queda do Império Romano. Na ausência de registros escritos iniciais, pouco se pode afirmar com certeza sobre eles, embora arqueólogos tenham confirmado seu assentamento inicial na região do Báltico e sua migração gradual até o Mar Negro. Os godos fizeram sua primeira incursão em território romano durante o século III e, eventualmente, sob o comando de Alarico, tomaram Roma no ano 410 d.C., estabelecendo posteriormente reinos na França e na Itália. A primeira história existente sobre os godos é a *Getica* de Jordanes (551), e é aqui que começa uma confusão etimológica. Como demonstrou Samuel Kliger (1945), Jordanes pretendia glorificar a tribo trácia dos Getas, da qual descendia, e por isso os identificou com a mais prestigiosa tribo dos godos. Além disso, ele deu crédito à ideia de uma identidade geral do Norte, e todas aquelas tribos que mais tarde seriam chamadas de ‘germânicas’ ou ‘teutônicas’ passaram a ser conhecidas coletivamente como ‘godos’. Contudo, muito mais importantes do que qualquer história fragmentada que se possa reconstruir sobre os godos reais são os mitos que se desenvolveram ao redor deles e as diversas agendas estéticas e políticas às quais esses mitos foram subsequentemente apropriados para servir. ‘Gótico’ tornou-se um termo extremamente móvel, mantendo-se constante apenas na forma como funcionava para estabelecer um conjunto de polaridades que giravam principalmente em torno dos conceitos de primitivo e civilizado” (Punter; Byron, 2004, p.3, tradução nossa).

No entanto, foi no Renascimento que o termo “gótico” sofreu uma mudança radical de conotação. Humanistas italianos, como Giorgio Vasari, começaram a empregar o adjetivo “gótico” de forma pejorativa para designar a arte e a arquitetura medievais, que passaram a ser vistas como bárbaras, caóticas e anti-clássicas. As grandes catedrais medievais - como Notre-Dame ou a Catedral de Colônia - foram rotuladas de “góticas” como expressão desse suposto mau gosto, contrário à harmonia e ao equilíbrio.

Contudo, essa visão depreciativa começou a se inverter a partir do século XVIII, especialmente durante o Romantismo. O Gótico passou a ser revalorizado como estética do sublime, do espiritual e do misterioso, encontrando na literatura terreno fértil para seu desenvolvimento. O surgimento do romance gótico, com Horace Walpole e *The Castle of Otranto* (1764), inaugurou um gênero literário que explorava castelos sombrios, atmosferas opressivas, fantasmas, segredos e estados emocionais extremos, ampliando o alcance do termo para além da arquitetura.

Nick Groom, em *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012), contribui para essa compreensão mais ampla ao afirmar que o Gótico não começa apenas como um estilo arquitetônico ou literário do século XVIII, mas possui raízes profundas na história cultural da Europa. Para Groom, os godos históricos foram inicialmente agentes da transição entre o mundo romano e o medieval cristão, mas também passaram a integrar uma mitologia europeia que influenciou a concepção cultural do “Gótico”. Ele observa que o termo foi ressignificado continuamente: de denominação histórica dos godos, passou a significar arte bárbara no Renascimento e, mais tarde, converteu-se em linguagem estética e cultural usada para expressar resistência política, ruínas, fantasmas e memórias reprimidas.

Para Groom, “*Gothic is a mode of cultural memory, a literary language and critical instrument that gives voice to what has been silenced or forgotten*”¹⁷ (Groom, 2012, p. 117). Temos então que o Gótico é, acima de tudo, uma estética da memória cultural. Ele sobrevive nas ruínas, nos textos fragmentados, nos espaços sombrios e nos fantasmas do passado, funcionando como um modo de questionar narrativas oficiais e expor tensões ocultas nas sociedades. Nesse sentido, o Gótico é tanto uma linguagem literária quanto um instrumento crítico capaz de dar voz ao que foi silenciado pela História.

No contexto da literatura contemporânea, essas transformações históricas do conceito de Gótico são importantes para compreender obras como *Amada*, de Toni Morrison. O romance,

¹⁷ “O Gótico é um modo de memória cultural, uma linguagem literária e um instrumento crítico que dá voz àquilo que foi silenciado ou esquecido” (Groom, 2012, p. 117, tradução nossa).

inspirado na história real de Margaret Garner, retoma o Gótico não apenas como uma estética sombria, mas como ferramenta para abordar traumas históricos, reconstituir memórias reprimidas e problematizar as fronteiras entre realidade e ficção. Morrison transforma o sobrenatural - o fantasma de Amada - em metáfora viva do trauma coletivo da escravidão, inscrevendo sua narrativa na tradição gótica que, conforme apontam teóricos como Groom, Punter e Byron, é profundamente ligada ao jogo entre o conhecido e o desconhecido, entre o civilizado e o bárbaro, entre a lembrança e o esquecimento.

Assim, a evolução do termo “gótico”, desde os godos históricos até sua configuração como gênero literário, revela-se essencial não apenas para a história cultural europeia, mas também para compreender como autores contemporâneos, como Morrison, mobilizam essa estética para criar narrativas que revisitam o passado e desafiam as narrativas hegemônicas sobre memória, identidade e trauma.

O Gótico, na Europa, emergiu como uma resposta cultural e estética ao desencantamento crescente da sociedade dos séculos XVIII e XIX. Com o advento do Iluminismo, que exaltava a razão, a ciência e o progresso como soluções universais para os dilemas humanos, estabeleceu-se uma confiança inabalável na ordem racional do mundo. Contudo, paradoxalmente, esse mesmo período foi marcado por profundas incertezas, mudanças políticas e sociais intensas, e por sentimentos generalizados de alienação diante de um futuro desconhecido. A Revolução Industrial transformou radicalmente as relações de trabalho, a estrutura social e o espaço urbano, gerando tanto entusiasmo pelas conquistas tecnológicas quanto medo e ansiedade em relação às consequências humanas e éticas desse progresso acelerado.

De acordo com França, “o Gótico foi uma literatura que, ao fomentar o medo, o assombro e o maravilhamento, investiu em sentimentos e em sensibilidades, rebaixados pelo ideário iluminista que vislumbrava na razão a solução para todos os problemas humanos” (França, 2017, p. 23). Assim, o Gótico emergiu como uma força estética que deu voz aos aspectos sombrios da condição humana, trazendo à tona aquilo que o Iluminismo insistia em relegar à escuridão: o irracional, o inexplicável e o aterrorizante. Consequentemente, instaurou-se na sociedade um sentimento de inquietação, um medo difuso do que estaria além do controle da razão e do que poderia escapar às promessas civilizatórias da modernidade.

Embora frequentemente acusado de ser antirrealista, o Gótico não se restringe à pura fantasia ou escapismo. Ao contrário, mesmo quando se recusa a se submeter aos rigores do realismo, ele aborda temas profundamente ancorados na experiência humana, como o medo, a

culpa, o desejo, a loucura e a memória traumática. França (2017, p. 24) ressalta que o fato de o Gótico “investir contra as convenções do Realismo não significa, contudo, ser avesso ao real”. Sua estratégia consiste em transformar esses elementos do real em metáforas, alegorias e símbolos que dão forma literária a ansiedades culturais, políticas e existenciais.

Buscando dar vazão a sentimentos de desilusão, incerteza quanto ao futuro, angústias sociais e conflitos políticos do período, as manifestações góticas emergiram como formas de expressão cultural e artística profundamente significativas. Para França (2016, p. 2492), “o que se chama de literatura gótica, é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada [...] e uma forma artística estetizada e convencionalista”. Essa estética, ao mesmo tempo exuberante e sombria, encontrou no medo e no sublime veículos para explorar as contradições e tensões latentes na sociedade moderna.

Fred Botting amplia essa visão ao afirmar que:

*Gothic texts are, overtly but ambiguously, not rational, depicting disturbances of sanity and security, from superstitious belief in ghosts and demons, displays of uncontrolled passion, violent emotion or flights of fancy to portrayals of perversion and obsession. [...] Not tied to a natural order of things as defined by realism, gothic flights of imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity*¹⁸ (Botting, 2014, p. 2).

Dessa forma, o Gótico subverte os ideais racionalistas do Iluminismo, colocando em cena o que há de mais instável e perturbador na experiência humana. De maneira soturna e obscura, as narrativas góticas expõem e frequentemente ironizam os aspectos idealistas e individualistas característicos dos românticos da época. É comum que, nessas histórias, o passado retorne de forma sombria e misteriosa ao presente, causando terror e estranhamento. É característica essencial do Gótico essa resistência à modernidade e à sua crença na razão, explorando aquilo que Botting (2014, p. 1) descreve como “*threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption*”¹⁹.

David Punter contribui significativamente para essa discussão ao enfatizar a oposição histórica entre o Gótico e o Clássico:

¹⁸ “Os textos góticos são, de forma explícita, mas ambígua, irracionais, retratando perturbações da sanidade e da segurança, que vão desde a crença supersticiosa em fantasmas e demônios, manifestações de paixão descontrolada, emoção violenta ou devaneios imaginativos até representações de perversão e obsessão. [...] Não estando presos a uma ordem natural das coisas, tal como definida pelo realismo, os arroubos imaginativos do gótico sugerem possibilidade sobrenatural, mistério, magia, encanto e monstruosidade” (Botting, 2014, p. 2, tradução nossa).

¹⁹ “ameaças associadas a forças sobrenaturais e naturais, excessos imaginativos e delírios, mal religioso e humano, transgressão social, desintegração mental e corrupção espiritual” (Botting, 2014, p. 1, tradução nossa).

*if 'Gothic' meant to do with post-Roman barbarism and to do with the medieval world, it followed that it was a term which could be used in opposition to 'classical'. Where the classical was well-ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized*²⁰ (Punter, 2013, p.5).

Essa definição sintetiza como o Gótico encarnou, ao longo da história, o polo oposto à harmonia e à racionalidade clássicas, posicionando-se como expressão do excesso, do descontrole e da transgressão. Esse excesso não está apenas no enredo, mas também na linguagem e na ambientação, marcada por ornamentação, detalhamento dramático e atmosferas opressivas.

Os autores góticos procuravam oferecer aos leitores da época um mundo novo e inverossímil, repleto de aventuras e cenários assustadores. Como destaca Botting (2014, p. 6), “*knowledge and understanding do not constitute the primary aim of gothic texts*”²¹. Assim, o Gótico se destacava por sua capacidade de transportar os leitores para universos alternativos, criando espaços simbólicos onde o irracional e o inexplicável encontram morada, funcionando, muitas vezes, como uma válvula de escape diante das pressões de uma realidade social marcada por obrigações, hierarquias e expectativas normativas.

Mais do que um simples gênero literário, o Gótico configurou-se, portanto, como uma linguagem estética e simbólica profundamente enraizada nas contradições do seu tempo, oferecendo um terreno fértil para a exploração dos limites entre o racional e o irracional, o real e o fantástico, o socialmente aceitável e o proibido. Essa dimensão multifacetada do Gótico encontra ressonância em obras contemporâneas como *Amada*, de Toni Morrison, onde elementos góticos são mobilizados não apenas para provocar medo, mas para dramatizar as tensões entre memória histórica, trauma coletivo e identidade cultural, mostrando como o Gótico permanece, até hoje, um poderoso instrumento de crítica e expressão artística.

3.2 Romantismo e o Gótico

No final do século XVIII, emergiu uma nova estética artística e literária: o Romantismo.

²⁰ “Se ‘Gótico’ significava algo relacionado ao barbarismo pós-romano e ao mundo medieval, disso decorria que era um termo que poderia ser usado em oposição a ‘clássico’. Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; onde o clássico era simples e puro, o Gótico era ornamentado e complexo; enquanto os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico representava excesso e exagero, produto do selvagem e do não civilizado” (Punter, 2013, p. 5, tradução nossa).

²¹ “o conhecimento e a compreensão não constituem o objetivo principal dos textos góticos” (Botting, 2014, p. 6, tradução nossa).

Esse movimento representou uma ruptura significativa em relação à escola literária anterior, o Neoclassicismo, que estava profundamente ancorado nos princípios da razão, da ordem e da imitação dos modelos clássicos greco-romanos. O Neoclassicismo privilegiava temas ligados à nobreza, à política e às elites intelectuais, muitas vezes negligenciando a experiência humana comum e as emoções mais intensas.

O Romantismo, por sua vez, deslocou seu foco para as dimensões emocionais, subjetivas e espirituais do ser humano. Esse movimento voltou-se para a valorização da individualidade, da imaginação, da natureza e das paixões, além de explorar temas como o exílio, o mistério, o sublime e o irracional. Com isso, a literatura romântica ampliou o repertório temático e estético da arte europeia, aproximando-se dos dramas e dilemas das pessoas comuns, e permitindo o desenvolvimento de personagens mais complexos, dotados de profundidade psicológica e emoções contraditórias. Nesse contexto, o Romantismo refletiu as transformações sociais, políticas e filosóficas que marcaram a Europa do século XVIII, como o Iluminismo, a Revolução Francesa e as mudanças trazidas pela Revolução Industrial.

Durante os séculos XVIII e XIX, o Romantismo ascendeu de modo notável, especialmente no gênero do romance, tornando-se uma plataforma para novas formas de expressão e narrativa. Autores românticos passaram a explorar o potencial literário do subjetivo, do fantástico e do transcendental, desafiando as convenções rígidas das formas clássicas e abrindo caminho para vozes literárias mais diversas.

Nesse contexto, emergiu uma vertente específica do Romantismo: o Gótico. Embora o Gótico compartilhe muitas das características fundamentais do Romantismo - como a exaltação das emoções, o fascínio pelo sublime e o interesse pelos aspectos sombrios da natureza humana - ele distingue-se por sua atenção especial aos temas sombrios, ao sobrenatural e à exploração do medo. O Gótico enfatiza cenários melancólicos e opressivos, castelos em ruínas, corredores escuros, tempestades, aparições fantasmagóricas e atmosferas carregadas de suspense, funcionando muitas vezes como metáfora para estados psicológicos perturbadores.

Porém, essas duas estéticas - Romantismo e Gótico - estavam tão entrelaçadas em suas origens que, inicialmente, se confundiam, tanto no gosto popular quanto na crítica literária. Muitos romances góticos são, ao mesmo tempo, profundamente românticos, pois utilizam o medo, o mistério e o sobrenatural para intensificar experiências emocionais e explorar os limites da razão. Por sua vez, autores românticos frequentemente recorreram a elementos góticos para expressar as tensões entre o racional e o irracional, o familiar e o estranho, o iluminado e o sombrio.

Horace Walpole, com *The Castle of Otranto* (1764), considerado o primeiro romance gótico, iniciou essa tradição literária. Posteriormente, nomes como Ann Radcliffe, Matthew Lewis, Mary Shelley e, mais tarde, Edgar Allan Poe, consolidaram o gênero, que se expandiu para além das fronteiras inglesas, influenciando a literatura europeia e americana. O Gótico, além de explorar terrores externos - como fantasmas, criaturas sobrenaturais e lugares amaldiçoados - também se voltou para o terror psicológico, investigando as sombras do inconsciente, as obsessões, a loucura e o duplo, antecipando questões que seriam exploradas pelas correntes psicanalíticas e modernas da crítica literária.

No século XIX, o Gótico transformou-se em um veículo poderoso para articular ansiedades culturais, políticas e sociais, refletindo, por exemplo, medos sobre a decadência social, a instabilidade política ou as consequências do progresso científico. É nesse ponto que se percebe a força do Gótico como linguagem simbólica, pois ele transcende o simples relato de histórias assustadoras para tornar-se um espaço de crítica social, cultural e existencial.

Assim, tanto o Romantismo quanto o Gótico partilham o interesse por penetrar as zonas obscuras da mente humana e por explorar as emoções em suas formas mais extremas. No entanto, o Gótico distingue-se por colocar essas emoções num cenário marcado pelo sombrio, pelo insólito e pelo sobrenatural, abrindo caminho para o surgimento de uma literatura que, mesmo enraizada no Romantismo, possui identidade própria. Essa identidade literária do Gótico viria, séculos depois, a se entrelaçar a outras questões históricas, culturais e raciais, como ocorre na obra *Amada*, de Toni Morrison, em que o Gótico é mobilizado para dar forma aos horrores do trauma histórico da escravidão e às assombrações do passado.

