

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

ISABEL SPEGGIORIN DEVINCENZI

***THE UNDERGROUND RAILROAD, DE COLSON WHITEHEAD: METAFICÇÃO, HISTÓRIA E  
POLÍTICA NA DISCUSSÃO PÓS-MODERNA***

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

ISABEL SPEGGIORIN DEVINCENZI

***THE UNDERGROUND RAILROAD*, DE COLSON WHITEHEAD:  
METAFICÇÃO, HISTÓRIA E POLÍTICA NA DISCUSSÃO PÓS-MODERNA**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2019

ISABEL SPEGGIORIN DEVINCENZI

***THE UNDERGROUND RAILROAD, DE COLSON WHITEHEAD:  
METAFICÇÃO, HISTÓRIA E POLÍTICA NA DISCUSSÃO PÓS-MODERNA***

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Escola de Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo – PUCRS

---

Prof. Dr. Pedro Theobald – PUCRS

---

Profa. Dra. Rita Schmidt – UFRGS

Porto Alegre  
2019

## AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela acolhida, por disponibilizar a sua infraestrutura de pesquisa e lazer da qual pude usufruir e pela promoção de eventos culturais e acadêmicos a que pude participar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela eficiência e organização.

À CAPES, pela concessão da bolsa que subsidiou meus estudos durante os dois anos de mestrado.

À minha orientadora, professora Maria Tereza Amodeo, pelo tratamento afetivo, atencioso e sensível, pelo suporte oferecido durante os momentos de questionamento no percurso do mestrado e, sobretudo, pelas correções atentas e pelo olhar crítico a este texto.

À professora Rita Terezinha Schmidt e ao professor Pedro Theobald, por aceitarem compor a banca examinadora deste trabalho e dedicarem seu tempo e atenção à leitura e exame deste trabalho.

À professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, por sua participação e contribuição no exame de qualificação.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pelo tratamento humano e por promoverem o meu enriquecimento pessoal e intelectual.

Aos amigos que fiz na PUCRS: Thamise, André, Luiza, Marta e Gilmárcia, por fazerem com que o período de mestrado tenha sido ainda mais significativo, pelo companheirismo, pelas risadas, pelos cafés nos intervalos e pelas conversas em que dividimos nossas angústias.

À amiga e irmã do coração, Carolina, pelo apoio e carinho.

Ao Dr. Marcelo, pelas palavras.

À minha família, por existir.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

*And I'm gonna go there free...*

*Like the fool I am and I'll always be  
I've got a dream, I've got a dream  
They can change their minds but they can't  
change me  
I've got a dream, I've got a dream  
And I know I can share it if you want me to  
If you're goin' my way, I'll go with you*

*Moving me down the highway, rolling me down  
the highway  
Moving ahead so life won't pass me by*

*("I Got a Name", letra de Charles Fox e Norman  
Gimbel, interpretada por Jim Croce, 1973)*

## RESUMO

A presente dissertação apresenta uma leitura do romance norte-americano *The underground railroad* (2017), do escritor Colson Whitehead, com ênfase nos temas: “metaficção”, “história” e “política”, na discussão pós-moderna. É apresentada uma revisão biográfica e da fortuna crítica do autor Colson Whitehead, suas motivações na escrita, bem como, suas percepções sobre o romance analisado, tendo como base sua fala em entrevista (National Public Radio, 2016), no intuito de relacionar as subjetividades da escrita do texto com o exercício político dos sujeitos afro-americanos. A tradição das narrativas de escravos afro-americanos é retomada, de acordo com os estudos de Bernard Bell (1987), Asharaf Rushdy (1999) e Timothy Spaulding (2005), a fim de refletir e teorizar sobre os tipos de narrativas observadas por estes teóricos: as *slave narratives*, as *neoslave/neo-slave narratives* e as *postmodern slave narratives*. Conjugada aos estudos sobre as narrativas de escravos, do ponto de vista da tradição e crítica literária, a articulação dos conceitos de “comunidade imaginada”, “entre-lugar” e “presente/passado” é proposta, numa discussão orientada pelas leituras de Anderson (2008), Bhabha (2013) e Hutcheon (1991). Propõe-se a retomada de pressupostos teóricos e discussões do pós-moderno, a fim de situar o leitor sobre, especialmente, o conceito de “metaficção historiográfica”, e apontar elementos observados por Linda Hutcheon (1989; 1991; 2000) na estética dos romances pós-modernos, tais como a ironia, paródia e interdiscursividade, na análise do romance de Whitehead. Com base nos estudos de Hutcheon (1991), é observado como a figura do “ex-cêntrico” incide no pós-moderno, especialmente, na metaficção historiográfica, forma de expressão máxima desse movimento, segundo esta pesquisadora, através da revisitação dos conceitos de “centro/margem” e de “história” como um texto já textualizado por escritas prévias. O enfoque sobre a escrita do romance afro-americano como uma possibilidade de afirmação cultural e política dos sujeitos afrodescendentes no contemporâneo é concatenado à discussão, com base na tese de Gilroy (2012). É possível concluir que o romance *The underground railroad* promove uma fértil revisão histórica da escravidão no continente norte-americano ao mesclar fato e ficção e fazer uso de artifícios, na ordem da forma e do conteúdo da narrativa, como a paródia, a ironia, a interdiscursividade e a intertextualidade com as narrativas de escravos afro-americanas originais e as pós-modernas, como a de Toni Morrison, *Amada* (1987). Ademais, é observado que as *slave narratives*, no âmbito literário, são ainda pouco estudadas no Brasil, bem como, são pouquíssimos os resultados de produções encontradas sobre o autor Colson Whitehead e o romance analisado, em língua portuguesa. Portanto, este estudo revela-se como uma possibilidade profícua de inserir o autor na nossa crítica contemporânea estrangeira e observar relações entre Brasil e Estados Unidos em sua produção literária ficcional e acadêmica sobre as narrativas de escravos originais e as pós-modernas.

**Palavras-chave:** Underground Railroad. Literatura afro-americana. Narrativa de escravos. Metaficção historiográfica. Pós-modernismo.

## ABSTRACT

The present dissertation presents a reading of Colson Whitehead's novel *The Underground Railroad* (2017), with emphasis on "metafiction", "history" and "politics" in the postmodern discussion. It presents a biographical review and the critical fortune of the author Colson Whitehead, his motivations in writing, as well as his perceptions about the novel analyzed, based on his talk in an interview (National Public Radio, 2016), in order to relate the subjectivities of text writing with the political exercise of African-American subjects. The tradition of narratives of African-American slaves is resumed, according to the studies of Bernard Bell (1987), Asharaf Rushdy (1999) and Timothy Spaulding (2005), in order to reflect and theorize on the types of narratives observed by these theorists: the *slave narratives*, the *neoslave/neo-slave narratives*, and the *postmodern slave narratives*. Combined with the studies on slave narratives, from the point of view of tradition and literary criticism, it is proposed to articulate the concepts of "imagined community", "in-between" and "present/past", in a discussion guided by the Anderson readings (2008), Bhabha (2013) and Hutcheon (1991). It is proposed to review theoretical assumptions and discussions of the postmodern, in order to situate the reader on, especially, the concept of "historiographic metafiction", and to point out elements observed by Linda Hutcheon (1989, 1991, 2000) in aesthetics of postmodern novels, such as irony, parody and interdiscursivity, in the analysis of Whitehead's novel. Based on the studies of Hutcheon (1991), it is observed how the figure of the "ex-centric" focuses on the postmodern, especially on the historiographical metafiction, form of maximum expression of this movement, according to this researcher, through the concepts of "center/margin" and "history" as a text already textualized by previous writings. The focus on the writing of the Afro-American novel as a possibility for cultural and political affirmation of Afro-descendant subjects in the contemporary is linked to the discussion, based on Gilroy's (2012) thesis. It is possible to conclude that the novel *The underground railroad* promotes a fertile historical review of slavery on the American continent by merging fact and fiction and making use of artifices in the order of narrative form and content such as parody, irony, interdiscursivity, and intertextuality with the narratives of original Afro-American and postmodern slaves such as Toni Morrison's, *Beloved* (1987). In addition, it is observed that the slave narratives, in the literary scope, are still little studied in Brazil, as well as, are very few results of productions found on the author Colson Whitehead and the analyzed novel, in Portuguese language. Therefore, this study reveals itself as a fruitful possibility of inserting the author in our contemporary foreign critique and observing relations between Brazil and the United States in their fictional and academic literary production on the original slave narratives and the postmodern slave narratives.

**Keywords:** Underground Railroad. Afro-American Literature. Slave narratives. Historiographic metafiction. Postmodernism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 THE UNDERGROUND RAILROAD: CONTEXTO, HISTÓRIA E FICÇÃO .....</b>	<b>7</b>
1.1 COLSON WHITEHEAD: BIOGRAFIA, MOTIVAÇÕES E FORTUNA CRÍTICA.....	7
1.2 HARRIET TUBMAN E O REGISTRO DAS FUGAS “SUBTERRÂNEAS” .....	12
1.3 ROTAS PELO DESCONHECIDO: A NARRATIVA DE WHITEHEAD .....	14
<b>2 O ROMANCE DE WHITEHEAD E AS NARRATIVAS DE ESCRAVOS E EX- ESCAVOS AFRO-AMERICANOS .....</b>	<b>20</b>
2.1 SLAVE NARRATIVES: A BUSCA PELA LIBERDADE.....	21
2.2 NEOSLAVE E NEO-SLAVE NARRATIVES: UMA NOVA EXPERIÊNCIA POLÍTICA	23
2.3 POSTMODERN SLAVE NARRATIVES: O DESCOMPROMISSO COM O REAL .....	30
<b>3 O PÓS-MODERNO COMO EXPRESSÃO CULTURAL: CAMINHOS PARA THE UNDERGROUND RAILROAD, DE COLSON WHITEHEAD.....</b>	<b>39</b>
3.1 NECESSÁRIAS DIVERGÊNCIAS CRÍTICO-TEÓRICAS.....	39
3.2 ESTA POÉTICA PÓS-MODERNA .....	42
3.2.1 A paródia como diferença crítica .....	42
3.2.2 A ironia como autocrítica consciente .....	62
3.2.3 O “ex-cêntrico” como protagonista.....	73
3.2.4 A metaficção historiográfica como possibilidade de reescrever o passado .....	79
<b>4 UMA COMUNIDADE IMAGINADA: A AMÉRICA DE COLSON WHITEHEAD</b>	<b>98</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe uma abordagem do romance norte-americano *The underground railroad* (2016), de Colson Whitehead, no contexto da discussão do pós-moderno, especialmente no que se refere à metaficção historiográfica, preconizada por Linda Hutcheon (1991), e às *postmodern slave narratives*, narrativas ficcionais de escravos no continente norte-americano, de acordo com Timothy Spaulding (2005).

*The underground railroad* (2016), de Colson Whitehead agraciou o autor com o Book Award Prize e o Pulitzer Prize de ficção em 2017; foi publicado em português com título homônimo e subtítulo “um caminho para a liberdade”, em sua primeira edição brasileira, de maio de 2017, pela editora HarperCollins<sup>1</sup>. Em abril de 2018, foi lançada uma edição especial da obra pela TAG Curadoria. Uma adaptação do romance de Whitehead em uma série de televisão de onze episódios foi encomendada pela Amazon e está sendo produzida e dirigida por Barry Jenkins, mesmo diretor do longa-metragem “Moonlight” (2016), ganhador do Oscar de Melhor Filme, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator Coadjuvante, entre as oito indicações recebidas. A série ainda não teve o seu elenco ou data de estreia anunciadas, mas espera-se que ela seja lançada ainda em 2019.<sup>2</sup>

*The underground railroad* conta a história de Cora, escravizada em uma plantação de algodão na Geórgia, no Sul nos Estados Unidos, no século XIX. Cora é convencida por Caesar, um escravo recém adquirido pelos irmãos Randall, a fugir da fazenda em que eram mantidos cativos, rumo ao norte do país, onde a maioria dos estados já não era mais escravagista. Para tal fim, os dois personagens percorrem um caminho através de trens subterrâneos, a *Underground Railroad*.

Historicamente, a *Underground Railroad* se configurava como rotas de fuga secretas para escravos, com locais de passagens por casas seguras, mantidas por pessoas em prol da causa abolicionista; os caminhos não eram *underground* no sentido de serem subterrâneos, mas de serem secretos. No romance, Cora e Caesar percorrem um caminho, literalmente, subterrâneo, composto de trilhos e trens que eram ansiosamente aguardados pelos escravos em fuga, o que não tem, de fato, respaldo histórico, mas funciona, na narrativa, como um artifício fantástico e metaficcional.

---

<sup>1</sup> WHITEHEAD, Colson. *The underground railroad: os caminhos para a liberdade*. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

<sup>2</sup> OTTERSON, Joe. “Amazon officially greenlights ‘Underground Railroad’, Barry Jenkins to direct all episodes”. *Variety*. 5. jun. 2018. Disponível em: <<https://variety.com/2018/tv/news/barry-jenkins-amazon-series-underground-railroad-1202831502/>>. Acessado em: 17 jan. 2019.

Este trabalho origina-se do meu interesse pela história e cultura norte-americana: literatura, cinema e música, especialmente, o blues, country e rock. Nos romances que fizeram parte do meu universo de leitura, esses contextos e textos prévios manifestaram-se através de múltiplas referências na narrativa e no próprio tom e cadência da escrita de Whitehead. Quando, ainda na época da minha graduação na UFRGS, por volta de 2014, conheci a obra de Toni Morrison, em uma aula de Literatura Norte-Americana, fui cativada e, ao mesmo tempo, deslocada do meu próprio lugar. Na ocasião, lemos o livro *A mercy* e, quando busquei informações via internet para debater o livro em sala aula, encontrei o trabalho de dissertação de mestrado de Vivian Nickel, *Trauma, memória e história em A mercy, de Toni Morrison* (2012), no qual Nickel pesquisou sobre a experiência afro-americana, especialmente, as narrativas de escravos. Foi a primeira vez que tomei conhecimento sobre este tipo de narrativa: as *slave* e *neo-slave narratives*, referidas em seu trabalho. Continuei maravilhada pela escrita de Toni Morrison e comecei a ler várias obras suas publicadas em língua portuguesa: *O olho mais azul, Amada, Jazz, Paraíso, Amor*.

Até que em 2017 ingressei no mestrado na PUCRS e, tendo pesquisado no meu trabalho de conclusão de curso a obra *Benito Cereno*, do escritor norte-americano Herman Melville, em que, particularmente, o aspecto que mais havia me chamado a atenção na novela era o personagem Babo (líder de um motim na embarcação espanhola San Dominick; Babo almejava retornar ao Senegal, onde havia sido capturado), decidi continuar com os estudos sobre a experiência da escravidão; contudo, mudei a orientação de grupos de autores e a temporalidade da escrita. Havia decidido trabalhar com a obra Toni Morrison, *Beloved*, e fiz o caminho inverso, encontrei o trabalho de conclusão de curso de Vívian Nickel, *Corpo e memória em Beloved, de Toni Morrison* (2009). Neste trabalho a pesquisadora faz a articulação entre a teoria de Homi Bhabha, Benedict Anderson, Eric Froner e Hugo Achugar, além de reunir núcleos teóricos que dizem respeito a outros aspectos por ela observados no romance.

Quando comecei a pesquisa sobre Toni Morrison me senti assoberbada com a quantidade produção acadêmica encontrada sobre esta escritora, o que me motivou a abrir o leque de possibilidades para romances mais contemporâneos e menos discutidos pela crítica. Foi quando encontrei a surpreendente obra de Colson Whitehead, *The underground railroad*, recém lançada no Brasil em 2017, que contava com pouquíssimas referências em língua portuguesa, e que, basicamente, até o presente momento, consistem em resenhas e artigos de opinião publicados em revistas e jornais online. Não foi encontrado nenhum trabalho acadêmico no Brasil sobre esse livro, exceto os publicados em língua inglesa, principalmente

nos Estados Unidos, em que a escrita de Whitehead já é bastante consagrada e discutida, muito tendo em vista o alcance que a sua última obra atingiu e as premiações que o autor recebeu. Vi em *The underground railroad* a possibilidade de reunir os estudos que vinha desenvolvendo acerca da experiência afro-americana e da escrita das narrativas de escravos às questões da contemporaneidade em que me iniciei no curso de mestrado, principalmente guiadas pela minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Maria Tereza Amodeo, na PUCRS.

As hipóteses iniciais deste trabalho eram a de que o romance de Whitehead tratava-se de uma narrativa ficcional de escravos, dentro da tradição do romance afro-americano; posteriormente, pesquisando mais sobre o pós-moderno e a obra de Linda Hutcheon, a orientação pareceu apontar para a metaficção historiográfica com a presença dos recursos paródicos e irônicos, de acordo com as proposições da autora em *Poética do pós-modernismo* (1991). Decidi reunir esses dois aparatos teóricos — os estudos pós-modernos e os da tradição do romance afro-americano — que não são excludentes, pois, como observaremos, as narrativas de escravos possibilitam a escrita de diferentes histórias sobre o continente norte-americano, por serem protagonizados por grupos historicamente marginalizados.

Uma característica importante de *The underground railroad* é o amálgama entre fato e ficção e a presença do discurso autorreflexivo das personagens, que propõem uma revisão crítica do fato histórico, característica que Hutcheon (1991) considera como fundamental na metaficção historiográfica. Em síntese, Hutcheon nos apresenta dois tipos de metaficção historiográfica: aquela que reconta um momento histórico, utilizando-se, muitas vezes, de figuras que existiram factualmente, ficcionalizadas em narrativa; outra, a que pretende dar voz aos "ex-cêntricos", personagens silenciados historicamente e relegados à margem. Hutcheon estabelece o conceito de "ex-cêntrico" como representativo de "discursos minoritários" frente a ideologias dominantes. Pode-se perceber que o romance de Colson Whitehead compreende características das quais Hutcheon alia à metaficção historiográfica protagonizada pelo "ex-cêntrico", além de ser um texto muito rico para a discussão atual sobre questões étnicas e políticas norte-americanas que, de certa forma, podem ser estendidas a outros locais e contextos, questionando-as através da *paródia pós-moderna* e da *ironia*.

Uma vez adotada a concepção de Hutcheon de pós-modernismo como um movimento descentralizador e que rejeita afirmações categóricas por meio da diferença binária, não há, na análise da obra literária, o intuito de estabelecer ou reforçar dicotomias ou paradigmas acerca do eu/outro, até porque me coloco na posição de leitora e analista que não compartilha da história e tradição afro-americana ou do senso de pertencimento na comunidade ficcional construída por Whitehead, ainda que por ele problematizada. Sou uma estudante de pós-

graduação, mulher, branca, de classe média, no Brasil. Não possuo lugar de fala dentro da experiência afro-americana, contudo, não é o meu objetivo contestá-la ou dela me apropriar, mas observar aspectos estético-literários na escrita de Colson Whitehead que se articulam com expressões características na discussão pós-moderna, fundamentadas, especialmente, por Linda Hutcheon, na questão da poética.

Tendo em vista essa orientação, julguei necessária uma explanação geral dos conceitos de *slave narratives* e *neoslave narratives*, fundamentadas por Bernard W. Bell em *The Afro-American novel and its tradition* (1987). Este crítico introduziu o termo *neoslave narratives* na tradição literária afro-americana, que corresponderia a ficções narrativas escritas por autores contemporâneos que não vivenciaram a escravidão negra no continente norte-americano, mas que ficcionalizaram este período, com base em referências históricas e discursivas de ex-escravos, em literatura. Um exemplo notório, apontado pelo crítico, seria a obra de Toni Morrison, *Beloved* (1987). Aponto, também, os estudos de Asharaf Rushdy em *Neo-slave narratives* (1999), que teve como ponto de partida a reflexão de Bell. Pesquisando mais sobre o conceito de *neoslave* e *neo-slave narratives*, encontrei Timothy Spaulding (2005), que apresenta novas características para as ditas *neo-slave narratives* na ficção norte-americana contemporânea, e que ele propõe nomear como *postmodern slave narratives*. Um dos aspectos apontados por Spaulding é o uso do fantástico atrelado à jornada de libertação dos escravos, elemento presente na obra de Colson Whitehead em questão.

Um aspecto inusitado, e de especial valor para o trabalho aqui proposto, possível de ser identificado pelo leitor que tenha algum conhecimento prévio das narrativas de escravos afro-americanos, são as referências que o romance faz a outros textos que compõem a tradição deste gênero literário. Entre esses textos estão o de Harriet Jacobs, *Incidents in the life of a slave girl* (1861), os escritos autobiográficos de Frederick Douglass, tais como *Narrative of the life of Frederick Douglass* (1845), *My bondage and my freedom* (1855) e *Life and times of Frederick Douglass* (1881), o romance de Toni Morrison, *Beloved* (1987), bem como entrevistas e compilações de relatos de ex-escravos que compõem o *Slave narratives: a folk history of slavery in the United States*, comumente referido como WPA (Works Progress Administration) *Slave narrative collection*, tomadas entre 1936-1938, através do projeto governamental *Federal Writers' Project*, nos Estados Unidos. Além dessas referências, apontadas pelo próprio autor acerca de seu romance, foi vasta a sua pesquisa sobre história e literatura afro-americana, em que ele destaca a obra de Ferguson M. Bordewich, *Bound for Canaan: the epic story of underground railroad, America's first civil rights movement* (2005)

e estudos de outros pesquisadores sobre “raça” e “escravidão”, como Edward Baptist, Eric Foner, Stephen Jay Gould e Nathan Huggins.

Outra importante característica de *The underground railroad*, referida por Whitehead em diversas entrevistas concedidas à mídia<sup>3</sup>, refere-se a um aspecto estrutural do romance: os capítulos, em sua maioria, são nomes de estados norte-americanos (Geórgia, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Tennessee e Indiana). Segundo o autor, cada um desses estados representaria uma diferente possibilidade social e política dos Estados Unidos, inspiração que lhe surgiu de *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. No romance de Swift, em cada local por qual o protagonista passa durante suas viagens, existem peculiaridades fantásticas acerca do povo local ou do seu modo de vida, como, por exemplo: a raça de pessoas minúsculas em Lilibut; os habitantes do reino de Laputa, dedicados às artes marciais, ciências matemáticas e astronômicas, contudo, incapazes de aplicar seus conhecimentos teóricos na prática; ou, até mesmo, a população imortal da ilha de Luggnagg.

É possível estabelecermos um paralelo entre a constituição formal do romance de Swift e o de Whitehead, no sentido que, enquanto as ilhas fictícias Blefuscu e Lilibut são alegorias da França e da Inglaterra, respectivamente, os estados norte-americanos pelos quais a protagonista da narrativa de *The underground railroad*, Cora, passa, ou se estabelece por algum período durante a sua jornada rumo ao norte do país, apresentam possibilidades de vida fantásticas (ainda que com referências factíveis) para o homem e a mulher negra nos Estados Unidos. Determinados episódios enfrentados por Cora ou por outros personagens do romance, em muitos aspectos, remete a eventos vivenciados pelos norte-americanos, particularmente os afro-americanos, nos dias de hoje, tais como o controle de natalidade compulsório, o tratamento paliativo ou placebo de doenças sexualmente transmissíveis e a guetização cultural.

Tendo em vista os aspectos até aqui apontados, no primeiro capítulo deste trabalho, **THE UNDERGROUND RAILROAD: CONTEXTO, HISTÓRIA E FICÇÃO**, aponto algumas das motivações para a escrita do autor Colson Whitehead e a fortuna crítica a respeito de sua referida obra. Discuto as possibilidades da escrita metaficcional histórica no contexto norte-americano e interpretações possíveis sobre o impacto do romance nos leitores de hoje e com os temas com os quais o texto dialoga.

No capítulo que se segue, **O ROMANCE DE WHITEHEAD E AS NARRATIVAS DE ESCRAVOS E EX-ESCAVOS AFRO-AMERICANOS**, aponto características que

---

<sup>3</sup> Seleccionei a entrevista concedida à *Politics and prose*, em 7 outubro de 2016, e à *National Public Radio*, em 18 novembro de 2016.

poderiam definir o romance em questão como uma metaficção historiográfica, segundo Linda Hutcheon. Um dos artifícios observados na construção narrativa é a presença de elementos literários e extraliterários, apontadas por Hutcheon como constituintes da poética pós-moderna, tais como a autorreflexão, a paródia e a ironia, como críticas à ideologia dominante de determinada época.

Em **O PÓS-MODERNO COMO EXPRESSÃO CULTURAL: CAMINHOS PARA *THE UNDERGROUND RAILROAD*, DE COLSON WHITEHEAD**, analiso os elementos compreendidos na literatura afro-americana acerca da narrativa de escravos que se apresentam na obra de Whitehead e que incluem o seu romance nessa tradição, especialmente, na expressão das *postmodern slave narratives*, de acordo com Spaulding (2005). Para tal fim, enfatizo duas características apontadas por este teórico acerca das *postmodern slave narratives*: o descompromisso com o real e a mistura entre fato e ficção, como uma chave de leitura para a narrativa de Whitehead.

Por fim, em **UMA COMUNIDADE IMAGINADA: A AMÉRICA DE COLSON WHITEHEAD**, analiso, a partir da teoria de Homi Bhabha, Benedict Anderson e Linda Hutcheon, como a lembrança e reavaliação do passado se tornam essenciais para a construção de discursos críticos a respeito do sentimento de uma nação hegemônica.

A metodologia deste trabalho constituiu-se na análise sobre determinados trechos pontuais do texto literário em que observo existir uma intenção explícita do autor em propor discussões políticas e criar determinados efeitos na narrativa, através de recursos como a paródia, ironia, interdiscursividade e intertextualidade com textos anteriores que fazem parte da tradição dos romances afro-americanos, as *slave narratives*.

Talvez a obra *The underground railroad* possa compreender mais do que os tratamentos aqui eleitos para nortear a análise do romance dentro da reflexão pós-moderna. E, talvez, a necessidade de classificar e atribuir nomenclaturas talvez não seja tão importante quanto observar os aspectos aqui propostos para discutir o romance em questão — ficção, história e política — e de que maneira estes temas influenciam na construção da narrativa e como podemos, através deles, pensar a sociedade contemporânea e reavaliar o passado à luz do agora. Exercício, esse, que se insere como uma proposta do pós-moderno, recorrentemente associada à expressão “presença do passado”<sup>4</sup>, a que se refere Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*.

---

<sup>4</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 20.

## 1 *THE UNDERGROUND RAILROAD*: CONTEXTO, HISTÓRIA E FICÇÃO

Neste capítulo, primeiro, situo a obra *The underground railroad* dentro da produção literária de Colson Whitehead, apresentando uma breve biografia do autor e algumas de suas próprias percepções sobre a escrita do romance analisado. Aponto algumas das intenções do autor, expostas em entrevista, a respeito de determinados artifícios literários por ele arranjados, tal como a sua decisão sobre a capitulação do romance e a presença de elementos extraliterários, como, por exemplo, as referências implícitas e explícitas a contextos sócio-históricos das Américas e a textos prévios da tradição literária afro-americana. Em seguida, resgato o registro histórico da *Underground Railroad* nos Estados Unidos e Canadá e de uma importante figura que acabou se tornando sinônimo da *Underground Railroad*, Harriet Tubman, devido a sua proeminente atuação como facilitadora e guia. Por último, apresento a narrativa de Whitehead, de maneira mais geral, em seu enredo, a fim de divulgar, de certo modo, o romance de Whitehead e proporcionar meios para que o leitor deste trabalho acompanhe as reflexões que se seguirão.

### 1.1 COLSON WHITEHEAD: BIOGRAFIA, MOTIVAÇÕES E FORTUNA CRÍTICA

Colson Whitehead nasceu em 6 de novembro de 1969, em Nova Iorque/NY, nos Estados Unidos. Ele graduou-se na Universidade Harvard e, logo após, começou a trabalhar na revista *The Voice Village*, de Nova Iorque, escrevendo críticas e resenhas de livros, filmes, televisão e música. Pode-se dizer que uma das tônicas dos livros de Whitehead é a cidade de Nova Iorque, cidade em que vive. Seu primeiro romance foi *The intuitionist* (1999), seguido de *John Henry days* (2001), *The coliseum of New York* (2003), *Apex hides the hurt* (2006), *Sag Harbor* (2009), *Zone one* (2011), ganhador do *New York Times Bestseller*, e o agraciado *The underground railroad* (2016). Colson Whitehead já tem uma nova publicação prevista para o ano de 2019, o romance *The Nickel boys*, pela editora Doubleday, que será lançado em junho deste ano e que, no momento, encontra-se em pré-venda pelo site da Amazon. A obra, categorizada no gênero de “ficção histórica”, apresenta uma narrativa mais direta e linear, se comparada a *The underground railroad*.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> ALTER, Alexandra. “Colson Whitehead’s next novel tackles life under Jim Crow”. Nova Iorque: *The New York Times*. 10 out. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/10/books/colson-whitehead-new-novel-will-tackle-life-under-jim-crow.html>>. Acessado em: 17 jan. 2019.

Como *The underground railroad*, *The Nickel boys* exuma um doloroso capítulo da história americana e examina como o racismo e a desigualdade entrenchados e institucionalizados infligiram traumas duradouros a gerações de afro-americanos. No entanto, *The Nickel boys* é um romance histórico mais direto que não tem os floreios surreais que fizeram com que *The underground railroad* parecesse uma versão ligeiramente modificada da história americana.<sup>6 7</sup>

Segundo Alter (2018), *The Nickel boys* se passa na Flórida, na década de 1960, durante a vigência das Leis Jimmy Crow, e conta a história de adolescentes, estudantes da Nickel Academy, uma escola segregada, destinada a recuperação de jovens delinquentes. O livro foi inspirado na história da Florida School for Boys, também conhecida como Arthur G. Dozier School for Boys, um reformatório que operou na Flórida entre 1900 até 2011. Após o encerramento de suas operações, houve um grande escândalo com a denúncia de abusos sexuais e violência, seguidos da descoberta de cinquenta e cinco corpos enterrados nas propriedades da instituição.

A mais notável obra de Whitehead, até o presente momento, entretanto, continua a ser *The underground railroad* (2016), que consagrou o autor com o *Pulitzer Prize for Fiction*, o *National Book Award for Fiction* e a *Carnegie Medal for Fiction*. O romance ficou em primeiro lugar no *New York Times Bestseller* e foi eleito como leitura do *Oprah's Book Club*, em agosto de 2016, nos Estados Unidos. Em maio de 2018, foi lançada uma edição especial de *The underground railroad*, em língua portuguesa, pela TAG Curadoria, que apresenta uma proposta de enviar a membros do clube uma edição de obra literária por mês.

*The underground railroad*, de acordo com o próprio autor em entrevista, foi um projeto de longa data; a ideia havia lhe surgido dezesseis anos antes de começar a escrita do romance. Em entrevista a *National Public Radio* (2016), Whitehead afirma que foi durante a pesquisa para a escrita de seu livro *John Henry days*, que a ideia de uma *Underground Railroad*, provinda de uma noção infantil como um caminho subterrâneo, tornou-se uma possibilidade concreta de narrativa.

Na verdade, eu estava bastante relutante em mergulhar nessa história. Demorou dezesseis anos para eu terminar o livro. Eu tive a ideia pela primeira vez no ano 2000, e eu estava terminando um longo livro chamado

---

<sup>6</sup> No original: “Like “The Underground Railroad,” “The Nickel Boys” exhumes a painful chapter in American history, and examines how entrenched, institutionalized racism and inequality have inflicted lasting trauma on generations of African-Americans. But “The Nickel Boys” is a more straightforward historical novel that lacks the surreal flourishes that made “The Underground Railroad” feel like a slightly altered, off-kilter version of American history”. (ALTER, 2018)

<sup>7</sup> Todas as traduções do inglês, nesta dissertação, foram feitas de forma livre, por mim, e serão colocadas no seu original em nota de rodapé.

*John Henry Days*, que tinha muita pesquisa. E eu estava meio que acordando de uma soneca ou algo assim (risos) e pensei (...) e se a *Underground Railroad* fosse uma ferrovia de verdade? (...) eu acho que quando você é criança e você ouve falar sobre isso pela primeira vez na escola ou em qualquer outro lugar, você imagina um metrô literal sob a terra. E então você descobre que não é um metrô literal e fica um pouco chateado. E assim o livro decolou daquela noção infantil. E isso é uma premissa, não muito uma história. Então, eu fiquei pensando sobre isso. E pensei, bem, e se todos os estados pelos quais nosso herói passasse — como ele ou ela corriam para o norte — fossem um estado diferente da possibilidade americana? Então a Geórgia tem uma espécie de opinião sobre a América e a Carolina do Norte, mais ou menos como *As viagens de Gulliver*. O livro é reinicializado toda vez que a pessoa vai para um estado diferente.<sup>8</sup>

É pertinente explicitar que há, na abertura de determinados capítulos do romance, uma peculiaridade, somam-se ao total cinco anúncios de recompensa pela captura de escravos fugidos, sendo os quatro primeiros verdadeiros, que o autor localizou através de pesquisa em jornais, e o último, o de Cora, foi criado por Whitehead, aos moldes dos anteriores.