David Punter contribui para essa discussão ao ressaltar a amplitude de significados do termo. Segundo ele, “[the term] it is used in a number of different fields: as a literary term, as a historical term, as an artistic term, as an architectural term. And as a literary term in contemporary usage, it has a range of different applications”²² (Punter, 2013, p. 1). Essa multiplicidade de usos torna o Gótico um conceito móvel, que não se limita a uma única definição ou a um único campo do conhecimento. No âmbito literário, Punter observa que o termo Gótico é mais frequentemente aplicado a um grupo específico de romances produzidos entre as décadas de 1760 e 1820, período que inaugura o romance gótico como gênero. Conforme ele explica, “in a literary context, ‘Gothic’ is most usually applied to a group of

²² “É usado em vários campos diferentes: como termo literário, como termo histórico, como termo artístico, como termo arquitetônico. E, como termo literário no uso contemporâneo, possui uma variedade de aplicações diferentes” (Punter, 2013, p. 1, tradução nossa).

*novels written between the 1760s and the 1820s*²³ (Punter, 2013, p.1).

Entretanto, o próprio Punter alerta que seria um equívoco reduzir o Gótico a essa única acepção literária, pois, ao longo dos últimos dois séculos, o termo adquiriu inúmeros outros significados e usos, como podemos ver no trecho: “*And indeed, if this were the only literary meaning of Gothic, the term would be reasonably easy to describe and define. But it is not; over the last two centuries, it has acquired a number of other usages*”²⁴ (Punter, 2013, p.1).

Quando pensamos no romance gótico, imediatamente surgem certas características marcantes, como destaca novamente Punter:

*When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant*²⁵ (Punter, 2013, p.1).

Entre essas características, destacam-se a ambientação em espaços sombrios e decadentes, o uso intenso do sobrenatural, a exploração do medo e do terror psicológico, bem como personagens marcados por extremos emocionais. Tais elementos criam atmosferas carregadas, nas quais o insólito, o irracional e o desconhecido convergem para explorar as zonas obscuras da psique humana.

No entanto, como sublinha Linda Hutcheon (1991), o Gótico também se insere numa tradição literária pós-moderna, especialmente através da metaficcão historiográfica, que questiona os limites entre fato e ficção, entre história oficial e memórias pessoais ou coletivas. Obras contemporâneas, como *Amada* de Toni Morrison, exemplificam essa fusão entre Gótico e metaficcão historiográfica, pois utilizam elementos do sobrenatural não apenas para provocar medo, mas para dar forma literária a traumas históricos, silêncios sociais e memórias reprimidas.

Amada representa um marco nesse sentido, pois mobiliza o Gótico para revisitar a experiência da escravidão nos Estados Unidos. Na obra, o fantasma não é apenas uma figura sobrenatural, mas um símbolo do passado que insiste em retornar, corporificando o trauma

²³ “No contexto literário, ‘Gótico’ é mais frequentemente aplicado a um conjunto de romances escritos entre a década de 1760 e a de 1820” (Punter, 2013, p. 1, tradução nossa).

²⁴ “E, de fato, se esse fosse o único significado literário do Gótico, o termo seria razoavelmente fácil de descrever e definir. Mas não é; ao longo dos últimos dois séculos, ele adquiriu vários outros usos” (Punter, 2013, p.1, tradução nossa).

²⁵ “Ao se pensar no romance gótico, um conjunto de características surge imediatamente à mente: a ênfase em retratar o aterrorizante, a frequente insistência em cenários arcaicos, o uso marcante do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de empregar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário são as mais significativas” (Punter, 2013, p. 1, tradução nossa).

coletivo da escravidão. O romance cria uma atmosfera opressiva, na qual a casa número 124, assombrada pela presença espectral de Amada, funciona como espaço gótico onde se entrelaçam as dimensões do real e do fantástico, do histórico e do psicológico.

Toni Morrison eleva o espaço doméstico a um cenário privilegiado para o terror gótico, ao mesmo tempo em que amplia a dimensão do trauma individual para o coletivo. Baby Suggs, sogra de Sethe, figura espiritual e comunitária, sintetiza essa noção ao afirmar: “Não tem uma casa no país que não esteja recheada até o teto com a tristeza de algum negro morto. Sorte nossa que esse fantasma é um bebê” (Morrison, 2007, p. 20). Essa frase revela que o fantasma do bebê, embora singular, simboliza também as perdas inumeráveis e os lutos de toda a comunidade negra americana.

Dessa forma, o Gótico, longe de se restringir a castelos medievais ou tramas de terror, revela-se uma linguagem poderosa para narrar o indizível e confrontar as dores históricas, tornando-se instrumento literário essencial para autores contemporâneos como Morrison, que transformam o gênero em espaço crítico de memória, resistência e reconstrução cultural.

3.3 A ascensão do Gótico

A ascensão do Gótico na Literatura surge como uma forma de reação ao extremo racionalismo do século XVIII na Inglaterra, um período profundamente marcado pelos ideais iluministas que exaltavam a lógica, a ordem e a razão como princípios supremos da vida social e intelectual. O Iluminismo, ao valorizar o controle racional sobre os sentimentos, buscava relegar ao segundo plano tudo o que não pudesse ser compreendido ou explicado dentro dos parâmetros da razão. No entanto, sob a superfície calma do racionalismo, borbulhavam tensões, medos e ansiedades que não encontravam espaço na estética neoclássica. O movimento Gótico, conforme destaca Vasconcelos, emergiu justamente “para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (Vasconcelos, 2002, p. 122).

Nesse contexto, o gênero Gótico oferecia um espaço literário para a exploração de emoções intensas, do sobrenatural e do desconhecido - elementos que o racionalismo iluminista tentava suprimir. Como complementa Punter:

Enquanto o clássico era bem ordenado, o Gótico era caótico; enquanto aquele era simples e puro, este era ornamentado e intrincado; enquanto os clássicos ofereciam um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o Gótico

representava o excesso e o exagero, o produto da barbárie e do incivilizado.
(Punter, 1996, p. 5 *apud* França, 2016, p. 2496)

O Gótico, portanto, nasce em oposição ao equilíbrio e à harmonia clássicos, abraçando o caótico, o exagerado, o insólito e o monstruoso. Trata-se de uma literatura que se constrói a partir do excesso, da disruptão e do questionamento dos limites do real, instaurando uma linguagem capaz de expressar aquilo que a razão não consegue explicar.

Podemos inicialmente relacionar o surgimento do gênero aos romances de autores como Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis, que marcaram o auge do gênero no século XVIII. Esses escritores desempenharam papel crucial na formação e popularização do Gótico, estabelecendo as bases para suas convenções e consolidando seus elementos estruturais.

Como marco fundador desse novo gênero, destaca-se *The Castle of Otranto* (1764), do escritor inglês Horace Walpole. Com seus exageros, estereótipos e atmosfera de mistério, a obra é essencial para a compreensão das raízes da estética gótica. Publicado inicialmente de forma anônima, o romance foi apresentado como um manuscrito antigo encontrado na biblioteca de uma família católica, recurso que buscava conferir à narrativa um ar de autenticidade histórica.

No entanto, no prefácio da segunda edição, Walpole revelou-se como o verdadeiro autor e confessou que a estratégia do manuscrito perdido foi motivada por insegurança quanto à recepção da obra, como admite:

[...] é conveniente que peça desculpas a seus leitores por lhes ter apresentado sua obra sob a figura emprestada de um tradutor. Como a insegurança quanto a seus próprios talentos e originalidade de sua tentativa foram as únicas razões para que assumisse tal disfarce, o autor acredita que isso ainda possa ser desculpável. (Walpole, 1994, p. 13)

Ainda na segunda edição, Walpole acrescentou o subtítulo *A Gothic Story*, lançando as bases para a definição do gênero enquanto forma literária distinta. Com essa designação, estabeleceu as principais características que se tornariam marcas do Gótico, tais como mistério, terror, elementos sobrenaturais e atmosfera opressiva. Segundo Vasconcelos, *The Castle of Otranto* “reintroduziu, por assim dizer, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a assim chamada Era da Razão” (Vasconcelos, 2002, p. 119).

A narrativa de *The Castle of Otranto* inicia-se com os preparativos para o casamento de Conrado, filho do príncipe Manfredo, com a princesa Isabela. Momentos antes da cerimônia,

um elmo gigantesco despenca do céu e mata o noivo, instaurando o caos e o medo. Desesperado com a morte do filho e temendo o fim de sua linhagem, Manfredo decide divorciar-se de sua esposa e casar-se com Isabela para assegurar a continuidade de seu domínio. Ao longo da trama, Manfredo adota comportamentos que o consagram como vilão gótico, culminando no cumprimento da profecia que anuncia a queda de sua família, demonstrando o triunfo do bem sobre o mal.

A obra de Walpole combina exageros narrativos, cenários fantasmagóricos, elementos sobrenaturais e terror psicológico, fundando uma tradição literária que provoca no leitor reações de susto, medo e fascínio, apesar do caráter extravagante da narrativa.

Após o sucesso de *The Castle of Otranto*, o gênero Gótico se expandiu rapidamente, conquistando popularidade entre os leitores, embora tenha enfrentado resistência por parte da crítica literária, que frequentemente o considerava uma forma literária inferior ou excessivamente sensacionalista. Esse estigma, como aponta Vasconcelos (2002), acompanha o Gótico até os dias atuais. Mesmo assim, o gênero continuou a se reinventar, apesar das críticas, e manteve-se relevante, pois respondia a necessidades culturais profundas de lidar com o medo, a incerteza e as zonas obscuras da experiência humana.

À medida que o gênero se consolidava, alguns padrões e temas começaram a se repetir, o que levou a críticas de monotonia e previsibilidade. Para combater essa tendência, autores buscaram novas formas e elementos que pudessem renovar o estilo gótico, incorporando ao gênero outras estéticas, como o Romantismo. No fim do século XVIII, a literatura gótica passou a incluir elementos que intensificavam a atmosfera de terror, antecipando o horror psicológico e explorando ainda mais o impacto emocional sobre o leitor. Alegrette destaca essa evolução ao afirmar que surgia então “uma crescente atmosfera de terror que antecipava o horror; elementos que ao serem combinados são capazes de suscitar intensas emoções nos leitores” (Alegrette, 2016, p. 51).

A chamada “maquinaria gótica” refere-se ao conjunto de dispositivos narrativos e estéticos característicos do gênero, incluindo castelos sombrios, corredores labirínticos, passagens secretas, objetos amaldiçoados, aparições espirituais e acontecimentos sobrenaturais que servem como metáforas para os conflitos internos das personagens. Walpole, no prefácio da segunda edição de *The Castle of Otranto*, explica suas intenções literárias ao afirmar que desejava “deixar os poderes da fantasia livres para expandirem-se por meio dos espaços ilimitados da invenção, criando, desse modo, situações mais interessantes”(Walpole,1994, p.13), mas também manter a verossimilhança nas ações humanas, conduzindo seus personagens

a “pensar, falar e agir tal como se suporia que meros homens e mulheres normais fariam em situações extraordinárias” (Walpole, 1994, p. 13).

Fratucci (2013) sintetiza de forma precisa as características essenciais dessa maquinaria gótica:

o espaço insólito (castelos, prisões, abadias, cemitérios) normalmente estrangeiro (ligação com o exótico e o desconhecido), o retorno à Idade Média, o medo, o horror (imagem estática paralisante), o terror (efeito causado pelo suspense, pelo medo; gera uma reação) e, finalmente, a psicologia do medo. (Fratucci, 2013, p. 2)

A psicologia do medo, segundo Vasconcelos, ocupa um lugar central na literatura gótica, sendo responsável por provocar “experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva” (Vasconcelos, 2002, p. 127 *apud* Fratucci, 2013, p. 2). Não se trata apenas de sustos superficiais, mas de mergulhos profundos em estados emocionais de angústia, culpa, pânico e desejo, tornando a experiência gótica tão perturbadora quanto fascinante.

Posteriormente, com a expansão do gênero, essas configurações da maquinaria gótica passaram a se adaptar a novas temáticas, ambientes e contextos históricos. A estética gótica se renova continuamente para se adequar ao período em que é escrita, adquirindo aspectos essenciais para atrair leitores de diferentes épocas, sem perder suas marcas fundantes — o sombrio, o fantástico, o excessivo. Hoje, o Gótico sobrevive em múltiplas formas, da literatura à televisão, do cinema à cultura pop, sendo também mobilizado por autores contemporâneos.

3.4 Características gerais do gênero

A Literatura tem a capacidade singular de revelar as mazelas profundas que se instalam no âmago de cada personagem, criando um universo de sentimentos contraditórios que oscilam da extrema felicidade à mais profunda tristeza, expondo a condição humana em todas as suas nuances. É nesse terreno fértil da ambiguidade emocional que o Gótico encontrou espaço para florescer, sobretudo porque seus aspectos predominantes estavam intimamente ligados às incertezas, angústias e medos que permeavam a sociedade europeia nos séculos XVIII e XIX. Surgido em meio ao racionalismo iluminista e à modernidade industrial, o Gótico revelou-se um contraponto necessário, dando voz às inquietações que a razão buscava suprimir.

Funcionando como espelho das ansiedades coletivas, a estética gótica, com seus temas melancólicos, obscuros e, muitas vezes, sobrenaturais, tornou-se o palco onde emoções intensas

e frequentemente reprimidas podiam ser exploradas. O Gótico não apenas desafiava as convenções literárias, mas também questionava as condições existenciais e sociais do homem, promovendo reflexões críticas sobre as injustiças sociais, a opressão política e as zonas obscuras do desejo humano.

As narrativas góticas interessavam-se pelo profano, pelo macabro, pelo sobrenatural e pelo misterioso, atraindo um público sedento por entender as múltiplas facetas da humanidade, incluindo suas sombras mais profundas, que continuam a permear a modernidade desde tempos antigos. Araújo e França definem o Gótico como “a prosa ficcional que envolve o mistério e o terror, os ambientes lúgubres, como castelos arruinados, passagens secretas, os fantasmas e entidades sobrenaturais, e que tematiza os medos mais profundos do ser humano” (Araújo; França, org., 2018, p. 63). Esses elementos arquitetônicos e espaciais funcionam como metáforas dos labirintos internos da mente humana, onde os fantasmas e entidades sobrenaturais são projeções simbólicas dos medos universais.

Fred Botting (1996, p. 2), ao descrever o Gótico do século XVIII, observa como essas narrativas se dedicavam a relatar “*mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits*”²⁶. Tais histórias incorporavam figuras como “*specters, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits*”²⁷ (Botting, 1996, p. 2), mesclando de forma habilidosa o real e o imaginário. No século XIX, o Gótico expandiu ainda mais seu repertório para incluir personagens como “*scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature*”²⁸ (Botting, 1996, p. 2), revelando que o terror poderia vir tanto de forças externas quanto de dentro da própria psique humana.

Na introdução de *Poéticas do Mal: A Literatura do Medo no Brasil (1840–1920)* (2017), o pesquisador brasileiro Júlio França destaca três elementos essenciais que constituem os pilares fundamentais da tradição gótica: o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa. Segundo França, esses elementos não apenas definem a estética gótica, mas também criam o clima de mistério, tensão e terror que caracteriza o gênero. Eles funcionam como alicerces que sustentam e articulam as complexas interações entre o sobrenatural, o psicológico e o social.

²⁶ “incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições que ameaçam a vida” (Botting, 1996, p. 2, tradução nossa).

²⁷ “espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas perversos, monges e freiras, heroínas desfalecidas e bandidos” (Botting, 1996, p. 2, tradução nossa).

²⁸ “cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e o duplo monstruoso, que simboliza duplicidade e natureza maligna” (Botting, 1996, p. 2, tradução nossa).

O *locus horribilis* refere-se à ambientação característica das narrativas góticas, composta por castelos sombrios, paisagens vastas e melancólicas, passagens secretas e corredores labirínticos, criando cenários onde cada elemento do espaço físico ressoa com os estados emocionais dos personagens. Tais espaços funcionam como metáforas visuais dos labirintos da mente humana. Ainda que, nas origens do gênero, a ambientação fosse tipicamente medieval, com castelos e masmorras, ao longo do tempo o cenário gótico migrou para espaços mais cotidianos, como as casas vitorianas, e, na contemporaneidade, para as metrópoles urbanas, repletas de ruas estreitas, becos sombrios, prédios abandonados e ambientes tecnológicos que evocam sentimentos de alienação, insegurança e mistério.

A presença fantasmagórica do passado no presente, outro elemento identificado por França, diz respeito ao modo como eventos passados se infiltram no tempo presente, assumindo caráter ameaçador. O passado, que antes funcionava como guia ou referência segura, tornou-se fonte de estranhamento e potencial terror. França observa que “os eventos do passado, não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (França, 2017, p. 25). Essa característica do Gótico cria uma atmosfera em que a linearidade temporal é rompida, permitindo que memórias traumáticas, segredos enterrados e culpas reprimidas ressurgem para assombrar as personagens.