(...) às vezes você não pode competir com o documento histórico verdadeiro. E, assim, a Universidade da Carolina do Norte digitalizou esses classificados de escravos fugidos de jornais no início do século XIX. E havia cinco deles. (...) os quatro primeiros são, na sua maioria, *verbatim* dos jornais. E, o quinto, é o da Cora. E esse é um que eu criei para ela, na esperança de ser fiel a sua história.<sup>9</sup>

É interessante ressaltar na fala do autor, quando ele diz: “às vezes você não pode competir com o documento histórico real”, a percepção de que a história pode ser mais dura, violenta e absurda do que a própria ficção. Exponho outro excerto da entrevista de Colson Whitehead com Terry Gross, na National Public Radio (2016), em que desejo enfatizar os temas: raça, história, família, subjetividade e motivações para escrita do romance *The underground railroad*:

---

<sup>8</sup> No original: “Actually, I was pretty reluctant to immerse myself into that history. It took 16 years for me to finish the book. I first had the idea in the year 2000, and I was finishing up a long book called “John Henry Days,” which had a lot of research. And I was just sort of, you know, getting up from a nap or something (laughter) and thought, you know, what if the Underground Railroad was an actual railroad? You know, I think when you're a kid and you first hear about it in school or whatever, you imagine a literal subway beneath the earth. And then you find out that it's not a literal subway, and you get a bit upset. And so the book took off from that childhood notion. And that's a premise, not that much of a story. So I kept thinking about it. And I thought, well, what if every state our hero went through - as he or she ran North - was a different state of American possibility? So Georgia has one sort of take on America and North Carolina - sort of like “Gulliver's Travels. The book is rebooting every time the person goes to a different state”. (GROSS. NPR, 2016)

<sup>9</sup> No original: “(...) sometimes you can't compete with the actual historical document. And so the University of North Carolina digitized these runaway slave classifieds from newspapers at the early part of the 19th century. And there was five of them. And, you know, the first four are mostly verbatim from newspapers. And then the fifth one is Cora's. And that's one I created for her, hopefully being true to her story”. (GROSS. NPR, 2016)

Bem, quero dizer, raça não é separada da história familiar. É tudo uma coisa só. Então, minha avó veio de Barbados na década de 1920. E lá era uma grande ilha de plantação de açúcar. E, eu acho que, quando o algodão se tornou o foco da escravidão nos Estados Unidos, eles tiraram lições do sistema caribenho, que era brutal, muito mais brutal do que o que nós/eles tínhamos na época. E, então, esse é um tipo de escravidão. E, depois, há minha mãe que, de um lado, tinha pessoas de cor livres, donas de uma taverna na Virgínia, e, do outro lado, do lado do pai dela, que vinha de origem escrava na Virgínia. Então, quando você começa a voltar cem anos no passado, existem diferentes tipos de experiência de escravos que as pessoas foram forçadas a suportar. Não posso dizer que nós, meus pais, falaram sobre escravidão todos os dias. Era mais sobre, eu acho, estar ciente de quão racista é o país e como você lida com isso e como você pode viver uma vida feliz em um país que é tão distorcido e estragado, se isso faz sentido.<sup>10</sup>

*The underground railroad*, ao primeiro olhar, parece ser uma obra atípica dentro da produção de Colson Whitehead, devido ao tema e a temporalidade adotada na narrativa, distinta de todos os seus outros romances. Por exemplo, outra premiada obra do autor, *Zone one*, é um romance de ficção pós-apocalíptica que apresenta um cenário de pandemia no qual a civilização foi atingida por um vírus que torna as pessoas em zumbis comedores de carne humana. A população se divide entre os infectados e os não infectados. A narrativa se passa durante um final semana em Manhattan, em que o protagonista, Mark Spitz, tenta resguardar uma área cidade, a *zone one*, da ameaça zumbi.<sup>11</sup>

Um dos aspectos observados na produção do autor, e que se mantém na obra de analisada, é a ousadia em termos de proposta de escrita e a incidência sobre a paisagem norte-americana em seus romances, bem como a crítica presente através da ironia, que pode ser observada, por exemplo, no discurso do protagonista de *The intuitionist* (1999), Lilia Mae. Mae é uma “Intuicionista” e a primeira mulher negra funcionária do Departamento dos Elevadores. Mae torna-se responsável em resolver uma grande crise causada pela queda de um elevador em um proeminente prédio na cidade. Esse romance, uma ficção especulativa,

---

<sup>10</sup> No original: “Well, yeah, I mean, you know, race isn't separate from family history. It's, you know, it's all one thing. So, you know, my grandmother came from Barbados in the 1920s. And that was a big sugar plantation island. And I think - when cotton became the focus of slavery in the States, they took lessons from the Caribbean system, which was brutal - much more brutal than what we/they had at the time. And so that's one kind of slavery. And then there's - my mother, on one side, had free people of color who had a tavern in Virginia, and on the other side, on, you know, her father's side, came from, you know, slave stock in Virginia. So once you start going back a hundred years, there are different kinds of slave experience that, you know, people were forced to endure. I can't say that we - my parents talked about slavery every day. It was more about, I think, being aware of how racist the country is and how do you deal with it and how can you live a happy life in a country that's so sort of twisted and screwed up, if that makes sense”. (GROSS. *NPR*, 2016)

<sup>11</sup> CHARLES, Ron. “‘Zone One’, by Colson Whitehead: Zombies abound”. *The Washington Post*. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/zone-one-by-colson-whitehead-zombies-abound/2011/10/09/gIQAGrMMvL\\_story.html?noredirect=on&utm\\_term=.97f87ad41d28](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/zone-one-by-colson-whitehead-zombies-abound/2011/10/09/gIQAGrMMvL_story.html?noredirect=on&utm_term=.97f87ad41d28)>. Acessado em: 31 jan. 2019.

que mescla elementos fantásticos com a realidade moderna do século XX, repercute sobre questões políticas e raciais da sociedade norte-americana<sup>12</sup> através de alegorias, sendo as principais, os elevadores como verticalização social e o Departamento de Inspeção de Elevadores que os controlam, administrado por dois grupos rivais, os “Intuicionistas” e os “Empiristas”, como duas possíveis vertentes teórico-filosóficas de concepção de mundo.

Através de uma pesquisa mais direcionada sobre a fortuna crítica do autor em língua inglesa, foram vários os estudos encontrados sobre a relação da ficção de Whitehead com o contexto pós-moderno, como por exemplo: o de Kimberly Fain<sup>13</sup>, que analisa todos os romances de Whitehead até *Zone one* (2011) e os conecta ao conceito de “*postracial voice*”<sup>14</sup>; o de Michele Elam<sup>15</sup>, que compara Whitehead a outros autores que trataram da questão racial na sociedade norte-americana, como Philip Roth, em *A marca humana*; o de Dubey Madhu<sup>16</sup>, que realiza um estudo importante sobre o pós-modernismo e a literatura afro-americana, em que a cidade é o centro da decepção do sujeito com o moderno, e o de William Ramsey<sup>17</sup>, que aproxima Whitehead a escritores da tradição da literatura afro-americana, como Toni Morrison.

O romance de Whitehead, *The underground railroad*, parte de um contexto histórico real e bastante teorizado: a escravidão nas Américas, fundamentada no sistema colonial de *plantation*, e a fuga dos escravos do Sul dos Estados Unidos para o Norte do país ou, até mesmo, para o Canadá, movimento que se deu através de rotas clandestinas que ficaram conhecidas como *Underground Railroad*. Tendo em vista essas referências, resgato o registro histórico desse importante cenário na história dos Estados Unidos, bem como os fatores que ocasionaram a extinção da *Railroad*, e as políticas pós-promulgação da Proclamação de Emancipação e a 13ª Emenda da Constituição Norte-Americana. Considero tais apontamentos indispensáveis, pois a discussão desenvolvida neste trabalho incide diretamente nas experiências dos escravos e ex-escravos sob tais configurações sociais e políticas, antes e após abolição de escravatura, e a necessidade de que esse passado, ditado por grupos dominantes

<sup>12</sup> KRIST, Gary. “The ascent of man”. *New York Times on the Web*. 7 fev. 1999. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/02/07/reviews/990207.02kristex.html?module=inlin>>. Acessado em: 29 jan. 2019.

<sup>13</sup> FAIN, Kimberly. *Colson Whitehead: the postracial voice of contemporary literature*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.

<sup>14</sup> FAIN, 2015.

<sup>15</sup> ELAM, Michele. “Passing in the post-race era: Danzy Senna, Philip Roth, and Colson Whitehead”. *Baltimore: African American Review*, v. 41, n. 4, inverno 2007, p.749-768. *JSTOR*, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25426988](http://www.jstor.org/stable/25426988)>. Acessado em: 15 jun. 2018

<sup>16</sup> DUBEY, Madhu. *Signs and cities: black literary postmodernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

<sup>17</sup> RAMSEY, William. “An end of southern history: the down-home quest of Toni Morrison and Colson Whitehead”. *Baltimore: African American Review*, v. 41, n. 4, inverno 2007, p.769-785. *JSTOR*, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25426989](http://www.jstor.org/stable/25426989)>. Acessado em: 15 jun. 2018.

que colocaram esses sujeitos, homens e mulheres negras, sistematicamente, à margem, seja lembrado e recontado a partir da ótica do “ex-cêntrico”.

## 1.2 HARRIET TUBMAN E O REGISTRO DAS FUGAS “SUBTERRÂNEAS”

Harriet Tubman foi uma mulher, negra, nascida na escravidão em Maryland em 1820, que se tornou uma abolicionista e guiou milhares de escravos para a liberdade através da *Underground Railroad*, o que a fez ser conhecida como a sua mais famosa condutora. Tubman atuou na Guerra Civil Americana como enfermeira e, após este período, tornou-se apoiadora do movimento sufragista, proferindo discursos em Washington, DC, Nova Iorque e Boston.<sup>18</sup> Paul Gilroy aponta que Harriet Tubman foi uma figura comparada a Moisés<sup>19</sup>, o que se deve ao encontro de Tubman com o abolicionista William Lloyd Garrison, quem a apelidou de “Moses”<sup>20</sup>. Frederick Douglass teria sido um grande apoiador de Harriet Tubman, tendo, ele próprio, também disponibilizado a sua casa para os passageiros da *Underground Railroad*.

Como já referi anteriormente, a *Underground Railroad* não era subterrânea nem composta de linhas de trens, mas “*underground*” porque era secreta, clandestina, e o termo “*railroad*”, firmou-se pelo uso de códigos e jargões do meio ferroviário usados pelos agentes para se comunicar secretamente.<sup>21</sup> Entre outras características da *Underground Railroad* estavam a flexibilização de rotas, o sigilo e uma ampla rede de cooperação entre os seus membros e apoiadores.

A *Underground Railray* era uma rede de conexões vagamente organizada, sem rotas claramente definidas. Eles forneciam casas, transporte para ajudar os escravos à liberdade. Pequenos grupos de apoiadores eram organizados de forma independente, a maioria conhecia poucas estações de conexão, mas não a rota inteira. Esse sistema mantinha o sigilo dos envolvidos e diminuía o risco de infiltrações. As rotas eram muitas vezes indiretas para confundir os caçadores de escravos. Não havia uma rota definida, provavelmente havia muitos delas. Centenas ou talvez milhares de casas em todo o norte foram usadas como estações.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/>>. Acessado em: 10 jan. 2019.

<sup>19</sup> GILROY, 2012, p. 386.

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/>>. Acessado em: 10 jan. 2019.

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/underground-railroad/>>. Acessado em: 10 jan. 2019.

<sup>22</sup> No original: “The Underground Railway was a loosely organized network of connections with no clear defined routes. They provided houses, transportation to aid slaves to freedom. Small groups of supporters were organized independently, most knew few connecting stations but not the entire route. This system kept the secrecy of those involved and lowered the risk of infiltrations. Routes were often indirect to confuse slave catchers. There was no one set route, there were likely many of them. Hundreds or perhaps thousands of houses across the north were used as stations”. Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/underground-railroad/>>. Acessado em: 10 jan. 2019.

A fuga dos escravos pela *Underground Railroad* era bastante arriscada e contava com uma rede de apoiadores disposta a abrigar e esconder os fugitivos. A organização da *Underground Railroad*, não obstante, estendia-se para além do suporte oferecido aos escravizados em fuga, através da atuação de comitês no Norte do país que ajudavam os fugitivos a se estabelecerem em suas novas vidas.

Os fugitivos se mudavam de uma estação para a outra à noite cruzando rios, pântanos e montanhas. A maioria viajava a pé e se escondia em celeiros ou lugares fora da vista, como porões e copas. Comitês foram formados em grandes cidades como Boston, Nova Iorque e Filadélfia. Esses comitês arrecadaram fundos para ajudar os fugitivos a se estabelecer temporariamente fornecendo abrigo e recomendações de trabalho.<sup>23</sup>

A Lei dos Fugitivos de 1850 tornou os caminhos da *Underground Railroad* ainda mais perigosos. Até 1850 um ex-escravo poderia viver nos estados nortistas livres da escravidão sem ser perseguido, contudo, após a Lei dos Fugitivos, um escravo que conseguisse escapar para o norte, continuaria a pertencer ao seu “senhor”, que poderia reclamar a sua propriedade, mesmo que o estado em que o fugitivo se encontrasse já tivesse abolido a escravidão.<sup>24</sup> Por esse motivo, o destino final da ferrovia subterrânea, após a Lei dos Fugitivos, passou a ser o Canadá. Quem ajudasse um fugitivo poderia sofrer duras sanções, com multa e tempo na prisão. Em contrapartida, o trabalho dos caçadores de escravos se tornou ainda mais atrativo e bem recompensado.

Até 1850, viver em estados livres era um risco relativamente baixo para os fugitivos. Após a aprovação do *Fugitive Slave Act* como parte do Compromisso de 1850, a *Underground Railroad* foi redirecionada para o Canadá como seu destino final. Milhares de escravos se estabeleceram em comunidades recém-formadas no sul de Ontário. De repente, o trabalho deles tornou-se mais difícil e mais arriscado. Aqueles que ajudassem os escravos estavam submetidos à multa de mil dólares ou seis meses de prisão. A lei tornava ilegal que uma pessoa ajudasse um fugitivo e os cidadãos eram obrigados, pela lei, a ajudar os caçadores de escravos a prenderem escravos fugitivos. Os caçadores de escravos eram generosamente recompensados, até

---

<sup>23</sup> No original: “Fugitives would move from one station to the next at night crossing rivers, swamps and hiking mountains. Most travelled by foot and hid in barns or out of sight places such as basements and cup boards. Committees were formed in large cities such as Boston, New York and Philadelphia. These committees raised funds to help fugitives settle by temporarily providing shelter and job recommendations”. Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/underground-railroad/>>. Acessado em: 10 jan. 2019.

<sup>24</sup> É o que aconteceu com a personagem Sethe no romance *Amada*, de Toni Morrison, que foi localizada vivendo em liberdade junto à sogra em Cincinnati, no estado de Ohio, e foi reclamada como propriedade de seu antigo senhor.

mesmo os afro-americanos livres poderiam ser enviados de volta ao sul, tendo seus documentos de liberdade destruídos.<sup>25</sup>

Em 1863, o presidente Abraham Lincon promulgou a Proclamação de Emancipação, que libertava os escravos nos estados confederados. Após, em 1865, com a 13ª Emenda da Constituição Norte-Americana, a escravidão foi abolida em todo território nacional, e a *Underground Railroad* teve o seu fim.<sup>26</sup>

### 1.3 ROTAS PELO DESCONHECIDO: A NARRATIVA DE WHITEHEAD

No romance de Colson Whitehead, a *Underground Railroad* é uma ferrovia concreta, com trilhos, vagões e estações, em que os passageiros esperam, em plataformas, pela chegada dos trens que os levariam para o próximo destino, sempre um estado desconhecido pelos passageiros até o último instante. A ferrovia funciona como uma metáfora para o sonho de libertação dos escravos, um ideal de igualdade, respeito aos direitos civis dos afro-americanos e uma vida mais justa e otimista, porém cheia de obstáculos e acompanhada pela apreensão sobre um futuro desconhecido.

“A ferrovia subterrânea é maior do que seus operadores — é todos vocês, também. Os pequenos agulhões, os troncos principais. Temos as mais novas locomotivas e os motores mais obsoletos, e tenho carros movidos a manivela como aquele. Ela vai a toda parte, a lugares que conhecemos e a lugares que não conhecemos. Temos este túnel bem aqui correndo embaixo de nós, e ninguém sabe para onde ele leva. Se mantivermos a ferrovia funcionando, e nenhum de nós conseguir entender isso, talvez você consiga.”<sup>27</sup>

Retomo, neste subcapítulo, em linhas gerais, o enredo do romance de Colson Whitehead, a fim de situar o presente estudo.

No primeiro capítulo da narrativa, intitulado “Ajarray”, nome da avó de Cora, o narrador reconta a vinda desta personagem capturada de seu vilarejo, em Ouidah, localizado na costa ocidental da África, e trazida, acorrentada em um navio, em condições desumanas,

<sup>25</sup> No original: “Until 1850 living in free states was relatively low risk for fugitives. After the passage of the Fugitive Slave Act as part of the Compromise of 1850 the Underground Railroad was rerouted to Canada as its final destination. Thousands of slaves settled in newly formed communities in Southern Ontario. Suddenly their job became more difficult and riskier. Those who helped slaves were subjected to \$1000 fine or 6 months in prison. The Act made it illegal for a person to help a run away, and citizens were obliged under the law to help slave catchers arrest fugitive slaves. Slave catchers were handsomely rewarded, even free African Americans could be sent back south by destroying their free papers”. Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/underground-railroad/>>. Acessado em: 11 jan. 2019.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://www.harriet-tubman.org/underground-railroad/>>. Acessado em: 11 jan. 2019.

<sup>27</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 274.

primeiramente para Liverpool, posteriormente, para a América. Ajarray “tentou se matar duas vezes no trajeto até a América, uma delas recusando-se a comer e outra, por afogamento”<sup>28</sup>, mas foi impedida pelos marinheiros, treinados para “preservar” a valiosa carga humana.

No capítulo seguinte, “Geórgia”, o leitor é apresentado à vida da protagonista, Cora, e dos demais escravizados na fazenda dos irmãos Randall. Os irmãos tinham personalidades distintas, bem como, modos diferentes de administrar cada qual a sua parte da fazenda. Terrance, proprietário da metade sul da propriedade, era cruel e sádico, proibia seus escravos de reunirem-se em comemorações e tinha por hábito castigá-los e forçar as mulheres a terem relações sexuais consigo. James, de temperamento mais brando, não se dirigia aos seus escravos e diligenciava as tarefas diárias da fazenda para o seu homem de confiança, Conelly. Na metade norte da fazenda, propriedade de James, era permitido que os escravos se reunissem em festividades, tal como o “aniversário de Jockey”. Jockey era um escravo ancião que, de acordo com sua própria vontade e estimativa, declarava que o seu aniversário estava próximo; com isso, era organizada uma comemoração entre os escravos que juntavam os poucos alimentos que haviam reservado de longa data em pratos festivos, entoavam cânticos e dançavam.

Cora habitava a metade norte da fazenda, assim como Caesar, que foi adquirido posteriormente, por James Randall. Quando Caesar encontra Cora pela primeira vez, essa já havia sido recolhida à “Hob”, uma espécie de asilo para loucos e enfermos na fazenda, devido a sua retaliação contra um de seus agressores, após ter sido violentamente abusada por escravos da metade sul. Caesar, inicialmente, aproxima-se de Cora com a intenção de convencê-la a escapar da fazenda, pois, de alguma forma, havia lhe sido contada a história de Mabel, mãe da Cora, a única escrava que havia obtido sucesso em empreender fuga. Quando Caesar aborda Cora, ele já havia entrado em contato com a ferrovia subterrânea através de Fletcher, um ferreiro a quem Caesar havia prestado serviços fora da fazenda.

Ao final do capítulo a fuga do casal é deflagrada, contudo, não completamente bem-sucedida: os personagens são descobertos por um grupo de caçadores e ocorre uma alteração que ocasiona a morte de um menino de doze anos, filho de um dos caçadores, que havia se lançado sobre Cora. A protagonista passa a carregar, além do estigma de fugitiva, o de assassina. O casal é guiado por outro agente da ferrovia, Lumbly, ao seu primeiro destino: o estado da Carolina do Sul. Convém explicitar que os passageiros da ferrovia nunca sabiam

---

<sup>28</sup> WHITHEAD, 2017, p. 15.

para onde a locomotiva os levaria, até que, de fato, eles lá chegassem, peculiaridade que é justificada pelo agente Lumbly:

“Você entende as dificuldades de comunicar todas as mudanças nas rotas. Locais, expressas, que estação está fechada, onde estão ampliando a galeria. O problema é que um destino pode ser mais do gosto de vocês do que outro. Estações são descobertas, linhas são descontinuadas. Vocês não vão saber o que os espera lá em cima até que cheguem.”<sup>29</sup>

Na Carolina do Sul, há uma estranha proposição de vida para os homens e mulheres negras, os ex-escravos eram comprados pelo Estado e colocados sob sua tutela em um programa de reinserção social que incluía uma estrutura supostamente bastante desenvolvida, com medidas educacionais, de habitação, saúde e emprego. Os ex-escravos eram abrigados em alojamentos, deveriam se submeter a exames médicos e participar, obrigatoriamente, de um programa de coleta de dados sobre a população negra, que incluía a análise de amostras de sangue, medições antropométricas e o mapeamento genealógico da tribo ou região da África a que o sujeito pertencia, caso este soubesse. Os fugitivos eram também encaminhados a uma agência de empregos responsável em lhes designar um emprego correspondente.

Na Carolina do Sul, Cora exerce duas funções, uma como doméstica na casa de uma família branca da cidade, os Anderson, e outra como um “tipo” na sessão de “História Viva”, do Museu das Maravilhas Naturais, em que servia como um exemplar do fenótipo “negroide” em diferentes cenários que retratavam períodos da história norte-americana. Já Caesar trabalha como operário em uma fábrica de montagem, em um sistema de produção de esteiras, tipicamente fordista, uma alusão anacrônica para época, período anterior ao da Revolução Industrial.

Ao final do capítulo, o paradeiro do casal acaba sendo descoberto pelo caçador de escravos Ridgeway, contratado por Terrence Randall para recapturar os fugitivos. Cora consegue se antecipar e dirigir-se para a estação da ferrovia mais próxima, alocada no porão da casa de Sam, um agente da ferrovia que mantinha, concomitante a sua atividade na ferrovia, um bar em área menos prestigiada da cidade. Neste momento da narrativa, o leitor não fica sabendo que fim tem Caesar, se o personagem consegue escapar ou não através da ferrovia, o que acaba sendo revelado por Ridgeway à Cora, em capítulo posterior, durante a passagem pelo Tennessee.

---

<sup>29</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 76.

Na Carolina do Norte, estado subsequente para o qual Cora viaja, a protagonista é acolhida por um temeroso agente da ferrovia, Martin, que a abriga em um cubículo escondido no sótão da casa em que morava com a mulher, Ethel. A Carolina do Norte era regida por um ideal de supremacia branca e, com isso, havia banido todos os homens e mulheres negras do seu território. A lei era garantida por um governo insidioso e pela atuação de patrulheiros, responsáveis por revistar as casas dos moradores em busca de qualquer irregularidade, e dos Cavaleiros da Noite, que perseguiam e executavam indivíduos que descumprissem as políticas raciais da região. O autor, Colson Whitehead, aponta uma importante percepção quanto às políticas raciais na Carolina do Sul e na Carolina do Norte: enquanto o primeiro estado promovia o racismo velado, através do programa social, o segundo era explicitamente racista e segregado.

A Carolina do Norte, como ela (Cora) descobre, não apresenta uma fachada falsa a respeito da verdadeira intenção. A fim de resolver o problema da escravidão, eles proibiram todos os negros. E então, se você é, tem pele escura e é encontrado na Carolina do Norte, você pode ser linchado, executado. E, assim, é um estado separatista-supremacista, muito parecido no modo em que cidades no Oregon, quando estavam sendo fixadas, foram estabelecidas sob um ideal branco separatista-supremacista. Então, novamente, está falando-se de aspectos da história americana e levando-os a um certo extremo.<sup>30</sup>

Ao final do capítulo “Carolina do Norte”, o casal Martin e Ethel é delatado por sua empregada irlandesa e executado em praça pública. Cora, descoberta pelos patrulheiros após a denúncia feita contra o casal, é reclamada por Ridgeway que, coincidentemente — causalidade propositalmente arranjada na narrativa —, estava de passagem pela região quando ficou sabendo da captura de uma escrava com as características de Cora. Ridgeway encontrava em uma diligência, retornando com outro escravo fugido, Jasper, para o Sul. Cora junta-se ao grupo então constituído pelo caçador de escravos Ridgeway, seu fiel ajudante, Homer, Boseman e o escravo Jasper, no trajeto de volta para o Sul, passando pelo estado Tennessee.

No Tennessee, o cenário é de uma terra desolada, devastada por queimadas e pela febre que recaiu sob seus habitantes, tornando-os indiferente aos sofrimentos alheios. Em uma

---

<sup>30</sup> No original: “North Carolina, as she discovers, doesn't put up a false front of it's, you know, true intent. In order to solve the problem of slavery, they've outlawed all black people. And so if you're - have dark skin and you're found in North Carolina, you can be lynched, executed. And so it's a white separatist-supremacist state, much in the way that towns in Oregon, when they were being settled, were settled on a white separatist-supremacist ideal. So, again, it's taking, you know, aspects of American history and then taking them to a certain extreme”. (GROSS. *NPR*, 2016, nota minha)

ação heroica de um grupo de ex-escravos dissidentes, Cora é libertada do julgo de Ridgeway, e com eles vai para um local refugiado no estado de Indiana.

Em Indiana, o leitor é apresentado a uma proposição de vida contrastante às anteriores, experimentadas por Cora. Lá havia sido formada a fazenda Valentine, uma comunidade de homens e mulheres negras, alguns livres, outros ex-escravos fugidos, que produzia, educava e tentava proporcionar abrigo a outros escravos que lá procurassem refúgio. A realidade apresentada na fazenda Valentine tem seus traços idílicos na sua configuração de comunidade fundamentada na camaradagem e horizontalidade.

A fazenda acaba tendo seu fim antecipado em uma investida violenta das comunidades brancas ao seu redor, que sistematicamente hostilizavam os habitantes da fazenda, a fim de neutralizar o “enclave negro”. Nesse episódio, os membros da fazenda Valentine estavam reunidos em assembleia para discutir os rumos da sua administração, quando uma chacina, que foi além da fazenda Valentine e das fazendas vizinhas, é perpetrada: “os brancos queriam desenraizar inteiramente os colonos de cor”<sup>31</sup>, acrescenta o narrador. Royal, companheiro de Cora, e Lander, um dos líderes da comunidade, foram alvejados, assim como outros membros que foram covardemente assassinados. Durante a reunião, na plateia, Homer escondia-se entre os demais moradores e Ridgeway esperava o momento oportuno para surpreender Cora. Em meio ao ataque, Ridgeway e Homer obrigam Cora a lhes mostrar o caminho para a estação que levaria à ferrovia subterrânea, “uma minúscula estação debaixo de uma casa abandonada. A estação fantasma”<sup>32</sup>.

Na sequência dos eventos, em um ato dramático, Cora consegue desvencilhar-se de Ridgeway e segue pelos trilhos da ferrovia subterrânea em um carrinho à manivela enguiçado. Após empreender muita força, ela é capaz de colocar o carrinho em movimento, “para dentro do túnel que ninguém havia construído, e que não levava a parte alguma”<sup>33</sup>. A estação perto da fazenda Valentine havia sido desativada e o túnel que lá existia não havia sido completado; por isso, a cena que se segue sugere a ideia de que, enquanto Cora percorre o túnel com o carrinho à manivela, ela vai, ao mesmo tempo, cavando-o:

Ela descobriu um ritmo, fazendo força com os braços, colocando-se inteira no movimento. Para o norte. Ela estava viajando pelo túnel, ou o estava cavando? A cada vez que abaixava os braços sobre a manivela, ela descia uma picareta sobre a pedra, golpeava um malho sobre uma cavilha da estrada de ferro. Ela nunca conseguiu fazer com que Royal lhe contasse sobre os

---

<sup>31</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 305.

<sup>32</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 305.

<sup>33</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 309.

homens e as mulheres que haviam construído a ferrovia. Sobre os que cavaram milhões de toneladas de pedra e terra, trabalhando no ventre da terra pela libertação de escravos como ela. Que resistiram, junto a todas aquelas outras almas que abrigavam os fugitivos em suas próprias casas, os alimentavam, os levavam para o norte em suas costas, que morriam por eles. Os chefes de estação e condutores e simpatizantes. Quem é você depois de terminar algo tão magnífico assim? Ao construí-lo, uma pessoa também viajava por ele, até o outro lado. Numa ponta havia quem você era antes de ir para o subterrâneo, e na outra, uma nova pessoa adentrando a luz. O mundo lá em cima deve ser tão comum comparado àquele milagre lá embaixo, o milagre feito com suor e sangue. O triunfo secreto que você guarda no coração.<sup>34</sup>

O excerto acima permite a interpretação de que, na narrativa, os responsáveis pela construção da ferrovia subterrânea, nunca nominados por Royal, representariam, na história factual, todos os personagens que lutaram e atuaram em prol da causa abolicionista, sujeitos anônimos — e, também, os que ficaram notoriamente conhecidos, como Harriet Tubman — e os próprios escravos fugidos que, à medida que percorriam os caminhos da *Underground Railroad*, iam demarcando-a. Assim como Cora o fez, de maneira literal, quebrando as pedras com uma picareta e abrindo caminhos para sua passagem.

O capítulo “O Norte”, de curta extensão, apenas nove páginas, marca uma promessa otimista para Cora e os homens e mulheres negras sob o domínio da escravidão. Cora escapa do subsolo por uma fenda na terra para um cenário desconhecido e, após ser interpelada em três diferentes momentos, ela aceita a carona de um velho senhor negro, que dirige uma carroça rumo a St. Louis e, posteriormente, para Califórnia, no estado do Missouri, região centro-oeste dos Estados Unidos.

É possível observar na peculiar trajetória de Cora pelos estados norte-americanos recriados por Whitehead, diferentes possibilidades de vida ficcionais tensionadas pelo autor, em um ato explícito de fazer pensar os Estados Unidos como um território repartido e não homogêneo. Algumas das experiências de Cora foram baseadas em registros históricos e pesquisas sobre o contexto da América Colonial no período pré-abolição da escravatura — que o autor revela<sup>35</sup> terem sido úteis, por exemplo, na composição da fazenda de algodão na Geórgia e no cenário degradante dos navios negreiros —; já, outros substratos, provieram do relato de escravos e ex-escravos compostos em narrativas e autobiografias. Estes textos, que compõem um gênero literário na tradição afro-americana são o objeto de estudo do próximo capítulo.

---

<sup>34</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 309.

<sup>35</sup> GROSS. *NPR*, 2016.

## 2 O ROMANCE DE WHITEHEAD E AS NARRATIVAS DE ESCRAVOS E EX-ESCRAVOS AFRO-AMERICANOS

No banco de teses e dissertações da CAPES<sup>36</sup> há apenas três (3) resultados para o termo “*slave narratives*”, e que correspondem à tese de doutorado de Silva<sup>37</sup> (2017), a dissertação de mestrado de Farias<sup>38</sup> (2012) e a de Abreu<sup>39</sup> (2006). Nenhum resultado para o termo “*neoslave narratives*” foi encontrado. Apenas dois (2) resultados para o termo “*neo-slave naratives*” foram encontrados, sendo estes já gerados na pesquisa por “*slave narratives*”, os de Silva (2017) e Farias (2012). Nenhum resultado para o termo “*postmodern slave narratives*” foi gerado.

No banco de teses e dissertação do BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações)<sup>40</sup>, foram encontrados quatro (4) resultados para o termo “*slave narratives*”, sendo dois deles os já gerados no banco da CAPES, e dos outros dois, relaciona-se ao tema aqui definido, a dissertação de mestrado Nakanishi<sup>41</sup> (2018). Nenhum resultado para o termo “*neoslave narratives*” foi encontrado. Apenas um (1) resultado para o termo “*neo-slave narratives*” foi encontrado, sendo o mesmo gerado pelo banco da CAPES. Nenhum resultado para o termo “*postmodern slave narratives*” foi encontrado.

Nenhum resultado foi gerado para os termos “Colson Whitehead” ou “*underground railroad*”, tanto no banco da CAPES quanto no da BDTD.

Desejo demonstrar, com essa breve pesquisa, que ainda são muito poucas as produções acadêmicas no Brasil sobre as narrativas de escravos e que o presente trabalho se mostra um esforço válido no empreendimento de conhecer mais sobre a literatura afro-americana, as *slave narratives*, *neoslave/neo-slave narratives* e *postmodern slave narratives*, especialmente, a fim de ampliar os estudos sobre esse importante tema, que acredito ser ainda pouco investido no Brasil, e que estabelece relações tão caras e pertinentes com a nossa história,

<sup>36</sup> Disponível em: <[http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acessado em 10 jan. 2019.](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/)

<sup>37</sup> SILVA, Danielle de Luna E. *Maternagens na diáspora amefricana: resistência e limiaridade em Amada, Compaixão e Um defeito de cor*. 171 f. Tese (Doutorado em Letras) — Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

<sup>38</sup> FARIAS, Adriana Merly. *Female slave narratives: consistency and permanence a study of two texts from the XIXth and XXth centuries*. 2012. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>39</sup> ABREU, Aline Guimarães Teixeira de. *Celebrating womanhood through motherhood in (post)slave narratives: a contemporary reading of Harriet Jacobs’s Incidents in the life of a slave girl and Maya Angelou’s I know why the caged bird sings*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

<sup>40</sup> Disponível em: <[http://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acessado em 10 jan. 2019.](http://bdtd.ibict.br/vufind/)

<sup>41</sup> NAKANISHI, Débora Spacini. *12 anos de escravidão: livro e filme*. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2018.

memória cultural e social, produção literária, ou a falta dela, no que me refiro em comparação com a expressividade e difusão da produção norte-americana sobre tais narrativas.

## 2.1 *SLAVE NARRATIVES*: A BUSCA PELA LIBERDADE

*I remember the first time I ever witnessed this horrible exhibition. I was quite a child, but I well remember it. I never shall forget it whilst I remember any thing. It was the first of a long series of such outrages, of which I was doomed to be a witness and a participant. It struck me with awful force. It was the blood-stained gate, the entrance to the hell of slavery, through which I was about to pass. It was a most terrible spectacle. I wish I could commit to paper the feelings with which I beheld it.*<sup>42</sup>

No excerto acima, Frederick Douglass, em *Life of an American slave* (1845), relata que, muitas vezes, ainda de madrugada, foi acordado pelos gritos angustiantes de uma provável tia, e levado a testemunhar os atos cruéis e sádicos do seu senhor, que obtia grande prazer em acoitar e punir os seus escravos. Frederick Douglass escaparia aos vinte anos de idade do regime escravagista em que era mantido no estado de Maryland, nos Estados Unidos, e se tornaria um grande líder abolicionista, orador, político e escritor de relatos autobiográficos de suas vivências como escravizado nos Estados Unidos do século XIX. Trago a citação da obra de Frederick Douglass para abrir o capítulo sobre as narrativas de escravos e ex-escravos afro-americanos, pois Douglass foi um dos pioneiros na escrita deste tipo de relato, que posteriormente, seria compreendido como um gênero literário na tradição afro-americana.

A escrita de narrativas de escravos, *slave narratives*, constituem-se de textos bibliográficos, como os de Douglass, que ao longo de sua vida, lançou várias versões de sua autobiografia, o que é um dado interessante, pois ele assumiu a autoria pelos seus escritos, tornando-se um proeminente intelectual e representante da plataforma abolicionista. Essa questão deve ser ressaltada, pois, por exemplo, Harriet Jacobs, jovem negra escravizada, que escapou para Nova Iorque, escreveu seus primeiros relatos, *Incidents in the life of a slave girl* (1861), sob o pseudônimo de Linda Brent, sendo sua autoria somente descoberta e reexaminada no final do século XX, ainda que Jacobs também tenha se tornado publicamente defensora da causa abolicionista e uma oradora.

Para falar das *slave narratives*, trago, primeiramente o conceito de *abolitionist literature*. De acordo com Bernard W. Bell (1987), em *The Afro-American novel and its*

---

<sup>42</sup> DOUGLASS, Frederick. *Life of an American slave*. Boston: Anti-Slavery Office, 1845, capítulo I.

*tradition*<sup>43</sup>, um exemplo notório das obras abolicionistas, as quais ele classifica como *abolitionist literature*, é a de Harriet Beecher Stowe, *Uncle's Tom cabin* (1852), narrativa que ele considera marcada pelo "ritmo, cadência, balanço sintático, metáforas fortes e o elevado tom da obra, que conferiu condições para os apelos morais e políticos iniciais antiescravagistas, principalmente, aos leitores brancos"<sup>44</sup>.

A obra de Stowe, ainda que considerada fundamental na discussão da abolição da escravatura e na questão racial dos Estados Unidos, apresenta alguns problemas no que diz respeito à representação do papel da mulher branca e dos escravos negros, tanto homens quanto mulheres. Segundo Angela Davis, em sua obra *Mulheres, raça e classe* (2016), na narrativa de Stowe, os escravos são representados como "crianças dóceis, carinhosas, indefesas, ainda que insolentes"<sup>45</sup>. Davis observa que o protagonista, Pai Tomás, é qualificado, na narrativa, como possuidor de um "coração gentil e caseiro"<sup>46</sup>, uma "característica inerente de sua raça"<sup>47</sup>. Dessa forma, o livro é repleto de imagens que pressupõem a inferioridade do homem negro e da mulher branca, uma vez que a "mulher perfeita" está contida na esfera doméstica e materna, características que, de acordo com Davis (2016), configuram um descompasso com o conteúdo antiescravagista da obra.

Pode parecer irônico, mas a obra mais popular da literatura antiescravagista daquela época perpetuava as ideias racistas que justificavam a escravidão e as noções sexistas que fundamentavam a exclusão de mulheres da arena política na qual se tratava a batalha contra a escravidão.<sup>48</sup>

A obra de Stowe, contudo, não pode ser julgada tão severamente, inclusive porque a avaliamos com o olhar de leitores do século XXI, os quais, espera-se, já terem desenvolvido uma consciência social e política a respeito da discriminação racial e sexual. Segundo Davis (2016), "o conteúdo reacionário e o caráter progressista da obra"<sup>49</sup> não é, de fato, um defeito de perspectiva da autora, mas um reflexo da mentalidade das mulheres do século XIX, em geral. Ademais, podemos inferir que existem oposições dualistas acerca da familiaridade entre negros e brancos, na obra de Stowe. Enquanto o Pai Tomás representa a figura do negro

<sup>43</sup> BELL, Bernard W. *The Afro-American novel and its tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

<sup>44</sup> No original: "The formal dictation, rhythmic cadences, balanced syntax, stark metaphors, and elevated tone of works like Harriet Beecher Stowe's *Uncle's Tom cabin* (1852) provided the stylistic blend of matter-of-factness and sentimentally necessary for their initial moral and political appeals primarily to white readers". (BELL, 1987, p. 27-28)

<sup>45</sup> DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo: 2016, p. 44.

<sup>46</sup> DAVIS, 2016, p. 44.

<sup>47</sup> DAVIS, 2016, p. 44.

<sup>48</sup> DAVIS, 2016, p. 44.

<sup>49</sup> DAVIS, 2016, p. 44.

aculturado, que “aceita” seu destino como escravo, assimilando supostas virtudes cristãs, através do sofrimento e da resignação; Eliza, dama de companhia da Sra. Shelby, ao descobrir que seu filho Harry, de cinco anos de idade, seria vendido pelos seus patrões, juntamente com o Pai Tomás, decide empreender fuga levando consigo a criança.

Faço a inserção deste comentário de Davis acerca do romance de Stowe, primeiro, porque esse é um dos objetivos do trabalho que aqui proponho ser feito através da análise de *The underground railroad* e dos pressupostos teóricos adotados: observar de que modo a literatura pode refletir a mentalidade e a cultura de uma sociedade e evidenciar determinadas pré-disposições de leitura e escrita. Fato, este, que será problematizado através da análise do romance de Whitehead, pois, sendo um romance que classifico como pós-moderno, ele apresenta, em sua constituição narrativa, uma autorreflexão antecipada, característica que as obras que supostamente retratavam a experiência negra, através da leitura do "discurso branco", ainda que vinculadas à plataforma abolicionista do século XIX, como a referida *A cabana do Pai Tomás*, não comportam.

Bernard W. Bell (1987) enquadra as *slave narratives* na categoria da *abolitionist literature* e verifica que estas narrativas têm forte tradição na literatura oral norte-americana: tratam-se de incidentes que eram transmitidos através de contos e lendas entre os escravos e, então, recontados sob a perspectiva da plataforma abolicionista. Entre as principais características deste tipo de narrativas estão o melodrama e o tom romântico proveniente da jornada perigosa dos escravos do Sul dos Estados Unidos rumo ao Norte e à liberdade.<sup>50</sup> Por isso, Frederick Douglass também observa que as *slave narratives* são "narrativas sobre as considerações pessoais da escravidão física e psicológica e da liberdade"<sup>51</sup>. Inseridas nesse gênero narrativo estariam as obras *The life and times of Frederick Douglass*, de Frederick Douglass (1881), e *Twelve years a slave*, de Solomon Northup (1853), por exemplo.

## 2.2 NEOSLAVE E NEO-SLAVE NARRATIVES<sup>52</sup>: UMA NOVA EXPERIÊNCIA POLÍTICA

---

<sup>50</sup> No original: "One of the most popular features of the slave narratives was the melodrama and romance of the perilous journey north to freedom. The ingenuity of the escape stratagems and the bold manner in which they were carried out — incidents first passed on by word in the form of tales and legends among the slaves and then retold from the abolitionist platform — gradually became the stock conventions of the form". (BELL, 1987, p. 29)

<sup>51</sup> No original: "slave narratives are the personal accounts of physical and psychological bondage and freedom". (BELL, 1987, p. 28)

<sup>52</sup> Aqui apresento duas grafias diferentes: *neoslave narratives*, preconizada por Bernard Bell (1987) e *neo-slave narratives*, por Ashraf Rushdy (1999)

As *neoslave narratives*, para Bernard Bell (1987), o primeiro a definir esta categoria em sua obra supracitada, comporiam um gênero formado por obras escritas por autores afro-americanos dos séculos XX e XXI. Nessas narrativas, o passado histórico da comunidade afro-americana poderia ser revisitado por meio de perspectivas individuais de caráter psicologizante e cujas lembranças serviriam como "um antídoto para o silenciamento da memória coletiva"<sup>53</sup>. As obras de Toni Morrison são caracterizadas como *neoslave narratives* por Bell.

Ashraf Rushdy<sup>54</sup> em *Neo-slave narratives* (1999) se dedica ao estudo do que ele denomina como “*neo-slave narratives*”, popularizando, assim, o termo, com hífen, diferentemente do que propõe Bell (1987), a quem ele reconhece ter uma “dívida”. O estudo de Rushdy (1999) define as *neo-slave narratives* como “romances contemporâneos que assumem a forma, adotam as convenções e assumem a voz na primeira pessoa das *antebellum slave narrative*”<sup>55</sup><sup>56</sup>. O crítico parte dos romances *Flight to Canada* (1976), de Ishmael Reed, *Dessa Rose* (1986), de Sherley Anne Williams, e *Oxherding Tale* (1982) e *Middle Passage* (1990), de Charles Johnson, para desenvolver o seu estudo sobre as *neo-slave narratives*<sup>57</sup>. Esse grupo de textos publicados entre as décadas de 1970 e 1980 são percebidos por Rushdy como, especialmente, relacionados ao importante período do final da década de 1960 no que concerne aos debates acadêmicos e políticos fomentados pelas políticas culturais e pelos movimentos sociais entre 1966 e 1968, tais como o Black Power e a Nova Esquerda. De acordo com Rushdy, esses movimentos direcionaram mudanças nas “tendências intelectuais na profissão histórica americana”<sup>58</sup>.

Vendo os tradicionalmente desempoderados afetar as políticas — e as práticas de tomada de decisão das forças do Estado, os trabalhadores da Nova Esquerda e aqueles simpatizantes de sua missão, muitos dos quais eram historiadores, começaram a apreciar como a “história” foi feita não

<sup>53</sup> FERGUNSON, Rebecca. "History, memory and language in Toni Morrison's *Beloved*". In: SELLERS, Susan (Org.). *Feminism Criticism: Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press, 1991, p. 120.

<sup>54</sup> RUSHDY, Ashraf H. A. *Neo-slave narratives: studies in the social logic of a literary form*. Nova York: Oxford University Press, 1999.

<sup>55</sup> O termo latino “antebellum” é comumente usado para referir-se ao período anterior ao da Guerra Civil Norte-Americana. Usarei a expressão “*antebellum slave narrative*”, retirada do texto original de Rushdy (1999), grifada em itálico para preservar o conceito do autor, que corresponde às narrativas de escravos afro-americanos contextualizadas no período anterior à Guerra de Secessão; conseqüentemente, anteriores à abolição da escravatura e que, portanto, são narrativas cujo contexto histórico tinha como base o sistema escravagista do tipo *plantation*.

<sup>56</sup> No original: “contemporary novels that assume the form, adopt the conventions, and take on the first-person voice of the antebellum slave narrative”. (RUSHDY, 1999, p.3)

<sup>57</sup> É interessante notar que alguns dos romances selecionados por Rushdy (1999) em seu estudo sobre as *Neo-slave narratives* são também os escolhidos por Spaulding (2005) no seu sobre *postmodern slave narratives*.

<sup>58</sup> No original: “intellectual trends in the American historical profession”. (RUSHDY, 1999, p. 4)

apenas pelas potências imperiais de uma nação, mas também por aqueles sem qualquer poder institucional discernível. Vendo a história feita “de baixo para cima”, os historiadores sociais da Nova Esquerda começaram a estudá-la “de baixo para cima”, mudando não apenas a agenda do projeto de pesquisa (testemunhando a ascensão da história do trabalho e da classe trabalhadora, a história das mulheres e dos estudos étnicos), mas também as metodologias e os recursos empregados para discernir o passado. O estudo da escravidão americana foi revigorado pelo respeito renovado pela verdade e pelo valor do testemunho escravo, o significado das culturas escravas e a importância da resistência escrava, ideias todas que haviam brevemente informado uma onda de estudos de historiadores e trabalhadores culturais na Velha Esquerda nos anos trinta.<sup>59</sup>

Para Rushdy, um ponto crucial no momento fundador das *neo-slave narratives* teria sido a discussão orientada pela Nova Esquerda e o movimento Black Power acerca da publicação do texto de William Styron, *The confessions of Nat Turner* (1967):

o que foi percebido pelo *establishment* literário branco como sendo o primeiro romance a adotar as convenções formais da *antebellum slave narrative* em primeira pessoa, o primeiro romance a ser escrito “do ponto de vista do escravo.”<sup>60</sup>

A publicação de *The confessions of Nat Turner* (1967) gerou uma recepção negativa por parte dos escritores afro-americanos e dos grupos sociais ligados ao ativismo negro por perceberem que o autor, um norte-americano branco, teria assumido o papel de recontar os eventos narrados, apropriando-se do discurso e das experiências dos escravos. Dentro dessa mesma linha de produção literária, aponto também a publicação da obra *The autobiography of Miss Jane Pittman* (1971), por Ernest J. Gaines, cuja narrativa não se trata, de fato, de uma autobiografia, mas um romance histórico, escrito por Gaines, quem criou a personagem Jane Pittman, uma figura ficcional.

---

<sup>59</sup> No original: “Seeing the traditionally disempowered affect the policy – and decision-making practices of the state forces, the New Left workers and those sympathetic to their mission, many of who were historians, began to appreciate how “history” was made not solely by the imperial powers of a nation but also by those without any discernible institutional power. Seeing history made from the “bottom up”, New Left social historians began to study it from the bottom up, changing not only the agenda of research project (witnessing the rise of labor and working-class history, women’s history, and ethnic studies) but also the methodologies and resources employed to discern the past. The study of American slavery was invigorated by renewed respect for the truth and value of slave testimony, the significance of slave cultures, and the importance of slave resistance, all ideas that had briefly informed a flurry of studies by historians and cultural workers in the Old Left in the thirties”. (RUSHDY, 1999, p. 4)

<sup>60</sup> No original: “what was perceived by the white literary establishment to be the first novel adopting the formal conventions of the first-person antebellum slave narrative, the first novel to be written “from the slave’s point of view”. (RUSHDY, 1999, p. 4, grifo meu)

Rushdy enfatiza que as *neo-slave narratives* dos anos setenta e oitenta não surgiram como uma mera “resposta ou reação”<sup>61</sup> ao texto de Styron, nem que a relação entre elas é de “dependência paródica”<sup>62</sup>, mas um modo de atuar dentro do “campo de produção cultural”.

É crucial notar que as *Neo-slave narratives* dos anos sessenta e setenta assumem a forma de *antebellum slave narrative* não como um meio de imitar Styron, mas, na realidade, como um modo de intervir nos debates culturais historiográficos e intelectuais que cercavam o romance de Styron.<sup>63</sup>

Rushdy (1999) identifica que as quatro *neo-slave narratives* dos anos sessenta e setenta, por ele observadas, são guiadas por uma lógica social dupla:

A lógica social da forma das *Neo-slave narratives* é dupla: primeiro a forma evoluiu de uma mudança nas condições sociais e culturais no final dos anos sessenta; segundo, os desdobramentos posteriores da forma se engajaram no diálogo com as questões sociais de seu momento de origem. Acreditando que nenhuma forma “perde sua ascendência”, que a forma “assobia e cantarola com essa história” de suas origens ao mesmo tempo em que acumula novos significados “em camadas de tecidos à medida que a forma evolui”, os autores das *Neo-slave narratives* se engajam em um extenso diálogo com seu próprio momento de origens no final dos anos sessenta e início dos anos setenta.<sup>64</sup>

O crítico norte-americano percebe que há, nas *neo-slave narratives*, uma clara influência das políticas e debates desenvolvidos nos anos 1960, o que estaria de acordo com o fenômeno que outros críticos já observaram como “a presença dos anos 60 nos 80”<sup>65</sup>. Rushdy salienta que, apesar de os autores das *neo-slave narratives* por ele estudadas terem sido influenciados pelos debates iniciados nos anos sessenta e explorarem “questões particulares do movimento Black Power, especialmente as políticas de propriedade, identidade e violência”<sup>66</sup>, suas narrativas não apresentam caráter reacionário ou nostalgia em relação a essa

<sup>61</sup> No original: “response or reaction”. (RUSHDY, 1999, p. 18)

<sup>62</sup> Percebe-se sobre este ponto que Rushdy tem uma compreensão do fenômeno da paródia diferente de Hutcheon, a que irei me filiar.

<sup>63</sup> No original: “It’s crucial to note that the Neo-slave narratives of the seventies and eighties assume the form of antebellum slave narrative not as a way of imitating Styron, but rather as a way of intervening into the cultural, historiographical, and intellectual debates surrounding Styron’s novel”. (RUSHDY, 1999, p. 18)

<sup>64</sup> No original: “The social logic of the Neo-slave narrative form is twofold: first the form evolved from a change in social and cultural conditions in the late sixties; second, later deployments of the form have engaged in dialogue with the social issues of its moment of origin. Believing that no form “loses its ancestry,” that the form “whistles and hums with this history” of its origins even as it accumulates new meanings “in layers of tissues as the form evolves,” the authors of the Neo-slave narratives engage in an extended dialogue with their own moment of origins in the late sixties and early seventies”. (RUSHDY, 1999, p. 5, grifo meu)

<sup>65</sup> No original: “the Sixties-within-the-Eighties”. (RUSHDY, 1999, p. 5)

<sup>66</sup> No original: “particular Black Power issues—especially the politics of property, identity and violence”. (RUSHDY, 1999, p. 5)

década. Uma vez que esses autores teriam experimentado o desencanto causado pelo fracasso da Nova Esquerda, os movimentos políticos e sociais precedentes e seus efeitos nas décadas seguintes refletiram em crítica em seus textos, bem como na articulação da esperança sobre o que viria a seguir.<sup>67</sup>

Rushdy observa que foi também nos anos sessenta que ocorreu a “formação de um discurso contemporâneo da escravidão”<sup>68</sup>, através de narrativas, textos ficcionais e poéticos sobre a escravidão e do uso de termos que viriam a compor o conceito de “*black psyche*”<sup>69</sup>. Conexões entre as condições de vida dos homens e mulheres negras na América Colonial escravagista e as realidades dos afro-americanos nos anos sessenta eram aludidas a fim de endossar o movimento pelos direitos civis negros. Através dessas constatações, uma pergunta parece guiar o estudo de Rushdy (1999):

Por que cada um deles escreveu sob a forma da *antebellum slave narrative*? Afinal, nenhum autor afro-americano havia usado essa forma na história conhecida do romance negro. E como essa escolha emerge da política cultural e racial dos anos sessenta?<sup>70</sup>

O crítico acredita existirem, pelo menos, duas principais razões pelas quais os autores das *neo-slave narratives* por ele observadas em seu *corpus* produzem críticas semelhantes, fazem apropriações do legado cultural e intelectual dos anos sessenta e apresentam o mesmo tipo de narrador, em primeira pessoa.

A primeira razão corresponderia ao intuito dos autores afro-americanos de salvar as narrativas de escravos da suposta “apropriação branca” que vinha sendo praticada nos anos sessenta, pois “essa, afinal, foi a década em que dois autores brancos escreveram romances que assumiram o “ponto de vista do escravo”<sup>71</sup>. Rushdy acredita que, através da contestação e da retomada do discurso, em primeira pessoa, dos autores afro-americanos, nas *neo-slave narratives*, esses foram capazes de atuar na discussão do cânone e na da história norte-americana. Essa movimento de resgate do discurso negro sobre a memória da escravidão esclarece o ponto referido quanto à forma narrativa geralmente adotada nas *neo-slave narratives*: o narrador se apresenta na primeira pessoa do singular.

<sup>67</sup> No original: “and articulating their hopes for whatever comes next”. (RUSHDY, 1999, p. 5)

<sup>68</sup> No original: “the formation of a contemporary discourse of slavery”. (RUSHDY, 1999, p. 5)

<sup>69</sup> RUSHDY, 1999, p. 6.

<sup>70</sup> No original: “Why did each of them write in the form in the form of the antebellum slave narrative? After all, no African American author had used this form in the know history of the black novel. And how did this choice emerge from the cultural and racial politics of the sixties?” (RUSHDY, 1999, p. 6)

<sup>71</sup> No original: “First, they wished to salvage the literary form of the slave narrative from what as generally thought of as its appropriation in the sixties. This, after all, was the decade in which two white authors wrote novels that assumed the “slave’s point of view””. (RUSHDY, 1999, p. 6)

Desse modo, os autores *Neo-slave narratives* podem comentar sobre a política cultural na América, especialmente a política da canonização e a questão da apropriação na história cultural americana. Nesse ato de recuperação, os autores das *Neo-slave narratives* estavam reproduzindo os atos dos escravos fugitivos que haviam originalmente escrito as narrativas de escravos para afirmar a autoridade de sua experiência — às vezes contra a vontade e as maquinações de seus editores abolicionistas — sempre contra os sentimentos nacionais vigentes em relação ao testemunho de afrodescendentes. Além disso, usando uma forma de escrita que havia sido excluída do estudo acadêmico da escravidão por tanto tempo, os autores das *Neo-slave narratives* foram capazes de fazer um comentário crítico sobre a tradição historiográfica cuja representação frequentemente romantizada da escravidão foi possibilitada pela exclusão de perspectivas afro-americanas de primeira mão sobre a “instituição peculiar”.<sup>72</sup>

A segunda razão apontada por Rushdy diz respeito ao desejo desses autores afro-americanos em recuperar a forma literária na qual os escravos e ex-escravos expressaram, pela primeira vez, a sua subjetividade política, a fim de constituir um novo sujeito político negro.

Mais importante, eles perguntam o que significa para um autor pós-moderno negociar e reconstruir o que é essencialmente uma forma pré-moderna, em que “raça” era tanto uma pressuposição de autenticidade para o autor quanto uma ausência necessária para os leitores predominantemente brancos do norte.<sup>73</sup>

Rushdy expõe que qualquer trabalho contemporâneo que explore “as “relações de poder no campo da produção cultural”<sup>74</sup>, “a criação e a recriação da raça”<sup>75</sup> e que se baseiam, de modo autoconsciente, em “propriedades da intertextualidade”<sup>76</sup>, tem de retornar, de certa forma, aos anos sessenta e situar-se em relação a ele; uma vez que, essa foi uma década em

---

<sup>72</sup> No original: “In this way, the authors of the Neo-slave narratives are able to comment on cultural politics in America, especially the politics of the canonization and the issue of appropriation in American cultural history. In this act of recuperation, the authors of the Neo-slave narratives were replicating the acts of the fugitive slaves who had originally written slave narratives in order to assert the authority of their experience – sometimes against the will and machinations of their abolitionist editors, always against the prevailing national sentiments regarding the testimony of people of African descent. Moreover, by using a form of writing that had been excluded from the academic study of slavery for so long, the authors of the Neo-slave narratives were able to make a critical comment about the historiographical tradition whose often romanticized representation of slavery was enabled by the exclusion of firsthand African American perspectives on the “peculiar institution””. (RUSHDY, 1999, p. 6, grifo meu)

<sup>73</sup> No original: “Most important, they ask what it means for a postmodern author to negotiate and reconstruct what is essentially a premodern form, one in which “race” was both a presupposition of authenticity for the author and yet a necessary absence for the primarily white, northern readership”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

<sup>74</sup> No original: “the power relations in the field of cultural production”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

<sup>75</sup> No original: “the creation and recreation of race”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

<sup>76</sup> No original: “properties of intertextuality”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

que houve o “surgimento de movimentos histórico-políticos mundiais que criaram novos sujeitos sociais, levantando novas questões sobre raça e identidade racial, literatura e história literária, textos e intertextualidade”<sup>77</sup>. De acordo com Rushdy, os anos sessenta seriam um marco na “formação da subjetividade política das minorias, a reforma da esfera cultural e a transformação do conceito do texto dentro do projeto de intertextualidade”<sup>78</sup>, por isso a importância de sua retomada.

Rushdy relaciona o surgimento das *neo-slave narratives* a fatores literários, através do estudo da intertextualidade, e a fatores extraliterários, sob o qual ele deposita especial consideração ao “campo de produção cultural dentro do campo do poder”<sup>79</sup>, estabelecendo importantes conexões com os estudos de Bourdieu. De acordo com Rushdy, a leitura das *neo-slave narratives*, amparada pelos pressupostos bourdieuanos, deve considerar, ao mesmo tempo, a “subjetividade política e biográfica do autor e o sujeito formal e intertextual do texto”<sup>80</sup>. Ademais, aos temas de produção cultural e da contracultura, Rushdy relaciona a questão da tradição literária, da canonicidade e da intertextualidade, abarcando a crítica de Kristeva.

Rushdy aponta, ainda, em seu referido estudo, as formações discursivas a partir de 1968, usando o conceito de “arqueologia do saber”, de Foucault, para refletir sobre os confrontos entre o discurso hegemônico e os emergentes como protótipo de formação das *neo-slave narratives*.<sup>81</sup>

Por último, faço um apontamento necessário sobre o texto de Rushdy que diz respeito à aproximação de seus estudos sobre a forma literária das *neo-slave narratives* e à discussão sobre um momento de transição do conceito de “raça”, no pós-moderno, como algo “culturalmente construído, nem inflexível e nem implacável”<sup>82</sup>:

Podemos ver, então, que intelectuais dentro dos movimentos sociais negros nos anos sessenta criaram um diálogo significativo sobre a formação racial. Embora o diálogo seja uma das versões de um debate mais amplo sobre raça, que remonta a meados do século XVIII, é, mais pertinentemente, um diálogo

---

<sup>77</sup> No original: “for the sixties saw the emergence of world-historical political movements that created new social subjects, raising anew questions about race and racial identity, literature and literary history, texts and intertextuality”. (RUSHDY, 1999, p.7)

<sup>78</sup> No original: “The sixties, then constitute the formation of the political subjectivity of minorities, the reformation of the cultural sphere, and the transformation of the concept of the text within the project of intertextuality”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

<sup>79</sup> No original “the place of the field of cultural production within the field of power”. (RUSHDY, 1999, p. 7)

<sup>80</sup> No original: “biographical and political subjectivity of the author and the formal and intertextual subject of the text”. (RUSHDY, 1999, p. 9)

<sup>81</sup> RUSHDY, 1999, p. 13.

<sup>82</sup> No original: “the idea that race was a cultural construction neither inflexible nor implacable”. (RUSHDY, 1999, p. 19)

sobre a raça como uma construção social historicamente formada ao longo do século XX. Foi iniciado, novamente, nos anos sessenta porque o movimento *Black Power* criou um novo sujeito social negro. O que foi especialmente pertinente sobre o debate é que os intelectuais negros estabeleceram conexões entre o surgimento desse novo sujeito no final dos anos 60 e a invenção do velho sujeito negro no curso do tráfico de escravos e da escravidão.<sup>83</sup>

### 2.3 POSTMODERN SLAVE NARRATIVES: O DESCOMPROMISSO COM O REAL

Timothy A. Spaulding, professor e pesquisador norte-americano, em *Re-forming the past: history, the fantastic, and the postmodern slave narrative* (2005), distingue o termo *postmodern slave narrative* do *neo-slave narratives*, empregado por Rushdy (1999). O pesquisador examina um grupo de romances (em sua maioria os mesmos observados por Rushdy) e os define como *postmodern slave narratives* de caráter "complexo e diverso"<sup>84</sup>, que vão "desde o paródico e satírico tratamento da escravidão em *Flight to Canada*, de Ismaeil Reed, até o tratamento melancólico e assombroso em *Beloved*"<sup>85</sup>.

Spaulding (2005) observa que muitas narrativas de escravos pós-modernas apresentam elementos fantásticos que contrastam com a subordinação ao realismo e à objetividade dos relatos, características dos romances históricos e das próprias narrativas de escravos afro-americanos originais. Através de um mundo de possibilidades alternativas, viabilizadas pela inserção do fantástico nas narrativas, o crítico defende a existência de uma categoria de ficção historiográfica baseada em romances contemporâneos que recontam as narrativas sobre a escravidão, observações que se diferenciam das propostas no estudo de Rushdy (1999).

Em *Re-forming the past*, A. Timothy Spaulding examina revisões contemporâneas de narrativas de escravos que usam elementos do fantástico para redefinir as construções históricas e literárias da escravidão norte-americana. Em sua rejeição da representação mimética e da historiografia tradicional, narrativas de escravos pós-modernas como *Flight to Canada*, de Ismael Reed, *Kindred*, de Octavia Butler, *Beloved*, de Toni Morrison, *Oxherding tale* e *Middle passage*, de Charles Johnson, *The Gilda stories*, de Jewelle Gomez e *Stars in my pocket like grains of sand*, de Samuel Delaney,

<sup>83</sup> No original: "We can see, then, that intellectuals within the black social movements in the sixties created a significant dialogue about racial formation. While the dialogue is one version of a larger debate about race extending back to the middle of the eighteenth century, it is, more pertinently, a dialogue about race as a historically formed social construction through the course of the twentieth century. It was initiated anew in the sixties because the Black Power movement created a new black social subject. What was especially pertinent about the debate is that black intellectuals drew connections between the emergence of this new subject in the late sixties and the invention of the old black subject in the course of the slave trade and slavery". (RUSHDY, 1999, p. 21)

<sup>84</sup> SPAULDING, A. Timothy. *Re-forming the past: history, the fantastic, and the postmodern slave narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2005, p. 123.

<sup>85</sup> SPAULDING, 2005, p. 123.

estabelecem-se para contrariar a usual confiança das narrativas de escravos no realismo e na objetividade, criando histórias alternativas baseadas em representações subjetivas, fantásticas e não-realistas da escravidão. À medida que esses textos criticam as concepções tradicionais de história, identidade e forma estética, eles reinvestem, simultaneamente, nesses conceitos com uma agência política que remonta ao projeto original das narrativas de escravos do século XIX.<sup>86</sup>

Spaulding (2005) acredita que as “*American postmodern slave narratives*” englobam um amplo espectro de respostas estéticas e políticas da história da escravidão americana e o seu legado contínuo. De acordo com este pesquisador, essas narrativas não compõem um gênero estável e nem são completamente inovadoras:

As ficções afro-americanas pós-modernas, de forma muito parecida com as ficções históricas pós-modernas "brancas", refletem a necessidade comum de criticar os clamores verdadeiros por objetividade e autenticidade embutidas na história tradicional e na narrativa realista.<sup>87</sup>

Esta observação denota a reflexão do teórico sobre as narrativas pós-modernas de escravos em oposição ao romance realista de acordo com Lukács (2011). Para Spaulding (2005), “o pós-modernismo afro-americano, em geral, e a narrativa pós-moderna, mais especificamente, é um discurso complexo unido pelo compromisso de reformar o passado através da narrativa”<sup>88</sup>. Esta observação é fundamental na proposição deste trabalho: o discurso demarcado em narrativas pós-modernas pode reavaliar e reconstruir o passado.