A personagem monstruosa representa outro alicerce fundamental do Gótico, pois corporifica os medos mais profundos da humanidade. Os monstros góticos podem surgir como vilões ou anti-heróis, personificando obsessões, vícios, violência ou desvios morais. Frequentemente, eles questionam as fronteiras entre o humano e o inumano, desafiando convenções sobre identidade, moralidade e normalidade. Vasconcelos observa que “o vilão gótico [...] seria [...] a encarnação metafórica do mal, a ser expulso para que a ordem racional e doméstica pudesse ser restaurada” (Vasconcelos, 2002, p. 132). Alegrette reforça essa visão ao afirmar que

a escrita gótica tem como característica essencial o desejo expresso dos autores de excitar os leitores em vez de doutriná-los, de ‘gelar’ o sangue, de fortalecer suas fantasias, e de alimentar o interesse do leitor pelo maravilhoso, onírico, estranho e até mesmo por eventos macabros, em vez de ensinar-lhes lições que pudessem ser aplicadas na vida prática (Alegrette, 2016, p. 38).

Outro traço fundamental das narrativas góticas é a presença de transgressões. Essas transgressões desempenhavam papel crucial ao desafiar valores tradicionais e morais profundamente enraizados. Por meio do imaginário, do fantástico e do sobrenatural, os

romances góticos introduziam incertezas e ansiedades relativas à política, à sociedade, às estruturas familiares e à sexualidade. Botting observa que essas narrativas subvertiam os códigos racionais de entendimento ao se aventurarem “*into the unhallowed ground of necromancy and arcane ritual*”²⁹ (Botting, 1996, p. 4). As transgressões, longe de serem meros recursos para chocar, funcionavam como mecanismo crítico para desestabilizar e questionar noções de ordem, pureza moral e estabilidade social, propondo uma reflexão sobre a fragilidade das certezas humanas.

A ambivalência entre bem e mal, luz e escuridão, racional e irracional, faz parte do cerne do Gótico, pois é justamente nesse jogo de opostos que ocorre tanto a transgressão dos limites quanto a busca pela restauração da ordem. O Gótico é caracterizado por despertar emoções intensas, como o terror, o horror e o medo, mas também pode incorporar o ridículo e o cômico, criando experiências simultâneas de repulsa e fascínio. Essa dualidade contribui para o sucesso do gênero, que ao mesmo tempo provoca repugnância e mantém o leitor hipnotizado pelo magnetismo do sombrio e do proibido.

Apesar de seu sucesso, o Gótico foi frequentemente visto como ameaça moral e cultural. Romances góticos eram considerados perigosos, pois supostamente desviavam os leitores dos princípios morais, promoviam fantasias descontroladas e estimulavam paixões que poderiam corromper o senso crítico e a virtude social. Botting afirma que o Gótico foi muitas vezes acusado de ser “*anti-social in content and function, failing to encourage the acquisition of virtuous attitudes and corrupting readers' powers of discrimination with idle fantasies, seducing them from paths of filial obedience, respect, prudence, modesty and social duty*”³⁰ (Botting, 2014, p. 2).

Contudo, o Gótico sobreviveu e se reinventou, mostrando-se não apenas como literatura de sustos, mas como instrumento profundo para interrogar as zonas obscuras da psique humana e as contradições da sociedade. Essa força crítica, que mistura o psicológico ao social, encontra eco na obra *Amada*, de Toni Morrison, onde os fantasmas não são apenas seres sobrenaturais, mas metáforas vívidas dos horrores da escravidão, do trauma histórico e das memórias que insistem em retornar. Assim, o Gótico revela-se, até hoje, uma linguagem poderosa para explorar as dores humanas, as violências invisíveis e as vozes silenciadas pela História.

A ambientação das narrativas e o espaço escolhido para seu desenvolvimento

²⁹ “no terreno profano da necromancia e dos rituais arcanos” (Botting, 1996, p. 4, tradução nossa).

³⁰ “anti-social em conteúdo e função, deixando de estimular a aquisição de atitudes virtuosas e corrompendo a capacidade de discernimento dos leitores com fantasias ociosas, seduzindo-os a se desviar dos caminhos da obediência filial, do respeito, da prudência, da modéstia e do dever social” (Botting, 2014, p. 2, tradução nossa).

constituem elementos essenciais da obra gótica, pois o clima de tensão e mistério gerado pela construção desses cenários serve como poderosa metáfora para o estado psicológico e para a complexidade do ser humano. Desde suas origens no século XVIII, a arquitetura sombria e os espaços opressivos do Gótico desempenham não apenas função decorativa, mas são parte integrante do enredo, atuando como forças ativas na construção da atmosfera emocional das narrativas.

Inicialmente, as histórias góticas eram ambientadas em castelos imponentes, ruínas antigas, abadias abandonadas e outras edificações monumentais que remetiam a um passado distante, medieval e sombrio. O uso dessas estruturas não era meramente cenográfico, mas carregava significados profundos: representavam a decadência de antigas ordens sociais, o peso da tradição, o isolamento e, sobretudo, a persistência de segredos sombrios. Essas construções labirínticas, com passagens secretas, masmorras úmidas e corredores intermináveis, eram o palco ideal para encenar o medo, a superstição e o mistério, funcionando como símbolo de tudo aquilo que a modernidade iluminista queria enterrar.

Esse vínculo entre espaço físico e condição psíquica torna-se ainda mais evidente quando observamos a evolução do gênero. À medida que o século XVIII deu lugar ao XIX, ocorreu um deslocamento significativo do foco narrativo. O Gótico começou a abandonar gradualmente os cenários grandiosos e medievais para se concentrar em espaços mais íntimos, domésticos e cotidianos, acompanhando o crescente interesse da sociedade vitoriana pela vida privada, pela moralidade familiar e pelas tensões latentes sob a fachada de respeitabilidade burguesa.

Nesse contexto, as casas e mansões vitorianas tornaram-se os novos castelos do Gótico. Esses ambientes, aparentemente seguros e ordenados, escondiam terrores muito mais sutis e psicológicos. Botting observa com precisão esse fenômeno:

As the privileged site of Victorian culture, home and family were seen as the last refuge from the sense of loss and the forces threatening social relations. The home, however, could be a prison as well as a refuge. [...] the home is the site of both internal and external pressures, uncanny and terrifying at the same time³¹ (Botting, 1996, p. 84).

Esses ambientes passaram a intensificar o sentimento de isolamento, ansiedade e vulnerabilidade, revelando que os horrores poderiam residir tanto no ambiente externo quanto

³¹ “Como espaço privilegiado da cultura vitoriana, o lar e a família eram vistos como o último refúgio contra o sentimento de perda e as forças que ameaçavam as relações sociais. O lar, contudo, podia ser tanto uma prisão quanto um refúgio. [...] o lar é o lugar onde se manifestam pressões internas e externas, sendo ao mesmo tempo inquietante e aterrorizante” (Botting, 1996, p. 84, tradução nossa).

nas profundezas da mente. O espaço gótico, portanto, vai muito além de um simples cenário para a trama, convertendo-se num elemento narrativo ativo que molda as emoções das personagens e influencia o desenvolvimento da narrativa. Como Botting (2014) observa ao comentar sobre casas e mansões isoladas: “*There is a similar conjunction of family line, social status and physical property. Conjoining ideas of home and prison, protection or fear, old buildings in gothic fiction are never secure or free from shadows, disorientation or danger*”³² (Botting, 2014, p. 4).

Essa transformação do cenário gótico foi acompanhada por uma mudança na percepção do espaço, que passou a ser entendido também como projeção psíquica. Sigmund Freud, ao desenvolver o conceito do *unheimlich* (infamiliar), contribuiu para essa leitura, ao sugerir que aquilo que é familiar e cotidiano pode se tornar aterrorizante quando revelado sob uma nova perspectiva. Assim, o Gótico literário passou a explorar o ambiente doméstico como território potencialmente sinistro, revelando como a segurança aparente podia esconder profundos traumas, segredos familiares e perturbações psicológicas.

Obras como *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, exemplificam brilhantemente essa virada, ao situar a narrativa num casarão isolado onde as fronteiras entre realidade, fantasia e loucura se dissolvem. Nesse ambiente, cada sombra, cada rangido no assoalho, adquire potencial para se transformar em manifestação sobrenatural ou em delírio da mente perturbada.

Na contemporaneidade, o espaço gótico segue se reinventando, deslocando-se também para as grandes cidades, onde prédios abandonados, becos escuros e espaços urbanos desumanizados substituem os castelos e as mansões. Mesmo nesses contextos modernos, permanece a função simbólica do espaço como espelho dos conflitos interiores, da ansiedade social e do trauma histórico.

Essa estreita relação entre espaço físico e psique encontra expressão magistral em *Amada*. Na obra, a casa de número 124 da rua Bluestone não é apenas um lugar físico onde os personagens habitam, mas converte-se num verdadeiro personagem da narrativa, carregado de memória, rancor e dor. Desde a frase inicial, Morrison sinaliza a força quase viva desse espaço: “O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. [...] Durante anos cada um lidou com o rancor de seu próprio jeito, mas em 1873 Sethe e sua filha Denver foram suas únicas vítimas” (Morrison, 2007, p. 17).

³² “Há uma conjunção semelhante entre linhagem familiar, status social e propriedade física. Ao unir as ideias de lar e prisão, proteção ou medo, os edifícios antigos na ficção gótica nunca são seguros ou livres de sombras, desorientação ou perigo” (Botting, 2014, p. 4, tradução nossa).

O lar, introduzido como “rancoroso” e “cheio de um veneno de bebê”, instaura uma atmosfera opressora que permeia toda a narrativa. A casa torna-se reflexo das experiências traumáticas das personagens, funcionando como repositório dos horrores da escravidão, da perda, da culpa e do peso das memórias reprimidas. Morrison dá à casa uma vontade própria, quase como se fosse um organismo dotado de consciência e caprichos, como evidencia o trecho:

Então, Sethe e a menina Denver faziam por ela o que podiam, e o que a casa permitia. Juntas travavam uma inútil batalha contra o comportamento daquele lugar; contra penicos virados, tapas no traseiro e rajadas de ar viciado. Porque elas entendiam a fonte da infâmia tão bem quanto conheciam a fonte de luz (Morrison, 2007, p. 18).

Toni Morrison constrói a casa nº 124 não apenas como cenário, mas como uma entidade viva que corporifica o trauma histórico e pessoal dos personagens. Em uma das cenas mais intensas que demonstram a vivacidade da casa, Morrison descreve:

Levou um tempo para se dar conta de que suas pernas não estavam tremendo de preocupação, mas porque as tábuas do chão tremiam e o piso a ranger e empurrar era só parte da coisa. A casa em si estava arfando. [...] Uma mesa veio depressa para cima dele e ele agarrou sua perna. [...] O sacudir foi parando até uma ou outra guinada ocasional, mas Paul D não parou de bater com a mesa até tudo ficar completamente quieto (Morrison, 2007, p. 37).

Nessa passagem, percebemos que o ambiente doméstico se torna palco do terror. O espaço físico reage ao sofrimento emocional de Sethe, transformando o trauma psicológico em força concreta, capaz de sacudir paredes e lançar móveis contra os personagens. Ao criar uma casa viva e violenta, Morrison evidencia como o lar pode se converter em lugar de aprisionamento e terror, carregando as marcas do passado escravagista que insiste em retornar.

Assim, a ambientação no Gótico, tanto em suas origens europeias quanto em suas manifestações contemporâneas, revela-se muito mais que pano de fundo: é força vital da narrativa, metáfora viva das angústias humanas e palco onde se encenam as batalhas invisíveis entre passado e presente, razão e irracionalidade, segurança e ameaça. Em *Amada*, Morrison apropria-se desse recurso estético não apenas para provocar medo, mas para dramatizar a presença insuportável de um passado que insiste em não permanecer enterrado, reafirmando o poder do espaço gótico como instrumento de memória, denúncia e resistência.

Com personagens complexos e profundos, ambientações sombrias e situações que questionam a moralidade e as normas sociais vigentes, o Gótico aborda questões relacionadas à identidade, ao autoconhecimento e às relações de poder. Muitas vezes, os personagens das

histórias góticas enfrentam conflitos internos na tentativa de conciliar desejos e moralidade, revelando uma das facetas mais recorrentes e emblemáticas do gênero: o duplo.

O duplo é uma característica marcante do Gótico, funcionando como dispositivo literário e psicológico que reflete as tensões fundamentais da experiência humana. Vasconcelos observa que “as contradições e antíteses [...] parecem habitar o coração do gênero, dividido entre paixão e razão, entre excesso e comedimento, real e fantástico, passado e presente, civilizado e bárbaro, sobrenatural e natural” (Vasconcelos, 2002, p. 129). Essas dualidades enriquecem a trama, pois não apenas elevam o nível dramático das histórias, mas também expõem fissuras profundas na identidade dos personagens e nas estruturas sociais que os cercam.

O duplo se manifesta frequentemente através dos personagens, dos ambientes e das situações, revelando aspectos reprimidos, inconscientes ou socialmente inaceitáveis tanto do indivíduo quanto da coletividade. A oscilação entre opostos, como bem/mal, razão/paixão, civilização/barbárie, cria uma atmosfera de suspense e inquietação, levando o leitor a questionar constantemente as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido.

Essa dualidade, muitas vezes, encontra expressão na figura do *doppelgänger* - termo alemão que significa literalmente “duplo caminhante” -, usado para designar uma cópia sombria, um outro “eu” que carrega as pulsões reprimidas ou aspectos ocultos da personalidade do protagonista. Sigmund Freud, em seu ensaio *Das Unheimliche (O infamiliar)* (1919), observa que o duplo, inicialmente visto como garantia de imortalidade e como companheiro, passa, no Romantismo, a ser interpretado como presságio de morte, culpa ou insanidade. É o que Freud chama de retorno do recalcado, em que aquilo que foi banido da consciência retorna de forma assustadora e desconcertante.

Exemplos célebres da literatura gótica ilustram a força simbólica do duplo. Em *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, vemos a luta entre a respeitabilidade social e os desejos mais sombrios do indivíduo, projetada na figura de Hyde, o alter ego monstruoso do virtuoso Dr. Jekyll. O mesmo ocorre em *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, onde o retrato escondido de Dorian absorve todas as marcas de sua degradação moral, enquanto ele mantém, em sociedade, a aparência imaculada de beleza e juventude. Nesses casos, o duplo torna-se metáfora poderosa para as contradições da moralidade vitoriana, para as tensões entre aparência e essência, e para os limites da identidade humana.

Além do plano psicológico, o duplo também opera no nível social e político. Nas narrativas góticas, ele pode representar a hipocrisia das instituições, a repressão social, ou as estruturas de poder que insistem em ocultar verdades incômodas. Assim, a presença do duplo atua como instrumento crítico para questionar e desestabilizar certezas culturais e ideológicas.

Na contemporaneidade, o tema do duplo continua presente, ressignificado para tratar de novas formas de alienação, fragmentação da identidade e trauma coletivo. Em *Amada*, podemos identificar ecos dessa duplicidade gótica, sobretudo na figura da personagem Amada, que aparece como uma possível encarnação do fantasma da filha morta de Sethe, mas também como projeção dos traumas individuais e coletivos decorrentes da escravidão. Amada, ao mesmo tempo, é presença física e figura espectral, funcionando como duplo perturbador que obriga as personagens a confrontarem memórias dolorosas que desejavam esquecer.

Outra perspectiva que podemos considerar é o fato de Amada apresentar traços infantis, tanto em seu comportamento quanto na maneira como se expressa, revelando gestos, curiosidades e fragilidades típicas de uma criança. Isso pode ser observado em várias passagens do romance, como, por exemplo: “A pele era perfeita, a não ser por três arranhões verticais na testa, tão finos e leves que, de início, pareciam cabelo, cabelo de bebê antes de irromper e se enrolar nas massas de fios negros debaixo do chapéu” (Morrison, 2007, p. 80); “Sethe viu que seus pés eram como as mãos, novos e macios” (Morrison, 2007, p. 80); “ela abriu os olhos um pouquinho, pôs-se sobre seus macios pés novos, mal capacitados para sua função” (Morrison, 2007, p. 82); e “a partir daquele momento e de tudo o que se seguiu, podia-se sempre contar com o açúcar para agradá-la; era como se tivesse nascido para coisas doces” (Morrison, 2007, p. 85).

No entanto, em diversos momentos, Amada também demonstra atitudes e desejos próprios de uma mulher adulta, evidenciando sensualidade, intensidade emocional e comportamentos dominadores. Isso se manifesta em passagens como: “Sethe foi lambida, provada, comida pelos olhos de Amada. Como um demônio familiar, ela rondava, sem nunca deixar o cômodo onde Sethe estivesse [...]” (Morrison, 2007, p. 87); “– Quero que você me toque lá por dentro e chame meu nome [- disse Amada]. [...] Amada baixou as saias quando ele falou e olhou para ele com olhos vazios” (Morrison, 2007, p. 162); e “E, em vez de procurar outro emprego, Sethe brincava ainda mais com Amada, que nunca se saciava com nada.” (Morrison, 2007, p. 318).

Essa dualidade confere à personagem um caráter ambíguo e inquietante, contribuindo para o clima gótico do romance. Além disso, a oscilação entre infantilidade e maturidade em

Amada pode ser interpretada como um reflexo das tensões entre passado e presente, vida e morte, inocência e experiência, elementos centrais na narrativa de Morrison.

Essa ambivalência de Amada - viva ou morta, humana ou sobrenatural, filha ou estranha - exemplifica como o Gótico contemporâneo se apropria do conceito do duplo não apenas para explorar terrores psicológicos, mas também para dramatizar questões históricas, culturais e raciais. A personagem encarna, assim, não só o trauma pessoal de Sethe, mas o trauma coletivo de um povo, tornando-se um símbolo multifacetado que transita entre o individual e o coletivo, o passado e o presente, o real e o fantástico.

Portanto, o duplo, no Gótico, transcende o mero artifício narrativo para se tornar expressão estética das tensões mais profundas da condição humana. Ele revela tanto os abismos interiores do indivíduo quanto as contradições da sociedade, atuando como mecanismo que rompe fronteiras, desestabiliza identidades e expõe aquilo que as convenções sociais insistem em ocultar. Na interseção entre literatura, psicologia e crítica social, o duplo permanece, até hoje, uma das manifestações mais complexas e fascinantes do gênero gótico.

O retorno do passado no presente é outra característica fundamental da narrativa gótica. No Gótico, o tempo não é linear nem progressivo, mas cíclico e recorrente, como se o passado jamais estivesse verdadeiramente encerrado. O passado, que deveria estar sepultado e esquecido, irrompe no presente sob formas perturbadoras, criando uma sensação constante de instabilidade e ameaça. O passado aterrorizante e conhecido torna-se presente e, consequentemente, afeta os acontecimentos da vida contemporânea. Segundo França, há uma mudança na forma como o tempo é percebido na sociedade moderna, causada pela incapacidade de se pensar o futuro com segurança, já que o ritmo da vida se torna cada vez mais acelerado e marcado por transformações profundas. Como observa o autor:

os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, muitas vezes em figurações fantasmagóricas, para afetar as ações do presente. Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor (França, 2016, p. 2493).

Essa visão sublinha o papel central do trauma e da memória no Gótico. O retorno do passado frequentemente assume a forma de fantasmas literais ou metafóricos, símbolos das dores reprimidas, dos segredos inconfessáveis ou das culpas inapagáveis. O Gótico, assim, explora a ideia freudiana do *unheimlich* (o infamiliar), em que aquilo que deveria permanecer oculto retorna de modo inquietante, tornando o familiar profundamente estranho.

Toni Morrison, por exemplo, cria uma narrativa na qual o passado não é apenas lembrança, mas uma força viva que insiste em invadir o presente, desestabilizando a possibilidade de futuro. Para Sethe, “o futuro era uma questão de manter o passado à distância” (Morrison, 2007, p. 69), pois qualquer fissura em sua defesa emocional poderia reabrir as feridas traumáticas da escravidão. Essa tentativa de controlar o tempo interno revela o peso das memórias que, mesmo reprimidas, continuam a exercer poder sobre sua vida cotidiana.

Em suas origens, antes de consolidar-se como forma cultural e artística, o termo “gótico” estava vinculado ao passado remoto das tribos germânicas - os godos - e à sua associação com o imaginário medieval e bárbaro. Esse uso histórico procurava reconstituir um passado mítico, especialmente durante o surgimento do nacionalismo britânico, que buscava nas raízes bárbaras elementos para forjar uma identidade distinta. De acordo com Botting:

*the past with which gothic writing engages and which it constructs is shaped by the changing times in which it is composed: the definition of Enlightenment and reason, it seems, requires carefully constructed antitheses, the obscurity of figures of feudal darkness and barbarism providing the negative against which it can assume positive value*³³ (Botting, 2014, p. 3).

Nesse sentido, o Gótico surge não apenas como estética literária, mas como forma de resistência e crítica às noções iluministas de racionalidade, progresso e ordem social. Ao trazer à tona figuras, lendas e cenários do passado, a literatura gótica expõe as contradições do discurso moderno que pretende banir o irracional e o desordeiro em nome da civilização. O Gótico reconstitui o passado não para preservá-lo intacto, mas para questionar suas verdades, para revelar segredos obscuros e expor os custos emocionais e sociais das narrativas históricas dominantes.

Na pré-modernidade, havia uma expectativa de continuidade entre passado, presente e futuro, pois os acontecimentos que moldavam a vida eram considerados relativamente estáveis, pautados por tradições e valores imutáveis. Contudo, a modernidade trouxe uma ruptura radical nesse vínculo temporal, substituindo certezas estáticas por transformações vertiginosas. O tempo moderno, acelerado pela Revolução Industrial e pelas mudanças sociais, tornou-se fragmentado, alimentando um sentimento difuso de nostalgia e melancolia. Botting (2014) corrobora essa leitura ao afirmar:

the returns of the past [...] involve the very characteristics – superstition,

³³ “O passado com o qual a escrita gótica se envolve e que ela constrói é moldado pelos tempos em mudança nos quais é composta: a definição do Iluminismo e da razão, ao que parece, exige antíteses cuidadosamente construídas, sendo a obscuridade de figuras da escuridão feudal e da barbárie o negativo contra o qual ela pode assumir valor positivo” (Botting, 2014, p. 3, tradução nossa).

*tyranny, violence – supposedly banished by the light of reason. In more psychological renderings, ghostly recurrences manifest an unease and instability in the imagined unity of self, home or society, hauntings that suggest loss or guilt or threat*³⁴ (Botting, 2014, p. 3).

Essa percepção conecta o Gótico às discussões contemporâneas sobre trauma e memória. Como destacam críticos como Cathy Caruth (1996), o trauma é precisamente aquilo que retorna involuntariamente, como fragmento não assimilado do passado, irrompendo no presente sob forma de sintomas, memórias intrusivas ou fantasmas psíquicos. Assim, o passado gótico não é apenas histórico, mas também psicológico, marcado por lacunas, silêncios e eventos tão violentos que não podem ser plenamente narrados.

Exemplos clássicos demonstram como o retorno do passado constitui o núcleo do Gótico. Em *The Castle of Otranto* (1764), o elmo gigante que desaba sobre o jovem Conrado materializa literalmente uma profecia antiga, mostrando como antigas maldições moldam o presente. Em *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, a memória e a presença espectral de Catherine Earnshaw assombram Heathcliff e o ambiente, mantendo vivos ressentimentos e paixões de gerações passadas. No conto *The Fall of the House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, a casa decadente parece guardar os segredos e a loucura acumulada de séculos, ruindo sob o peso de sua história.

Na literatura contemporânea, essa característica gótica assume novas dimensões, especialmente em narrativas que abordam memórias traumáticas coletivas. Em *Amada*, o passado escravista retorna de maneira literal e simbólica na figura de Amada, que surge como uma jovem misteriosa, mas que também é o fantasma da filha assassinada de Sethe. Amada representa o trauma pessoal e coletivo da escravidão, tornando-se um elo vivo entre passado e presente. Em Morrison, o passado não está distante ou resolvido: ele invade o presente, desestabilizando identidades, relações familiares e a própria possibilidade de futuro.

Assim, o retorno do passado no Gótico transcende o mero artifício narrativo, tornando-se mecanismo fundamental para dramatizar as tensões históricas, políticas e subjetivas. Ele permite revelar contradições latentes na sociedade e expor as feridas que permanecem abertas, insistindo em lembrar aquilo que a história oficial tenta esquecer. Seja sob a forma de fantasmas, maldições, memórias traumáticas ou espaços assombrados, o passado no Gótico ressurge como força viva, desafiando a linearidade do tempo e evidenciando a fragilidade da razão humana

³⁴ “Os retornos do passado [...] envolvem justamente as características - superstição, tirania, violência - que supostamente teriam sido banidas pela luz da razão. Em representações mais psicológicas, recorrências fantasmagóricas manifestam uma inquietação e uma instabilidade na unidade imaginada do eu, do lar ou da sociedade, assombrações que sugerem perda, culpa ou ameaça” (Botting, 2014, p. 3, tradução nossa).

diante das profundezas do medo, da culpa e do desejo.

3.5 Gótico contemporâneo

Embora suas raízes estejam diretamente ligadas ao passado, especialmente ao final do século XVIII e ao início do século XIX, o Gótico não se restringiu apenas à literatura dessa época. Pelo contrário, o gênero tem se metamorfoseado e adaptado a diferentes veículos midiáticos e formas de expressão cultural até a contemporaneidade. O Gótico está em constante diálogo com as novas tendências, contextos históricos e estéticas, adquirindo e modificando suas características para continuar relevante. Por essas razões, o gênero é, em essência, atemporal, tendo, inclusive, hoje, conotações diferentes e muitas vezes mais “contidas” ou interiorizadas do que aquelas que marcaram sua criação.

No século XIX, muitos dos elementos que caracterizavam o Gótico foram subvertidos, deslocando-se do exterior monumental para o interior psicológico. A ficção dos excessos começou a se concentrar em tratar, de maneira mais realista, a subjetividade do ser humano, explorando as zonas obscuras da mente, como explica Botting:

The city, a gloomy forest or dark labyrinth itself, became a site of nocturnal corruption and violence, a locus of real horror; the family became a place rendered threatening and uncanny by the haunting return of past transgressions and attendant guilt on an everyday world shrouded in strangeness. The attempt to distinguish the apparent from the real, the good from the bad, evident in the standard Gothic device of portraits assuming life, was internalized rather than explained as a supernatural occurrence, a trick of the light or of the imagination. Uncanny effects rather than sublime terrors predominated. Doubles, alter egos, mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices. Signifying the alienation of the human subject from the culture and language in which s/he was located, these devices increasingly destabilized the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure³⁵ (Botting, 1996, p. 7-8).

³⁵ “A cidade, ela própria uma floresta sombria ou um labirinto escuro, tornou-se um local de corrupção e violência noturnas, um lócus de horror real; a família transformou-se em um lugar que se tornava ameaçador e inquietante pelo retorno assombrado de transgressões passadas e da culpa associada, envolvendo o mundo cotidiano em uma aura de estranheza. A tentativa de distinguir o aparente do real, o bom do mau, evidente no artifício gótico clássico dos retratos que ganham vida, passou a ser internalizada em vez de explicada como um acontecimento sobrenatural, um jogo de luzes ou da imaginação. Efeitos inquietantes, mais do que terrores sublimes, predominavam. Duplos, alter egos, espelhos e representações animadas das partes perturbadoras da identidade humana tornaram-se recursos recorrentes. Ao significarem a alienação do sujeito humano em relação à cultura e à linguagem em que está inserido, esses artifícios passaram a desestabilizar cada vez mais as fronteiras entre psique e realidade, abrindo uma zona indeterminada na qual as diferenças entre fantasia e realidade já não eram seguras” (Botting, 1996, p. 7-8, tradução nossa).

Essa passagem do Gótico do exterior para o interior reflete o crescente interesse da literatura vitoriana e pós-vitoriana pela psique humana e pelas contradições internas do sujeito. Obras como *The Turn of the Screw* (1898), de Henry James, exemplificam essa tendência ao situar o terror no campo da percepção subjetiva, criando uma atmosfera ambígua em que não se sabe se os fantasmas são reais ou fruto da mente da governanta.

Nas primeiras décadas do século XX, após os horrores da Primeira Guerra Mundial e sob o impacto de profundas transformações tecnológicas, sociais e culturais, o Gótico começou a se difundir entre diferentes meios midiáticos e gêneros literários. Passou a dialogar com os medos, dilemas e costumes da contemporaneidade. Ambientes urbanos, espaços industriais, prisões, hospitais psiquiátricos e redes burocráticas substituíram os castelos e as mansões do Gótico clássico. Novos elementos típicos da modernidade foram incorporados às narrativas, alimentando novas formas de angústia.

Botting observa que, nesse processo, o Gótico expandiu seus domínios, incorporando influências de outros gêneros, como o *thriller* psicológico, a ficção científica e o horror psicológico. Essa expansão garantiu a vitalidade do gênero, permitindo que as narrativas góticas permanecessem relevantes, refletindo as mudanças socioculturais do século XXI, inserindo elementos como:

*alienating bureaucratic and technological reality, in psychiatric hospitals and criminal subcultures, in scientific, future and intergalactic worlds, in fantasy and the occult. Threatening figures of menace, destruction and violence emerge in the form of mad scientists, psychopaths, extraterrestrials and a host of strange supernatural or naturally monstrous mutations*³⁶ (Botting, 1996, p. 9)

Exemplos dessa hibridização podem ser encontrados em filmes como *Alien* (1979), onde o espaço sideral assume funções típicas do castelo gótico, transformando corredores metálicos em labirintos letais; em séries como *American Horror Story*, que explora cenários góticos variados (manicômios, casas mal-assombradas, hotéis decadentes); ou em videogames como *Silent Hill*, que cria paisagens urbanas opressivas impregnadas de névoa, simbolizando traumas psicológicos dos personagens.

Baseando-nos nesses pressupostos sobre as características descritas por Botting, percebemos que o Gótico é composto por uma multiplicidade de elementos que tornam,

³⁶ “uma realidade burocrática e tecnológica alienante manifesta-se em hospitais psiquiátricos e subculturas criminosas, em mundos científicos, futuros e intergalácticos, na fantasia e no ocultismo. Figuras ameaçadoras de perigo, destruição e violência surgem sob a forma de cientistas loucos, psicopatas, extraterrestres e uma série de estranhas mutações sobrenaturais ou naturalmente monstruosas” (Botting, 1996, p. 9, tradução nossa).

segundo o autor, “*the definition of a homogeneous generic category exceptionally difficult*”³⁷ (Botting, 1996, p. 9). Ao longo dos séculos, uma miscelânea de costumes, histórias, mitos e figuras compuseram o que conhecemos do gênero hoje, que, embora possua convenções específicas, também se alimenta de outras literaturas, estéticas e mídias.

David Punter (2013) amplia essa discussão ao identificar manifestações específicas do Gótico na literatura norte-americana contemporânea, destacando o chamado “*New American Gothic*”, representado por autores como James Purdy, Joyce Carol Oates, John Hawkes e Flannery O’Connor. Para Punter:

*there are other contemporary uses of the term 'Gothic': a cardinal example is its reappearance as a description of a certain kind of American fiction of which the main practitioners are usually taken to be James Purdy, Joyce Carol Oates, John Hawkes and Flannery O'Connor. At first glance, it is not easy to see what these writers have in common, but what the critics seem to have in mind is a literature of psychic grotesquerie. This 'New American Gothic' is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters' psychological obsessions*³⁸ (Punter, 2013, p.2)

Segundo Punter, esse novo Gótico americano retrata mundos “*infested with psychic and social decay, and coloured with the heightened hues of putrescence. Violence, rape and breakdown are the key motifs; the crucial tone is one of desensitised acquiescence in the horror of obsession and prevalent insanity*”³⁹ (Punter, 2013, p.3). Ou seja, o foco desloca-se do castelo medieval para a mente atormentada, tornando a psique humana o verdadeiro labirinto gótico.

Contudo, embora o Gótico tenha se adaptado a diferentes meios e formas de expressão ao longo do tempo, ele não abandona suas nuances precursoras. O gênero continua a incorporar temas como melancolia, morte, nostalgia, medo e o sombrio - características intrínsecas à sua poética. Araújo e França observam:

é possível, portanto, entendê-lo [o Gótico] como uma faceta da natureza humana, que permearia várias manifestações da cultura, e teria se consolidado, no campo da arte, como uma poética negativa. Não é a bondade, em termos

³⁷ “a definição de uma categoria genérica homogênea é excepcionalmente difícil” (Botting, 1996, p. 9, tradução nossa).