O crítico trata do que considera como o caráter "transgressivo" da *postmodern slave narrative*, que "obscurece os limites entre os gêneros"<sup>89</sup>, uma vez que:

---

<sup>86</sup> No original: “In Re-Forming the Past, A. Timothy Spaulding examines contemporary revisions of slave narratives that use elements of the fantastic to redefine the historical and literary constructions of American slavery. In their rejection of mimetic representation and traditional historiography, postmodern slave narratives such as Ishmael Reed’s *Flight to Canada*, Octavia Butler’s *Kindred*, Toni Morrison’s *Beloved*, Charles Johnson’s *Ox Herding Tale* and *Middle Passage*, Jewelle Gomez’s *The Gilda Stories*, and Samuel Delaney’s *Stars in My Pocket Like Grains of Sand* set out to counter the usual slave narrative’s reliance on realism and objectivity by creating alternative histories based on subjective, fantastic, and non-realistic representations of slavery. As these texts critique traditional conceptions of history, identity, and aesthetic form, they simultaneously re-invest these concepts with a political agency that harkens back to the original project of the 19th-century slave narratives”. (SPAULDING & HENKLE, 2005)

<sup>87</sup> No original: “the African American postmodern slave narrative, much like “white” postmodern historical fictions, reflects a common need to critique the truth claims for objectivity and authenticity embedded in traditional history and narrative realism”. (SPAULDING, 2005, p. 123)

<sup>88</sup> No original: “Ultimately, African American postmodernism in general, and the postmodern narrative more specifically, is a complex discourse united by a commitment to re-forming the past through narrative”. (SPAULDING, 2005, p. 123)

<sup>89</sup> SPAULDING, 2005, p. 123.

ela desconstrói o realismo como a única forma de narrativa histórica, mesmo que isso implique, em muitas instâncias, que o passado histórico da escravidão seja um objeto apenas recuperável através da forma escrita.<sup>90</sup>

De acordo com Spaulding, outros fatores transgressivos teriam emergido do discurso pós-moderno, como "*black cultural nationalism*" e o "*black feminism*", e que atuaram em "conceituar a subjetividade negra, a identidade racial no seu passado e presente, de maneira complexa, que, simultaneamente, rejeita essencialismos e reconhece a necessidade de criar comunidades baseadas na história e cultura compartilhadas"<sup>91</sup>. Em algumas narrativas, o crítico observa, ainda, a necessidade de construir identidades que ultrapassem essas categorias raciais a fim de que a "libertação em um contexto pós-moderno"<sup>92</sup> seja alcançada.

O crítico norte-americano observa que, embora existam tendências transgressivas no contexto pós-moderno, ou até mesmo, justamente porque estas existem, uma característica permanece constante entre os escritores do século XIX e o que é muitas vezes concebido como o seu oposto, os pós-modernos: a crença de que a narrativa de ficção tenha um poder libertador. Por isso, o pesquisador afirma que: “para esses escritores, o ato de reformar o passado é um gesto abertamente político — um meio de criticar o legado da escravidão no presente ao radicalizar nossa visão do passado”<sup>93</sup>.

Spaulding (2005) faz um paralelo entre a formulação de Lukács em *O romance histórico* (2011) e as *postmodern slave narratives*, afirmando que Lukács uniu o romance histórico clássico, tendo como tônica os romances de Walter Scott, a um despertar do consciente político de classes como resultado da Revolução Francesa; do mesmo modo, poder-se-ia argumentar que as *postmodern slave narratives* são produto de um momento histórico e cultural particular. Spaulding (2005) relaciona este suposto contexto ao movimento dos direitos civis nos anos sessenta e às políticas radicais do *black cultural nationalism* do final dos anos sessenta e início dos setenta, em que escritores negros procuraram uma nova forma literária que pudesse reter o conteúdo dos discursos de contracultura e, ao mesmo

---

<sup>90</sup> No original: "The postmodern slave narrative is transgressive. It blurs the boundaries between genres, crossing them relentlessly and reinvesting popular forms often regarded as escapist or ahistorical with an overtly political dimension. It deconstructs realism as the dominant mode of historical narrative even as (in many instances) it implies that the past history of slavery is a knowable object, retrievable through written form". (SPAULDING, 2005, p. 123)

<sup>91</sup> No original: "It conceptualizes black subjectivity and racial identity, in its past and present incarnations, in a complex manner that simultaneously rejects essentialism but acknowledges the need to create communities based on a shared history and culture". (SPAULDING, 2005, p. 124)

<sup>92</sup> No original: "liberation in a postmodern context". (SPAULDING, 2005, p. 124)

<sup>93</sup> No original: "For these writers, the act of re-forming the past is an overtly political gesture—a means of critiquing the legacy of slavery in the present by radicalizing our view of the past". (SPAULDING, 2005, p. 124)

tempo, responder ao discurso do pós-moderno, percepção que está de acordo com a crítica de Rushdy (1999) sobre a insurgência das *neo-slave narratives*.

O professor norte-americano faz uma referência a Lukács que considera ser uma ironia. Lukács teria percebido o realismo como "a forma mais eficaz e libertadora de ficção histórica"<sup>94</sup>; as *postmodern slave narratives*, por sua vez, que apresentam traços de fantasia, de acordo com Spaulding, preservam muitos dos objetivos dos quais Lukács apontou para a ficção histórica<sup>95</sup>:

Esses romances promovem um engajamento ativo com o passado como uma totalidade — uma que revela uma história contínua de opressão racial e exploração econômica. O ponto sob o qual os escritores de narrativas de escravos pós-modernas divergem da formulação de Lukács é na insistência de que o realismo e as suas convenções não são mais o meio mais eficaz de engajar e reivindicar essa história. Em seu uso do fantástico e na rejeição do realismo, os escritores de narrativas de escravos pós-modernas revitalizam nosso engajamento com a realidade histórica e nos obrigam a contemplar como o discurso narrativo (tanto fantástico quanto realista) molda nossa experiência dela.<sup>96</sup>

O crítico aponta que a divergência entre os escritores das *postmodern slave narratives* por ele observadas em seu estudo e os escritores de romances históricos, de acordo com as definições de Lukács, estão contidas na crença de que o realismo seria o meio mais adequado e satisfatório de "resgatar a história", o que para os escritores do pós-moderno não se constitui mais como uma verdade. O pesquisador acredita que o artifício do fantástico nas *postmodern slave narratives* como uma negação ao realismo ou, então, o não-compromisso com a factualidade dos acontecimentos narrados dentro da narrativa, promove discussões no âmbito do discurso pós-moderno. Esta constatação é fundamental na discussão aqui proposta sobre a ficção pós-moderna, especialmente, naquilo que Linda Hutcheon (1991) propõe como o aspecto essencialmente político do discurso e a impossibilidade de desvincular forma e conteúdo: o estético do político.

---

<sup>94</sup> No original: "the most effective and potentially liberating mode of historical fiction". (SPAULDING, 2005, p. 125)

<sup>95</sup> No original: "(...) postmodern slave narratives retain many of the goals Lukacs lays out for his historical fiction". (SPAULDING, 2005, p. 125)

<sup>96</sup> No original: "These novels promote an active engagement with the past as a totality—one that reveals a continuing history of racial oppression and economic exploitation. Where writers of the postmodern slave narrative diverge from Lukacs' formulation is their insistence that realism and its conventions are no longer the most effective mean to engage and reclaim that history. In their use of the fantastic and rejection of realism, writers of the postmodern slave narrative revitalize our engagement with the historical reality and force us to contemplate how narrative discourse (both fantastic and realist) shapes our experience of it". (SPAULDING, 2005, p. 125)

Através da análise de duas obras: *The known world* (2003), de Edward P. Jones, ganhadora do prêmio Pulitzer, e *Lion's blood* (2002), de Steven Barnes, Spaulding promove uma reflexão acerca de possíveis mudanças no caráter (em relação à forma e ao conteúdo ideológico) das *postmodern slave narratives*. O crítico observa que *The known world* fala sobre um fato comumente ignorado em relatos históricos e ficcionais: comunidades de homens negros livres que possuíam escravos. Essa narrativa incorpora elementos do fantástico e do realismo mágico através de sonhos relatados e recontados pelos personagens; já *Lion's blood* é um romance que adentra, de fato, no reino do fantástico. Neste romance o autor, Steven Barnes, cria uma realidade em que os Estados Unidos foram colonizados por nações islâmicas africanas e os europeus brancos são escravizados por famílias africanas ricas. Spaulding<sup>97</sup> afirma que, apesar de Barnes manter ecos da escravidão americana em sua narrativa, o mundo do romance e o contexto real da escravidão são distintos; o autor apresenta ao leitor uma linha do tempo alternativa ao invés de uma confluência entre passado e presente, um dos componentes primários do *postmodern slave narratives*. Esta afirmação acerca da confluência entre passado e presente está alinhada com a teoria de Homi Bhabha de "entre-lugar", que propõe um novo olhar sobre os limites atribuídos entre "margem e centro" e "passado e presente", esses não necessitam ter os seus lugares fixamente demarcados, em oposição, mas podem se apresentar de modo confluyente, em interstício.

Spaulding (2005) acredita não ser uma surpresa que escritores negros continuem a retornar ao momento histórico da escravidão, dado o profundo impacto deste legado nas políticas raciais contemporâneas, condições econômicas e atitudes culturais.<sup>98</sup> Contudo, para este teórico, seria um reducionismo afirmar que houve uma mudança radical das inovações genéricas das *postmodern slave narratives*; o que lhe parece é que os dois romances apontados revelam um recuo da dimensão transgressora das novelas selecionadas em seu estudo. Para o crítico, ainda que ambos os romances demonstrem características da influência do *postmodern slave narratives* por ele apontadas e discutidas, eles ainda conservam certa distinção entre realismo e fantasia como formas narrativas de conceber o passado.<sup>99</sup> Trago

---

<sup>97</sup> No original: "However, even as Barnes maintains an echo of American slavery in his narrative, the world of the novel and the real history of slavery remains distinct. Barnes presents reader with an alternate timeline rather than a conflation of past and present, one of the primary components of the postmodern slave narrative". (SPAULDING, 2005, p. 127)

<sup>98</sup> No original: "Given the profound impact the legacy of slavery still has on contemporary racial politics, economic conditions, and cultural attitudes, it should come as no surprise that black writers continue to return to this moment in history". (SPAULDING, 2005, p. 125)

<sup>99</sup> No original: "Although both *The Known World* and *Lion's Blood* bear the traces of influence of the postmodern slave narratives I have discussed, each maintains some distinction between realism and fantasy as narrative modes of representing the past". (SPAULDING, 2005, p. 125)

essa informação para a presente reflexão, pois o romance *The underground railroad* apresenta essa fusão entre fato e ficção, ao ponto que o absurdo contido na violência da escravidão torna críveis as realidades alternativas apresentadas nos estados norte-americanos pelos quais a protagonista Cora passa.

Spaulding (2005) avalia que os textos narrativos que compuseram o *corpus* de seu estudo indicam que a narrativa realista não é a única forma de atuar na reavaliação da história da escravidão, uma vez que a literatura fantástica, ou com traços do fantástico, na tradição das narrativas de escravos pós-modernas, também se mostra uma alternativa viável para tal fim. Esta observação retifica toda a sua análise desenvolvida sobre como as *postmodern slave narratives* não subvertem ou descaracterizam as *slave narratives* tradicionais, uma vez que o objetivo de reavaliar a história através da ótica do escravizado se mantém.

O texto que constitui a base deste estudo desconstrói o realismo narrativo como uma forma estética e ideológica e critica o seu impacto na historiografia da escravidão. De muitas maneiras, textos mais recentes de escritores negros são os beneficiários da paleta expandida da representação histórica criada pelos textos que os precederam. Tanto o realismo histórico quanto a literatura fantástica tornaram-se modos viáveis e revitalizados de reexaminar a história da escravidão. O fato de escritores afro-americanos continuarem a examinar a escravidão através de uma diversidade de formas e estratégias narrativas reforça a crença básica de que podemos entender nosso presente e antecipar nosso futuro somente através de uma interrogação completa de nosso passado. O efeito duradouro do discurso pós-moderno sobre o escritor negro é o reconhecimento de que as reconstruções do passado são sempre contextuais e sempre servem para um fim ideológico.<sup>100</sup>

Podemos enfatizar, a partir da citação acima de Spaulding (2005), que o fato de que escritores afro-americanos continuam a discutir sobre a escravidão através de diversas formas e gêneros narrativos é, sobretudo, algo que reforça a concepção de que este tema é pungente e necessário, pois, a partir dele pode-se "entender o presente e antecipar o futuro"<sup>101</sup>, o que só se torna possível "através de uma avaliação completa e meticulosa do passado"<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> No original: "The text that form the basis of this study deconstruct narrative realism as an aesthetic and an ideological form and critique its impact on the historiography of slavery. In many ways, more recent texts by black writers are the beneficiaries of the expanded palette of historical representation created by the texts that preceded them. Both historical realism and fantastic literature have become viable and revitalized modes of re-examining the history of slavery. The fact that African American writers continue to examine slavery through a diversity of forms and narratives strategies reinforces the basis belief that we can understand our present and anticipate our future only through a thorough interrogation of our past. The lasting effect of postmodern discourse on the black writer is its acknowledgement that reconstructions of the past are always contextual and always serve to an ideological end". (SPAULDING, 2005, p. 127)

<sup>101</sup> SPAULDING, 2005, p. 127.

<sup>102</sup> SPAULDING, 2005, p. 127.

De acordo com Spaulding (2005), as *postmodern slave narratives* continuam a tradição iniciada pelas narrativas de escravos, pois “elas reafirmam a necessidade de revisitar a escravidão através do ato narrativo e desestabilizar o nosso conhecimento histórico”<sup>103</sup>. Reitero que a proposição deste teórico está de completo acordo com o que é proposto na presente dissertação, visto que o enfoque da escravidão no romance de Whitehead não é somente uma importante revisão meta-histórica, mas também é o mote para a discussão de pertinentes assuntos da situação política da sociedade norte-americana, que não deixam, obviamente, de refletir incidências do passado.

Outro ponto de relevância especial para o presente trabalho é o que Spaulding (2005) considera como a importância ainda maior do ato de ler sobre o de escrever, por constatar que “ler se torna uma maneira de escrever história”<sup>104</sup>. Para o crítico, as narrativas de escravos nos fazem constantemente lembrar e sermos conscientes acerca de quem depositamos a autoridade narrativa:

Todo escritor da narrativa pós-moderna de escravos produz uma leitura da cultura que produziu a escravidão americana e manteve seu legado. O que esses textos nos lembram é que, como leitores, tomamos, perpetuamente, uma decisão sobre onde colocamos a autoridade narrativa. A leitura se torna uma forma de escrever história. No final, essa ênfase no ato de ler e interpretar como uma escolha ativa e ideológica reforça as dimensões políticas da estética pós-moderna, muitas vezes obscurecidas por suas afirmações teóricas mais abstratas. Como tal, abordagens afro-americanas ao pós-modernismo, particularmente na forma da *postmodern slave narrative*, em vez de representar uma resposta marginalizada ao discurso em geral, complica-o em seu interior.<sup>105</sup>

Considerações indispensáveis devem ser feitas acerca da citação acima. A observação do teórico a respeito da preponderância do ler sobre o escrever no contexto pós-moderno incide sobre a necessidade anteriormente por ele apontada de conhecer a fundo o passado para transformar o presente e antecipar o futuro através do poder da escrita ficcional; nesse sentido, a leitura precede a escrita. O conhecimento sobre a autoria negra e as narrativas de escravos

---

<sup>103</sup> No original: "They assert the need to revisit slavery through the narrative act and to destabilize our knowledge of history". (SPAULDING, 2005, p. 127)

<sup>104</sup> No original: "Reading becomes a form of writing history". (SPAULDING, 2005, p. 128)

<sup>105</sup> No original: "Every writer of the postmodern slave narrative produces a reading of the culture that produced American slavery and maintained its legacy. What these texts remind us of is that, as readers, we perpetually make a decision as to where we place narrative authority. Reading becomes a form of writing history. In the end, this emphasis on the act of reading and interpretation as an active, ideological choice reinforces the political dimensions of postmodern aesthetics often obscured by its more abstract, theoretical claims. As such, African American approaches to postmodernism, particularly in the form of the postmodern slave narrative, rather than representing a marginalized response to the discourse at large, complicates it from within". (SPAULDING, 2005, p. 128)

fomenta o substrato para uma escrita altamente crítica que tem em vista, como um de seus objetivos, reavaliar o passado e as consequências geradas pelo legado da escravidão. O reconhecimento da autoridade narrativa por parte do leitor reflete a observância de todos esses processos críticos. Escolher um livro como *The underground railroad*, de Colson Whitehead, é validar a voz narrativa de Cora, é reconhecer a sua experiência traumática, ser cúmplice da violência e das provações das quais ela sofre, uma escolha que faço de maneira consciente, pois sendo pertencente a um grupo étnico e socialmente privilegiado, tenho um débito muito grande com os sujeitos afrodescendentes, bem como um desconhecimento sobre a história, cultura e experiências dos povos africanos e das nações fundadas com base na escravidão negra para além do que é explicitado nos livros de História.

Outra questão que observo na teoria de Spaulding, diz respeito ao tratamento dado ao pós-modernismo pelos afro-americanos. Refiro-me, particularmente, a asserção do crítico de que as *postmodern slave narratives* não correspondem a uma resposta de um grupo marginalizado ao discurso dominante, mas um imbricamento "de dentro pra fora". Poderíamos julgar que essa observação está paradoxalmente de acordo com aquilo que Hutcheon (1991) afirma sobre o discurso pós-moderno, que tem como característica atuar dentro daquilo que se critica.

Utilizo o termo "paradoxalmente", primeiro, pois a própria essência do pós-modernismo, de acordo com Hutcheon, é o seu caráter paradoxal, conflitante, de forma que a crítica pode atuar através do próprio sujeito ou do contexto que representa o alvo a ser criticado, ponto que relaciono a fala de Spaulding ao se referir a uma atuação "de dentro para fora". Segundo, porque um aspecto longamente debatido por Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* é o "ex-cêntrico", o grupo que está à margem, fora do centro, e Spaulding considera que as *postmodern slave narratives* não são "a resposta de um grupo marginalizado ao discurso geral", ou seja, nesse ponto, há uma tensão entre os autores recrutados, mas não uma discordância, de fato, pois Hutcheon nunca chegou a tratar das *postmodern slave narratives*, ou ainda mencionar este conceito na sua obra referida. O que enfatizo na fala de Spaulding é que, reduzir esse tipo de narrativa à resposta de um grupo marginalizado seria um erro, visto que as narrativas de escravos apresentam uma longa e importante tradição no romance afro-americano e a sua expressão não está contida, meramente, na esfera do revanchismo a um suposto discurso dominante.

De acordo com os pressupostos teóricos de Spaulding (2005), classifico o romance de Colson Whitehead, *The underground railroad*, como uma *postmodern slave narrative*, pois a obra estabelece uma relação com as narrativas de escravos afro-americanos originais no seu

propósito de reavaliar o passado à luz do presente e recontar a história do ponto de vista do escravizado. Mesmo que a narrativa de Whitehead não seja narrada em primeira pessoa, o foco narrativo recai, na maior parte do texto, sob as experiências dos escravizados, especialmente as de Cora, suas vivências e percepções sobre a ordem social e o seu estar no mundo.

O romance de Whitehead é assumidamente descompromissado em retratar factualmente a história e, justamente, sob o signo do fantástico, as bases do sistema escravocrata e da lógica racial se tornam ainda mais absurdas. Ademais, o conceito de pós-moderno se articula essencialmente ao romance de Whitehead através de elementos que podem ser apontados, de maneira interligada, na ordem da forma e do conteúdo, a fim de desconstruir conceitos binários e estanques, característica do pós-moderno na sua recusa em aceitar os “metarrelatos”. Elementos literários e extraliterários, revisitados ou formulados, na poética pós-moderna, como a paródia, a ironia, a intertextualidade e o interdiscurso, estão presentes em *The underground railroad*, de modo que, se ignorados, a narrativa perde muito em sua profundidade e em seu potencial transformador de leitura, conceito a que me referi anteriormente.

Para encadear a reflexão sobre *The underground railroad*, parti de uma base teórica sobre as narrativas de escravos na tradição literária afro-americana e, uma vez observada a “transcontextualização” ou “atualização” das narrativas de escravos em narrativas pós-modernas, aponto, no capítulo seguinte, os elementos da estética pós-moderna, fundamentados, especialmente, por Linda Hutcheon, que identifiquei na obra de Whitehead.

### 3 O PÓS-MODERNO COMO EXPRESSÃO CULTURAL: CAMINHOS PARA *THE UNDERGROUND RAILROAD*, DE COLSON WHITEHEAD

Douwe W. Fokkema em *Literary history, modernism and postmodernism* (1984), observa que enquanto os códigos modernistas tinham “preferências por construções hipotéticas”<sup>106</sup>; os códigos pós-modernistas articulam-se “numa preferência pela não-selecção [sic] ou por uma quase-não-selecção [sic], numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante”<sup>107</sup>. Indo ainda mais além, Fokkema acredita que “o pós-modernista parece ter abandonado qualquer esforço no sentido de representar o mundo de acordo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito”<sup>108</sup>.

Um dos aspectos fundamentais do romance pós-moderno é a ruptura com o real. O romance não precisa ser fiel à realidade factível e pode borrar os limites entre o real e o fantástico. Comumente, a narrativa pós-moderna pode se apresentar de maneira fragmentada: na cronologia, no tipo de narrador, nos focos narrativos adotados, bem como na composição dos personagens. Os protagonistas dos romances pós-modernos não são mais heróis ou tipos estereotipados, característica dos romances realistas, mas sujeitos capazes de exercer autocrítica, justamente pela compreensão pós-moderna que o sujeito é fragmentado e em construção.

Linda Hutcheon, principal aporte teórico das reflexões desenvolvidas neste capítulo, em *Poética do pós-modernismo* (1991), dita que “o que caracteriza o pós-modernismo na ficção seria aquilo que aqui chamo de “metaficção historiográfica””<sup>109</sup>. Podemos inferir que, para Hutcheon, entre a historiografia e a ficção há apenas camadas temporais e textuais: “considera-se que a historiografia e a ficção dividem o mesmo ato de refiguração ou remodelamento de nossa experiência de tempo por meio de configurações da trama”<sup>110</sup>. Pressupõe-se que a história, nesse sentido, é sempre já textualizada e estamos apenas a recontá-la.

#### 3.1 NECESSÁRIAS DIVERGÊNCIAS CRÍTICO-TEÓRICAS

<sup>106</sup> FOKKEMA, Douwe W. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel Barros Batista Lisboa: Vega, [1980?], p. 66.

<sup>107</sup> Ibid., p. 66.

<sup>108</sup> Ibid., p. 66.

<sup>109</sup> HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 11.

<sup>110</sup> HUTCHEON, 1991, p. 135.

Hutcheon (1991) observa que as palavras usadas para caracterizar o pós-modernismo, tais como “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização”<sup>111</sup>, compostas pelos prefixos de negação "des", "in" e "anti", respectivamente, ao mesmo tempo que, negam determinado compromisso, não deixam de, assim como o "pós" em "pós-modernismo", “incorporar aquilo que desejam contestar”<sup>112</sup>; uma vez que, o próprio pós-modernismo "é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”<sup>113</sup>. Segundo a pesquisadora, a relação do pós-modernismo com o modernismo é contraditória: “ele não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois”<sup>114</sup>.

A pesquisadora canadense compreende que há uma oposição entre "duas principais escolas de pensamento"<sup>115</sup>: "a primeira considera o pós-modernismo como uma total ruptura em relação ao modernismo"<sup>116</sup>, e "a segunda considera o pós-modernismo como uma extensão e uma intensificação de certas características do modernismo"<sup>117</sup>. De acordo com a teórica, a primeira definição, pautada em uma "retórica radical da ruptura"<sup>118</sup> dependeria de "sólidas oposições binárias que operam nos níveis formal, filosófico e ideológico"<sup>119</sup>. Hutcheon observa que, formalmente, a estética pós-moderna tem sido percebida em termos de "superficialidade"<sup>120</sup> em oposição à "profundidade modernista"<sup>121</sup>, o "tom irônico e paródico do pós-modernismo"<sup>122</sup> contrastante com a "seriedade do modernismo"<sup>123</sup>. Outras oposições são percebidas pela crítica teórico-literária e filosófica, como "caos e ordem"<sup>124</sup> "contingência e coerência"<sup>125</sup>.

Em relação às expressões da poética pós-modernista, Hutcheon considera que a ficção pós-moderna não perde em "historicização" e "contextualização" para a do modernismo e sim desafia o puro "formalismo estruturalista/modernista" e as "simples noções

---

<sup>111</sup> HUTCHEON, 1991, p. 19.

<sup>112</sup> HUTCHEON, 1991, p. 19.

<sup>113</sup> HUTCHEON, 1991, p. 19.

<sup>114</sup> HUTCHEON, 1991, p. 36.

<sup>115</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>116</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>117</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>118</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>119</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>120</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>121</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>122</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75;

<sup>123</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>124</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

<sup>125</sup> HUTCHEON, 1991, p. 75.

mimeticistas/realistas de referencialidade"<sup>126</sup>. Ou seja, o pós-modernismo não necessita negar completamente estéticas e práticas provenientes do modernismo realista, uma vez que o “pós” não se configura como *anti*-modernismo. Hutcheon explica:

Aquilo que quero chamar de pós-modernismo na ficção usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo, e o faz com o objetivo de contestar a transparência dessas convenções, de evitar a atenuação das contradições que fazem com que o pós-moderno seja o que é: histórico, metaficcional, contextual e auto-reflexivo [sic], sempre consciente, de seus status de discurso da elaboração humana.<sup>127</sup>

A crítica da pesquisadora sobre o pós-moderno envolve uma complexa discussão acerca dos conceitos "política", "ideologia", "discurso", “centro/margem” ou “centro e 'ex-cêntrico’”. É capital, em sua teoria do pós-moderno, a incidência sobre o discurso dos "ex-cêntricos", que contribuiu na definição da natureza primordialmente ideológica da ficção pós-moderna:

Assim como as feministas, hoje os teóricos e artistas pós-coloniais têm seu próprio discurso, com seu próprio conjunto de questões e estratégias (...). Os críticos negros e gays possuem hoje uma longa história discursiva. E todos esses ex-cêntricos marginalizados contribuíram para a definição do diferente heterogêneo pós-moderno e para sua natureza intrinsecamente ideológica. A nova ideologia do pós-modernismo pode ser a de que tudo é ideológico. Mas isso não conduz a nenhum impasse intelectual ou prático. Ressalta, sim, a necessidade de autoconsciência, por um lado, e por outro, de um reconhecimento dessa relação — eliminada pelo humanismo — entre o estético e o político.<sup>128</sup>

Um dos pontos fundamentais da teoria de Hutcheon, exposta no excerto anterior, acerca do “ex-cêntrico”, está expressa através da associação, por ela considerada imprescindível, entre “o estético e o político”. Não somente a literatura, mas a arte pós-moderna, em geral, teria um propósito ideológico na produção de sentido. Leia-se a citação abaixo:

A arte pós-moderna reconhece autoconscientemente que, assim como a cultura de massa, está carregada de ideologia em virtude de sua natureza representacional (e, muitas vezes, narrativa). Em outras palavras: "as representações não possuem um conteúdo intrinsecamente ideológico, mas executam uma função ideológica na determinação da produção de sentido" (...). Essa é a ligação dos ex-cêntricos (das mulheres, dos etnicistas, dos

<sup>126</sup> HUTCHEON, 1991, p. 78.

<sup>127</sup> HUTCHEON, 1991, p. 79.

<sup>128</sup> HUTCHEON, 1991, p. 253.

gays, dos negros, dos pós-coloniais), e provém das margens (mas de dentro) da cultura dominante.<sup>129</sup>

Esta observação ilustra, para Hutcheon, um dos paradoxos do pós-moderno, pois, segundo ela, o discurso pós-moderno comporta uma "dupla codificação"<sup>130</sup>: ele pode ser ao mesmo tempo "contestador" e "cúmplice" de apropriações tanto da "cultura capitalista de massa" quanto da "arte humanista"<sup>131</sup>. A pesquisadora acredita que não há dúvidas de que "o pós-moderno foi comercializado, de que a estética foi transformada em moda"<sup>132</sup>; contudo, parece ser importante, ainda, a distinção entre a "arte" e "aquilo que a ela faz o sistema de promoção de arte"<sup>133</sup>. Para Hutcheon, a arte pós-moderna procura problematizar, mas não oferece respostas; e nem poderia "sem trair sua ideologia antitotalizante"<sup>134</sup>.

## 3.2 ESTA POÉTICA PÓS-MODERNA

### 3.2.1 A paródia como diferença crítica

É fundamental para os objetivos deste trabalho a retomada da compreensão de Hutcheon sobre o conceito de paródia, desenvolvido pela pesquisadora em *Uma teoria da paródia* (1989), e também discutido no já referido *Poética do pós-modernismo* (1991), pois uma das hipóteses aqui pesquisadas é de que a narrativa de *The underground railroad* possa ser interpretada como uma paródia pós-moderna das narrativas de escravos afro-americanos.

Segundo a pesquisadora canadense, já na etimologia da palavra "paródia", a raiz que vem do grego “*parodia*” não significa, exclusivamente, "contracanto", mas devido ao sufixo derivado de "*odos*", não somente a acepção de "contra" ou "oposição" é aceita, mas uma outra, pouco explorada pela crítica, a de "ao longo de", é legítima e crucial para a análise da paródia pós-moderna. Devido a esta constatação acerca da etimologia da palavra “paródia”, Hutcheon defende a ampliação do *ethos* paródico, seu “escopo pragmático”<sup>135</sup> e efeitos:

(...) mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em

<sup>129</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>130</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>131</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>132</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>133</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>134</sup> HUTCHEON, 1991, p. 289.

<sup>135</sup> HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos da forma da arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989, p. 48.

paródia que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia.<sup>136</sup>

Enfatizo dois pontos cruciais na teoria da paródia moderna, segundo Hutcheon: a primeira de que a paródia não implica, necessariamente, uma oposição de discursos, ou ataque ao texto parodiado; em segundo lugar, que a paródia não está contida na mesma esfera das teorias do cômico, não devendo ser confundida com sátira, e os efeitos do ridículo, da piada, burla ou do burlesco, heranças da poética medieval.

Por ser considerada, tradicionalmente, como uma sobreposição a um original, a paródia foi alvo de diversos “ataques” pela crítica, muito devido ao que Hutcheon percebe como uma concepção de “estética romântica que aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade”<sup>137</sup>. Com base nisso, a paródia é pensada, comumente, como um gênero menor; contudo, como nos propõe a pesquisadora, se superada a questão de influência como “fardo” ou “ansiedade”<sup>138</sup>, a paródia pós-moderna transforma essa “insuficiência” em um método positivo de “transcontextualização” e atualização<sup>139</sup>. O conceito de “transcontextualização” é muito pertinente para a análise aqui pensada do romance de Whitehead como uma possibilidade de atualização das narrativas de escravos afro-americanos, na forma de, primeiramente, um reconhecimento do texto primeiro como referência, modelo a ser reverenciado, e, secundamente, uma “transformação” do texto a fim de dialogar com as questões contemporâneas.

Hutcheon (1989) define a paródia moderna nos seguintes termos: “uma forma de inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”<sup>140</sup>. Daí formula-se a máxima de que a paródia é uma “repetição com diferença crítica”. A teórica explica que “a inversão irônica é uma característica de toda paródia”<sup>141</sup>, mas que “a crítica não tem de estar presente na forma de riso ridicularizador para que lhe chamemos paródia”<sup>142</sup>. Precisamente sobre este ponto desejo enfatizar a análise aqui proposta de determinados trechos da obra de Whitehead, pois a ironia observada se sobressai ao riso ridicularizador. A

---

<sup>136</sup> HUTCHEON, 1989, p. 48.

<sup>137</sup> HUTCHEON, 1989, p. 14.

<sup>138</sup> HUTCHEON, 1989, p. 15.

<sup>139</sup> HUTCHEON, 1989, p. 15.

<sup>140</sup> HUTCHEON, 1989, p. 17.

<sup>141</sup> HUTCHEON, 1989, p. 18.

<sup>142</sup> HUTCHEON, 1989, p. 18.

paródia em *The underground railroad* poderia ser interpretada como uma alegoria a fim de escancarar o absurdo e arbitrariedade contidos na esfera do racismo e do sistema escravagista, relatados pelos sujeitos que o vivenciaram e relacioná-la, mais intimamente, com a história, memória e subjetividades dos sujeitos afro-americanos do contemporâneo.

Uma distinção imprescindível na concepção da paródia pós-moderna, segundo Hutcheon, seria entre a paródia e as teorias do cômico. Para tal fim, a teórica se dedicou a reexaminar o conceito clássico de paródia e analisá-la de maneira formal e pragmática, a fim de propor uma definição que buscasse “diferenciar a paródia de outros gêneros que são, com frequência confundidos com ela: pastiche, o burlesco, a farsa, o plágio, a citação, a alusão, e, em especial, a sátira”<sup>143</sup>. A pesquisadora enfatiza que, na sua teoria de paródia, não se pressupõe o cômico e sim a ironia como elemento determinante, aspecto a que voltarei a me referir com maior detalhamento.