³⁸ “Há outros usos contemporâneos do termo ‘gótico’: um exemplo fundamental é seu ressurgimento como descrição de um certo tipo de ficção norte-americana, cujos principais representantes costumam ser considerados James Purdy, Joyce Carol Oates, John Hawkes e Flannery O’Connor. À primeira vista, não é fácil perceber o que esses escritores têm em comum, mas o que os críticos parecem ter em mente é uma literatura do grotesco psíquico. Esse ‘Novo Gótico Americano’ seria caracterizado por lidar com paisagens da mente, cenários que são distorcidos pela pressão das obsessões psicológicas dos personagens principais” (Punter, 2013, p. 2, tradução nossa).

³⁹ “infestada por decadência psíquica e social, e tingida com as cores intensificadas da putrescência. Violência, estupro e desintegração são os motivos centrais; o tom crucial é o de uma aquiescência dessensibilizada diante do horror da obsessão e da insanidade predominante” (Punter, 2013, p. 3, tradução nossa).

moraes, estéticos ou sociais, que interessa à poética gótica, mas sim o que há de mais vil no ser humano [...] (Araújo; França, 2018, p. 63)

O Gótico, em todas as suas formas, permanece, portanto, como uma poderosa linguagem cultural para expressar não apenas medos individuais ou coletivos, mas também para revelar os abismos existenciais e as contradições mais profundas da condição humana. Seja nos corredores escuros de castelos, nos becos de cidades pós-modernas, na mente traumatizada de personagens contemporâneos ou nos corpos e memórias marcados pela violência histórica, o Gótico continua a ser o espaço onde o familiar se torna estranho e onde o passado, frequentemente negado, retorna para assombrar o presente.

3.6 Gótico Feminino

O campo da Literatura pode ser considerado um dos principais domínios intelectuais em que as mulheres contribuíram de maneira indispensável e significativa. Durante a segunda metade do século XVIII e ao longo do século XIX, principalmente na Inglaterra e na Europa, as mulheres foram importantes produtoras de obras relevantes e começaram a emergir como figuras literárias de destaque, apesar das barreiras sociais, culturais e econômicas. Muitas obras produzidas nesse período foram publicadas sob pseudônimos masculinos, tiveram alta circulação entre os leitores da época e são hoje reconhecidas como parte do cânone literário.

Com a escrita gótica não foi diferente. Embora a tradição gótica tenha sido inicialmente inaugurada por autores homens, ela ganhou notoriedade e popularidade pelas mãos de autoras como Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*), Mary Shelley (*Frankenstein*), Charlotte Brontë (*Jane Eyre*) e Emily Brontë (*Wuthering Heights*). A ascensão do Gótico feminino se deve, em grande parte, ao fato de que o gênero ofereceu às mulheres um espaço literário onde podiam explorar de forma única medos, opressões, ambivalências e complexidades psicológicas femininas. Ellen Moers, em *Literary Women: The Great Writers* (1976), define o *Female Gothic* (Gótico feminino):

What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. [...] In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare⁴⁰ (Moers, 1976, p. 90).

⁴⁰ “O que quero dizer por Gótico Feminino é algo facilmente definido: trata-se do trabalho que escritoras têm realizado no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de Gótico. [...] Nos escritos góticos, a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o comum e o sobrenatural sobre o natural, com uma intenção austral bem definida: assustar” (Moers, 1976, p. 90, tradução nossa).

Para Moers, o *Female Gothic* não se limita ao uso de cenários sombrios ou acontecimentos sobrenaturais, mas revela, através do medo, as tensões, angústias e limitações vividas pelas mulheres, muitas vezes confinadas aos espaços domésticos ou vítimas de opressões sociais e psicológicas. Essa vertente do gótico explora temas como o aprisionamento feminino, as relações familiares marcadas por segredos e violência, bem como as crises de identidade que decorrem das imposições sociais sobre o papel da mulher. Além disso, o *Female Gothic* frequentemente transforma o ambiente doméstico, tradicionalmente visto como espaço de segurança e acolhimento, em um lugar de terror e alienação, onde as protagonistas enfrentam não apenas ameaças externas, mas também os fantasmas de suas próprias memórias e traumas.

De acordo com Moers, o *Female Gothic* trata-se então de um espaço de expressão singular, no qual mulheres escritoras canalizam ansiedades e medos próprios da experiência feminina, pois “*the Gothic novel by women, however, is characterized by an emotional extremity - by states of mind that border on the pathological, by the depiction of violent emotion and by the inclusion of terror and horror*”⁴¹ (Moers, 1976, p. 90). Nesse contexto, o *Female Gothic* revela-se como instrumento de denúncia e crítica social, uma vez que “*the Female Gothic was in part a literary expression of the anxieties that women felt about the possibility of entrapment within the domestic sphere and within the female body*”⁴² (Moers, 1976, p. 90). Assim, Moers reconhece o gênero como veículo de visibilidade para vivências ocultas, ao sustentar que “*Gothic has been the form of literary fantasy most concerned with interior life, and with the unconscious. And the Female Gothic has provided a language for female fears, for the hidden experience of women's lives, for their desires and their dreads*”⁴³ (Moers, 1976, p. 90).

Em obras como *Amada* percebe-se como essa dimensão do gótico feminino é intensificada ao se entrelaçar com as experiências históricas da escravidão, revelando como as marcas do passado perpetuam medos, violências e fantasmas que assombram as personagens, tanto em nível individual quanto coletivo.

⁴¹ “O romance gótico escrito por mulheres, porém, caracteriza-se por uma extrema carga emocional - por estados mentais que beiram o patológico, pela representação de emoções violentas e pela inclusão do terror e do horror” (Moers, 1976, p. 90, tradução nossa).

⁴² “O Gótico Feminino foi, em parte, uma expressão literária das ansiedades que as mulheres sentiam em relação à possibilidade de aprisionamento dentro do espaço doméstico e dentro do próprio corpo feminino” (Moers, 1976, p. 90, tradução nossa).

⁴³ “O Gótico tem sido a forma de fantasia literária mais preocupada com a vida interior e com o inconsciente. E o Gótico Feminino forneceu uma linguagem para os medos femininos, para as experiências ocultas da vida das mulheres, para seus desejos e seus temores” (Moers, 1976, p. 90, tradução nossa).

O estudo das manifestações góticas na literatura revela não apenas um conjunto de convenções estéticas, mas também importantes distinções de gênero que estruturam o modo como o medo, o sobrenatural e a subjetividade são representados. Anne Williams, em *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (1995), propõe uma leitura fundamental sobre a duplicidade do gênero, defendendo que “‘Gothic’ is not one but two; like the human race, it has a ‘male’ and a ‘female’ genre.”⁴⁴ (Williams, 1995, p. I). A autora sustenta que a crítica literária tradicional, ao negligenciar essa cisão, acaba por restringir a compreensão das formas e funções do Gótico, afirmando que

*as long as we think of Gothic primarily as a form of prose fiction, as something relative and subordinate to its early contemporary, Romanticism, and as long as we fail to address the issue of ‘male’ as well as ‘female’ Gothic, we are trapped in a prison of our own devising*⁴⁵ (Williams, 1995, p. I).

Segundo Williams, o *Female Gothic* diferencia-se por seu vínculo com a tradição romântica e pela forma como internaliza o terror, transpondo-o para o universo psicológico e simbólico feminino. Nesse sentido, ela observa que

*the legend of the werewolf is really bizarre. Why should something so beautiful as moonlight turn a man into a beast? Almost before the question was formulated, an answer came to me: this legend, like the Gothic tradition as a whole, expresses the dangerous, the awe-full power of the ‘female.’ All Gothic trappings—ruins, graves, dark enclosures, madness, even the sublime—signify the presence of this ‘other’*⁴⁶ (Williams, 1995, p. XII).

Essa presença do “outro” feminino se manifesta, sobretudo, através de uma linguagem profundamente poética e imagética, pois

Nor is one encouraged to notice that Gothic prose of the 1790s is in fact disturbingly ‘poetic.’ Not only are Radcliffe and Lewis capable of evocative descriptions, which read like prose poems, their texts repeatedly include actual verse: ballads, elegies, and sonnets that often have subtle relationships

⁴⁴ “O ‘Gótico’ não é um só, mas dois; assim como a raça humana, ele possui um gênero ‘masculino’ e um gênero ‘feminino’” (Williams, 1995, p. I, tradução nossa).

⁴⁵ “Enquanto pensarmos o Gótico principalmente como uma forma de ficção em prosa, como algo relativo e subordinado ao seu contemporâneo inicial, o Romantismo, e enquanto não abordarmos a questão tanto do Gótico ‘masculino’ quanto do ‘feminino’, estaremos presos em uma prisão criada por nós mesmos” (Williams, 1995, p. I, tradução nossa).

⁴⁶ “A lenda do lobisomem é realmente bizarra. Por que algo tão belo como o luar deveria transformar um homem em uma fera? Quase antes mesmo de formular a pergunta, me ocorreu a resposta: essa lenda, assim como toda a tradição gótica, expressa o poder perigoso e terrível do ‘feminino’. Todos os elementos característicos do Gótico - ruínas, túmulos, recintos escuros, loucura, até mesmo o sublime - significam a presença desse ‘Outro’” (Williams, 1995, p. XII, tradução nossa).

*to the text in which they are embedded*⁴⁷ (Williams, 1995, p. I).

Ann Radcliffe, escritora inglesa nascida em 1764, é reconhecida como uma das figuras mais influentes da Literatura Gótica. Pouco se sabe sobre sua vida pessoal, mas sua produção literária se caracteriza pela criação de atmosferas carregadas de mistério, combinadas com descrições detalhadas de paisagens naturais sublimes. Radcliffe desenvolveu o conceito de terror (em contraste com o horror explícito), preferindo sugerir o sobrenatural e investir na psicologia do medo, em vez de exibir cenas explícitas de violência. Sua obra teve grande impacto em escritores posteriores, como Edgar Allan Poe e Mary Shelley. *The Mysteries of Udolpho* (1794) é paradigmática nesse sentido, apresentando a história de Emily St. Aubert e ambientando seus terrores em castelos isolados, cenários sombrios e ameaças constantes, enquanto cultiva ambiguidade entre eventos naturais e sobrenaturais.

Mary Shelley, nascida em 1797, levou o Gótico a novos territórios com *Frankenstein* (1818), considerado tanto um marco da ficção científica quanto uma das mais importantes obras góticas. Em seu romance, Shelley introduz reflexões profundas sobre ciência, criação, marginalização e solidão, expandindo os horizontes do Gótico feminino para além das tramas de terror tradicional. Ellen Moers reconhece a força subversiva do romance ao afirmar:

*What Mary Shelley actually did in Frankenstein was to transform the standard Romantic matter of incest, infanticide, and patricide into a phantasmagoria of the nursery. Nothing quite like it was done in English literature until that Victorian novel by a woman which we also place uneasily in the Gothic tradition: Wuthering Heights*⁴⁸ (Moers, 1976, p. 99).

Entre as autoras fundamentais para o Gótico feminino, destacam-se as irmãs Brontë. Em *Jane Eyre* (1847), Charlotte Brontë introduz elementos góticos no ambiente doméstico vitoriano. A mansão *Thornfield Hall*, com seus corredores escuros e mistérios ocultos, transforma-se em um cenário psicológico para as tensões internas da protagonista, simbolizando o claustro social e emocional imposto às mulheres. O romance combina crítica social e análise psicológica profunda, conferindo complexidade inédita à figura da heroína gótica.

Wuthering Heights (1847), de Emily Brontë, amplia o Gótico para além dos espaços

⁴⁷ “Também não se estimula a perceber que a prosa gótica da década de 1790 é, na verdade, inquietantemente ‘poética’. Radcliffe e Lewis não apenas são capazes de descrições evocativas, que se lêem como poemas em prosa, mas seus textos incluem repetidamente versos propriamente ditos: baladas, elegias e sonetos que frequentemente mantêm relações sutis com o texto em que estão inseridos” (Williams, 1995, p. I, tradução nossa).

⁴⁸ “O que Mary Shelley realmente fez em Frankenstein foi transformar os temas românticos clássicos de incesto, infanticídio e parricídio em uma fantasmagoria do quarto infantil. Nada semelhante foi feito na literatura inglesa até aquele romance vitoriano escrito por uma mulher, que também situamos, ainda que de forma desconfortável, na tradição gótica: O Morro dos Ventos Uivantes” (Moers, 1976, p. 99, tradução nossa).

físicos, mergulhando nos abismos emocionais dos personagens. A narrativa é carregada de paixão, vingança, transgressão social e simbolismo sombrio. Emily explora com vigor a selvageria emocional, rejeitando qualquer ideal vitoriano de feminilidade dócil, como destaca Moers: “*Emily’s Bronte acceptance of the cruel as a normal, almost an invigorating component of human life sets her novel apart, from its opening pages to its close*”⁴⁹ (Moers, 1976, p. 99).

E ainda:

*We are more familiar with Victorian clichés about women being by nature (and women writers, therefore, being by right) gentle, pious, conservative, domestic, loving, and serene. That sort of comment was received wisdom among the Victorians and is still, rather thoughtlessly, repeated in our own day. But to confront the long engagement of women writers with the Gothic tradition is to be reminded that its eccentricities have been thought of, from Mrs. Radcliffe’s time to our own, as indigenous to ‘woman’s fantasy’. In Wuthering Heights those female ‘eccentricities’ must be called by a stronger name: perversities*⁵⁰ (Moers, 1976, p. 100).

Outras autoras também deixaram marcas importantes no Gótico feminino. Elizabeth Gaskell, com contos como *The Old Nurse’s Story* (1852), mistura fantasmas e drama familiar, denunciando repressões sociais e misoginia. Daphne du Maurier, no século XX, revitalizou o Gótico com obras como *Rebecca* (1938), que funde mistério psicológico e atmosfera claustrofóbica na mansão Manderley. Shirley Jackson, em *The Haunting of Hill House* (1959), cria um espaço gótico moderno onde arquitetura, loucura e trauma se fundem, antecipando discussões contemporâneas sobre o gótico doméstico e psicológico.

No século XXI, o Gótico feminino continua vivo e reinventado. Obras como *Amada*, de Toni Morrison, ampliam os limites do gênero ao incorporar elementos do Gótico para abordar temas como escravidão, trauma histórico, memória e identidade racial. A figura de Amada, ao mesmo tempo fantasma, filha e invasora, exemplifica como o Gótico pode servir para dar forma ao trauma coletivo e individual, criando espaços onde passado e presente se entrelaçam de maneira inquietante.

Além disso, subgêneros como o “eco-gótico” e o “gótico doméstico” têm sido espaços

⁴⁹ “A aceitação, por Emily Brontë, da crueldade como um componente normal, quase revigorante, da vida humana distingue seu romance, desde suas páginas iniciais até o desfecho” (Moers, 1976, p. 99, tradução nossa).

⁵⁰ “Estamos mais familiarizados com os clichês vitorianos sobre as mulheres serem, por natureza (e, portanto, as escritoras, por direito), gentis, piedosas, conservadoras, domésticas, amorosas e serenas. Esse tipo de comentário era um saber consagrado entre os vitorianos e ainda hoje é repetido, de forma um tanto irrefletida. Mas confrontar o longo envolvimento das escritoras com a tradição gótica nos faz lembrar que suas excentricidades foram vistas, desde a época de Mrs. Radcliffe até os dias atuais, como algo inerente à ‘fantasia feminina’. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, essas ‘excentricidades’ femininas precisam ser chamadas por um nome mais forte: *perversidades*” (Moers, 1976, p. 100, tradução nossa).

férteis para autoras contemporâneas. Autoras como Sarah Waters, Gillian Flynn e Mariana Enriquez exploram o Gótico em cenários urbanos, explorando ansiedade social, violência de gênero e corrupção emocional em lares aparentemente normais.

Assim, o Gótico feminino demonstra sua vitalidade e capacidade de adaptação. Ele permanece um instrumento literário poderoso para articular as ansiedades femininas, para desafiar convenções sociais e para explorar as zonas obscuras da experiência humana. Trata-se, como bem observam Araújo e França, não apenas de narrar o medo, mas de revelar “o que há de mais vil no ser humano” (Araújo; França, 2018, p. 63), transformando o Gótico numa poética negativa que continua fascinando leitores e estudiosos até os dias atuais.

Em diálogo com tais perspectivas, Avery Gordon, em *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), amplia a compreensão do Gótico ao introduzir o conceito de *haunting* como categoria social e política. Segundo a autora, as *hauntings* não são apenas presenças espirituais, mas indícios materiais e históricos que persistem na experiência social, de modo que “*the ghost is not simply a dead or missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life*”⁵¹ (Gordon, 2008, p. 8).

Além disso, Gordon descreve o *haunting* como uma força persistente e inescapável, afirmando que “*to be haunted is to be tied to historical and social effects*”⁵² (Gordon, 2008, p. 190). Para ela, essas assombrações não se restringem ao domínio do sobrenatural, mas representam memórias não resolvidas e traumas históricos, já que

*haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-forgranted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place. The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life. The ghost or the apparition is one form by which something lost, or barely visible, or seemingly not there to our supposedly well-trained eyes, makes itself known or apparent to us, in its own way, of course. The way of the ghost is haunting, and haunting is a very particular way of knowing what has happened or is happening. Being haunted draws us affectively, sometimes against our will and always a bit magically, into the structure of feeling of a reality we come to experience, not as cold knowledge, but as a transformative recognition*⁵³ (Gordon, 2008, p. 8).

⁵¹ “O fantasma não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-lo pode conduzir àquele lugar denso onde história e subjetividade constituem a vida social” (Gordon, 2008, p. 8, tradução nossa).

⁵² “Ser assombrado é estar ligado a efeitos históricos e sociais” (Gordon, 2008, p. 190, tradução nossa).

⁵³ “O assombramento descreve como aquilo que parece não estar presente é, muitas vezes, uma presença fervilhante, que atua sobre - e frequentemente interfere em - realidades tidas como garantidas. O fantasma é apenas

Dessa forma, Gordon enfatiza que o enfrentamento dos fantasmas não se configura apenas como um exercício estético ou simbólico, mas como um imperativo ético e político, pois, em suas palavras, “*haunting is a constituent element of modern social life. It is neither premodern superstition nor individual psychosis; it is a generalizable social phenomenon of great import*”⁵⁴ (Gordon, 2008, p. 7).

A obra *Amada*, de Toni Morrison, exemplifica de forma contundente tanto os elementos do *Female Gothic* quanto o conceito de *haunting*, pois a narrativa está profundamente enraizada na experiência feminina do trauma, da memória e da violência histórica. Logo na abertura do romance, evidencia-se a força do elemento sobrenatural associado à dor feminina, quando Morrison descreve a casa 124 como um organismo vivo e rancoroso: “O 124 era rancoroso. Cheio de um veneno de bebê. As mulheres da casa sabiam e sabiam também as crianças.” (MORRISON, 1987, p. 9). O espaço doméstico, que no *Female Gothic* frequentemente se revela prisão e ameaça, manifesta-se em *Amada* como *locus* do trauma, onde o passado insiste em se materializar, não apenas como lembrança, mas como força ativa e destrutiva.

Além disso, Morrison incorpora o *haunting* enquanto presença ativa do passado, transformando o trauma em entidade viva, conforme a percepção de Gordon. Sethe, assombrada pelo fantasma da filha morta, expressa o desejo de confronto e resolução, mas revela, ao mesmo tempo, a impossibilidade de separar passado e presente: “Está esquecendo como ela é pequena. Não tinha nem dois anos quando morreu. Muito pequena para entender. Muito pequena até para falar” (Morrison, 2007, p. 18). A presença espectral de Amada traduz a dimensão política e histórica de uma memória coletiva de violência e escravidão. Como reconhece Baby Suggs, a dor e os mortos permeiam cada espaço: “Não tem uma casa no país que não esteja recheada até o teto com a tristeza de algum negro morto. Sorte nossa que esse fantasma é um bebê” (Morrison, 1987, p. 41).

Nesse contexto, *Amada* articula com maestria as estruturas do *Female Gothic*, ao

o sinal, ou a evidência empírica, se preferir, que indica que um assombramento está em curso. O fantasma não é simplesmente uma pessoa morta ou desaparecida, mas uma figura social, e investigá-lo pode levar àquele lugar denso onde a história e a subjetividade constituem a vida social. O fantasma ou a aparição é uma forma por meio da qual algo perdido, ou mal visível, ou aparentemente ausente aos nossos olhos supostamente bem treinados, se torna conhecido ou evidente para nós - à sua própria maneira, é claro. O caminho do fantasma é o assombramento, e o assombramento é uma forma muito particular de saber o que aconteceu ou está acontecendo. Ser assombrado nos atrai afetivamente, às vezes contra a nossa vontade e sempre com um toque de magia, para a estrutura de sentimento de uma realidade que passamos a experimentar não como conhecimento frio, mas como um reconhecimento transformador” (Gordon, 2008, p. 8, tradução nossa).

⁵⁴ “A assombração é um elemento constitutivo da vida social moderna. Não se trata de uma superstição pré-moderna nem de uma psicose individual; é um fenômeno social generalizável de grande importância” (Gordon, 1997, p. 7, tradução nossa).

transformar o lar em território hostil e carregado de memórias traumáticas, e a teoria de *haunting*, pois revela como o passado escravagista, embora aparentemente ausente, permanece vivo, moldando a subjetividade das personagens e invadindo seu presente. Assim, tanto o *Female Gothic* quanto a noção de *haunting* servem como chaves interpretativas para compreender a profundidade estética e política do romance de Morrison.

4. “ESTA NÃO É UMA HISTÓRIA PARA PASSAR ADIANTE”

“ – Tudo isso sozinha... aquela menina?

– Ela não está sozinha, e nesses momentos não é uma menina: ela é uma mulher velha, muito velha.”

(James, 2004, p.239)

Ambientada no período da Reconstrução (1870-1890), a história de *Amada* se desenrola na casa de número 124 da rua Bluestone, nos arredores de Cincinnati, no estado de Ohio, onde Sethe, uma ex-escravizada, vive com sua filha mais nova, Denver. Morrison situa o leitor num tempo e lugar historicamente precisos, reforçando a verossimilhança da narrativa. A escolha de Ohio não é aleatória: nesse período, muitos escravos fugiam do Sul em direção a Cincinnati, cidade que se apresentava como um refúgio para ex-escravizados que buscavam liberdade. O espaço geográfico de Ohio funciona, portanto, tanto como cenário físico quanto como símbolo das tensões políticas e sociais entre liberdade e escravidão.

O espaço da narrativa é descrito com grande realismo histórico, conferindo densidade à ambientação. É o que se observa no seguinte trecho do romance:

No prazo de dois meses, no pico do inverno, deixaram a avó, Baby Suggs; Sethe, a mãe; e a irmãzinha pequena, Denver, completamente sozinhas na casa cinza e branca da rua Bluestone. A casa não tinha número então, porque Cincinnati não chegava até ali. Na verdade, Ohio se chamava de estado há apenas setenta anos quando primeiro um irmão depois o outro enterrou o chapéu na cabeça, agarrou os sapatos e se esgueirou para longe do rancor vivo que a casa sentia por eles (Morrison, 2007, p. 17-18).

Embora a narrativa se apoie em descrições realistas, a casa é descrita como assombrada, rancorosa e emocionalmente carregada. Essa ambivalência entre realidade física e dimensão sobrenatural, como afirma Devaux (2018, p. 131-132), “introduz a relação tensa que a narrativa de Morrison estabelece com o real”. Essa mistura entre o que é real e o que é sobrenatural é uma das características mais marcantes da obra, pois coloca a história em um ponto onde realidade e imaginação se misturam de forma profunda e inseparável.

Mãe e filha - Sethe e Denver - vivem sozinhas, habituadas à presença do espírito de um bebê rancoroso e travesso que habita a casa. Embora invisível, o espírito exerce enorme influência sobre a atmosfera do lar e sobre as dinâmicas emocionais das moradoras. A presença do fantasma revela-se como símbolo da memória traumática e das culpas reprimidas, encarnando o passado que insiste em retornar. Vasconcelos observa, de maneira perspicaz, que

a casa

é um edifício que torna o passado e o aprisionamento em algo concreto, pois ali Sethe e Denver estão presas em uma memória persistente que se recusa a libertá-las. Personificada, a casa, que se caracteriza pelo clima de tristeza e de medo, é um espaço circunscrito no qual o ambiente doméstico causa estranhamento pois abriga segredos sombrios. [...] Nesta casa, nunca se sabe se o espectro é real ou apenas uma projeção da memória traumática de seus habitantes. [...] a casa enreda e prende Sethe no momento traumático que tomou forma e se encarnou espacialmente naquela moradia (Vasconcelos, 2021, n.p.).

Essa fusão do real com o fantasmagórico situa *Amada* numa tradição do Gótico que, como observa Botting (1996), deslocou-se ao longo do século XIX do exterior para o interior, da monumentalidade medieval para os espaços íntimos, como a casa. O lar, que deveria ser espaço de segurança, transforma-se em *locus horribilis*, carregado de sombras emocionais, segredos inconfessáveis e fantasmas - reais ou figurativos.

Sylvestre amplia essa análise ao relacionar Amada à crença africana nos *abikus*:

A maldade de Amada também encontra laços no fantasma do bebê morto que atormentava a casa antes de sua chegada. Essa raiva infantil remete à cultura africana, mais especificamente à ligada ao candomblé, que prevê a existência de bebês fantasmas vingativos, espíritos que vêm à Terra por um curto período de tempo e são conhecidos como *abikus* (Sylvestre, 2013, p. 105).

A figura do *abiku*, espíritos que vêm ao mundo apenas para morrer e retornar, carrega o simbolismo da existência cíclica e da impossibilidade de resolução definitiva. *Amada* é, assim, tanto trauma histórico quanto mito cultural, unindo Gótico, espiritualidade africana e memória coletiva.

Dezoito anos após os acontecimentos traumáticos, ainda vivendo na mesma casa da Rua Bluestone, número 124, Sethe, agora morando apenas com sua filha mais nova, Denver, após a partida de seus dois filhos mais velhos, reencontra Paul D., um ex-escravizado que ela havia conhecido na plantação onde ambos foram escravizados. O retorno de Paul D. deflagra para ambos um processo intenso de rememoração do passado, trazendo à tona memórias que se mesclam, de maneira sucessiva, hesitante e fragmentária, aos acontecimentos do presente. Vasconcelos observa que o trabalho da “*rememory*” (rememória)

faz com que suas personagens confrontem aspectos de sua experiência que as privações e o sofrimento haviam bloqueado, enquanto o romance recria a história cultural dos escravos e seus descendentes, daqueles que tiveram de lidar com esse passado e suas consequências (Vasconcelos, 2021, n.p.).

O termo *rememory*, criado por Toni Morrison, é central para entender a obra. Tessa Roynon, em *The Cambridge Introduction to Toni Morrison* (2013), explica:

The foremost concept in Beloved is a term Morrison coins within the novel itself: ‘rememory.’ The author uses the word as both noun and verb, for example, in Sethe’s asking Beloved, ‘You rememory me?’ When we first encounter Sethe she struggles to escape her memories and devotes considerable energy to ‘beating back the past.’ The appearance of the ghostly Beloved forces her to confront that past, and eventually to ‘re-remember’, or ‘re-member’ (in the sense of reassemble) or to ‘re-memory’ it, and this facing up to her traumatic experiences is key to her exorcizing them and moving forward⁵⁵ (Roynon, 2013, p. 46).

Com a chegada de Paul D., Sethe e ele iniciam um processo de partilha de memórias e relatos, provocando o retorno do espírito de Amada. O fantasma, agora encarnado, “revive” e se materializa no corpo de uma jovem de quase vinte anos, como se o tempo em que esteve morta tivesse continuado a transcorrer. Essa encarnação reforça, segundo Corrêa e Dimitrov, a ideia de que a narrativa pode ser considerada uma *ghost story*, pois não se trata apenas de um espírito invisível, mas de sua manifestação física, inserindo o texto na tradição gótica, mas também ultrapassando seus limites.

A figura enigmática de Amada é introduzida na narrativa de forma a persuadir o leitor de que a misteriosa jovem é, de fato, a filha morta de Sethe. A cena de sua aparição é uma das mais carregadas de força gótica e simbólica do romance:

Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou uma amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de seu chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões acima de tudo. [...] Ninguém a viu surgir nem passou accidentalmente por ali. Se vissem, o mais provável seria terem hesitado em se aproximar dela. Não porque estivesse molhada, ou cochilando, ou tivesse o que soava como asma, mas porque em meio a tudo aquilo ela estava sorrindo (Morrison, 2007, p. 78).

Essa cena evoca poderosamente o conceito freudiano do *unheimlich* (infamiliar). O fantasma de Amada é simultaneamente familiar e estranho, conhecido e terrivelmente outro, corporificando os traumas que Sethe desejava recalcar. Freud (1919) descreve o infamiliar

⁵⁵ “O principal conceito em Amada é um termo que a própria Morrison cria dentro do romance: “*rememory*”. A autora utiliza a palavra tanto como substantivo quanto como verbo - por exemplo, quando Sethe pergunta a Beloved: “*You rememory me?*” (“Você me rememora?”). Quando encontramos Sethe pela primeira vez, ela luta para escapar de suas memórias e dedica muita energia a ‘afastar o passado’. A aparição da fantasmagórica Beloved a força a confrontar esse passado e, eventualmente, a ‘relembra-lo’, ou ‘reconstruí-lo’ (no sentido de reunir as partes) - ou ainda, a ‘rememorar’ - e esse enfrentamento de suas experiências traumáticas é essencial para que ela as exorcize e consiga seguir em frente” (Roynon, 2013, p. 46, tradução nossa).

como aquilo que deveria permanecer oculto, mas retorna de forma inquietante, justamente o que ocorre com Amada.

O fantasma de Amada não é apenas uma presença assustadora e inquietante; ele simboliza a culpa, o trauma e o legado da escravidão que Sethe e sua família carregam mesmo após a liberdade física, tornando-se uma lembrança constante do passado que Sethe deseja esquecer. A presença do fantasma representa também o ato monstruoso de Sethe, que ela mesma tenta recalcar e esquecer, mas que insiste em retornar. O fantasma é o veículo do infamiliar.

Em seu ensaio *O Infamiliar [Das Unheimliche]* (1919), Freud explora a complexidade do termo *unheimlich*, explicando que ele designa algo simultaneamente íntimo e estranho, familiar e aterrorizante. Trata-se de algo que deveria permanecer oculto, mas que retorna inesperadamente, provocando medo e desconforto. Iannini e Tavares afirmam:

Das Unheimliche é uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante; um domínio desprezado pela pesquisa estética e o efeito da leitura de certos contos fantásticos. Mas talvez seja inapropriado separar palavra de conceito, já que Freud anuncia desde o início o intuito de delimitar com precisão, no interior do vasto âmbito daquilo que suscita angústia e horror, um núcleo específico que justifique a particularidade dessa palavra-conceito (Begriffswort), o núcleo específico do *unheimlich* (Iannini; Tavares *apud* Freud, 2024, p. 7).

Freud identifica o infamiliar como algo que emerge daquilo que foi recalcado, algo outrora conhecido e íntimo, mas que se tornou estranho, inquietante: “O *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (Freud, 2024, p. 33) e “*Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (Freud, 2024, p. 45).

No âmbito da ficção, Freud observa que o escritor de narrativas fantásticas cria, de propósito, uma incerteza no leitor, não permitindo que ele saiba, de início, se está imerso no mundo real ou em um universo fantástico: “O escritor cria de fato em nós, no começo, uma espécie de incerteza, na medida em que ele, certamente sem nenhuma intenção, não permite que se intua, de início, se ele nos quer introduzir no mundo real ou em um mundo fantástico [...]” (Freud, 2019, p. 59).

É precisamente essa incerteza que Toni Morrison mobiliza em *Amada*. A casa número 124 da rua Bluestone torna-se o palco onde realidade e fantasia se fundem, criando uma ambiguidade característica do infamiliar. O fantasma não é apenas um fenômeno sobrenatural, mas uma expressão psíquica dos horrores vividos e do trauma coletivo da escravidão. Como já dito anteriormente, o fantasma materializa o passado não resolvido que insiste em retornar,

como define Salman Rushdie em *The Satanic Verses*: “*What’s a ghost? Unfinished business, is what*”⁵⁶ (Rushdie, 1988, p. 129).

A definição de Rushdie conecta-se perfeitamente ao fantasma em Morrison, que é simultaneamente uma figura literal e uma metáfora para a memória traumática. Amada não é apenas o espírito da filha assassinada por Sethe, mas a personificação viva das atrocidades da escravidão, um lembrete constante de dores que a comunidade prefere esquecer.

Críticos contemporâneos, como Cathy Caruth (1996), aprofundam essa leitura, afirmando que “*The trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge, and thus cannot be known at the time of its occurrence*”⁵⁷ (Caruth, 1996, p. 153). Então, o trauma é aquilo que não pode ser completamente narrado na experiência original, mas que retorna compulsivamente, exigindo ser representado.