Hutcheon observa que existe uma comum indução ao erro que é a de confundir paródia com sátira, uma vez que ambas fazem uso da ironia, contudo, não da mesma maneira, necessariamente.<sup>144</sup> A paródia não comporta a exigência de ridicularizar, tal como a sátira. De acordo com a pesquisadora: “o texto alvo da paródia é sempre uma outra obra de arte, ou de forma mais geral, outra forma de discurso decodificado”<sup>145</sup>, o que corresponde a sua definição de paródia como “intramural”, enquanto que a sátira é “extramural”, faz referências à moral e ao social, de maneira mais explícita. Paródia e sátira variam, portanto, em seu “alvo” ou “foco” e, também, como observaremos no próximo tópico, quanto a sua relação com a ironia.

A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o *pastiche*, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O *ethos* desse acto [sic] de repetição pode variar, mas o seu «alvo» é sempre intramural neste sentido. Como pode então chegar a confundir-se a paródia com a sátira, que é extramural (social, moral) no seu objectivo [sic] aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e loucuras da Humanidade tendo em vista a sua correcção [sic]?<sup>146</sup>

A citação acima enfatiza as diferenças formais entre “paródia” e “sátira”. Acrescento outra observação quanto ao carácter “intramural” da paródia, que “não deve ser considerada apenas como uma entidade formal, uma estrutura de assimilação ou apropriação de outros

<sup>143</sup> HUTCHEON, 1989, p. 37.

<sup>144</sup> HUTCHEON, 1989, p. 72.

<sup>145</sup> HUTCHEON, 1989, p. 28.

<sup>146</sup> HUTCHEON, 1989, p. 61.

textos”<sup>147</sup>. Por exigir um trabalho de identificação e decodificação por parte do leitor, a paródia só se concretiza quando esse movimento é realizado pelo receptor e tem o seu caráter ideológico e político a ela atribuídos. Aspectos esses de extrema importância para a análise aqui proposta do texto de Whitehead e que farei referência com maior detalhamento.

Como apontado previamente, um erro básico, de acordo com Hutcheon (1989), seria conceber que o alvo da paródia é um ataque ao texto; pelo contrário, na expressão paródica, o texto inicial é respeitado como modelo. É esta outra característica que diferencia a paródia da sátira. Leia-se:

Na paródia moderna, no entanto, verificamos não haver um julgamento negativo necessariamente sugerido no contraste irônico dos textos. A arte paródica desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo. Qualquer ataque real seria autodestrutivo.<sup>148</sup>

Dentre outros aspectos, é por este motivo que a percepção da paródia como um ataque ao texto primeiro é precipitada, pois um “ataque real” que deslegitimasse o texto parodiado implicaria a própria inviabilização da paródia. Por isso destaco que, quando penso em *The underground railroad* como uma possível paródia às narrativas de escravos não infiro qualquer tom depreciativo, ridicularizador ou satírico. A ironia contida no contraste entre os dois textos, os originais e a suposta paródia, configura-se na percepção de que os episódios da narrativa de Whitehead que retratam experiências vivenciadas pelos indivíduos escravizados na América do século XVIII dialogam com a realidade contemporânea dos homens e mulheres negras do século XXI.

Quando falamos de paródia não nos referimos somente a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar outra obra (ou conjunto de convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia.<sup>149</sup>

Whitehead nos apresenta uma narrativa metaficcional com traços de fantasia que promove a tomada de consciência de que, em muitos aspectos da sociedade contemporânea, a violência racial é perpetrada em suas instituições sociais. Seria absurdo se não fosse real: o inconcebível contido no fantástico se mostra cada vez mais palpável na mente do leitor que, aos poucos, vai realizando os processos de decodificação paródica. Na análise que se segue de

---

<sup>147</sup> HUTCHEON, 1989, p. 68.

<sup>148</sup> HUTCHEON, 1989, p. 62.

<sup>149</sup> HUTCHEON, 1989, p. 34.

um episódio da narrativa, o fantástico é explicitamente apontado pelo narrador como uma entrada no “reino do fantástico”.

Ao final do capítulo “Carolina do Norte”, Cora é descoberta pelos Cavaleiros da Noite, após uma denúncia da faxineira de Martin e Ethel, casal que a acolheu, em sua casa, durante a sua estadia forçada no estado ultrasupremacista branco da ficcional Carolina do Norte; trata-se de uma paródia aos estados norte-americanos que, em sua origem, haviam se fundado sob égides eugênicas e separatistas. Por estar de passagem pelo estado e saber da prisão de Cora, Ridgeway reclamou a sua captura, afirmando que ela se tratava de uma escrava fugida e que ele fora contratado pelo seu senhor, Terrence Randall, para capturá-la e trazê-la de volta à fazenda.

Ridgeway é sempre acompanhado em suas diligências por Homer, um menino negro por ele alforriado e que, por escolha própria, decidiu seguir em sua companhia. Homer possuía modos peculiares de se vestir: mantinha seu terno escuro impecável e uma cartola, o conjunto como um todo era uma aparição incrível para a região que, primeiramente, havia banido a população negra e que, portanto, provavelmente nunca havia presenciado um jovem negro vestido naqueles trajes e ainda mais, em posição de liberdade, a conduzir uma carroça.

Um menininho de cor, de cerca de dez anos, conduziu uma carroça pela rua através da multidão, gritando com os dois cavalos. Em qualquer outra ocasião a visão dele em seu terno escuro e cartola teria causado espécie. Depois da captura dramática dos simpatizantes e da fugitiva, o surgimento do menino colocou a noite no *reino do fantástico*. Mais de uma pessoa pensou que o que acabava de se passar era uma nova atração na diversão de sexta-feira, uma performance arranjada para acabar com a monotonia dos esquetes e dos linchamentos semanais que, honestamente, tinham se tornado previsíveis.<sup>150</sup>

O elemento fantástico funciona articulado à paródia pós-moderna, de “repetição como diferença crítica”, aponta por Hutcheon (1989), a contextos históricos factuais e à ironia do narrador em sua afirmação que as apresentações das Noites de Sexta-Feira haviam se tornado “previsíveis”. Este comentário não pode ser tomado, levemente, como mera constatação, mas como uma provocação altamente crítica e irônica, arranjada, propositalmente, pelo autor no seu objetivo de ficcionalizar, em narrativa, o passado escravagista dos Estados Unidos sob a ótica do escravizado. Como podemos perceber, no excerto anterior, o foco narrativo recai sob a comunidade da Carolina do Norte imaginada, que na sua percepção distorcida, racista e perversa da realidade, muitas vezes, aliada a situações extremadas da realidade, compostas em

---

<sup>150</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 194, grifo meu.

tom de absurdo pelo narrador — uma vez que o romance é descompromissado com uma narração realista — tem em seu ideal ultrasupremacista branco/fascista desconstruído, quando a paródia é decodificada pelo leitor.

Seguindo no eixo do fantástico, observado como uma característica proeminente nas *postmodern slave narratives*, e da paródia pós-moderna, destaco a fala de Whitehead que, em entrevista<sup>151</sup>, revelou que desejou fazer referência em *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, ao compor a estrutura de seu romance, encadeando, desse modo, a viagem de Cora por cada estado norte-americano cada qual como um território independente que apresentasse um “estado de coisas” único e peculiar. Nesse conceito, seguiu-se, também, a ideia de capitulação de seu romance.

É possível observar, ao final do capítulo “Geórgia”, após a fuga inicial de Cora e Caesar da fazenda dos irmãos Randall e a chegada dos personagens à estação subterrânea, o alerta de Lumbly, agente da ferrovia, acerca da viagem a ser por eles enfrentada. “Cada estado é diferente”, disse Lumbly. “Cada estado é uma possibilidade, com seus próprios costumes e maneiras de fazer as coisas. Passando por eles, vocês verão a extensão do país, antes de chegar a seu destino final.”<sup>152</sup> Acompanhamos, através das experiências da protagonista Cora, especialmente, uma visão geral de uma “América” ficcional, cujas particularidades de cada estado configuram uma possibilidade diferente e fantástica (no entendimento do não compromisso com o real) de vida.

No capítulo “Caesar”, a narração recai sob determinadas cenas que descrevem a aproximação de Caesar e Cora na fazenda dos irmãos Randall e a proposta de fuga. O episódio da punição do menino Chester por Terrance Randall, seguida do espancamento de Cora, que partiu em defesa do seu protegido, reafirmam a ideia de Caesar de que Cora era uma pessoa diferente das demais e que ela estava perdida naquele ambiente hostil e injusto. Caesar se dirigiu ao casebre abandonado, antiga escola da fazenda, para segurar um livro em específico em mãos e, deste modo, “lembrar de um tempo em que ele tinha todos os livros que queria, e todo o tempo do mundo para lê-los”<sup>153</sup>, referência a sua vida na Virgínia em que vivia em condições assemelhadas as de um homem livre. O livro que Caesar foi procurar era *Viagens a várias nações remotas*, título original de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, como é informado ao leitor em nota de rodapé do editor.

---

<sup>151</sup> GROSS. *NPR*, 2016.

<sup>152</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 77.

<sup>153</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

*O que aconteceu com meus companheiros no barco, assim como àqueles que escaparam na pedra, ou foram deixados no navio, não posso dizer; mas concluo que se perderam todos.* O livro vai matá-lo, alertou Fletcher. Caesar escondeu *Viagens a várias nações remotas* na terra, sob a escola, enrolado em dois pedaços de aniagem. Espere um pouco mais até que possamos fazer os preparativos para sua fuga, dizia o lojista. Aí poderá ter o livro que quiser. Mas se não lesse, ele era um escravo. Antes do livro, a única coisa que havia para ler era o que vinha escrito em um saco de arroz. E o nome da firma que fabricava suas correntes, gravado no metal como uma promessa de dor.<sup>154</sup>

A passagem selecionada do texto de Swift apresenta uma cena que dialoga com o momento vivenciado por Cora e Caesar na fazenda Randall: o de expectativa e desconhecimento acerca do que viria a seguir, se o plano de fuga seria bem-sucedido ou não, não se poderia prever. A frase citada “*mas concluo que se perderam todos*” e o estado de “perder-se”, “escapar” ou “desvincular-se” de um estado anterior incidem sobre a afirmação prévia de Caesar de que “Cora era uma perdida, de fato, da cabeça aos pés, tão perdida que era como se já tivesse fugido do lugar há muito tempo”<sup>155</sup>. Em seguida, Caesar formula uma interessante comparação entre a proposição de viagem do homem branco, centrada na figura do personagem Gulliver, e a viagem de Cora e dele próprio para “encontrar o caminho de casa”. Se antes os personagens encontravam-se perdidos, agora eles precisavam encontrar o seu lugar no mundo e na sociedade, uma vez que o conceito de “lar” não existia para o homem e a mulher escravizados.

O homem branco do livro, Gulliver, pulava de um perigo ao outro, a cada nova ilha um novo desafio para resolver antes de poder voltar para casa. Aquele era o verdadeiro problema do homem, não as civilizações selvagens e misteriosas que ele encontrava — ele sempre esquecia o que tinha. Aquilo era totalmente coisa de gente branca: construir uma escola e deixá-la apodrecer, fazer um lar e estar sempre longe. Se Caesar encontrasse o caminho de casa, nunca mais viajaria. Senão ele correria o risco de ir de uma ilha cheia de desafios para a próxima, sem nunca reconhecer onde estava, até o mundo acabar. A menos que ela fosse com ele. Com Cora ele encontraria o caminho de casa.<sup>156</sup>

Ao homem branco era possível e permitido aventurar-se de lugar ao outro, esquecer o que se havia uma vez possuído, estabelecer-se em uma terra até que a vontade de viajar desacomodasse-o novamente; já o homem negro, por sua vez, precisaria, primeiro, perder-se, desvincular-se do estado opressor do sistema escravagista da *plantation* que ditava que o seu lugar era na fazenda, não aonde ele desejasse.

<sup>154</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

<sup>155</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 241.

<sup>156</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

Referi-me a determinados pontos cruciais na teoria da paródia pós-moderna de Hutcheon, a saber: a paródia não é o mesmo que a sátira; não implica, necessariamente, um ataque ao texto parodiado; não tem o objetivo de ridicularizar; pode apresentar reconhecimento e reverência ao texto primeiro; não é um gênero menor ou plagiador; seu caráter “transcontextual” é uma marca positiva e natural de atualização do gênero textual. Detenho-me a outro aspecto da paródia pós-moderna, que concerne ao seu “processo de decodificação”. Leia-se:

quando chamamos a alguma coisa paródia, postulamos alguma intenção codificadora que lance um olhar crítico e diferenciador ao passado artístico, uma intenção que nós, como leitores, *inferimos* então, a partir da sua inscrição (disfarçada ou aberta) no texto.<sup>157</sup>

De acordo com Da Silva<sup>158</sup> essa intenção codificadora a que a teórica se refere corresponderia "ao sujeito da enunciação, à instância produtora do texto, e não a um sujeito empírico"<sup>159</sup>, sendo necessária a decodificação da intenção desse sujeito da enunciação a fim de revelar a dimensão autocrítica do texto. Segundo Hutcheon (1989), ainda que o leitor, ou "receptor inscrito", seja a instância que atua na decodificação da intencionalidade do texto paródico, é este que, por sua vez, *manipula* o receptor, através de manobras discursivas, a determinado sentido de interpretação. É necessário que “os códigos paródicos” sejam “*compartilhados* para que a paródia seja compreendida como paródia”<sup>160</sup>; ou seja, nada vale se o leitor não decodificar a intenção do enunciador, pois esta pode ser tomada como outra coisa ou, então, anular-se em seu objetivo não concretizado.

a paródia é frequentemente unida a vozes narrativas manipuladoras, abertamente dirigidas a um receptor inscrito, ou manobrando disfarçadamente o leitor para uma posição desejada, a partir da qual o sentido pretendido (reconhecimento e, depois, interpretação da paródia, por exemplo) podem aparecer, como que em forma anamórfica.<sup>161</sup>

Pertinente à discussão sobre o processo de decodificação da paródia, levanto um ponto de tensão na teoria de Hutcheon (1989) acerca da distinção entre *intertextualidade* e *paródia* e

---

<sup>157</sup> HUTCHEON, 1989, p. 108.

<sup>158</sup> DA SILVA, Márcio Renato Pinheiro. "Leitura, texto, intertextualidade, paródia". Maringá: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. v. 25, n. 2, 2003.

<sup>159</sup> DA SILVA, 2003, p. 217.

<sup>160</sup> HUTCHEON, 1991, p. 118.

<sup>161</sup> HUTCHEON, 1991, p. 109.

sob a qual incidiria o olhar do observador e a acentuação dada à pragmática na configuração da paródia; fatores que dizem respeito, portanto, ao ato enunciativo.

Tenho vindo a argumentar que devemos considerar todo o acto [sic] da *énonciation*, a produção e recepção contextualizadas de textos, se queremos compreender o que constitui a paródia. Devemos, portanto, ultrapassar esses modelos de intertextualidade texto/leitor, levando-os a incluir a intencionalidade codificada e depois inferida e a competência semiótica.<sup>162</sup>

De acordo com Da Silva (2003), a discrepância conceitual apontada por Hutcheon entre intertextualidade e paródia consistiria, justamente, no modo como o sujeito da enunciação e os seus atos intencionais são percebidos pelo enunciatário.

a partir da perspectiva de qualquer teoria da intertextualidade, a experiência da literatura consiste apenas num texto, num leitor e nas suas reações, que tomam a forma de sistemas de palavras, agrupados associativamente no espírito do leitor. Dois textos poderiam, pois, partilhar estes sistemas sem serem codificados parodicamente; o local da apropriação textual reside aqui no leitor, e não no autor, real ou inferido. Um intertexto não seria, pois, necessariamente o mesmo que um texto parodiado (...).<sup>163</sup>

Segundo Da Silva (2003), na interpretação de Hutcheon (1989), a intertextualidade diminuiria a importância da intencionalidade do sujeito da enunciação, dando maior ênfase ao leitor enquanto *produtor*; à medida que, a paródia perceberia o leitor como um *decodificador* da intencionalidade do enunciador. A pesquisadora canadense explica que a paródia, diferentemente da intertextualidade, depende do ato enunciativo como um todo:

Os textos não geram nada — a não ser que sejam apreendidos e interpretados. Por exemplo, sem a interferência explícita do leitor, os textos escritos não passam da acumulação de marcas pretas em páginas brancas. A arte moderna, em especial a metaficção, tem estado muito ciente deste facto [sic] básico da actualização [sic] estética. (...) a paródia não envolve apenas um *énoncé* estrutural, mas também a *énonciation* inteira do discurso. Este ato enunciativo inclui um emissor de frase, um receptor desta, um tempo e um lugar, discursos que a precedem e a seguem — em resumo, todo um contexto (...).<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> HUTCHEON, 1989, p. 75.

<sup>163</sup> HUTCHEON, 1989, p. 111.

<sup>164</sup> HUTCHEON, 1989, p. 35.

Camila Alvarce<sup>165</sup> verifica que, ainda que o reconhecimento da paródia se inicie com o reconhecimento de uma intertextualidade, na concepção de Hutcheon, a paródia seria muito mais exigente do que a intertextualidade — pensa-se no âmbito do discurso —; uma vez que, seria impossível identificar que se está em frente a uma paródia sem que o texto parodiado faça parte do repertório do leitor. Alvarce observa que, de acordo com o que postula a pesquisadora canadense, na intertextualidade, "o leitor é livre para realizar associações entre os textos, mais ou menos ao acaso"<sup>166</sup>, já, na paródia, os "agrupamentos são cuidadosamente controlados"<sup>167</sup> e o papel do leitor é mais enfatizado como "decodificadores da intenção codificada"<sup>168</sup>.

Hutcheon (1989) ressalta que, apesar de definir, simultaneamente, a paródia no âmbito formal e pragmático, ela não a “reduziu a intertextualidade”<sup>169</sup>. Sob o seu ponto de vista, a paródia poderia ser considerada, portanto, uma ampliação da intertextualidade para o nível da enunciação, uma vez que, ainda que intertextualidade dialogue com outros textos através da ativação de intertextos realizados pelo leitor, a paródia depende da compreensão e competência do receptor para que ocorra. Verifiquemos o que diz a teórica canadense:

a paródia exige que a competência semiótica e a intencionalidade de um codificador inferido sejam pressupostas. Dessa forma, embora a minha teoria da paródia seja intertextual na sua conclusão tanto do decodificador como do texto, o seu contexto enunciativo é ainda mais vasto: tanto a codificação como o compartilhar de códigos entre produtor e receptor são centrais (...).<sup>170</sup>

Exponho que tenho ressalvas quanto às definições apresentadas por Hutcheon em relação à complexidade e abrangência da intertextualidade em comparação à paródia. Podemos remeter a Thiphaine Samoyault, em *A intertextualidade* (2008), em que percebe-se que os alcances da intertextualidade são muito maiores do que os definidos pela pesquisadora, uma vez que a intertextualidade se trata de uma teoria que vai além da linguagem e da literatura.

Em alguns aspectos, para Hutcheon, tal como a paródia tange a intertextualidade, ela se assemelharia à metáfora, ainda que não possa ser tomada como tal. Leia-se:

<sup>165</sup> ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e o riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 130.

<sup>166</sup> ALAVARCE, 2009, p. 128.

<sup>167</sup> HUTCHEON, 1989, p. 35.

<sup>168</sup> HUTCHEON, 1989, p. 35.

<sup>169</sup> HUTCHEON, 1989, p. 54.

<sup>170</sup> HUTCHEON, 1989, p. 54.

Em certo sentido, pode-se dizer que a paródia se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de interferências acerca de afirmações superficiais e complemente o primeiro plano com o conhecimento e o reconhecimento de um contexto em fundo.<sup>171</sup>

Mas, enfim, qual seria o melhor termo a ser empregado neste trabalho: Intertextualidade? Paródia? Metáfora? Alusão? Referência? Para além de debates conceituais, a orientação seguida neste trabalho será a de Hutcheon na sua formulação de “paródia pós-moderna”, pois esta leva em consideração o contexto enunciativo, a intencionalidade do codificador e o exercício do decodificador.

Abri esse parêntese acerca de alguns mecanismos formais da poética, pois um leitor poderia concluir que a minha intenção é de defender a superioridade da paródia sob a intertextualidade e assim verificá-la no texto de Whitehead, uma proposta que, se válida, ainda que discutível, não é a que me detive. Tendo me comprometido com um debate inserido na discussão pós-moderna e cujos temas suscitados: “metaficção”, “história”, “política”, sobre os quais poderia, ainda, estender, “ideologia” e “subjetividades”, observei que estes poderiam ser observados de maneira mais pertinente, para a minha análise, através de determinadas elementos apontados como fundamentais na ficção pós-moderna por Hutcheon, pressuposto o seu caráter descentralizador, e por isso a conformidade com o uso de seus termos.

Em *The underground railroad*, no capítulo “Carolina do Sul”, o primeiro estado para o qual Cora e Caesar são levados através da ferrovia subterrânea, após deixarem a fazenda na Geórgia, há uma estranha proposição política: os escravos eram comprados de seus “proprietários” e poderiam viver em condição de “liberdade”. Contudo, uma das obrigatoriedades dessa nova condição de vida aos ex-escravizados era a participação em um programa de “reinserção social”. O programa incluía os homens e mulheres negras em um conjunto de habitação: eles eram destinados a uma área segregada na cidade e acomodados em alojamentos; eles deveriam realizar acompanhamento clínico, participar de uma pesquisa de coleta de dados médicos e, por fim, exercer função remunerada que lhe seriam destinados pelo programa, através de uma “agência de empregos”.

Dr. Stevens, um dos médicos a quem Cora foi encaminhada, levanta a questão sobre o uso de métodos contraceptivos, o que se configura como uma referência anacrônica para época, em meados do século XIX. O médico explica à Cora que a Carolina do Sul estava implementando o procedimento de laqueadura como medida de saúde pública a ser oferecida

---

<sup>171</sup> HUTCHEON, 1989, p. 50.

à população negra. Dr. Stevens enfatiza que a medida já havia se tornado obrigatória em alguns estados, o que gera questionamentos por parte Cora, que havia assumido o pseudônimo de Bessie para não ser identificada como fugitiva pelo programa. A cena se constrói como uma paródia dos tempos atuais, em que mulheres de baixa renda, principalmente as negras, são induzidas, quando não coagidas, a realizar procedimentos de esterilização praticados como medidas de saúde compulsórias do Estado.

"A escolha é sua, claro", respondeu o médico. "Hoje em dia é obrigatória para alguns no estado. Mulheres de cor que já tenham dado à luz mais de duas crianças, em nome do controle populacional. Imbecis e outros incapazes mentais, por razões óbvias. Criminosos contumazes. Mas isso não se aplica a você, Bessie. Essas mulheres já têm fardos demais. Essa é só uma oportunidade de você ter o controle de seu próprio destino."<sup>172</sup>

Historicamente, a mulher foi descrita e categorizada de maneira análoga às ditas "raças inferiores", usando-se, inclusive, de extenso aparato terminológico pseudocientífico para descrever a fisiologia da mulher em comparação, com base em semelhanças e diferenças, à "raça negra".

Quando "mulheres" e "raças" inferiores" foram analógica e rotineiramente unidas na literatura antropológica, biológica e médica dos anos 1860-1870, as interações metafóricas envolveram um complexo sistema de implicações sobre semelhança e diferença, frequentemente utilizando linguagem altamente técnica.<sup>173</sup>

De acordo com a pesquisadora Nancy Lewis Stepan, "as raças inferiores representavam o tipo "feminino" das espécies humanas, e as mulheres representavam a "raça inferior" de gênero"<sup>174</sup>. Afirmava-se, por exemplo, que leve peso do cérebro feminino (inferior, em peso, à massa do cérebro masculino), bem como as capacidades intelectuais da mulher, supostamente reduzidas, eram análogas as de "raças inferiores", o que explicaria a baixa capacidade intelectual desses indivíduos. Acreditava-se que a mulher branca se igualava aos homens negros devido ao seu "crânio estreito, infantil e delicado, tão diferente das mais robustas e arredondadas cabeças que caracterizavam os machos das "raças "superiores"<sup>175</sup>.

---

<sup>172</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 122.

<sup>173</sup> STEPAN, Nancy Leys. "Raça e gênero: o papel da analogia na ciência". Trad. Cláudio Oscar. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 81.

<sup>174</sup> Ibid., p. 75.

<sup>175</sup> Ibid., p. 74.

Nessa concepção, as mulheres, bem como os indivíduos negros, igualar-se-iam ao desviante sexual, aos criminosos, pobres e insanos:

Analogicamente às raças inferiores, a mulher, o desviante sexual, o criminoso, os pobres das cidades e os insanos eram, de um modo, ou de outro, considerados "raças à parte, cujas semelhanças entre si e as diferenças com o homem branco "explicavam" suas posições inferiores e diferentes na hierarquia social.<sup>176</sup>

Elaine Showalter<sup>177</sup> observa que as mulheres brancas também eram alvo de formulações sem nenhum real fundo científico: os antropólogos vitorianos, por exemplo, acreditavam que os lobos frontais do cérebro masculino eram mais pesados e mais desenvolvidos do que os femininos e que, portanto, as mulheres eram inferiores em inteligência em relação ao homem branco.

Em *The underground railroad*, ainda no capítulo "Carolina do Sul", o agente da estação Sam, que mantinha um bar concomitante a sua atuação secreta junto à ferrovia subterrânea, conversa com um de seus clientes assíduos, Dr. Bertram. O discurso do médico é marcado pelo racismo e pela ignorância fundada em crenças sem valor científico algum, entre elas, a suposta "natureza agressiva dos homens negros"<sup>178</sup>, que compreenderia a sua sexualidade instintivamente aflorada e que, por esse motivo, justificaria o "medo particular dos homens brancos do Sul"<sup>179</sup> pela integridade de suas mulheres e famílias. O médico explica que, devido à alta importação de africanos para América, em muitos estados norte-americanos, a população negra superava a dos brancos, de modo que a solução para conter a "ameaça negra" era a "esterilização estratégica"<sup>180</sup>.

E se fizéssemos ajustes aos padrões de cruzamento dos negros e removéssemos aqueles com tendência melancólica? E se gerenciássemos outras atitudes, tal como violência sexual e naturezas agressivas? Poderíamos proteger nossas mulheres e filhas de suas urgências selvagens, o que o dr. Bertram compreendia ser um medo particular dos homens do Sul.<sup>181</sup>

---

<sup>176</sup> Ibid., p. 75.

<sup>177</sup> SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 32.

<sup>178</sup> Ibid., p. 131.

<sup>179</sup> Ibid., p. 131.

<sup>180</sup> Ibid., p. 131.

<sup>181</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 130-131.

Outra característica apontada por Dr. Bertram seriam os fatores genéticos ligados ao comportamento insidioso de determinadas tribos africanas supostamente mais inclinadas a liderarem revoltas emancipatórias contra suas nações colonizadoras. De acordo com o médico, a solução para este problema seria o controle sobre a reprodução da população negra, “manipulando” o cruzamento genealógico desses grupos a fim de amenizar tais comportamentos indesejáveis. A analogia entre os indivíduos negros a uma espécie animal é grotesca e revoltante; o fato de que ela se constrói como algo factualmente crível pelo homem branco médio do século XVIII é uma referência de efeito irônico atacante ao discurso hegemônico e racista.

A América havia importado e criado tantos africanos que em muitos estados havia mais deles do que brancos. Apenas por essa razão a emancipação é impossível. Com a esterilização estratégica — primeiro das mulheres, mas com o tempo, de ambos os sexos —, poderíamos libertá-los da servidão sem medo de que nos matassem enquanto dormimos. Os arquitetos das revoltas da Jamaica eram oriundos do Benim e do Congo, voluntariosos e calculistas. E se amenizássemos essas linhagens cuidadosamente ao longo do tempo? Os dados coletados sobre os peregrinos de cor e seus descendentes ao longo dos anos e das décadas, dizia o médico, se mostrarão uma das empreitadas científicas mais sólidas da história. A esterilização controlada, a pesquisa sobre doenças transmissíveis, o aperfeiçoamento de novas técnicas cirúrgicas para os socialmente incapazes — era de se admirar que os melhores talentos médicos do país estivessem debandando aos montes para a Carolina do Sul?<sup>182</sup>

Na entrevista que Whitehead concedeu a National Public Radio, quando questionado pela entrevistadora Terry Gross sobre o programa médico desenvolvido na Carolina do Sul da narrativa, que, na realidade, fazia parte de um estudo sobre a sífilis, em que os indivíduos negros estavam servindo como cobaias, o autor revela sua clara intenção em mesclar ficção e realidade:

(...) uma vez que eu fiz a escolha de compor uma ferrovia subterrânea literal, isso me liberou para brincar com o tempo um pouco mais. E assim, no geral, a tecnologia, a cultura e o discurso são do ano de 1850. Esse foi o meu tipo de corte mental para tecnologia e gíria. Mas isso me permitiu trazer coisas que não aconteceram em 1850 — arranha-céus, aspectos do movimento eugênico, esterilização forçada e o experimento da sífilis de Tuskegee. E tudo é apresentado como algo verdadeiro.<sup>183</sup>

<sup>182</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 131.

<sup>183</sup> No original: “(...) once I made the choice to make a literal underground railroad, you know, it freed me up to play with time a bit more. And so, in general, you know, the technology, culture and speech is from the year 1850. That was my sort of mental cutoff for technology and slang. But it allowed me to bring in things that didn't happen in 1850 - skyscrapers, aspects of the eugenics movement, forced sterilization and the Tuskegee syphilis

Podemos perceber que o não compromisso da narrativa com a realidade factual ou uma cronologia histórica é claramente algo intencional por parte do autor, sendo essa uma característica típica das *postmodern slave narratives*, e que aqui também pode ser apontada como um recurso paródico, através da repetição de contextos históricos ficcionalizados em narrativa com diferenças a fim de promover a crítica.

Cora, durante a sua permanência na Carolina do Sul, em um primeiro momento, trabalhou como doméstica na casa de uma família branca. Sem apontamentos negativos em relação ao desempenho de suas funções, após determinado período, ela foi designada pelo programa a trabalhar no Museu de Ciências Naturais. Quando Cora encontra o curador da sessão de História Viva, Sr. Fields, ele observa que Cora precisaria continuar a se alimentar melhor, mas que, por ora, ela iria “servir”. Cora não expressa reação diante do comentário e inquire por onde deveria começar a limpar. O homem explica que ela exerceria outra função ali. Ocorre, como explicou Sr. Fields, que “algumas pessoas nunca saíam dos seus condados natais”<sup>184</sup>, de forma que “havia muitos assuntos nos quais educar o público”<sup>185</sup> e, sendo o foco daquele museu a história americana, o objetivo era que essas pessoas “vissem o restante do país para além de sua pequena experiência, da Flórida ao Maine e à fronteira oeste. E ver seus habitantes”<sup>186</sup>. “Pessoas como você”<sup>187</sup>, diz o curador à Cora.

Cora passou a trabalhar em três salas que apresentavam cenas distintas da história americana. A primeira era “Cenas da África Negra”, a segunda “A Vida do Navio Negreiro”, e a última “Um Dia Típico na Fazenda”. Além de Cora, outras duas jovens de idades semelhantes a sua, e que frequentavam a escola comunitária junto com ela, também foram recrutadas. Para Cora a pior cena do dia era “Um Dia Típico na Fazenda”, em que ela tinha que voltar a vestir as rudes vestimentas de escravo e encenar que estava a cerzir tranquilamente sentada em um cepo de madeira; uma interpretação duplamente mentirosa, pois não havia nenhum capataz ao fundo gritando ou chicoteando as suas costas. “Ela ardia de vergonha duas vezes por dia ao se despir e vestir sua fantasia”<sup>188</sup>, observa o narrador. Cora evitava, sempre que podia, pedindo para uma de suas colegas trocarem de lugar consigo,

---

experiment. And it's all presented sort of matter-of-factly...”. (GROSS, Terry. “Colson Whitehead's 'Underground railroad' is a literal train to freedom”. Washington, D.C.: *National Public Radio*. 18 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.npr.org/2016/11/18/502558001/colson-whiteheads-underground-railroad-is-a-literal-train-to-freedom>>. Acessado em: 12 jun. 2018)

<sup>184</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 118.

<sup>185</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 118.

<sup>186</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 118.

<sup>187</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 118.

<sup>188</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 119.

terminar o dia na cenografia de “Um Dia Típico”, pois ali ela tinha a impressão de que retornava à fazenda na Geórgia e essa seria a sua perspectiva, indiferentemente a sua nova condição.