O fantasma de Amada é, assim, uma manifestação do trauma que Sethe não consegue reprimir totalmente. Sua presença denuncia a impossibilidade de separar presente e passado, vida e morte, realidade e memória. Morrison transforma o espaço doméstico em um espaço gótico, onde a casa 124 se converte num *locus horribilis*, carregado de significados traumáticos. Vasconcelos interpreta a casa como “um edifício que torna o passado e o aprisionamento em algo concreto, pois ali Sethe e Denver estão presas em uma memória persistente que se recusa a libertá-las” (Vasconcelos, 2021, n.p.).

A estrutura narrativa fragmentada e não linear do romance permite que o passado e o presente coexistam na mesma página. Flashbacks constantes revelam o percurso traumático de Sethe, desde a fuga de *Sweet Home* até o assassinato de sua filha Amada, num ato desesperado para poupar-a das brutalidades da escravidão. O tempo em *Amada* não é cronológico; ele é assombrado. O passado retorna no presente, molda as ações e impede a construção de um futuro livre de dores.

No contexto literário, essa relação entre fantasma e passado é articulada por Salman Rushdie, em *The Satanic Verses* (1988), onde Rosa Diamond afirma: “*I know what a ghost is, the old woman affirmed silently... And I know what it isn’t, too, she nodded further, it isn’t a scarification or a flapping sheet, so pooh and pish to all that bunkum. What’s a ghost?*

⁵⁶ "O que é um fantasma? É um assunto acabado, isso sim" (Rushdie, 1988, p. 129, tradução nossa).

⁵⁷ "O trauma é o confronto com um evento que, por sua imprevisibilidade ou horror, não pode ser inserido nos esquemas do conhecimento prévio e, por isso, não pode ser compreendido no momento em que ocorre" (Caruth, 1996, p. 153, tradução nossa).

*Unfinished business, is what*⁵⁸ (Rushdie, 1988, p. 129, grifo nosso).

Amada é esse “*unfinished business*” - a memória dolorosa de um ato monstruoso que Sethe deseja esquecer, mas que retorna, exigindo ser reconhecido. Morrison, ao incorporar essa figura, conecta trauma individual e memória coletiva, transformando o Gótico em ferramenta de crítica histórica. Cathy Caruth destaca que o trauma é aquilo que retorna involuntariamente, buscando ser narrado, mas que escapa à plena representação: “*The trauma is the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge, and thus cannot be known at the time of its occurrence*”⁵⁹ (Caruth, 1996, p. 153).

A discussão sobre *Amada* como *ghost story* também é pertinente. Corrêa e Dimitrov, citando Cuddon, definem *ghost story* como

*a fictional narrative, usually in prose (...) in which the spirit of a person (or the spirit of persons), no longer bound by natural law, manifests itself, or seems to do so (either embodied in some form or disembodied), and ‘haunts’ a place, person or thing as a kind of ‘presence’. As a genre the ghost story proper does not include demoniac pacts (...)*⁶⁰ (Cuddon, 1999, p. 343 *apud* Côrrea; Dimitrov, 2016, p. 18).

Se por um lado a narrativa atende a essa definição - afinal, há um espírito que literalmente assombra o espaço e as personagens -, por outro, Morrison amplia o gênero ao integrar questões de trauma histórico, memória coletiva e identidade racial. O fantasma de Amada não se restringe ao sobrenatural clássico; ele é também metáfora de uma História dolorosa que persiste, mesmo quando a sociedade tenta esquecê-la.

Críticos como Cathy Caruth (1996) veem o trauma precisamente como algo que retorna compulsivamente, buscando ser narrado, mas escapando à plena representação. Em Morrison, o espectro de Amada dramatiza esse retorno traumático, operando como elo entre memória individual e coletiva. O fantasma é, assim, tanto figura gótica quanto vetor de crítica histórica.

Além disso, Morrison insere *Amada* na tradição do chamado Gótico Feminino. O espaço doméstico, o corpo feminino e a maternidade são, na obra, territórios ambíguos,

⁵⁸ "Eu sei o que é um fantasma, afirmou silenciosamente a velha... E também sei o que ele não é, acrescentou com um aceno, não é uma cicatriz nem um lençol esvoaçante, então então ah, que besteira toda essa bobagem. O que é um fantasma? É um assunto incompleto, isso sim" (Rushdie, 1988, p. 129, tradução nossa).

⁵⁹ “O trauma é o confronto com um evento que, por sua imprevisibilidade ou horror, não pode ser inserido nos esquemas do conhecimento prévio e, portanto, não pode ser compreendido no momento em que ocorre” (Caruth, 1996, p. 153, tradução nossa).

⁶⁰ “Uma narrativa ficcional, geralmente em prosa (...) na qual o espírito de uma pessoa (ou os espíritos de várias pessoas), não mais sujeito às leis naturais, manifesta-se — ou parece manifestar-se — (seja incorporado de alguma forma ou desencarnado), e ‘assombra’ um lugar, pessoa ou objeto como uma espécie de ‘presença’. Como gênero, o conto de fantasmas propriamente dito não inclui pactos demoníacos (...)" (Cuddon, 1999, p. 343 *apud* Côrrea; Dimitrov, 2016, p. 18, tradução nossa).

simultaneamente de dor e resistência. A casa de número 124 da rua Bluestone se transforma numa prisão, mas também num lugar onde a narrativa feminina e negra se ergue contra o silêncio histórico.

Toni Morrison funde a violência física, sexual e psicológica vivida por mulheres negras escravizadas, transformando o corpo feminino em arquivo do trauma histórico. Sethe relata:

Depois que eu deixei vocês, aqueles rapazes entraram lá e tomaram meu leite. Foi para isso que eles entraram lá. Me seguraram e tomaram. 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 e quando fechou fez uma árvore. Ainda crescendo aqui (Morrison, 2007, p. 35).

A árvore gravada em suas costas torna-se marca física e simbólica do sofrimento, ecoando na fala anterior da protagonista:

Tem uma árvore nas minhas costas e um fantasma na minha casa, e nada entre uma coisa e outra além da filha que está aqui nos meus braços. Chega de fugir - de qualquer coisa. Nunca mais vou fugir de nada neste mundo. Fiz uma viagem e paguei a passagem, mas vou te dizer uma coisa, Paul D Garner: custou muito caro! Está me ouvindo? Custou muito caro. Agora sente aí e coma com a gente ou deixe a gente em paz (Morrison, 2007, p.33).

Aqui, Morrison evidencia como o terror físico imposto na escravidão se perpetua no presente, transformando a casa, o corpo e até as relações familiares em territórios góticos onde o passado continua vivo, exigindo reconhecimento e cura.

Assim, *Amada* revela como o Gótico sobrevive e se reinventa na contemporaneidade. O romance mostra que o Gótico não é apenas susto ou espetáculo, mas também ferramenta crítica para denunciar as violências do passado, explorar as fissuras do presente e exigir memória e justiça. A casa assombrada, o fantasma e o trauma fundem-se, criando uma narrativa onde o horror não está somente nos corredores escuros, mas também nas memórias que persistem e exigem ser ouvidas.

Essa fusão entre lugar e memória faz de *Amada* não apenas uma *ghost story* no sentido clássico, mas também um romance que mobiliza conceitos do gótico para discutir história e identidade. Porém, Morrison transcende a *ghost story* tradicional. Sua narrativa situa o fantasma no campo da história racial e da memória cultural. A casa mal-assombrada não é apenas cenário de sustos sobrenaturais, mas campo de batalha onde se confrontam o silêncio imposto pela história oficial e o desejo urgente de testemunhar o trauma.

No final, *Amada* demonstra como o Gótico pode funcionar como linguagem estética e

política para expressar experiências traumáticas profundas. O fantasma torna-se aquilo que Freud descreve como o mais poderoso exemplo do infamiliar: um espectro que emerge do reprimido, que deveria permanecer oculto, mas retorna para reivindicar atenção e justiça. Morrison faz do gótico não apenas uma forma literária, mas uma ferramenta de memória, resistência e reescrita histórica.

Ao longo do livro, Toni Morrison revela de maneira visceral como o corpo feminino pode se tornar palco de manifestações traumáticas, entrelaçando memória, fisiologia e dor. Em uma das cenas, a narrativa descreve:

A bexiga de Sethe se encheu ao máximo. Ela disse: ‘Ah, desculpe’, e correu para os fundos do 124. [...] Bem na frente da porta, teve de levantar as saias e a água que esvaziou era infundível. Como um cavalo, pensou, mas continuava, continuava, e ela pensou: não, mais como a inundação do barco quando Denver nasceu (Morrison, 2007, p.79).

Essa passagem transcende o ato fisiológico para evocar memórias do parto de Denver durante a fuga da escravidão, evidenciando como o trauma é capaz de atravessar o tempo, invadir o presente e materializar-se no corpo. Ao comparar-se a um cavalo, Sethe revela a marca da animalização imposta às mulheres negras, vistas durante a escravidão como corpos produtivos e sexuados, desumanizados em sua experiência mais íntima. Morrison, assim, integra o Gótico Feminino à sua narrativa ao expor a maternidade não apenas como fonte de vida, mas também como território de horror, onde a dor, a humilhação e o medo se inscrevem na carne feminina.

Sethe, diferentemente dos demais personagens, lida com o retorno de Amada de forma natural, quase tranquila. Enquanto Paul D. sente repulsa e desconforto na presença de Amada e Denver oscila entre o desejo de ter a irmã de volta e o medo. Sethe, porém, acolhe a presença da jovem, atendendo aos seus desejos obsessivos e quase vampirescos. Essa aceitação, quase fatalista, conecta-se à espiritualidade africana presente na obra. Baby Suggs, sogra de Sethe, figura espiritual e comunitária, promove cultos de cura e resistência, mostrando como a espiritualidade permeia a sobrevivência negra no pós-scaravidaõ.

Elizabeth Beaulieu observa que a mitologia africana fornece importantes chaves de leitura para o texto:

Beloved is a novel steeped in African spirituality and myth. One belief is in a collective consciousness of the ancestors that is carried among the living, which often results in ancestor worship. Another feature is that the female often holds a leadership role in this ancestor community, even taking on a

*goddess-like quality*⁶¹ (Beaulieu, 2003, p. 2).

Assim, Morrison funde o Gótico ao espiritual africano e ao trauma histórico. O fantasma não é apenas entidade sobrenatural, mas instrumento para recuperar memórias, confrontar culpas e reconstituir identidades quebradas. Amada é símbolo da violência não narrada, da História reprimida que ressurge para exigir reparação.

Ao longo de sua narrativa, Morrison cria personagens que habitam espaços liminares entre vida, morte e memória, explorando as profundezas do trauma pessoal e coletivo. No diálogo entre Denver e Amada, o fantasma revela:

“No escuro, meu nome é Amada.”

Denver chegou um pouco mais perto. “Como era lá, onde você estava antes? Pode me contar?”

“Escuro”, disse Amada. “Sou pequena naquele lugar. Sou assim aqui” [...]

“Vê alguém?”

“Montes. Uma porção de gente lá embaixo. Algumas mortas” (Morrison, 2007, p. 109)

Essa fala revela que a existência de Amada transcende a individualidade, conectando-a a uma multidão de mortos, possivelmente evocando as vítimas da travessia atlântica e do regime escravagista. Morrison, assim, transforma a figura do fantasma em metáfora do trauma coletivo, onde cada espírito carrega fragmentos da história silenciada dos afro-americanos.

Portanto, Morrison não apenas insere a figura do fantasma em um romance gótico, mas subverte as convenções do gênero para falar do trauma da escravidão. Ela transforma o Gótico em uma ferramenta de reescrita histórica, revelando que o horror mais profundo não está apenas em castelos escuros ou monstros visíveis, mas na persistência de memórias silenciadas que retornam para reivindicar lugar no presente.

Com o aparecimento do espectro de Amada, a culpa pelo ato cometido por Sethe no passado retorna de forma exigente, manifestando-se na figura fantasmagórica e vingativa da menina assassinada. Para Sylvestre (2013, p. 97): “O fantasma de Amada simboliza principalmente a impossibilidade de se esquecer o passado e a importância de se preservar a memória e a história, até mesmo como uma maneira de se compreender a vida e resgatar a identidade perdida dos escravos”.

Assim, Sethe é forçada a enfrentar os traumas que, por muitos anos, havia tentado

⁶¹ “*Amada* é um romance impregnado de espiritualidade e mitologia africanas. Uma das crenças é na existência de uma consciência coletiva dos ancestrais, que é carregada entre os vivos, o que frequentemente resulta no culto aos antepassados. Outro aspecto é que a figura feminina costuma ocupar um papel de liderança nessa comunidade ancestral, chegando até mesmo a assumir uma qualidade semelhante à de uma deusa” (Beaulieu, 2003, p. 2, tradução nossa).

sepultar. Amada, agora corporificada, exige, usurpa e suga a vida de Sethe, buscando retomar o que lhe foi tirado. A obsessão possessiva e quase vampiresca de Amada se evidencia em várias passagens:

E, em vez de procurar outro emprego, Sethe brincava ainda mais com Amada, que nunca se saciava com nada [...]. Era como se sua mãe tivesse perdido a cabeça, igual a vovó Baby pedindo cor-de-rosa e não fazendo as coisas que costumava fazer (Morrison, 2007, p. 318).

Mas era Amada que fazia exigências. Tudo o que queria ela conseguia e, quando Sethe ficou sem nada para dar, Amada inventou um desejo (Morrison, 2007, p. 319).

[...] Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmúrio (Morrison, 2007, p. 332)

Essa relação destrutiva remete ao conceito freudiano de *das Unheimliche* (o infamiliar), em que o familiar se torna inquietantemente estranho. Botting afirma: “*What seemed familiar and comfortable is threatened by the return of known but hidden fears, ideas and wishes, disclosing how much a sense of self depends on early development as well as a secure anchorage in social structures*”⁶² (Botting, 2014, p. 8).

A presença de Amada, constantemente rondando Sethe, instaura na casa de número 124 um espaço gótico profundamente psicológico e opressivo. Morrison descreve, com força sensorial, o modo como Amada se faz quase onipresente na vida da mãe, transformando sua existência numa experiência de vigilância e dominação: “Sethe foi lambida, provada, comida pelos olhos de Amada. Como um demônio familiar, ela rondava, sem nunca deixar o cômodo onde Sethe estivesse, a menos que isso lhe fosse ordenado ou solicitado” (Morrison, 2007, p. 87). A figura de Amada assume, assim, contornos ambíguos e inquietantes, oscilando entre filha e entidade sobrenatural, vítima e vingadora, numa representação típica do gótico feminino, em que o terror não se restringe a cenários sombrios externos, mas emerge do ambiente doméstico, revelando fissuras emocionais e traumas profundamente enraizados. A casa, que deveria ser espaço de proteção, converte-se em *locus horribilis*, um palco onde se corporificam os horrores e as memórias violentas da escravidão.

Essa ambiguidade se intensifica na percepção das demais personagens, como se vê no espanto de Paul D., incapaz de aceitar a força opressiva que Amada exerce sobre Sethe: “[...]

⁶² “O que parecia familiar e reconfortante é ameaçado pelo retorno de medos, ideias e desejos conhecidos, porém ocultos, revelando o quanto o senso de identidade depende tanto do desenvolvimento inicial quanto de um ancoramento seguro nas estruturas sociais” (Botting, 2014, p. 8, tradução nossa).

mas ela está fazendo isso comigo. Me dominando. Sethe, ela me dominou e não consigo escapar.” O quê? Um homem adulto dominado por uma garota? Mas e se a garota não é uma garota, mas alguma coisa disfarçada?” (Morrison, 2007, p. 175). O questionamento de Paul D. não apenas expõe o caráter sobrenatural de Amada, mas também expõe a quebra das hierarquias de poder e de gênero, colocando em xeque a ideia de estabilidade emocional e racionalidade masculina diante do terror íntimo que o gótico convoca.

Enquanto a presença de Amada se torna cada vez mais sufocante, Denver, inicialmente cúmplice silenciosa, passa a reconhecer o perigo que a irmã representa e decide agir. A jovem, antes isolada no universo fechado do 124, percebe a urgência de buscar ajuda externa. Sua função protetora se inverte: “Seu trabalho inicial, proteger Amada de Sethe, mudou pra proteger sua mãe de Amada. [...] Denver sabia que dependia dela. Ia ter que sair do quintal; dar um passo além do limite do mundo, deixar as duas para trás e ir pedir ajuda a alguém.” (Morrison, 2007, p. 322). É nesse movimento que Denver rompe a clausura da casa e se reconecta à comunidade, encontrando apoio em Lady Jones.

O gesto de Denver abre caminho para que a vizinhança intervenha, revelando uma rede de solidariedade feminina e comunitária. Lady Jones torna-se figura fundamental na vida de Denver, oferecendo não apenas auxílio material, mas também espaço de acolhimento e escuta. Enquanto a vida de Denver começa a ganhar novos contornos fora da casa, o ambiente doméstico mergulha ainda mais no caos e na decadência. Morrison retrata com precisão a deterioração física e psíquica de Sethe, à medida que Amada passa a consumir sua vitalidade:

Então, Denver achava que as coisas tinham chegado ao fim: Amada curvada sobre Sethe parecia a mãe, Sethe a criança que trocava de dentes, pois, fora os momentos em que Amada precisava dela, Sethe se confinava em uma cadeira no canto. Quanto mais Amada engordava, menor Sethe ficava; quanto mais brilhantes os olhos de Amada, mais aqueles olhos que costumavam nunca se desviar iam se transformando em fendas insônes. Sethe não penteava mais o cabelo, nem lavava o rosto com água. Ficava sentada na cadeira lambendo os lábios como uma criança castigada, enquanto Amada devorava sua vida, tomava, inchava com aquilo, ficava mais alta com aquilo. E a mulher mais velha cedia sem um murmurio (Morrison, 2007, p. 332).

Com coragem crescente, Denver decide procurar trabalho, entendendo que manter segredo sobre a situação em sua casa significaria isolamento e ausência de ajuda. Ao compartilhar o que acontecia, Denver provoca uma mobilização silenciosa entre as mulheres pretas da comunidade, e a notícia sobre o estado de Sethe se espalha rapidamente:

As notícias que Janey coletou espalharam-se entre outras mulheres pretas. A filha morta de Sethe, aquela cuja garganta ela havia cortado, voltara para se

vingar. Sethe estava esgotada, manchada, morrendo, com um parafuso de menos, mudando de forma e, no geral, possuída pelo diabo (Morrison, 2007, p. 338).

Percebendo a urgência da situação, trinta mulheres se reúnem para intervir, armadas não apenas com objetos simbólicos de proteção, mas também com sua fé e solidariedade:

Algumas trouxeram o que podiam e o que achavam que poderia funcionar. Enfiado no bolso do avental, pendurado no pescoço, escondido no espaço entre os seios. Outras trouxeram sua fé cristã – como escudo e espada. A maioria trouxe um pouco de cada (MORRISON, 2007, p. 341).

As mulheres se colocam diante do 124, entoando cânticos e orações. Num clímax profundamente simbólico, Amada surge ao lado de Sethe “na forma de uma mulher grávida, nua e sorrindo no calor do sol da tarde.” (Morrison, 2007, p. 346). Sethe, tomada por confusão e terror, corre em direção a Mr. Bodwin, confundindo-o com o capataz escravista que viera recapturá-la anos antes. O ato coletivo das mulheres interrompe o ciclo de assombração. Num instante derradeiro, Morrison registra o desfecho da presença fantasmática:

Quando derrubaram Sethe no chão e tiraram o picador de gelo de suas mãos, olharam para a casa e ela havia desaparecido. Mais tarde, um menininho contou que estava procurando iscas nos fundos do 124, perto do ribeirão, e vira, correndo pelo bosque, uma mulher nua com peixe na cabeça (Morrison, 2007, p. 353).

Assim, Morrison constrói um enredo em que o gótico, o trauma histórico e a memória coletiva se entrelaçam de modo indissociável, revelando como os fantasmas do passado podem dominar corpos, mentes e lares, mas também como a solidariedade comunitária pode criar caminhos de exorcismo e libertação, ainda que o esquecimento se imponha como estratégia de sobrevivência.

Essa estrutura narrativa subverte convenções tradicionais. Em vez de linearidade, Morrison utiliza uma estrutura fragmentada, em que o tempo é disforme, os limites entre passado e presente se diluem, e o ponto de vista narrativo se multiplica. A narrativa é pontuada por memórias, pensamentos dispersos, vozes sobrepostas e até linguagem poética desconexa, como no trecho perturbador que revela a experiência traumática de escravidão: “Tudo é agora é sempre agora não vai existir nunca um tempo em que eu não esteja agachada e olhando outros agachados também [...] é difícil fazer a pessoa morrer para sempre [...] a gente dorme pouco e depois volta [...]” (Morrison, 2007, p. 282-283).

Esse tipo de construção está alinhado à metaficação historiográfica de Linda Hutcheon, para quem a ficção pós-moderna confunde propositalmente as fronteiras entre verdade histórica

e criação literária. Hutcheon escreve: “O pós-modernismo confunde deliberadamente a noção de que o problema da história é a verificação enquanto o problema da ficção é a veracidade. As duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura” (Hutcheon, 1991, p. 149).

Para Hutcheon, o romance histórico pós-moderno questiona se o passado é realmente passado ou se permanece presente, ecoando no hoje:

[...] parece haver pouco acordo na questão de saber se o passado histórico sempre se apresenta como individualizado, particularizado e passado (isto é, diferente do presente) [...] ou se o passado se apresenta como típico, e portanto presente, ou ao menos tendo valores em comum com o presente por meio do tempo [...] (Hutcheon, 1991, p. 151).

Assim, Morrison retoma fragmentos da história da escravidão americana, criando um espaço narrativo onde passado e presente coexistem. As memórias traumáticas não pertencem apenas ao ontem; elas moldam o agora. Essa técnica ressoa com o conceito de *haunting*, de Avery Gordon (1997), para quem o fantasma é sinal de realidades sociais não resolvidas: “*Haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and in the present*”⁶³ (Gordon, 1997, p. 8).

Por fim, a narrativa revela o destino paradoxal de Amada, cuja memória começa a se dissipar, como se fosse apenas um fragmento de sonho ou pesadelo:

Esqueceram dela como de um pesadelo. [...] Levou mais tempo para quem tinha falado com ela, vivido com ela, se apaixonado por ela, esquecer, até se darem conta de que não podiam lembrar nem repetir uma única coisa que ela tivesse dito e começaram a acreditar que, além daquilo que eles próprios estavam pensando, ela não havia dito absolutamente nada. Então, por fim, a esqueceram também. Lembrar parecia insensato. (Morrison, 2007, p. 362).

Em Morrison, o fantasma não é apenas uma entidade sobrenatural, mas instrumento crítico. Ele exige que as histórias silenciadas sejam ouvidas. Como observa Vasconcelos:

Amada é o passado intrusivo que se materializa e obriga Sethe a se defrontar com seus fantasmas. Em vez de tomar a forma de pesadelo, a repetição traumática se reencena de modo involuntário por meio da presença fantasmagórica da criança, cuja figura se funde à de Amada (Vasconcelos, 2021, n.p.).

Amada, portanto, vai além de uma *ghost story*. Morrison reinventa o Gótico como espaço político e estético, transformando fantasmas em guardiões da memória histórica e em

⁶³ “o assombrar descreve como aquilo que aparenta não estar presente é, muitas vezes, uma presença fervilhante, atuando sobre e dentro do presente” (Gordon, 1997, p. 8, tradução nossa).

instrumentos para reescrever narrativas silenciadas. Seu romance demonstra que o verdadeiro terror não reside apenas no sobrenatural, mas na memória persistente da violência, exigindo reconhecimento, reparação e justiça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a presença e a função dos elementos góticos em *Amada*, de Toni Morrison, à luz de teorias literárias sobre o gênero e da perspectiva histórica e cultural da experiência afro-americana. Partimos da hipótese de que, na obra, o Gótico não se limita a efeitos estéticos ou atmosferas de terror, mas opera como uma linguagem literária capaz de expressar traumas históricos, transformando o sobrenatural em metáfora para o sofrimento físico, psicológico e social das personagens.

Ao longo do trabalho, consolidamos um alicerce teórico, sustentado pela revisão bibliográfica, seleção do corpus crítico e análises textuais, que revelaram importantes conexões entre as dimensões estéticas, históricas, políticas e psicológicas presentes na obra. Investigamos como o Gótico se manifesta na obra, integrando elementos tradicionais do gênero - como espaços lúgubres, presenças espirituais e atmosferas de opressão - a novas dimensões simbólicas e políticas, demonstrando que o fantasma de Amada não é apenas uma presença sobrenatural, mas também veículo de expressão do trauma histórico e coletivo da escravidão.

Constatamos, ainda, que Morrison constrói um espaço literário onde o passado não é algo remoto, mas retorna de forma insistente e perturbadora. Esse movimento foi analisado à luz da metafísica historiográfica, conforme discutida por Linda Hutcheon, que evidencia como o romance desconstrói a linearidade temporal e confunde as fronteiras entre história e ficção, verdade e memória, real e fantástico. Identificamos que a autora, ao recorrer a técnicas pós-modernas, revisita criticamente a história da escravidão e problematiza as formas pelas quais essa história é lembrada, narrada e transmitida.

Nossa análise mostrou que Morrison transforma a experiência traumática em linguagem literária, produzindo uma estética que simultaneamente perturba e convoca à reflexão. O fantasma de Amada encarna, de forma singular, o que Freud denominou *Das Unheimliche* (o infamiliar), emergindo do íntimo para se tornar algo estranhamente ameaçador - tanto familiar quanto radicalmente outro. Nessa perspectiva, o gótico não apenas figura horrores sobrenaturais, mas se converte em metáfora para a persistência do passado traumático no presente, afetando corpos, subjetividades e comunidades inteiras.

Além disso, observamos que Morrison subverte convenções narrativas para criar um romance que é, ao mesmo tempo, narrativa histórica, *ghost story*, romance de trauma e narrativa gótica. Tal hibridismo confere à obra uma complexidade extraordinária, transformando *Amada* em um território privilegiado para discutir as fronteiras entre ficção, história e identidade

cultural. A autora constrói personagens cujas histórias individuais se entrelaçam com a memória coletiva afro-americana, revelando como as marcas da escravidão continuam a reverberar nas gerações seguintes.

Concluímos, portanto, que *Amada* transcende qualquer definição simplista de gênero literário, configurando-se como um texto híbrido onde convivem medo, espiritualidade, trauma, resistência e memória. Morrison demonstra, com potência singular, que o Gótico, longe de permanecer restrito ao passado, permanece como uma linguagem viva, apta a narrar as experiências mais profundas da humanidade - inclusive aquelas que a história insiste em esquecer.

REFERÊNCIAS

- ALEGRETTE, Alessandro. **As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)**. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2016. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/141925/alegrette_ay_dr_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 05 jan. 2025.
- BEAULIEU, Elizabeth Ann. **The Toni Morrison encyclopedia**. Westport: Greenwood Press, 2003. <https://doi.org/10.5040/9798216026389>
- BLAKEMORE, Erin. **Reconstrução deu esperanças de igualdade para população negra dos EUA**. National Geographic Brasil, 23 fev. 2021. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2021/02/reconstrucao-deu-esperancas-de-igualdade-para-populacao-negra-dos-eua>. Acesso em: 20 jul. 2025.
- BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**: Edição comentada. Tradução de Adriana Lisboa, Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. London, New York: Routledge, 1996.
- _____. **Gothic**. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2014.
- CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. <https://doi.org/10.1353/book.20656>
- CORRÊA, Lilian Cristina; DIMITROV, Luciana Duenha. **Amada**: quando o estranho encontra o fantástico. Nonada: Letras em Revista, vol. 2, n.27, p. 14-23. Porto Alegre: 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512454260003>. Acesso em: 24 mai. 2025.
- DEVAUX, Grazielle Furtado Alves da Costa. **Maternidades Transgressoras em El Cuarto Mundo e Amada**. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/7173/Tese%20Grazielle%20Furtado%20Alves%20da%20Costa%20Devaux.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 13 jun. 2025.
- FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana (orgs.) **As artes do Mal**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.
- FRANÇA, Júlio (org.). **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- _____. **O GÓTICO E A PRESENÇA FANTASMAGÓRICA DO PASSADO**. Anais Eletrônicos do XV encontro da ABRALIC. 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 26 jun. 2025.
- FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. Aspectos do gótico e do fantástico em Théophile Gautier. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUISTICA, 1., Uberlândia, MG. **Anais do SILEL**. Universidade de Uberlândia. 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2133.pdf. Acesso em: 06 abr. 2025.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

GORDON, Avery F. **Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IANNINI, Gilson; TAVARES, Pedro Heliodoro. Freud e O infamiliar. In: FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso – The turn of the screw**. Tradução de Carlos Lopes. São Paulo: Landmark, 2004.

MOERS, E. **Literary Women**: The Great Writers. New York: Doubleday & Company, 1976.

MORISSON, Toni. **A fonte da autoestima**: Ensaios, discursos e reflexões. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Amada**. Tradução de José Rubens Siqueira. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'SULLIVAN, Michael. **'Beloved'**: A Lyrically Journey. Washington Post. 1998. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/movies/reviews/belovedosullivan.htm?movieslede=y>. Acesso em: 10 abr. 2025.

OATES, Joyce Carol. **Jardim das bonecas**. Tradução de Débora Isidoro. Ilustrações de Jennifer Dahbura. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

PLASA, Carl. **Toni Morrison**: Beloved, a reader's guide to essential criticism. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe**: Medo Clássico. Tradução de Marcia Heloisa Amarante Gonçalves. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

POE, Edgar Allan. The Haunted Palace. In: **The Works of Edgar Allan Poe – Vol. III: Poems & Essays** (ed. John H. Ingram, 1875). Baltimore: Edgar Allan Poe Society of Baltimore, sem data de publicação no site. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/ingram/jhi74309.htm>. Acesso em: 20 jul. 2025.

PUNTER, David. **The Literature of Terror**: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1: The Gothic Tradition. Londres: Routledge, 1996.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. **The Gothic**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

ROYNON, Tessa. **The Cambridge Introduction to Toni Morrison**. New York: Cambridge University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511782282>

RUSHDIE, Salman. **The Satanic Verses**. London: Viking, 1988.

SILVA, Amanda Luzia. “**Ouviu em busca de lacunas**”: O ressentimento em *Amada* de Toni Morrison. Letras&Letras. Uberlândia. V.306. n.2. jul-dez. 2020. p. 303-322. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/51842>. Acesso em: 24 abr. 2025. <https://doi.org/10.14393/LL63-v36n2-2020-17>

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **A Metaficação Historiográfica no Conto “The Babysitter”**. Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes, Campina Grande, v. 16, n. 1/2 , jan/dez. 2010. Disponível em: https://www.ch.ufcg.edu.br/sites/arius/01_revistas/v16n1-2/02_arius_v16_n1-2_ch_06_a_metaficcao_historiografica.pdf. Acesso em: 06 abr. 2025.

_____. **BELOVED: A MEMÓRIA E A HISTÓRIA RESGATADAS EM UMA NARRATIVA DE FANTASMA**. Misclânia, Assis, v.13, p.95-111. 2013. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/misclanea/article/view/256/247>. Acesso em: 05 mai. 2024.

THE SWEDISH ACADEMY. **The Nobel Prize in Literature 1993**: Press Release. Stockholm, 1993. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/press-release/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o Romance Inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. **Beloved, a história como pesadelo**. Estadão, São Paulo, 2021. Estado da Arte. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/sandra-guardini-beloved-morrison/>. Acesso em: 04 abr. 2025.

VANDEVERT, John. Opera Profile: The Real Story of Richard Danielpour’s ‘Margaret Garner’. In: **OperaWire**. 2023. Disponível em: <https://operawire.com/opera-profile-the-real-story-of-richard-danielpours-margaret-garner/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

VISIONARYPROJECT. **Toni Morrison**: Beloved. YouTube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RP6umkgMRq4>. Acesso em: 24 jun. 2025.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. Disponível em: <http://lelivros.love/book/o-castelo-de-otranto-horace-walpole/>. Acesso em: 02 abr. 2025.

WAXMAN, Olivia B. **The Legacy of the Reconstruction Era’s Black Political Leaders**. Time, 7 fev. 2022. Disponível em: https://time.com/6145193/black-politicians-reconstruction/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 20 jul. 2025.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: A Poetics of Gothic**. Chicago: University of Chicago Press, 1995. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226899039.001.0001>

WISE MUSIC CLASSICAL. **Margaret Garner (2005)**. Disponível em: <https://www.wisemusicclassical.com/work/27160/Margaret-Garner--Richard-Danielpour/>. Acesso em: 25 jun. 2025.