A construção do episódio do Museu de Ciências Naturais se dá na forma de paródia e é altamente irônica e simbólica na narrativa. Trago a percepção do autor em entrevista de que “o museu apresenta esta versão falsa e higienizada da vida americana para os simpáticos brancos da Carolina do Sul”<sup>189</sup>

Na Carolina do Norte, próximo estado ao qual Cora se dirige, através da ferrovia subterrânea, a personagem permanece escondida no sótão do agente da estação Martin, por meses a fio. Durante o período em que lá esteve, Cora obtinha uma vista parcial, a partir de um pequeno buraco no sótão, da praça da cidade. Na praça ocorria, semanalmente, o Festival de Sexta-Feira, em que eram interpretadas músicas e encenações teatrais moralizantes de teor racista, apresentados novos recrutas do esquadrão dos cavaleiros da noite e realizada a execução de um eventual homem ou mulher negra descobertos escondidos na região. Do seu esconderijo, Cora assistiu a, entre outras performances, uma encenação grotesca. O espetáculo que se segue, referido no excerto abaixo, consistia em esquetes toscos em que os homens encenavam parvoíces exageravam a “fala de cor” a fim de provocar o riso da plateia. A comicidade das cenas consistia na suposta inferioridade intelectual da “raça” negra.

Dois homens brancos, com os rostos escurecidos por rolha queimada saltitaram ao longo de uma série de esquetes que levaram o parque a ondas ruidosas de risos. Vestidos com roupas espalhafatosas que não combinavam e cartolas, eles moldavam suas vozes em uma exagerada fala de cor; aquela parecia ser a fonte do humor.<sup>190</sup>

Na última cena da apresentação, um escravo fugido retornava à casa de seu senhor, implorando por perdão e acolhimento. De acordo com as observações do narrador, o escravo, iludido pelas promessas falaciosas dos Estados Livres, preferia voltar a ser escravo a viver livremente no Norte; o público, por sua vez, apreciava a retificação da doutrina moralizante. A Carolina do Norte havia se tornado um estado sem escravos, contudo, terrivelmente mais violenta e intolerante aos indivíduos negros.

É interessante enfatizar que em ambos os casos a representação do indivíduo negro se dá de forma alegórica, ou como algo “exótico”, como é o caso da exibição das cenas da

---

<sup>189</sup> No original: “And so the museum presents this false, sanitized version of American life for the nice white people of South Carolina who come to see them”. (GROSS. *NPR*, 2016)

<sup>190</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 166.

história americana no Museu de História Natural, ou como algo “cômico”, como nos esquetes das Noites de Sexta-Feira. Nos dois casos predomina a caricatura exagerada e racista. Nas duas alegorias, pode-se perceber que a figura do homem e da mulher negra é colocada como o “Outro”. Existe uma distância ou, até mesmo, uma barreira física entre o “Outro e o “nós”. No Museu, os atores, ou “tipos”, como eram referidos pelo professor, estavam contidos em uma sala com uma vitrine em que eram exibidos para o público; na praça, os atores ficavam em um pequeno palanque, em posição de destaque. Em ambos os casos, há um público, uma plateia que, de certo modo, é instigada a se unir, reforçando um “senso de comunidade” por identificação a determinado grupo social que se afirma na negação daquilo que não se é, o “Outro”.

O excerto abaixo pertence ao capítulo “Tennessee”, estado em que Cora passa sob o jugo de Ridgeway, após ter sido descoberta no sótão de Martin e Ethel, na Carolina do Norte. Durante o jantar em que Ridgeway havia armado para despejar sobre Cora as suas concepções perversas de mundo, o caçador de escravos conclui que tinha uma compreensão divergente de seu pai sobre a força motriz da vida. O pai de Ridgeway parecia conservar certa humildade e conformidade com a pequenez do seu papel no mundo — ele havia se dedicado a um trabalho produtivo e materialmente palpável como ferreiro —; o filho, em contrapartida, desejava somar o que, em realidade, não poderia ser contabilizado: almas negras.

"Meu pai gostava do papo índio sobre o Grande Espírito", continuou Ridgeway. "Tantos anos depois, prefiro o espírito americano, o que nos chamou de Velho Mundo para o Novo Mundo, para conquistar, construir e civilizar. E destruir o que precisa ser destruído. Fazer avançar as raças inferiores. Se não avançarem, subjugar. Se não subjugar, exterminá-las. Nosso destino por prescrição divina — o imperativo americano."<sup>191</sup>

Ridgeway revela a sua crença explícita no “Imperativo Americano”, também discutido como o “Destino Manifesto”. De acordo com Merk<sup>192</sup>, o “Destino Manifesto” foi difundido em meados de 1840 significando “expansão, arranjada de antemão, divinamente, sobre uma área não claramente definida”<sup>193</sup>. Apoiados nesta crença, os exploradores norte-americanos fomentavam o espírito de que eles eram a nação escolhida divinamente para conquistar, civilizar e governar a América. A ideologia supremacista e racista presente no discurso de Ridgeway, contudo, não encontra terreno fértil no leitor, que é sinalizado no texto que não

---

<sup>191</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 228.

<sup>192</sup> MERK, Frederick. *Manifest destiny and mission in American history*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

<sup>193</sup> MERK, 1963, p. 24.

existe “o herói americano” em que Ridgeway acredita se espelhar, não existe “a grande saga”: não é possível conceber uma vitória digna sobre uma terra cultivada com sangue negro e índio.

No capítulo “Indiana”, Cora busca refúgio na Fazenda Valentine, lugar em que havia sido formada uma comunidade de afro-americanos, homens e mulheres livres, ex-escravos ou escravos fugidos. Nos arredores da fazenda, entretanto, o senso de liberdade não encontrava legitimidade: os moradores da fazenda eram hostilizados e assediados pela comunidade branca. Em muitos estabelecimentos havia sido instituída a política segregacionista entre brancos e negros, uma possível alusão em forma de paródia às práticas posteriormente difundidas nos Estados Unidos na época da Reconstrução e que se mantiveram até meados do século XX, através das Leis Jimmy Crow.

Os recém-chegados às cidadezinhas ao redor, os arruaceiros e brancos de baixa extração começavam brigas quando os moradores da fazenda iam fazer compras. Assediavam as mulheres jovens. Na semana passada, uma loja de alimentos pendurou uma placa em que se lia APENAS BRANCOS — um pesadelo emergindo do sul para assombrá-los.<sup>194</sup>

A Era da Reconstrução, nos Estados Unidos, corresponde ao período posterior a Guerra Civil Americana (terminada em 1865) até por volta de 1877, devido ao que alguns historiadores acreditam ter sido o compromisso do presidente recém-eleito Rutherford B. Hayes de retirar as tropas federadas dos estados sulistas. O período da Reconstrução, ainda que tenha sido um período de conquistas e avanços em relação aos direitos dos afro-americanos; não obstante, foi marcado por grande hostilidade e pelo incômodo paradoxo contido na mentalidade de que a "raça negra" era uma raça inferior, ainda disseminada. Apesar de a escravidão ter sido abolida, eram poucos os que aceitavam os negros como indivíduos intelectualmente e politicamente iguais, mesmo entre os abolicionistas.<sup>195</sup> No Sul, um forte movimento segregacionista se consolidou através do estabelecimento de espaços reservados às pessoas negras em locais públicos, tais como hotéis, meios de transportes, restaurantes e ambientes privados.<sup>196</sup> Em 1865, foram aprovados os "Códigos Negros" (*Black Codes*), com o intuito de restringir a liberdade dos negros em diversos aspectos:

---

<sup>194</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 283.

<sup>195</sup> KARNAL, Leandro [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

<sup>196</sup> KARNAL, 2007, p. 140.

Entre essas leis, estavam as de vadiagem, que obrigavam os ex-escravos a trabalhar sem poder escolher seus empregadores. Em alguns estados, os negros não tinham permissão para se reunir, casar-se com brancos, beber álcool, possuir armas de fogo, ou atuar em ofícios especializados. Aqueles que cometessem alguma infração podiam ser vendidos em leilão. Na Carolina do Sul, uma lei definiu os contratos de trabalho: os negros só poderiam trabalhar em serviços rurais ou domésticos. No Mississippi, poderiam lavrar a terra, jamais possuí-la. Até mesmo alguns sulistas brancos acharam que essas medidas eram muito provocadoras para os nortistas, que as consideravam uma “escravidão disfarçada”.<sup>197</sup>

As condições dos escravos recém libertos era, em muitos aspectos, semelhante às da escravidão, pois não era permitido ao homem negro obter títulos de propriedade. E para aqueles que, ainda, preferissem se estabelecer como pequenos proprietários, a perspectiva era a de continuar a trabalhar nas plantações de seus antigos senhores em troca de uma porcentagem da colheita ou do arrendamento de terras, contratos que, durante a década de 1870, mostraram-se como um “novo tipo de escravidão”<sup>198</sup>, uma vez que os trabalhadores contraíam dívidas que se tornavam impossíveis de serem salgadas.

Em 1866, foi aprovada a Décima Quarta Emenda Constitucional pelo Congresso, que "estendia a cidadania a "todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos"<sup>199</sup>. Todos os estados ficavam proibidos, portanto, de restringir os cidadãos americanos da vida, liberdade ou propriedade. Em 1870, foi aprovada a Décima Quinta Emenda, que garantia o voto universal masculino, contudo, o voto era restringido pela exigência de alfabetização, propriedade e o pagamento de impostos, medidas que tinham como objetivo excluir, obviamente, os homens negros.<sup>200</sup> As medidas segregacionistas no Sul, manifestadas no início do período da Reconstrução, desapareceram até 1868, ressurgindo em 1870, através das Leis Jim Crow, baseadas no lema "separados, mas iguais".

O termo “Jim Crow”, nascido de uma música popular, referia-se a toda lei (foram dezenas) que seguisse o princípio “separados, mas iguais”, estabelecendo afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros. Em 1885, a maior parte das escolas sulistas também foram divididas em instituições para brancos e outras para negros. Houve “leis Jim Crow” por todo o sul. Apenas nas décadas de 1950 e 1960 a Suprema Corte derrubaria a ideia de “separados, mas iguais”.<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> KARNAL, 2007, p. 142.

<sup>198</sup> KARNAL, 2007, p. 141.

<sup>199</sup> KARNAL, 2007, p. 143.

<sup>200</sup> KARNAL, 2007, p. 45.

<sup>201</sup> KARNAL, 2007, p. 45.

O período da Reconstrução seria marcado, ainda, pela emergência do grupo *KuKluxKlan* (*KKK*), criado em Nashville, em 1867, e que tinha como ideal o extermínio da "população inferior". Entre seus alvos estavam, em especial, a população negra, mas também, asiáticos, judeus e outras "raças" ditas "inferiores"<sup>202</sup>, bem como, liberais brancos que defendiam o fim da segregação.

Em *The underground railroad*, a “perseguição branca”<sup>203</sup> era uma ameaça real, especialmente na Carolina do Norte ficcional, regida, explicitamente, por ideais da supremacia branca, cuja caracterização de suas políticas raciais se dá de maneira exagerada (pela inserção de elementos e episódios fantásticos) em sua alusão às referências históricas norte-americanas. Por essa razão, o enorme temor de Martin em dar continuidade à travessia de Cora pela ferrovia subterrânea. No excerto abaixo, Martin explica à Cora o porquê ela deveria permanecer escondida no sótão:

Ter em sua posse literatura abolicionista era suficiente para uma temporada na cadeia, e quando era libertado, você não ficava na cidade por muito tempo. Numa emenda à Constituição do estado, a punição por ter escritos sediciosos ou por ajudar ou abrigar uma pessoa de cor era deixada à discrição das autoridades locais. Na prática o veredito era a morte. Os acusados eram arrastados de suas casas pelos cabelos. Proprietários de escravos que se recusassem a colaborar — fosse por sentimentalismo ou por alguma ideia estranha quanto a direitos de propriedade — eram enforcados, assim como cidadãos de bom coração que escondessem negros em seus sótãos, adegas e depósitos de carvão.<sup>204</sup>

O pressuposto de que a nação deveria se unir frente a uma “ameaça externa” que, por sua vez, deveria ser exterminada, compactua como uma lógica fascista, e que pode ser observada no discurso de Jamison, um dos entusiastas e organizadores das noites do Festival de Sexta-Feira, através do excerto abaixo:

No escuro, ele disse, malandros de cor esgueiram-se para violar as mulheres e as filhas dos cidadãos. Na escuridão sem morte, o legado sulista deles ficava sem defesa e em perigo. Os cavaleiros as mantinham seguras. "Cada um de nós fizemos sacrifícios para esta nova Carolina do Norte e seus direitos", Jamison disse. "Para esta nação separada avançamos, livres da interferência nortista e da contaminação de uma raça menor. A horda negra foi escorraçada corrigindo o erro feito anos atrás quando do nascimento dessa nação. Alguns, como nossos irmãos logo acima da fronteira,

---

<sup>202</sup> KARNAL, 2007, p. 145-146.

<sup>203</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 174.

<sup>204</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 174-175.

abraçaram a ideia absurda do avanço negro. Mais fácil ensinar aritmética a um jumento".<sup>205</sup>

O fanatismo eugênico se tornou tão grande no estado que até as “crianças deduravam os pais, tendo sido ensinadas pelas professoras da escola sobre as marcas da sedição”<sup>206</sup>. Os “patrulheiros” e os “cavaleiros da noite” que atuavam no estado da Carolina do Norte funcionam como uma alegoria do grupo da *KuKluxKlan*. Foram os cavaleiros da noite que revistaram a casa de Ethel e Martin em diversas ocasiões em busca de irregularidades, entre elas, a “ameaça” que acabou se mostrando real: a de esconder um homem ou mulher negra. Delatados por sua faxineira irlandesa, Fiona, o casal acabou sendo executado em praça pública, em uma referência direta ao fanatismo fascista. Após Cora ser capturada por Ridgeway e por ele levada acorrentada pelos tornozelos presos ao chão de sua diligência, ela acompanha a aterrorizante cena que anuncia o destino do casal que a abrigou:

Enquanto se afastavam, ela viu Martin e Ethel. Tinham sido amarrados à árvore de enforcamentos. Eles soluçavam e agitavam em seus laços. Mayor corria em círculos, enlouquecidos, a seus pés. Uma garota loira pegou uma pedra e jogou em Ethel, atingindo-a no rosto. Uma parte da cidade riu dos guinchos deploráveis de Ethel. Mais duas crianças jogaram pedras e as jogaram no casal. Mayor latia e pulava à medida que mais pessoas se abaixavam até o chão. Elas ergueram os braços. A cidade fechou o cerco em torno dos dois e então Cora não os enxergou mais.<sup>207</sup>

### 3.2.2 A ironia como autocrítica consciente

Em seguimento à exposição da paródia como um dos elementos fundamentais da poética pós-moderna, aponto o conceito de ironia, segundo Linda Hutcheon. Será observada, na análise do romance de Whitehead, de que modo a ironia de “função atacante” se mostra presente em duas esferas. Primeiro, através da constatação do descompasso entre aquilo que é observado pela protagonista e pelo leitor crítico e aquilo que é pregado pela ideologia supremacista branca, que encontra terreno no regime colonialista e escravagista. Segundo, como a ironia pode ser decodificada pelo receptor, ou seja, no âmbito pragmático, quais seriam os sinais que a narrativa nos aponta para assim a inferirmos.

Anteriormente, quando me referi à diferença definida por Hutcheon entre paródia e sátira, salientei a relação com a ironia. Para a teórica canadense, esses dois elementos estão

<sup>205</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 168.

<sup>206</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 169.

<sup>207</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 194-195.

interligados de tal forma que é impossível referir a um sem implicar o outro: “Deverá ser evidente pela discussão que é muito difícil separar estratégias pragmáticas de estruturas formais quando se fala da ironia ou da paródia: uma implica a outra”<sup>208</sup>. Por tal motivo, a pesquisadora critica, por exemplo, a análise puramente formal da paródia de Genette (*Palimpsestos*, 1982), e outra, no extremo, que seria a puramente hermenêutica.

Conquanto a realização e a forma da paródia sejam os da incorporação, a sua função é de separação e contraste. Ao contrário da imitação, da citação ou até da alusão, a paródia exige essa distância irônica e crítica. É verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-á a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo. Na forma mais alargada da paródia que temos vindo a considerar, esta naturalização eliminaria uma parte significativa tanto da forma, como do conteúdo do texto. A identidade estrutural do texto como paródia depende, portanto, da coincidência, ao nível da estratégia, da decodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação.<sup>209</sup>

É possível perceber que, mesmo neste tópico em que me comprometi a discutir a ironia, nos termos de Hutcheon, recorri a sua definição de paródia, evidenciando a íntima relação entre esses dois termos. Ademais, segundo a teórica, assim como a paródia deve ser analisada sob o ponto de vista estrutural e pragmático, a ironia também o deve; o que muitas vezes não ocorre. Discute-se a ironia muito mais no âmbito semântico — através da sobreposição entre aquilo que é dito/afirmado e o que é intencionado — do que no âmbito pragmático, pois, comumente, essa função é somente pressuposta e não identificada textualmente, através de sinais no texto. Nessa dificuldade de análise da ironia em seu *tropos* estaria, para Hutcheon, contida uma das confusões entre paródia e sátira:

Por outras palavras, nestas duas funções diferentes, embora obviamente complementares, do tropo retórico da ironia poderia residir essa outra chave da confusão terminológica entre paródia e sátira. Visto que ambas se servem da ironia, ainda que por meio de afinidades diferentes (uma estrutural, a outra pragmática), são com frequência confundidas uma com a outra. Isto dá à ironia uma importância crucial da definição e distinção entre os dois gêneros.<sup>210</sup>

Hutcheon discorre, especialmente, em *Teoria e política da ironia* (2000), sobre o conceito de ironia atrelado a duas funções: a semântica (contrastante) e a pragmática (avaliadora). Destas duas funções, Hutcheon deriva, ainda, outras interpretações para cada

<sup>208</sup> HUTCHEON, 1989, p. 50.

<sup>209</sup> HUTCHEON, 1989, p. 50-51.

<sup>210</sup> HUTCHEON, 1989, p. 75.

nível. A pesquisadora analisa nove funções da ironia, que vão de um nível em que a carga afetiva é mínima até a máxima, são estas: a *reforçadora*, a *complicadora*, a *lúdica*, a *distanciadora*, a *autoprotetora*, a *provisória*, a de *oposição*, a *atacante* (na qual se alia a função corretiva) e a *agregadora*.

A função da ironia que aqui mais nos interessa para o objeto do estudo, provavelmente, é a de “função atacante”. Segundo Hutcheon (2000), “quando a ironia assume a função atacante, haveria, então, uma “motivação positiva”<sup>211</sup>. De acordo com Alvarce (2009), na função atacante da ironia, existe “a finalidade de corrigir os vícios e as loucuras da humanidade”<sup>212</sup>, através de uma crítica agressiva.

Beth Brait em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996) parte da tese de que a ironia é um elemento estruturador do romance. Brait analisou a ironia no âmbito do discurso, especialmente na forma do *interdiscurso* como uma possibilidade de viabilizar a polifonia.

Assim, a ironia é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como organização de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros. Em outras palavras, a ironia será considerada como estratégia de linguagem que, participando da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaura a polifonia, ainda que essa polifonia não signifique, necessariamente, a democratização dos valores veiculados ou criados.<sup>213</sup>

Apresento uma análise superficial sobre os estudos de Brait, pois o foco desta pesquisadora é o universo da polifonia, dos estudos de Bakhtin, e de conceitos da teoria do discurso (Benveniste, Pêcheux e Authier-Revuz), uma reflexão que abriria as portas para uma inteira e nova possibilidade de análise do objeto aqui delimitado. A apreciação de Brait, não obstante, apresenta-se de grande valia, especialmente, no que concerne aos aspectos aqui já mencionados, observados por Hutcheon em sua teoria da paródia: ironia, intertextualidade e interdiscursividade.

Para Brait, a ironia é construída tanto pela “dimensão ideológica, social, cultural, histórica, quanto pela questão da subjetividade e pela maneira como esses dois aspectos se tornam constituídos do discurso”<sup>214</sup>. É clara a sua concepção de ironia atrelada às

<sup>211</sup> HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000, p. 84.

<sup>212</sup> ALAVARCE, 2009, p. 55.

<sup>213</sup> BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996, p. 16.

<sup>214</sup> BRAIT, 1996, p. 20.

manifestações do discurso verbal e não-verbal, e, essencialmente, ao social; o que está de acordo com a análise aqui apresentada, uma vez que é concebido que a ironia se viabiliza através de atos e contextos enunciativos, como compreende Hutcheon.

Em *The underground railroad*, a protagonista Cora demonstra, assim como em outros momentos da narrativa aqui observados, um alto nível de consciência crítica sobre a realidade externa. Quando confrontada pelo o médico, Dr. Stevens, sobre a obrigatoriedade já vigente do procedimento de esterilização feminina em algumas regiões dos Estados Unidos, Cora, imediatamente, relaciona a sua perda de liberdade reprodutora no estado da Carolina do Sul com o estado de escravidão em que vivia na Geórgia.

Na fazenda dos irmãos Randall, Cora havia sido enviada à Hob, cabana em que os escravos já muito velhos, incapacitados pelo trabalho forçado ou mentalmente perturbados eram reunidos numa espécie de “asilo”. O motivo de sua realocação para a Hob foi o “incidente da machadinha” como uma retaliação da parte ofendida que exerceu pressão sob os demais escravos. Se, na fazenda, Cora percebe que o seu corpo não a pertencia, pois era propriedade de outrem; na Carolina do Sul, todavia, ela ainda não havia garantido a sua liberdade, pois ela estava sob o controle dos médicos, do Estado, do programa social. Ela não era, nem nunca seria, uma mulher igual às mulheres brancas em seus direitos, o que a faz lembrar-se da sua patroa que sofria de alterações de humor e cuja figura estava restrita à esfera familiar e doméstica; entretanto, à Sra. Anderson, ainda era garantida a possibilidade de ter quantos filhos quisesse, aí está condita a ironia da arbitrariedade do racismo.

E havia a questão do obrigatório, que soava como se as mulheres, essas mulheres da Hob de diferentes rostos, não tivessem escolha. Como se fossem propriedades de que os médicos podiam dispor como bem entendessem. A sra. Anderson sofria de humor inconstante. Isso fazia dela incapaz? O médico dela havia lhe feito a mesma proposta? Não.<sup>215</sup>

De acordo com Angela Davis, a "exaltação ideológica da maternidade — tão popular no século XIX — não se estendia às escravas".<sup>216</sup> Pelo contrário, na lógica escravista, as mulheres negras não eram realmente mães, mas instrumentos de ampliação da força de trabalho, "reprodutoras": "animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar"<sup>217</sup>.

---

<sup>215</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 123.

<sup>216</sup> DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo: 2016, p. 19.

<sup>217</sup> DAVIS, 2016, p. 19.

Segundo Davis, apesar dos senhores de escravos buscarem "garantir que as "reprodutoras" dessem à luz tantas vezes quantas fosse biologicamente possível"<sup>218</sup> — motivo pelo qual as escravas que tinham grande potencial fértil, com capacidade para ter mais de dez filhos, eram altamente cobiçadas —, eles não isentavam as mulheres grávidas ou com crianças de colo do trabalho na lavoura. Enquanto algumas mães "eram forçadas a deixar os bebês deitados no chão perto da área em que trabalhavam, outras se recusavam a deixá-los sozinhos e tentavam trabalhar normalmente com eles presos às costas"<sup>219</sup>. Segundo Davis, um ano após a proibição do tráfico negreiro, foi decidido, na Carolina do Sul, que as escravas não tinham nenhum direito legal sobre seus filhos e filhas<sup>220</sup>. De acordo com essa lei, as crianças poderiam ser separadas das suas genitoras e vendidas em qualquer estágio da vida, uma vez que "crianças escravas (...) estão no mesmo nível de outros animais"<sup>221</sup>.

No capítulo intitulado "Stevens", acompanhamos a história do estudante da Faculdade de Medicina de Boston e estagiário do Departamento de Anatomia vinculado à universidade, Stevens. O estudo da anatomia na universidade dependia do fornecimento de cadáveres ao departamento que, naquele período, mostrava-se escasso e de difícil obtenção, o que motivou a atuação de ladrões de cadáveres como o personagem Carpenter. Devido à alta concorrência no negócio do roubo de cadáveres nos cemitérios, Carpenter passou a dedicar-se, exclusivamente, aos indivíduos negros, uma vez que "os pretos não colocavam sentinelas vigiando seus mortos"<sup>222</sup>; eles não reclamariam às autoridades e nem aos jornais sobre a profanação dos túmulos de seus entes, e mesmo que se o fizessem, não lhes seria dada a mínima atenção.

Stevens, o estudante de medicina, de origem não abastada, incomodava-se com o linguajar utilizado por Carpenter e pelos seus colegas de classe. As considerações do narrador são cruas e irônicas em sua função atacante, ao observar, com frieza, o racismo: a igualdade racial só era atingida quando o homem negro estivesse morto e assim pudesse servir para estudo anatômico, nessas condições, somente, o negro era elevado à condição de um ser humano, não mais era um animal ou "sub-raça" da branca:

Os demais alunos proferiam as coisas mais terríveis sobre a população de cor de Boston, sobre seu cheiro, suas deficiências intelectuais, seus instintos

---

<sup>218</sup> DAVIS, 2016, p. 21.

<sup>219</sup> DAVIS, 2016, p. 21.

<sup>220</sup> DAVIS, 2016, p. 20.

<sup>221</sup> WERTHEIMER, Barbara. *We were there: the story of working women in America*. Nova York: Pantheon, 1977, p. 109 apud DAVIS, 2016, p. 20.

<sup>222</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 148.

primitivos. E ainda sim, quando os colegas de aula aproximavam o bisturi de um cadáver de cor, faziam mais pela causa do avanço negro do que o abolicionista de mente mais elevada. Na morte, o negro se tornava um ser humano. Apenas então era um igual do homem branco.<sup>223</sup>

Na passagem a seguir, Martin, o receptor de Cora, explica sobre a resolução da “questão de cor”<sup>224</sup> na Carolina do Norte, no que ficou conhecido como a “Convenção da Justiça”, encabeçada por senadores, fazendeiros, advogados e personalidades influentes da região. Na narrativa, a Carolina do Norte não havia abolido a escravidão, mas sim, abolido os negros, dando lugar à “mão de obra a termo” de imigrantes europeus, principalmente irlandeses e alemães fugidos da guerra, da fome e de conflitos políticos na Europa. Os imigrantes substituiriam a mão de obra escrava, com o benefício de, no futuro, virem a fazer parte da sociedade sulista americana, aliando-se aos ideais conservadores.

Ironicamente, Martin explica a Cora que outros estados americanos que absorveram o contingente populacional de escravos banido pela Carolina do Norte, como a Flórida e a Louisiana, ficaram marcados pela “mancha do sangue negro”<sup>225</sup>, que deu origem a uma população mestiça:

Um passeio rápido pela Bourbon Street mostrava o resultado disso a qualquer observador: um repulsivo estado vira-lata no qual a raça branca ficava manchada, obscurecida, confusa, graças ao amálgama com o sangue negro. Deixem que poluam suas linhagens europeias com escuridão egípcia, que produzam um rio de mestiços, quarteirões e uma miscelânea de bastardos mulatos e sujos — eles forjam as próprias lâminas que serão usadas para cortar suas gargantas.<sup>226</sup>

Destaco nesta passagem a percepção de uma ironia de função atacante, de acordo com a nomenclatura empregada por Linda Hutcheon. A voz de Martin não é velada, mas de crítica feroz; seu discurso se mistura com a voz do narrador que infere uma posição fortemente condenável ao racismo. Ficcionalmente, na Carolina do Norte haviam sido instituídas “leis raciais” que proibiam que homens e mulheres negras entrassem no estado, mesmo que se tratassem de indivíduos livres, esses seriam escorraçados ou mortos, se não acatassem com a proibição. Do mesmo modo, era completamente vetado que casais inter-raciais constituíssem casamento, proibição que, nos Estados Unidos, vigeu na época de segregação racial, que durou até meados de 1960, através das Leis Jimmy Crow.

---

<sup>223</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 148.

<sup>224</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 171.

<sup>225</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 222.

<sup>226</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 173.

No excerto a seguir, Cora está debatendo com Ethel, mulher de Martin, uma “mulher média típica da sociedade norte-americana”, personagem da qual o narrador não perde em demarcar seus ensejos limitados e a sua pequena concepção de mundo, bem como as suas explicações simplistas e determinantes, em conformidade com pressupostos da moral e da religião conservadoras. Ethel dita à Cora que a escravidão negra se justificava no Velho Testamento, porque homens e mulheres da raça negra eram originados da linhagem de Cam, amaldiçoados com a cor negra e rabos. E que se, na Bíblia, a escravidão era condenada, referia-se a dos hebreus, não a negra, “de jeito nenhum”<sup>227</sup>. Cora, em rápida observação crítica, rebate o argumento de Ethel, com grande lucidez:

"Eu tenho a pele escura, mas não tenho rabo. Pelo o que sei — nunca pensei em procurar", Cora disse. "A escravidão é uma maldição, isso é verdade." A escravidão é um pecado quando brancos eram colocados na canga, mas não quando se tratava de africanos. Todos os homens são criados iguais, a menos que decidamos que você não é um homem.<sup>228</sup>

O indivíduo negro não era considerado um “homem” em igual medida ao branco e esse pensamento se valeu para além da época vitoriana e das pesquisas de cunho cientificista, como bem observa Stepan<sup>229</sup>. Não gratuitamente, Ethel havia formado o seu pensamento estreito e essencialista; o narrador, com um tom mordaz, introduz brevemente o seu contexto familiar e social. O pai de Ethel havia sido “presenteado” no seu aniversário de dez anos com uma escrava chamada Felice. Felice teve uma filha, Jasmine, o que fez com que os membros da família Delany passassem a ser “senhores de dois escravos”<sup>230</sup>. Ethel e Jasmine conviviam e brincavam de encenar pares como o de “marido e mulher” ou “missionário e nativo”. A convivência assídua cessou quando o pai de Ethel a proibiu de brincar com Jasmine, para evitar a “perversão entre as raças”<sup>231</sup>. Devido à doutrinação do pai, Ethel formou, em seu ideal como uma mulher virtuosa, o desejo de ser uma salvadora de almas de “selvagens perdidos”:

Ethel pensava que um escravo era alguém que vivia em sua casa como se fosse da família, mas que não era da família, o pai lhe explicou a origem dos negros para tirar essa ideia pitoresca da cabeça dela. Alguns afirmavam que os negros eram remanescentes de uma raça de gigantes que governara a Terra em tempos ancestrais, mas Edgar Delany sabia que eram descendentes do amaldiçoado Cam, que sobrevivera ao Dilúvio se agarrando ao topo de

<sup>227</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 189.

<sup>228</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 189.

<sup>229</sup> STEPAN. In: HOLLANDA, 1994.

<sup>230</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 198.

<sup>231</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 199.

uma montanha na África. Ethel pensou que, se eram amaldiçoados, então precisavam ainda mais de orientação cristã.<sup>232</sup>

Existe uma extensa e importante discussão acerca da relação entre o povo judeu e o povo negro no que diz respeito às aproximações quanto à experiência da escravidão e libertação. Paul Gilroy (2012) trata desse tema em *O Atlântico Negro*, em sessão intitulada “Filhos de Israel ou filhos dos faraós?”. Em linhas gerais, Gilroy retoma o emprego do termo “diáspora”, que entrou para “o vocabulário dos estudos sobre os negros e a prática da política pan-africanista a partir do pensamento judaico”<sup>233</sup>. Originalmente, o termo foi empregado na Bíblia, mas o significado mais contemporâneo do termo começou a ser usado no final do século XIX.

Os temas de fuga e sofrimento, tradição, temporalidade e organização social da memória possuem um significado especial na história das respostas judaicas à modernidade. A partir dessa origem, esses temas fluem para a obra de várias gerações de historiadores culturais e religiosos, críticos literários e filósofos judeus que mergulham na relação entre a modernidade e o antissemitismo e nos papéis do racionalismo e o irracionalismo no desenvolvimento do pensamento racista europeu. Nesses contextos, os mesmos temas são associados às ideias de dispersão, exílio e escravidão.<sup>234</sup>

Reconheço que remeto de maneira superficial ao tema da “diáspora”, mas desejo enfatizar a referência explícita, na narrativa, especialmente no diálogo referido entre Cora e Ethel, ao contexto bíblico da escravidão para que essa leitura não passe despercebida. Dada às observações quanto ao espectro deste trabalho, essa intertextualidade, interessa-nos mais na análise da paródia e da ironia.

No excerto abaixo, o caçador de escravos Ridgeway exalta a "lógica racial" e o "imperativo americano". Na abordagem aqui estabelecida, acredito que o discurso de Ridgeway é uma ironia formulada pelo autor a fim de evidenciar os absurdos da escravidão.

Se os pretos tivessem que ser livres, não estariam acorrentados. Se fosse para o vermelho manter sua terra, esta ainda seria dele. Se o homem branco não fosse destinado a dominar aquele novo mundo, ele não seria o seu dono agora.<sup>235</sup>

No estado do Tennessee, a diligência composta pelo caçador de escravos Ridgeway, o menino Homer, o mercenário Boseman, o escravo capturado Jasper e Cora encontraram uma

<sup>232</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 198-199.

<sup>233</sup> GILROY, 2012, p. 382.

<sup>234</sup> GILROY, 2012, p. 382-383.

<sup>235</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 89.

terra arrasada por queimadas e pela febre. Podemos interpretar o cenário construído nesse capítulo da narrativa como uma metáfora estendida da América de T. S. Elliot em *The waste land* (1922). Ao passarem por um contrastante campo úmido e preservado, a salvo do fogo e da destruição que caracterizava a paisagem, Cora questiona a si própria o que teria feito com que aquele pedaço de campo não houvesse também sido atingido pelas chamas. Cora pondera que, se, na fazenda da Geórgia, a justiça era sempre “má e constante”<sup>236</sup>, porque o mundo em si era injusto — uma vez que “os maus escapavam dos castigos merecidos, e os decentes tomavam o lugar deles na árvore de açoitamentos”<sup>237</sup> — no Tennessee, o desastre e a doença haviam recaído sobre a população de maneira arbitrária e indiferente, “sem conexão com os crimes dos moradores”<sup>238</sup>. Através desse encadeamento de pensamentos, Cora conclui que os seus infortúnios e as injustiças a ela acometidas nada tinham a ver com suas ações, mas ao simples fato de que sua pele era negra.

Nenhuma corrente prendia as desventuras de Cora a seu caráter ou a suas ações. Sua pele era preta, e era assim que o mundo tratava aos pretos. Nem mais nem menos. Cada estado é diferente, dissera Lumbly. Se o Tennessee tinha um temperamento, era parecido com a personalidade negra do mundo, com gosto por punições arbitrárias. Ninguém era poupado, independentemente do formato de seus sonhos ou da cor de sua pele.<sup>239</sup>

A autocrítica de Cora comporta uma ironia fundamental, porque a própria arbitrariedade da escravidão acabou sendo atrelada a discursos pseudocientíficos que a justificassem. Nesse sentido, aponto no excerto abaixo, também retirado do capítulo “Tennessee”, o grotesco e execrável discurso de Ridgeway sobre uma suposta “seleção natural” entre os indivíduos escravizados, entre os quais, aqueles como Cora e a sua mãe, Mabel, eram “o que havia de melhor de sua raça”, pois elas haviam sobrevivido às “adversidades” da escravidão. A analogia se torna mais perversa e grotesca pela comparação do indivíduo negro aos animais, em suas características biológicas e comportamentais, bem como aos processos de cruzamento genético e às condições adversas e à seleção natural como fatores determinantes na formação de uma raça teoricamente mais “forte” e propícia ao trabalho escravo. Com bases em teorias descabidas, sem real fundo científico, a escravidão foi por muito sustentada, e certos preceitos inseridos e naturalizados no imaginário social normativo e branco.

---

<sup>236</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 222.

<sup>237</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 222.

<sup>238</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 222.

<sup>239</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 222-223.

Pessoas como você e a sua mãe são o melhor da sua raça. Os fracos da tribo de vocês foram arrancados como erva daninha, morreram nos navios negreiros, morreram da nossa varíola europeia nos campos, cultivando algodão e anil. É preciso ser forte para sobreviver ao trabalho pesado e nos tornar mais grandiosos.<sup>240</sup>

No capítulo “Tennessee”, o caçador de escravos Ridgeway desenvolve um elogio ao “progresso” norte-americano marcado pelo tom cínico e imoral, que não passa despercebido aos olhos do narrador e é, aqui, concebido como uma ironia de função atacante.

Estavam em um local que um dia fora terra cherokee, disse ele, a terra dos pais dos pele-vermelha, até que o presidente decidiu outra coisa e mandou removê-los dali. Os pioneiros precisavam da terra, e se os índios não tinham aprendido que tratados com o homem branco não valiam absolutamente nada, disse Ridgeway, era bem feito para eles. Alguns de seus amigos haviam estado no Exército nessa época. Agrupavam os índios em campos, as mulheres e as crianças e tudo o mais que conseguissem carregar nas costas, e os faziam marchar para o oeste do Mississippi. A Trilha de Lágrimas e da Morte, como um sábio cherokee depois a chamou, não sem fundamento, não sem o instinto indígena pela retórica. Doença e má nutrição, para não mencionar o inverno rigoroso daquele ano, do qual o próprio Ridgeway se lembrava em sentir qualquer saudade, cobraram a vida de milhares. Quando chegaram a Oklahoma, havia ainda mais gente esperando por eles, sentada na terra que fora prometida aos índios no último tratado sem valor. Povo que aprendia devagar. Mas agora eles estavam naquela estrada. A viagem ao Missouri era muito mais confortável do que antes, aplainada por pequenos pés vermelhos.<sup>241</sup>

O progresso teve o seu preço: o massacre até a erradicação de determinados povos nativo-americanos. Os discursos dos personagens, ainda que os mais imorais e cínicos, vem a corroborar o teor crítico e político do romance de Whitehead; os discursos não são gratuitos, as falas dos personagens são permeadas de vozes que falam junto, sejam elas as opressoras ou as de resistência.

No estado do Tennessee, o caçador de escravos Ridgeway dá a Cora um vestido limpo para substituir o que usava, sujo pelo sangue de Jasper ao ser executado, e um par de sapatos de madeira; em seguida, Ridgeway a leva para jantar em um bar sujo e simplório. Lá, Cora percebe a que o caçador de escravos desejava submetê-la: “uma performance, como o espetáculo de sexta à noite no parque”<sup>242</sup>. Ridgeway a questiona por não se interessar em saber qual foi o destino de seu companheiro de fuga Caesar. Cora permanece em silêncio

---

<sup>240</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 229.

<sup>241</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 212.

<sup>242</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 225.

frente às provocações de Ridgeway, o que não o impede de revelar a violência acometida no “desenvolvido estado da Carolina do Sul”:

"Invadiram a cadeia. O xerife abriu a porta, para ser sincero, mas isso não soa tão dramático. Invadiram a cadeia e fizeram picadinho do corpo dele. As pessoas decentes da Carolina do Sul com suas escolas e crédito para sexta-feira à noite."<sup>243</sup>

Temos, no excerto acima, mais um exemplo da ironia no discurso. Ninguém se salva nas engrenagens do sistema escravagista, o pensamento racista e intolerante contamina mesmo os que se abstém de nele investir. Vejamos o que diz Hutcheon sobre a função avaliadora da ironia:

A função pragmática da ironia é, pois, a de sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarnecedora latente.<sup>244</sup>

Em uma passagem genial e irônica da narrativa, enquanto o caçador de escravos Ridgeway esbraveja suas teorias sobre a “lógica racial”, a “ideia de ordem” e o “imperativo americano”, Cora encontra-se aliviando os intestinos e, ao pegar um jornal para se limpar, lê que nele havia o anúncio da recompensa pela sua captura: “Ela terminou e pegou um boletim de fugitivos da pilha de papel para se limpar. Então esperou. Uma pausa risível, mas era dela”<sup>245</sup>. Trata-se de uma composição cênica altamente irônica, intencionalmente formulada, para provocar não, meramente, o riso, mas a quebra do discurso racista. Sob este signo, o da ironia, o encadeamento da cena se constitui com a tomada de consciência de Cora acerca do esvaziamento do discurso de Ridgeway:

Talvez o que o caçador de escravos dizia fosse verdade, pensou cora, todas as justificativas, e talvez os filhos de Cam fossem amaldiçoados e os proprietários de escravos cumprissem com o desejo do Senhor. E talvez ele fosse apenas um homem falando com a porta de uma latrina, esperando alguém limpar a bunda.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 226.

<sup>244</sup> HUTCHEON, 1989, p. 73.

<sup>245</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 229.

<sup>246</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 230.

No excerto abaixo, do último capítulo da narrativa, intitulado “O Norte”, Cora se encontra no túnel da estação fantasma perto da fazenda Valentine. Perdida, a protagonista se pergunta se haveria, enfim, uma saída no fim do túnel ou, apenas, a escuridão: “Seria tudo parte de uma grande piada?”, a personagem se questiona e, conseqüentemente, também o leitor, duvidando sobre o que, na narrativa, seria, realmente, fantasia e o que poderia ser uma refração do real.

Havia apenas a escuridão do túnel, e em algum lugar adiante, uma saída. Ou não havia uma saída, se fosse isso que o destino decretara — nada a não ser uma parede vazia, impiedosa. A última e mais amarga piada.<sup>247</sup>

Desejo destacar a importância da passagem anterior dentro da narrativa, pois penso que ela tem um teor imagético muito forte e poderoso: a escuridão de um túnel sem saída, uma parede dura, impenetrável, é conjugada à alegoria de que toda a trajetória de Cora não se passaria de uma grande piada, criando um clima desconcertante. Nessa imagem muito do romance se sintetiza e se desfaz: o elemento fantástico toma forma na materialidade dos trilhos que não levam a lugar nenhum, no túnel tapado; então, alterna-se da escuridão enlouquecedora, que é a fuga que move a protagonista, para a luz redentora. Das entranhas da escuridão, Cora ressurgiu, de uma fenda na terra aberta para uma floresta e, no seu rosto, incide a luz alta do sol invernal: “Ela não sabia como era Michigan, Illinois ou Canadá. Talvez não estivesse mais na América. Talvez tivesse ido além”<sup>248</sup>. Penso que este episódio contempla a possibilidade de uma realidade fantástica, ou, talvez, somente otimista, dentro da sucessão de eventos desfavoráveis e probatórios da fuga da protagonista.

### 3.2.3 O “ex-cêntrico” como protagonista

Linda Hutcheon (1991) afirma: “a arte pós-moderna é uma arte especificamente didática: se estivermos dispostos a escutar, ela nos ensina a respeito das contracorrentes”<sup>249</sup>, ou forças de resistência da cultura contemporânea, percebidas como uma relação não apenas de envolvimento, mas, também, de crítica. A pesquisadora diz que devemos estar abertos para escutar aquilo que ela chama de “ex-cêntrico”, o que está “fora do centro”. Vejamos:

<sup>247</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 309-310.

<sup>248</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 310.

<sup>249</sup> HUTCHEON, 1991, p. 65.

O pós-modernismo questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói (...). Ele reconhece a necessidade humana de estabelecer a ordem, e ao mesmo tempo observa que as ordens não passam disso: elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes. (...) parte de seu questionamento envolve um revigorante repensar sobre margens e fronteiras, sobre o que não se enquadra na noção de centro, elaborada pelo homem. Essas interrogações sobre o impulso em direção à uniformidade (ou à simples não-identidade) e à homogeneidade, à unidade e à certeza dão lugar a uma consideração sobre aquilo que é diferente e heterogêneo, aquilo que é híbrido e provisório.<sup>250</sup>

Hutcheon elenca os adjetivos “diferente”, “heterogêneo”, “híbrido” e “provisório” ao movimento pós-moderno, para descrever o seu caráter descentralizado, heterogêneo, não-essencialista. Destaco um episódio em *The underground railroad* que dialoga justamente sobre a “questão da hibridez”. Lander, um dos líderes da fazenda Valentine, era fruto da união de um homem branco e uma mulher negra livre, o personagem considerava a si próprio, um “híbrido”, e percebe que a sua imagem gerava reações negativas, por parte de algumas pessoas.

"Sou o que os botânicos chamam de híbrido", falou na primeira vez que Cora o ouviu. "Uma mistura de duas famílias diferentes. Em flores, tais mesclas agradam aos olhos. Quando este amálgama acontece em carne e osso, algumas pessoas ficam muito ofendidas. Nesta sala o reconhecemos pelo o que é — uma nova beleza que veio ao mundo e que está florescendo em torno de todos nós."<sup>251</sup>

A mestiçagem, nesse sentido, mostra-se como uma “ameaça”, pois ela é a representação concreta desse “interstício”, que foge à lógica racial de que é possível opor grupos em relação à supostas características fenotípicas, subordinadas à determinada “raça”. Mas sabemos que tal noção de essência ou pureza racial é ilusória e descabida, e deve ser rejeitada; essa negação pode ser relacionada com o próprio conceito de pós-moderno, como algo heterogêneo e não-uniforme, uma vez que as “unidades” e as “certezas” são contestadas por este movimento.

Ao longo de *Poética do pós-modernismo*, a pesquisadora canadense faz apontamentos fundamentais para compreendermos o pós-modernismo como paradoxal, descentralizador, questionador e não totalizante. De acordo com a teórica, não se trata de rejeitar os primeiros valores em favor dos últimos, ou seja, um mero embate de apreciação conceitual, mas um questionamento dos valores da nossa cultura, este "totalmente dependente daquilo que é por

---

<sup>250</sup> HUTCHEON, 1991, p. 65.

<sup>251</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 263.

ele questionado"<sup>252</sup>. A teórica acredita que talvez seja esta a "formulação mais básica possível para o paradoxo pós-moderno"<sup>253</sup>. Tendo em vista estes apontamentos em relação ao caráter pós-modernista, a canadense elegeu os “ex-cêntricos” como a figura de representação fundamental na sua poética:

o ex-cêntrico ou o diferente tem se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de reestabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético. A raça, o sexo, o etnicismo, a preferência sexual — tudo isso passa a fazer parte do domínio do político, à medida que diversas manifestações de autoridade centralizante e centralizada vão sendo desafiadas.<sup>254</sup>

A pesquisadora canadense observa um embate entre a teoria pós-estruturalista francesa e uma outra ramificação acerca da “margem”, do “outro”, e do “diferente”. Ela enfatiza que o pós-modernismo deseja ir além da construção binária de “centro/margem”, “eu/outro”:

Enquanto uma parte da teoria pós-estruturalista francesa tem afirmado que a margem é o último refúgio da subversão e da transgressão (e.g. Kristeva 1980b, 92) uma outra ramificação tem demonstrado como a margem é criada pelo centro e dele faz parte (Foucault 1973, 10) que o "diferente" pode ser transformado no "outro". Conforme temos verificado, o pós-modernismo tende a combater essa ideia por meio da afirmação da pluralidade do "diferente" e da rejeição binária do "outro".<sup>255</sup>

A fim de relacionar o conceito de “ex-cêntrico” a outros elementos fundamentais para o pós-moderno já discutidos, faço a relação entre este conceito e o que vem sendo debatido sobre paródia e intertextualidade. Se a teórica canadense acredita que, muitas vezes, o termo "intertextualidade" pode não dar conta de definir esse processo que vai além da "escrita atuando por meio de outras escritas, outras textualidades"<sup>256</sup>, essa insuficiência, no âmbito do discurso, a fez sugerir o termo "interdiscursividade" como um coletivo de discursos que abrangeria outras expressões das artes e do conhecimento:

Em muitos casos, o termo intertextualidade pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez (interdiscursividade) seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-

---

<sup>252</sup> HUTCHEON, 1991, p. 66.

<sup>253</sup> HUTCHEON, 1991, p. 66.

<sup>254</sup> HUTCHEON, 1991, p. 247-248.

<sup>255</sup> HUTCHEON, 1991, p. 248.

<sup>256</sup> HUTCHEON, 1991, p. 248.

moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia (...).<sup>257</sup>

Uma das implicações da interdiscursividade, pensada por Hutcheon (1991) como "pluralização discursiva"<sup>258</sup>, é que o centro da narrativa histórica e fictícia se torna disperso, visto que "as margens e as extremidades adquirem um novo valor"<sup>259</sup>. Aquilo que a pesquisadora propõe como "ex-cêntrico", mas que pode ser também o "off-centro", ou o "descentralizado", estaria aliado a outra expressão fundamental da poética pós-moderna, já discutida, a "paródia intertextual" como forma de apropriação de espaços e saberes ditos da cultura dominante e como uma "transcontextualização" de narrativas.

Aquilo que é "diferente" é valorizado em oposição à "não-identidade" elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la — com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone. Conforme Said vem afirmando (1986), existe uma relação de mútua interdependência das histórias dos dominados e dos dominadores.<sup>260</sup>

Esse aspecto observado por Hutcheon à respeito da formulação de Said<sup>261</sup>, sobre a relação de interdependência e o conflito entre as histórias dos povos dominados e dominadores pode ser especialmente relacionado às narrativas de escravos e ex-escravos afro-americanos. Uma vez que, essa expressão cultural/política/literária incide diretamente sobre uma nova possibilidade de escrita alcançada por um grupo historicamente sufocado nos relatos oficiais de suas próprias experiências, aspecto essencial para discussão do objeto deste trabalho.

No capítulo "Indiana", Cora refugia-se na fazenda Valentine e, no período que lá habita, testemunha a construção de uma biblioteca para a comunidade. Na biblioteca, de acordo com Royal, havia a "maior coleção de literatura negra deste lado de Chicago"<sup>262</sup>. Além

<sup>257</sup> HUTCHEON, 1991, p. 169-170.

<sup>258</sup> HUTCHEON, 1991, p. 170.

<sup>259</sup> HUTCHEON, 1991, p. 170.

<sup>260</sup> HUTCHEON, 1991, p. 170.

<sup>261</sup> SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>262</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 280.

dos livros sobre as “tribos de cor”<sup>263</sup> — impérios africanos e dos escravos egípcios — haviam “panfletos de versos escritos por poetas negros, autobiografias de oradores de cor” e almanaques, uma paixão antiga de Cora, desde de o tempo da Carolina do Norte, em que, confinada ao sótão de Martin, sua fonte de leitura consistia em almanaques antigos, amarelados pela urina dos ratos. O período de reclusão de Cora, na Carolina do Norte, em que ela viveu por meses escondida no sótão de Martin e Ethel, foi inspirado em uma conhecida e importante *slave narrative*, de acordo com Whitehead:

Essa seção na Carolina do Norte foi inspirada por uma das narrativas de escravos mais conhecidas, *Incidents in the life of a slave girl*, de Harriet Jacobs. E ela (Harriet Jacobs) estava na Carolina do Norte e fugiu de seu mestre abusivo, que tinha intenções sexuais sobre ela, e escondeu-se por sete anos em um sótão até que ela pudesse obter meios de sair da cidade. Então, Cora está presa em um sótão com vista para o parque da cidade; e, toda sexta-feira, há um festival de linchamento feliz onde eles executam a pessoa negra mais recente que foi pega em seu programa de genocídio.<sup>264</sup>

Ademais, uma observação importantíssima para este estudo recai sobre a interdiscursividade observada na cena a seguir. Cora lê, nesses almanaques, relatos de escravos e ex-escravos afro-americanos e, através deles, experimenta a sensação de reconhecimento e identificação com as suas origens, experiências da escravidão e libertação. É interessante pensar que Cora estaria lendo as narrativas originais dos escravos afro-americanos, as *slave narratives*, relatos que serviram como substrato para compor as narrativas de escravos pós-modernas, categoria em que a obra de Whitehead pode ser compreendida.

Cora leu relatos de escravos que haviam nascido acorrentados e aprendido a ler. De africanos que haviam sido roubados, arrancados de seus lares e de suas famílias, e que descreviam as misérias da servidão e então suas fugas espetaculares. Ela reconhecia essas histórias como suas. Eram as histórias de pessoas de cor que ainda nem sequer haviam nascido, as fundações de seus triunfos.<sup>265</sup>

---

<sup>263</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 280.

<sup>264</sup> No original: “That section in North Carolina was inspired by one of the more better-known slave narratives, Harriet Jacobs' "Incidents In The Life Of A Slave Girl." And she was in North Carolina and fled her abusive master, who had sexual designs upon her, and hid seven years in an attic until she could be - get passage out of town. So Cora is trapped in an attic that overlooks the town park, and every Friday, there's a happy lynching festival where they execute the latest - the latest black person who's been caught up in their program of genocide” (GROSS. *NPR*, 2016, nota minha)

<sup>265</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 281.

O conceito de “ex-cêntrico”, formulado por Hutcheon, relaciona-se de forma especial com a metaficção historiográfica e a paródia, dado o seu caráter de reavaliar o passado através de figuras historicamente marginalizadas pela história tradicional e canônica:

Sem dúvida, a utilização dada à paródia pelas mulheres e pelos artistas afro-americanos com objetivos de desafiar a tradição branca e masculina a partir de seu próprio interior, de empregar a ironia para comprometer e também para criticar, é visivelmente paradoxal e pós-modernista. Os pensamento negro e feminista nos demonstram como é possível fazer com que a teoria saia da torre de marfim e entre no mundo maior da práxis social, conforme o vêm afirmando teóricos como Said (1983).<sup>266</sup>

Vimos, anteriormente, que, para Hutcheon (1991), a paródia caracteriza-se pela sua natureza de "duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão"<sup>267</sup>, e porque a paródia utiliza-se da memória histórica para construir um discurso autorreflexivo, ela está "sempre inextricavelmente preso ao discurso social"<sup>268</sup>. Segundo a pesquisadora, é inconcebível para o pós-moderno o isolamento da arte como discurso do âmbito político e social.

A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria do que chamei de "ex-cêntrico", daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. (...) E sem dúvida, a paródia passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos — dos artistas negros ou de minorias étnicas, dos artistas gays e feministas — que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram. Tanto para os artistas como para suas plateias, a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância.<sup>269</sup>

Se, no romance histórico do século XIX, os protagonistas deveriam ser uma síntese representacional de um “tipo”, geralmente branco, masculino e heteronormativo, na ficção pós-moderna, os protagonistas são todos aqueles à margem desse centro. Leia-se Hutcheon sobre a definição de Lukács<sup>270</sup> acerca do romance histórico e as percepções da pesquisadora sobre as diferenças deste em relação às novas expressões da poética pós-moderna:

---

<sup>266</sup> HUTCHEON, 1991, p. 35.

<sup>267</sup> HUTCHEON, 1991, p. 57.

<sup>268</sup> HUTCHEON, 1991, p. 58.

<sup>269</sup> HUTCHEON, 1991, p. 58.

<sup>270</sup> LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

Lukács achava que o romance histórico poderia encenar o processo histórico por meio da apresentação de um microcosmo que generaliza e concentra (...). Portanto o protagonista deveria ser um tipo, uma síntese do geral e do particular, de “todas as determinantes essenciais em termos sociais e humanos”. A partir dessa definição, fica claro que os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.<sup>271</sup>

No exceto acima, Hutcheon se refere especialmente à metaficção historiográfica como uma expressão propícia a protagonizar a figura dos “ex-cêntricos”; uma vez que, a metaficção historiográfica possibilita recontar a história sob o ponto de vista das ditas “minorias”, grupos marginalizados por uma ideologia dominante. Essa nova possibilidade de fazer literário dialoga com os objetivos das *neoslave/neo-slave narratives* e *postmodern slave narratives* na revisão do passado escravagista das Américas sob a ótica do escravizado. Em sua proposta, essas narrativas pós-modernas, muitas vezes, usam da paródia às “narrativas mestras”, tais como as narrativas escritas por autores norte-americanos brancos que assumiram o discurso negro, dentre as quais a obra de William Styron, *The confessions of Nat Tuner* (1967), tão criticada pelos intelectuais e escritores negros na época de sua publicação, e a de Ernest J. Gaines, *The autobiography of Miss Jane Pittman* (1971), dramatizada em adaptação fílmica, em 1974, são referências.

A análise de *The underground railroad* através dos aportes teóricos dos estudos pós-modernos e da tradição da literatura afro-americana, sob os quais incide de maneira especial a figura do “ex-cêntrico”, dialogam entre si e mostram-se pertinentes para uma leitura crítica do romance como uma expressão cultural, política e descentralizadora. Destaco a existência de outros trabalhos que articularam a teoria de Linda Hutcheon sobre metaficção historiográfica e as *neo-slave narratives*, como o de Cristiane Hawkins<sup>272</sup>, para, de certa forma, demonstrar que a leitura aqui proposta não é algo descabido ou completamente novo, mas já pensado pela crítica norte-americana. Elenco no próximo subcapítulo a conceituação mais detalhada de “metaficção historiográfica”, preconizada por Hutcheon, aliada à análise do romance de Whitehead.

### 3.2.4 A metaficção historiográfica como possibilidade de reescrever o passado

<sup>271</sup> HUTCHEON, 1991, p. 151.

<sup>272</sup> HAWKINS, Christiane. *Historiographic metafiction and the neo-slave narrative: pastiche and polyphony* in Caryl Phillips, Toni Morrison and Sherley Anne Williams. 79 f. Master of Arts in English. Florida International University, Miami, 2012.

Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991) discorre sobre o conceito de “metaficção historiográfica”. Para essa pesquisadora, estes textos tratam-se de narrativas que ela considera como "a forma mais paradoxal e historicamente complexa"<sup>273</sup> do pós-moderno. A teórica aponta determinados elementos que constituem a metaficção historiográfica, tais como: a autorreflexividade, referências intertextuais a personagens ou eventos históricos, reflexão sobre o “fazer literário” (metanarração), a paródia e a ironia como crítica a noções preconcebidas de “centro/margem”. De acordo com a pesquisadora, “as metaficções pós-modernas têm se voltado para os relatos historiográficos e ficcionais do passado como objetivo de estudar as inserções ideológicas da diferença como desigualdade social”<sup>274</sup>. O que nos leva a pensar a metaficção historiográfica como uma proposta de analisar criticamente o passado, a fim de dar ênfase aos sujeitos que historicamente foram relegados à margem, os "ex-cêntricos".

Hutcheon (1991) partiu, em *Poética do pós-modernismo*, da análise sobre a arquitetura pós-moderna, fundamentando-se, principalmente, nas teorizações do arquiteto Paolo Portoghesie e percorreu exemplos da literatura ficcional de língua inglesa, estabelecendo relações de ordem estética e de conteúdo. A teórica aponta que, assim como determinadas obras arquitetônicas de Charles Moore (criador da polêmica Piazza d'Italia, localizada em Nova Orleans, Louisiana) e Riccardo Bofill (arquiteto espanhol, idealizador de construções como o Teatro Nacional da Catalunha em Barcelona), a ficção pós-moderna não é, somente, "auto-reflexivamente metaficcional e paródica"<sup>275</sup>, mas apresenta, também, "reivindicações com relação a certo tipo de referência recém-problematizada"<sup>276</sup>. Por isso, para Hutcheon, a arte pós-moderna não se limita a negar referências do mundo em que vivemos, ela pode incluir estas referências e se expressar como mais um discurso que elaboramos a partir da realidade.

Mais do que negar, ela contesta as "verdades" da realidade e da ficção — as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> HUTCHEON, 1991, p. 64.

<sup>274</sup> HUTCHEON, 1991, p. 248.

<sup>275</sup> HUTCHEON, 1991, p. 64.

<sup>276</sup> HUTCHEON, 1991, p. 64.

<sup>277</sup> HUTCHEON, 1991, p. 64.

Dado o caráter duplo e paradoxal desse tipo de escrita que se propõe a ficcionalizar o passado, usando referências históricas, contudo, subvertendo as certezas que o relato histórico pode fornecer, Hutcheon (1991) observa que a metaficção historiográfica contesta qualquer possibilidade de garantia de sentido:

(...) o que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de *qualquer* sólida "garantia de sentido", qualquer que seja sua localização no discurso. Esse questionamento coincide com a contestação de Foucault ao fato de a possibilidade de conhecimento permitir, em algum instante, qualquer verdade final e autorizada.<sup>278</sup>

Podemos relacionar a inserção do pensamento de Foucault<sup>279</sup> acerca do *locus* do discurso e da impossibilidade da apreensão de qualquer *verdadeiro* conhecimento com a premissa de Hutcheon de que parece ser impossível conhecer algo que não seja através de "outros textos"; ou seja, a noção de "verdade histórica", em si, é questionada. Leia-se: "O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de fato questiona se jamais podemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados"<sup>280</sup>.

Uma das fortes críticas rechaçadas por Hutcheon (1991) é a de que o pós-moderno seria "anistórico" ou "caso utilize a história, só o faz com ingenuidade e nostalgia"<sup>281</sup>, o que ela percebe como uma "crença reducionista de que qualquer revivência do passado tem de ser, por definição, uma nostalgia sentimental ou um saudosismo"<sup>282</sup>. O que o pós-modernismo propõe e, assim percebemos nas metaficções historiográficas analisadas pela pesquisadora, é a "reavaliação do passado à luz do presente"<sup>283</sup>; não há nenhum sentimento nostálgico ou de idealização do passado na proposta da metaficção historiográfica, observação que está de acordo com a análise proposta do romance de Whitehead.

Fredric Jameson, em *O inconsciente político* (1992), discorre sobre o que Hutcheon (1991) refere como "textualidade do passado". Para Jameson a história não pode ser objetivada e aprendida por si mesma. Por isso, a afirmação do teórico norte-americano de que a história não é um texto já dado: ela não pode ser tomada como conhecimento imediato, mas somente através de outros textos.

---

<sup>278</sup> HUTCHEON, 1991, p. 81.

<sup>279</sup> FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.

<sup>280</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

<sup>281</sup> HUTCHEON, 1991, p. 38

<sup>282</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

<sup>283</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

Essa História (...) *não* é um texto, pois é fundamentalmente não-narrativa, não-representacional; contudo, pode-se acrescentar a isso a condição de que a História a não ser sob a forma textual, nos é inacessível, ou seja que só pode ser abordada por meio de uma (re)textualização anterior.<sup>284</sup>

Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), reafirma o que considera como o caráter "textual" do passado:

Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais podem ser consideradas, em certo sentido como textos sociais. E os romances pós-modernos (...) nos dizem algo sobre esse fato e sobre as suas consequências.<sup>285</sup>

Podemos aliar ao excerto anterior a percepção da pesquisadora, em concordância com o de Jameson, neste determinado ponto, de que o passado não pode ser conhecido a não ser através de textos anteriores. Hutcheon vai mais além, dizendo que "como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada"<sup>286</sup>.

Hutcheon (1991) admite que os conceitos de *metaficção* e de *autorreflexão* não são características unicamente do pós-moderno, visto que esses elementos estão presentes desde a literatura clássica e moderna, e também em outras formas de expressão, como o cinema, por exemplo. Segundo a teórica, o diferencial das práticas pós-modernas seria a crítica através de uma "relação irônica com o passado e o presente"<sup>287</sup>, como podemos conferir no excerto abaixo, integralmente:

o pós-modernismo ultrapassa a auto-reflexividade [sic] para situar o discurso num contexto mais amplo. A metaficção consciente está entre nós há muito tempo, provavelmente desde Homero e certamente desde Dom Quixote e Tristram Shandy (...). No cinema, a auto-reflexividade [sic] tem constituído uma técnica comum da narrativa modernista, utilizada para debilitar a representação e a identificação com o espectador (...). A contextualização discursiva do pós-modernismo mais complexa e mais aberta, ultrapassa essa auto-representação [sic] e sua intenção desmistificadora, pois é

---

<sup>284</sup> JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como um ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992, p. 75.

<sup>285</sup> HUTCHEON, 1991, p. 34.

<sup>286</sup> HUTCHEON, 1991, p. 185.

<sup>287</sup> HUTCHEON, 1991, p. 65.

fundamentalmente crítica em sua relação irônica com o passado e o presente.<sup>288</sup>

Hutcheon (1991) afirma que a arte pós-moderna deixa visíveis as contradições entre a autorreflexão e os discursos históricos totalizantes. Dada a desconfiança dos estudos pós-modernos em aceitar os discursos totalitários, a contestação da cultura e da própria história pelo pós-moderno atua de modo a desconstruir os grandes relatos, as "narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura"<sup>289</sup> a que se refere Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1979).

No pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão [sic] se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como o seu oposto — o conceito histórico-político no qual se encaixa. O resultado dessa deliberação da recusa em resolver as contradições é uma contestação daquilo que Lyotard (...) chama de narrativas-mestras totalizantes de nossa cultura, aqueles sistemas por cujo intermédio costumamos unificar e organizar (e atenuar) quaisquer contradições a fim de coaduná-las. Esse desafio enfatiza o processo de formação de significado na produção e na recepção da arte, mas também como em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos "fatos" históricos a partir de "acontecimentos" brutos do passado, ou, em termos gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência.<sup>290</sup>

Hutcheon percebe que teóricos do pós-moderno como Baudrillard, Foucault e Lyotard insinuaram que "nenhum conhecimento consegue escapar à cumplicidade com alguma metanarrativa, com as ficções que possibilitam qualquer pretensão à "verdade"; por mais provisória que esta seja"<sup>291</sup>. Não obstante, esses teóricos concluiriam que "*nenhuma* narrativa pode ser "mestra" natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos"<sup>292</sup>. O pós-modernismo, de maneira geral, é concebido como uma vertente crítico-teórica que contesta o metadiscorso das "grandes narrativas", ou seja, narrativas concebidas como "grandes relatos" que poderiam explicar outras narrativas e cuja função seria fundamentar e legitimar conceitos humanistas tidos como "universais", pautados na história e cultura ocidental, proposição a que Hutcheon se refere como "síntese dialética".

Considero pertinente aqui a reflexão sobre um excerto da introdução do texto de Lyotard, *A condição pós-moderna*, em que o teórico se refere exatamente sobre o ponto aqui

---

<sup>288</sup> HUTCHEON, 1991, p. 65.

<sup>289</sup> HUTCHEON, 1991, p. 12.

<sup>290</sup> HUTCHEON, 1991, p. 12-13.

<sup>291</sup> HUTCHEON, 1991, p. 31.

<sup>292</sup> HUTCHEON, 1991, p. 31.

discutido: a suposta crise da ciência e a crise dos relatos, a partir do final do século XIX.<sup>293</sup> Os metadiscursos recorreriam a um grande relato, como, por exemplo, “a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido”<sup>294</sup>, ou seja, uma filosofia. Por sua vez, o estatuto de legitimação concedido a determinados discursos se configuraria através de uma “regra do consenso entre e o remetente e o destinatário de um enunciado com valor de verdade (...) tida como aceitável”. É dessa forma que o discurso iluminista, por exemplo, encontra respaldo sobre narrativas onde “o herói do saber trabalha por um bom fim ético-político, a paz universal”<sup>295</sup>. Desse modo, de acordo com Lyotard, o saber, que passa a ser legitimado por um metarrelato, implicaria “uma filosofia da história”; em contrapartida, também faz questionar “a validade das instituições que regem o vínculo social” que, por sua vez, também precisam ser legitimadas. O pós-moderno atuaria sobre esse metarrelatos contestando-os em sua legitimidade:

Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos da linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.<sup>296</sup>

Destaco a compreensão de Lyotard de que não existiriam “combinações de linguagem necessariamente estáveis”<sup>297</sup>, ideia que se mantém na sua análise sobre a questão da referência que aqui elenco. De acordo com Hutcheon (1991), Jean-François Lyotard foi o único analista da pós-modernidade a abordar “consistentemente a questão da referência”<sup>298</sup>. A pesquisadora afirma que, para Lyotard, “a linguagem não articula o sentido do mundo”; mas “exclui constantemente aquilo que procura captar”<sup>299</sup>. A teórica relaciona esse sentido “autocontraditório” ao “paradoxo pós-modernista” de um “discurso que usa e, ironicamente,

<sup>293</sup> LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, introdução, p. xv.

<sup>294</sup> LYOTARD, 2002, introdução, p. xv.

<sup>295</sup> LYOTARD, 2002, introdução, p. xv-xvi.

<sup>296</sup> LYOTARD, 2002, introdução, p. xvi.

<sup>297</sup> LYOTARD, 2002, introdução, p. xvi.

<sup>298</sup> HUTCHEON, 1991, p. 194.

<sup>299</sup> HUTCHEON, 1991, p. 194.

abusa, afirma e nega as convenções em cujo interior atua"<sup>300</sup>. Lyotard, ao analisar o contexto pragmático da narrativa, observa todas as circunstâncias enunciativas: o produtor, o receptor e as amplas e complexas relações entre estes componentes, e que, neste contexto enunciativo, os referentes são atrelados, inevitavelmente, a outros discursos e a outras narrativas, o que significa que:

a "realidade" a que se refere a linguagem da metaficção historiográfica é sempre basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí a sua designação como metaficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (historiografia).<sup>301</sup>

Hutcheon (1991) observa que "em termos gerais, toda a auto-reflexividade [sic] e toda a auto-representação [sic] metaficcionais agem no sentido de questionar a própria existência e também a natureza da referência extratextual"<sup>302</sup>. A metaficção historiográfica entraria nessa discussão para torná-la ainda mais complexa:

A história apresenta fatos — interpretados, significantes, discursivos e textualizados feitos a partir de acontecimentos em estado bruto. Portanto qual será o referente da historiografia: o fato ou o acontecimento, o vestígio textualizado ou a experiência em si?<sup>303</sup>

Hutcheon (1991) adverte que a ficção pós-modernista "joga com essa questão"<sup>304</sup>, mas "sem jamais resolvê-la completamente"<sup>305</sup>. A metaficção historiográfica gera confusão entre "texto e experiência"<sup>306</sup>, e na própria determinação da noção de referência (autorreferencialidade, intertextualidade, referência histórica, e etc.), gerando uma "tensão" entre o "real e o textualizado"<sup>307</sup> e os tipos de referências em si.

Para elucidar esse comentário, Hutcheon (1991) propõe uma exposição dos diferentes tipos de referências que podem atuar na metaficção historiográfica: a referência *intratextual* da ficção, a *autorrepresentação* ou *autorreferência*, a *intertextual*, a *extratextual textualizada*, e a *hermenêutica*. Não entrarei em detalhes sobre cada tipo de referência, mas aproveito para inserir estes conceitos em nível de esclarecimento geral e para enfatizar o comentário de

---

<sup>300</sup> HUTCHEON, 1991, p. 194.

<sup>301</sup> HUTCHEON, 1991, p. 194.

<sup>302</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

<sup>303</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

<sup>304</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

<sup>305</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

<sup>306</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

<sup>307</sup> HUTCHEON, 1991, p. 197.

Hutcheon de que "se deve evitar um modelo estático de referência"<sup>308</sup> e que o papel da recepção do leitor não pode ser ignorado, independentemente do tipo de referência em questão.

não podemos ignorar o papel do processo hermenêutico da leitura: a metaficção historiográfica não se limita a referir de maneiras (intra-, inter-, auto-, extra-) textuais (isto é, de produto). O retorno autoconsciente do texto do pós-modernista ao processo de *performance* e à integridade do ato enunciativo exige que o leitor, o *você*, não seja excluído, mesmo ao lidar com a questão da referência.<sup>309</sup>

Hutcheon (1991) percebe a questão da referência pertinente à "interação do mundo fictício com o mundo real do leitor"<sup>310</sup>, o que aplicar-se-ia tanto na ficção quanto na historiografia, a fim de promover a "desmistificação do "natural"<sup>311</sup> e do "dado", de modo a evitar que a metaficção historiográfica caia no "beco sem saída da auto-referência"<sup>312</sup>. Ou seja, a metaficção historiográfica nunca incidirá suas referências somente sobre si mesma, de modo a esvaziar o próprio texto.

Poderia a obra de Colson Whitehead ser considerada uma metaficção historiográfica? Sob todos os aspectos aqui observados, de acordo com a teoria de Linda Hutcheon, acredito que sim, pois através dos elementos fundamentais da ficção pós-moderna elencados, a narrativa questiona o passado da escravidão nos Estados Unidos no século XIX por meio de paródias da história já textualizada e do presente vivido na sociedade contemporânea, configurando um jogo referencial e irônico. Hutcheon nos diz: "É a este jogo irônico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica que me refiro quando falo de paródia moderna"<sup>313</sup>. É irônico que a realidade ficcional seja chocantemente plausível, pois o absurdo contido na escravidão negra, historicamente concretizada, é o maior de todos.

A fim de refletir sobre a metaficção em processo no romance *The underground railroad*, trago o aporte teórico de Paul Gilroy (2012) ao abordar o romance *Beloved*, de Toni Morrison e outros textos que ele identifica compartilhar o "interesse pela história e memória social em um espírito experimental e expressamente político"<sup>314</sup>.

<sup>308</sup> HUTCHEON, 1991, p. 201.

<sup>309</sup> HUTCHEON, 1991, p. 201, grifo da autora.

<sup>310</sup> HUTCHEON, 1991, p. 201.

<sup>311</sup> HUTCHEON, 1991, p. 201.

<sup>312</sup> SUKENICKS, Ronald. *In form: digressions on the act of fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985, p. 77 apud HUTCHEON, 1991, p. 201.

<sup>313</sup> HUTCHEON, 1989, p. 18.

<sup>314</sup> GILROY, 2012, p. 405.

Desejo chamar a atenção para os modos pelos quais alguns escritores negros já iniciaram o trabalho decisivo de investigar os terrores que esgotam os recursos da linguagem em meio aos entulhos de uma catástrofe que proíbe sua arte, ao mesmo tempo que exige a sua continuação. Desejo repetir e estender o argumento frequentemente levantado de que, mesmo quando esses escritores são americanos negros, sua obra não deve ser exclusivamente identificada com o projeto de construção de um cânone cultural etnicamente específico ou nacionalista, porque a lógica do grande movimento político no qual esses textos se situam e para o qual contribuem opera em outros níveis que não aqueles demarcados por fronteiras nacionais. Esses textos pertencem também à rede de identidades e interesses da diáspora, que rotulei de Atlântico negro.<sup>315</sup>

O pesquisador identifica que há certo “ceticismo quanto ao valor de tentar revisitar as sedes de terror indizível na imaginação”, e que se mostra mais presente na forma do romance. Gilroy percebe uma predileção dos leitores do Atlântico negro pela ficção. O historiador britânico cita Walter Benjamin, em *Illuminations* (1973), na sua compreensão de que o leitor é atraído pelo romance na esperança de aquecer a sua vida através da morte dos quais a história ele lê. Sobre este ponto, Gilroy faz uma advertência:

O conjunto de romances africano-americanos recentes que trata explicitamente da história, historiografia, escravidão e recordação denota uma intensa e ambivalente negociação da forma romance que está associada com suas várias críticas da modernidade e do Iluminismo.<sup>316</sup>

Além da predileção pelo romance, como um gênero narrativo oportuno para recontar o passado, Gilroy percebe a incidência de releituras e de intertextualidades entre textos modernos e seus antecessores, bem como a incorporação de estruturas antagônicas, nos romances do “Atlântico negro”, cuja temática trata das questões supracitadas: “história, historiografia, escravidão e recordação”<sup>317</sup>. Gilroy toma como exemplo a escritora Toni Morrison, quem observa essa “negociação da forma romance” como algo ainda mais acentuado e subversivo, na sua poética, especialmente, em *Beloved*, narrativa que ela percebe como “exterior à maioria das amarras do romance”<sup>318</sup>. Gilroy compreende que, no comentário de Morrison, há um “desconforto” e uma “angústia” em relação ao romance como um recurso para agir “nos processos sociais que governam a reformulação e conservação da memória histórica”<sup>319</sup>, o que pode ser devido à substituição da cultura oral pela escrita.

<sup>315</sup> GILROY, 2012, p. 405-406.

<sup>316</sup> GILROY, 2012, p. 406.

<sup>317</sup> GILROY, 2012, p. 406.

<sup>318</sup> Entrevista com Toni Morrison publicada sob o título “Living Memory: Meeting Toni Morrison”. In: GILROY, Paul. *Small Acts*. Londres: Serpent’s Tail, 1993, pp. 175-82 apud GILROY, 2012, p. 407.

<sup>319</sup> GILROY, 2012, p. 406.

O romance, historicamente, era mais acessível para determinada classe ou grupo social privilegiado, aquele que o escrevia, característica que se transformou com o surgimento da classe média e do público leitor. Morrison acredita que, por muito tempo, a arte purificadora do povo negro foi a música, mas que, atualmente, ela tornou-se “de todos”: o povo negro não possui mais direitos exclusivos sobre ela; e, portanto, outra forma de expressão precisou tomar o lugar da música, o que faz Morrison perceber o romance como necessário “de um modo que não era necessário antes”<sup>320</sup>.

Gilroy (2012) aponta que a associação entre a escravidão dos sistemas da antiguidade e a dos sistemas pré-capitalistas é, em certa medida, equivocada, pois essa relação não compreende a experiência escrava colonial nem a “escravidão racial capitalista”<sup>321</sup>. Observação que se aplica ao racismo científico, por exemplo, que foi uma crença bastante difundida do século XVII até o início do século XX, usado para legitimar ideias racistas através de políticas no período moderno e pós-moderno.

Essas tentativas imaginativas de revisitar a experiência escrava, e filtrá-la em busca de recursos com que promover aspirações políticas contemporâneas, não apontam para uma dissociação simples (afrocêntrica ou outra) do Ocidente e seus entendimentos distintivos de ser, pensar e pensar sobre o pensar e o ser. Por certo, é rompida a associação equivocada entre escravidão e antiguidade e sistemas pré-capitalistas de produção e dominação, mas a ruptura indica a oportunidade de reconceitualização para que a escravidão racial capitalista torne-se interna à modernidade e intrinsecamente moderna.<sup>322</sup>

É interessante pensar, assim como nos alerta W. E. B. Du Bois, que “os escravos negros na América representavam as condições piores e mais inferiores entre os trabalhadores modernos”<sup>323</sup>, pois um escravo no Sul dos Estados Unidos custava ao seu senhor por volta de 19 dólares ao ano, “o que significa que eles estavam entre os trabalhadores pagos mais pobres do mundo moderno”<sup>324</sup>. Devido a essa constatação, Gilroy afirma que os negros na América teriam sido “o primeiro povo realmente moderno”<sup>325</sup>, pois eles tiveram que lidar já “no século XIX com dilemas e dificuldades que apenas se tornariam a substância da vida cotidiana na Europa um século mais tarde”<sup>326</sup>.

<sup>320</sup> EVANS, Mari (Org.). *Black women writers: arguments and interviews*. Londres: Pluto Press, 1983, p. 340 apud GILROY, 2012, p. 407.

<sup>321</sup> GILROY, 2012, p. 410.

<sup>322</sup> GILROY, 2012, p. 410.

<sup>323</sup> DU BOIS, W. E. B. *Black reconstruction in America*. Nova York: Antheneum, 1977, p. 9.

<sup>324</sup> DU BOIS, 1977, p. 9.

<sup>325</sup> GILROY, 2012, p. 412.

<sup>326</sup> GILROY, 2012, p. 412.

Cito Toni Morrison em “Living Memory” (1993), em que a autora e crítica afirma que “as mulheres negras tiveram de lidar com problemas pós-modernos no século XIX e antes”<sup>327</sup>, como “certos tipos de loucura, enlouquecer deliberadamente”<sup>328</sup>, como “estratégias de sobrevivência” da “pessoa moderna”<sup>329</sup>. Sobre este ponto faço a relação com o próprio romance de Morrison, *Amada*, cuja protagonista comete o infanticídio e, em *The underground railroad*, em que uma das mulheres que dividia o alojamento com Cora, na Carolina do Sul, em uma noite de comemorações entre os participantes do programa, sai correndo, sem rumo, pelo gramado da escola, com a blusa rasgada, debatendo-se e gritando: “Meus bebês, estão levando embora os meus bebês!”<sup>330</sup>. Diante dessa cena, o narrador observa a plateia reagir com um suspiro frente ao “refrão familiar”. De volta ao alojamento, ao dormir, Cora, relembra os gritos da moça em surto e “os *fantasmas* que ela chamava de seus”<sup>331</sup>. A palavra “fantasma” remete, novamente, a *Amada*, em que a presença da menina morta na casa da Bluestone Road 124, pairava como uma assombração, e em muitos momentos, na narrativa, é referida como um “fantasma” ou um “espírito maligno”.

Gilroy defende, em *O Atlântico negro*, a não fixidez do “absolutismo étnico”<sup>332</sup>, mas um “processo infinito de construção de identidade”<sup>333</sup>, de forma que esse “devir” pode se mostrar um fator positivo para a inserção política negra:

Em seu ponto mais valioso, a história das identidades raciais em disputa propicia uma ilustração específica das lições gerais envolvidas em tentar manter abertas as categorias instáveis e profanas da cultura política negra. Igualmente importante é que ela pode revelar um valor positivo no empenho em incorporar os problemas de como lidar com essa abertura no exercício da política.<sup>334</sup>

Sobre a questão da “construção da identidade” e a inserção da “cultura política negra” discutidas por Gilroy e a que selecionei para tematizar a discussão deste subcapítulo, pode-se perceber a ênfase sobre a produção artística e literária do povo negro como expressão cultural e identitária, e na qual o romance é apontado como uma “nova” e necessária forma de dar voz aos afro-americanos.

---

<sup>327</sup> GILROY. “Living Memory: meeting Toni Morrison”. *Small acts*. Londres: Serpent’s Tail, 1993 apud GILROY, 2012, p. 412.

<sup>328</sup> Ibid., p. 412.

<sup>329</sup> Ibid., p. 412.

<sup>330</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 115.

<sup>331</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 115, grifo meu.

<sup>332</sup> GILROY, 2012, p. 415.

<sup>333</sup> GILROY, 2012, p. 415.

<sup>334</sup> GILROY, 2012, p. 416.

Destaco, em *The underground railroad*, episódios em que os personagens experimentam uma tomada de consciência em relação a sua posição na sociedade, seu lugar no mundo e sua própria condição como descendentes de africanos, escravos e ex-escravos, marcadas pela incerteza. Essa autorreflexão é verbalizada por um dos líderes da fazenda Valentine, Lander, em seu discurso: “Pois somos africanos na América. Algo novo na história do mundo, sem existir modelos para aquilo que nós nos tornaremos”<sup>335</sup>. Os conceitos de “não-fixidez”, “não-identidade”, convergem com os pressupostos pós-modernos de que as ordens são “elaborações humanas, e não entidades naturais ou preexistentes”<sup>336</sup>.

Em Indiana, na fazenda Valentine, a história de Lander é recontada pelo narrador. O personagem era fruto de uma união inter-racial: o seu pai era branco, advogado de Boston, e sua mãe, uma mulher negra, com que o seu pai vivia abertamente. Lander, desde muito jovem, demonstrou o seu brilhantismo, sua voracidade pela leitura e suas aptidões na arte e na oratória; uma vez que, como “uma criança adoentada, ele fez da biblioteca da família o seu parque de diversões, suando sobre volumes que ele se esforçava para tirar das prateleiras”<sup>337</sup>. Lander foi o primeiro aluno negro em uma faculdade branca. Lá ele morou num armário de vassouras, pois ninguém queria dividir o quarto consigo, mas, depois de quatro anos de faculdade, os colegas o elegeram orador da turma.

É interessante perceber que as escolhas de Lander em sua trajetória acadêmica e social tiveram como enfoque o coletivo e a conquista de direitos para a população negra. Tendo em vista que ele era um sujeito atípico, primeiro, porque se considerava um “híbrido”, devido à mistura de raças a que foi gerado, segundo, pela sua educação privilegiada, seu contato com a leitura e as artes, incomum para uma criança de origem negra, na época. A figura de Lander poderia ser interpretada como a “personificação” de pressupostos do pós-moderno, como a “hibridez”, a “autorreflexão”, a “descentralização”, a “subversão” e o “deslocamento”.

Lander poderia ter sido qualquer coisa que quisesse. Cirurgião, juiz. Membros da elite de Boston o instavam a ir até a capital da nação para fazer história na política. Ele abriu caminho até um pequeno cantinho do sucesso americano onde a sua raça não o amaldiçoava. Alguns poderiam ter vivido nesse espaço felizes, ascendendo sozinhos. Lander queria abrir espaço para outros. As pessoas eram companhias maravilhosas, às vezes.<sup>338</sup>

---

<sup>335</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 293.

<sup>336</sup> HUTCHEON, 1991, p. 65.

<sup>337</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 261.

<sup>338</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 262.

Lander escolheu discursar e, assim, passou a reunir plateias, na casa dos pais e de seus amigos influentes em Boston, ou em lugares somente frequentados por “pessoas de cor”, em igrejas e auditórios por todo estado, de forma que “às vezes ele era a primeira pessoa de cor a colocar os pés nos prédios, a não ser pelos homens que os haviam construído e pelas mulheres que os limpavam”<sup>339</sup>. Na sua trajetória como líder político e orador, Lander foi preso por sedição e, em uma ocasião em que discursava, foi espancado:

Uma multidão branca o espancou até que ele foi resgatado por aqueles que tinham ido ouvi-lo ler partes de suas "Declarações sobre os direitos do negro americano". Da Flórida ao Maine, seus panfletos, e mais tarde sua autobiografia, foram queimados em fogueiras, acompanhados de sua efígie.<sup>340</sup>

No excerto abaixo, Cora discute com o agente da ferrovia Martin, que lhe abrigou e escondeu no sótão da sua casa na Carolina do Norte, sobre a percepção de que a opressão do povo negro fomentaria, ainda, uma grande reação contra a violência e a tirania imposta pelo sistema escravagista.

As revoltas eram sufocadas, mas a imensidão da população de cor permanecia. O veredito do censo era estampado em sombrias colunas e linhas.

"Nós sabemos, mas não falamos", Cora disse a Martin.

(...)

"E, se falamos, não falamos para ninguém ouvir", Cora disse. "Como somos numerosos."<sup>341</sup>

De acordo com o narrador, os números do censo mostravam um crescimento populacional cada vez mais expressivo da população negra, o que os americanos temiam como a “ameaça negra”. Supostamente, chegar-se-ia a um ponto em que a população negra seria maior que a branca, e, portanto, caberia a estes a missão de proteger e defender a instituição familiar e a moral dos norte-americanos. Percebe-se nessa constatação, outra inferência irônica por parte do narrador, que tem por fim desconstruir o discurso dentro dele mesmo, e que também confirma o exercício paródico de “repetição com diferença crítica”, sintetizado por Hutcheon (1989).

No capítulo “Indiana”, o leitor é apresentado à história de outro personagem, já introduzido anteriormente na narrativa: Royal, agente da ferrovia subterrânea. Aos dezoito

<sup>339</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 262.

<sup>340</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 262.

<sup>341</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 171.

anos Royal se mudou para Manhattan e conheceu Eugene Wheeler, um advogado branco, em uma reunião antiescravagista. Royal passou a trabalhar junto com o advogado pela causa abolicionista, procurando, na cadeia municipal, fugitivos que Wheeler pudesse defender, levando e trazendo mensagens em códigos entre as pessoas da causa e distribuindo fundos arrecadados pelas sociedades antiescravagistas para realocar fugitivos.

Royal já estava envolvido na causa de tal forma que “quando foi oficialmente apresentado à ferrovia subterrânea, já trabalhava como instrumento dela havia algum tempo”<sup>342</sup>. A fala de Royal sobre o seu trabalho na ferrovia subterrânea: “Eu lubrifico os pistões”<sup>343</sup>, exemplifica de forma simbólica e muito pertinente a imagem da *Underground Railroad* como uma ferrovia material e concreta, na qual o papel de Lander era de realizar intermédios, estabelecer relações entre os agentes e as sociedades que atuavam pela causa e os fugitivos, por isso a metáfora é tão oportuna.

Em suas atividades como agente da ferrovia, Royal era, muitas vezes, acompanhado por um “aliado branco”<sup>344</sup>, o que ele considerava como dispensável, pois acreditava que a sua autoconfiança e altivez mostrariam, em seu semblante, que ele era um homem livre:

"Um preto livre caminha diferente de um escravo", dizia ele. "As pessoas brancas reconhecem isso imediatamente, mesmo sem se darem conta. Caminha diferente, fala diferente, se porta diferente. Está nos ossos"<sup>345</sup>.

Assegurado por essa crença, Lander acreditava que, por isso, “os oficiais de polícia nunca o detinham e os sequestradores mantinham a distância”<sup>346</sup>, o que não deixa de ser uma ilusão promovida pelo personagem, mas não completamente compactuada pelo narrador, pois como observamos, em outras passagens da narrativa, um homem negro livre poderia ser facilmente capturado por um grupo de perpetradores, ter seus documentos destruídos e ser vendido como um escravo em um leilão.

Foram os agentes da ferrovia, Royal e Red, quem atacaram a diligência de Ridgeway, e libertaram Cora do julgo do caçador de escravos que a levava de volta para a Geórgia, para a fazenda de seu antigo senhor, Terrance Randall. Na empreitada, que os personagens envolvidos passaram a referir como “o incidente do Tennessee”, o comparsa de Ridgeway,

---

<sup>342</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 262.

<sup>343</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 269.

<sup>344</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 269.

<sup>345</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 269.

<sup>346</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 269.

Boseman, foi alvejado e morto por Red, uma conduta que não era aprovada ou estimulada pela ferrovia, e que lhe gerou sanções:

Não se falou sobre o assassinato cometido por Red. A ferrovia o desincumbiu assim que ficou sabendo de toda a história. Red não se incomodou. Ele tinha novas ideias sobre como romper com o jugo da escravidão e se recusou a entregar suas armas.<sup>347</sup>

Há uma distinção entre a morte do menino branco, causada por Cora durante a sua fuga, na Geórgia, percebida como “autodefesa”, e a perpetrada por Red no Tennessee, a que Royal considerou como “pura sede de vingança”. Acredito que seja possível apontar que as práticas de Red e a sua visão de como conduzir a luta e a resistência negra sejam uma inferência a determinados movimentos difundidos nos Estados Unidos e que se pautavam no lema da “autodefesa através da luta armada”, como o *Black Panthers Party*, originado em 1966.

Não faço, com isso, uma referência, propriamente, ao julgamento do personagem Royal sobre a ação que teve como resultado a morte de um indivíduo ter sido decorrente de autodefesa, assassinato ou puramente sede de vingança, mas sobre a conduta adotada frente à tirania do sistema escravagista pelo personagem. Faço uma relação entre o personagem Royal, na percepção de que ele “tinha novas ideias sobre como romper com o jugo da escravidão”<sup>348</sup> e que faria isso com o uso de armas, se fosse preciso, e referências históricas das décadas de sessenta e setenta nos Estados Unidos em seus movimentos políticos de contracultura.

Em oposição à proposta cênica anterior — a que considero intencional por parte do autor, como ocorre no jogo discursivo e de imagens em toda a narrativa — há logo em seguida (três páginas à frente no romance) outra proposição: a de luta através do conhecimento, do debate e da inserção política do negro na sociedade. Em Indiana, Cora frequentava a biblioteca construída na fazenda Valentine, e levava consigo a pequena Molly, filha de sua companheira de cabana. Cora interessava-se pela leitura de ficção ou romances, enquanto Molly folheava contos de fada. Um carroceiro que passava por lá, ao vê-las irem em direção a porta da biblioteca, concluiu em voz alta: “O senhor dizia que a única coisa mais

---

<sup>347</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 277.

<sup>348</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 277.

perigosa que um preto com uma arma”<sup>349</sup>, disse ele, “era um preto com livro. Isso deve ser uma pilha enorme de pólvora preta, então!”<sup>350</sup>.

Pode-se perceber que o papel da leitura e a presença do livro é uma chave que percorre toda narrativa. Cora aprendeu a ler de forma autodidata através de cartilhas no alojamento em que habitou na Carolina do Sul.

No estado seguinte para o qual Cora foi destinada, na Carolina do Norte, quando escondida no sótão de Martin e Ethel, por meses a fio, seu único entretenimento era reler almanaques velhos do pai de Martin, Donald. Donald era quem havia originalmente iniciado a atividade de abrigar fugitivos da ferrovia subterrânea, e foi para este fim que ele construiu um compartimento oculto no sótão, uma espécie de teto falso, já pensando como um esconderijo, tendo em vista possíveis revistas de agentes da lei.

Já em Indiana, na fazenda Valentine, Cora dispôs de uma biblioteca com um acervo variado, tanto de livros de ficção quanto de obras de cunho histórico, sociológico e científico. Especialmente, a escrita tem papel fundamental nas narrativas dos escravos que Cora encontra na biblioteca comunitária e que ela reconhece como “suas”<sup>351</sup>, pelas experiências traumáticas daqueles indivíduos com a escravidão e as suas origens ancestrais em comum.

O personagem Caesar, companheiro de fuga de Cora, também sabia ler e escrever; ele havia aprendido na Virgínia, quando vivia em condições “superiores” e mais “livres” em comparação aos escravos que trabalhavam no campo, e infinitamente melhores do que as que encontrou na Geórgia, na fazenda dos Randall. Caesar vivia em “condições privilegiadas” até certo ponto, na Virgínia, pois ele conviveu com sua família consanguínea, pai e mãe, até a juventude. Ele sabia a data do seu aniversário e o nome de seus pais. Sua antiga senhora havia prometido que, quando ela morresse, sua família seria alforriada; contudo, uma sobrinha tomou as rédeas das propriedades da tia quando esta faleceu e vendeu cada um dos três membros da família de Caesar para um proprietário diferente. Caesar concluiu que não havia sido a ganância da sobrinha que havia colocado a sua família naquela situação, mas a velha, que havia mentido e os enganando o tempo todo “preparando a armadilha a cada vez que ela segurava Caesar no colo ou lhe ensinava uma palavra”<sup>352</sup>.

O livro físico aparece como peça chave na intertextualidade com *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, obra que Caesar necessitava frequentemente reler e, até mesmo, chega a citar. A libertação pelo conhecimento e pela viagem literal e metafórica

---

<sup>349</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 280.

<sup>350</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 280.

<sup>351</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 281.

<sup>352</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 240.

proporcionada pelo livro também está contida, paradoxalmente, no alerta de Fletcher, sujeito que apresentou Caesar à ferrovia subterrânea e o ajudou na sua fuga da Geórgia: “O livro vai matá-lo”<sup>353</sup>. A resposta de Caesar ao amigo é cabal: “se ele não lesse, ele era um escravo”<sup>354</sup>, de forma que, “uma página aqui e ali (...) o mantinha vivo”<sup>355</sup>.

A educação formal versus a informal também é um signo que percorre a narrativa. Na Carolina do Sul, Cora e os demais participantes do programa de reinserção social de ex-escravos, poderiam frequentar aulas de leitura e escrita no salão comunitário. Cora sentia-se, de certa maneira, inferiorizada pela professora, mais jovem que ela, e que corrigia, infantilmente, homens com marcas de chicotadas nas costas e que não conseguiam escrever o próprio nome. Na fazenda Valentine, Cora frequentou as aulas ministradas pela professora Georgina; dessa vez os alunos, seus colegas de classe, eram crianças, que citavam a Declaração da Independência — outro signo recorrente na narrativa — com desenvoltura, e sem o peso negativo de o fazerem pelo prazer de outrem, mas pelos seus próprios direitos e benefícios:

A pronúncia das crianças era precisa e madura, muito distante das recitações titubeantes de Michael lá na fazenda Randall. A música vivia nas palavras agora, as melodias se estabilizando à medida que as crianças se alternavam, seguras e confiantes. Os meninos e as meninas se levantavam dos bancos, se voltavam para o papel em que haviam copiado a letra e cantavam as promessas dos Pais Fundadores.<sup>356</sup>

Cora compreende que a educação poderia ser transformadora e inclusiva; porém, ao mesmo tempo, segregatória, dependendo das metodologias e práticas aplicadas, bem como dos fins de que ela se valia. Ao ver as crianças desenvolvendo as suas capacidades e realizando tarefas que ela nunca vira crianças negras antes fazer, Cora percebe que aquelas crianças tinham um mundo de possibilidades a sua frente, enquanto ela, como a mais velha da turma, e também a mais atrasada, sentia-se envergonhada e diminuída, o que a fez lembrar de um episódio na Carolina do Norte:

Ela se sentia em evidência, mais velha do que todos eles e tão atrasada. Cora entendeu por que o velho Howard havia chorado, lá na sala de aula da Srta. Handler. Um intruso, como um roedor que tivesse mastigado a parede.<sup>357</sup>

---

<sup>353</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

<sup>354</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

<sup>355</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 242.

<sup>356</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 247.

<sup>357</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 247.

Entretanto, é observado, pelo narrador, que a sensação experimentada por Cora, em parte, justificava-se porque ela “era nova na turma, na fazenda, no jeito de fazer as coisas”. Pode-se inferir, a partir da análise das cenas anteriormente referidas, que o senso de “comunidade” é articulado às noções de “pertencimento”, “conformidade” e “produtividade”, e que há um tom ambivalente, entre cético e otimista, na percepção de Cora sobre educação formal das crianças negras e os meios e fins a que ela se cabia, naquele contexto, e no futuro.

A leitura está presente na história de Lander, que quando criança se imergiu na biblioteca dos pais, tornou-se líder político e ativista, congregou a comunidade negra através de seus discursos e da difusão de panfletos, textos antiescravagistas, e de sua *autobiografia*. Aspecto de grande importância a ser frisado, tanto aqui, quanto no texto de Whitehead; tendo em vista que, muitos dos primeiros textos e narrativas de ex-escravos foram escritos na forma de autobiografias, como o fez Frederick Douglass e Harriet Jacobs. Nessa discussão, enfatizo a importância e representatividade da escrita do romance afro-americano, como percebida por Toni Morrison: atrelada à memória da escravidão, experimentada e recontada por escravos e ex-escravos, em primeira pessoa, bem como as narrativas de escravos pós-modernas, como a que é objeto deste estudo, escrita por um autor afro-americano.

Após sair da fenda que abria para terra de dentro da ferrovia subterrânea, Cora caminha pela estrada e, depois de longo período em sentada em uma pedra, ela escuta e visualiza, em diferentes momentos, três carroças distintas. A primeira era conduzida por um homem branco e grisalho, acompanhado pela mulher, o casal seguiu adiante sem interpelar Cora. A segunda carroça era conduzida por um jovem ruivo que aparentava ter descendência irlandesa. O jovem ofereceu ajuda a Cora, que ela negou, receosa. A terceira carroça era conduzida por um senhor negro, robusto e grisalho. Cora observa que o homem tinha um casaco surrado já por muito trabalho e, no rosto, os olhos gentis e “familiares, embora não conseguisse identificá-lo”<sup>358</sup>.

O homem negro questiona se Cora estava com fome, pergunta que é seguida de uma oferta: que a personagem subisse na carroça e apanhasse algo para si. Cora percebe que o velho, que se apresenta como Ollie, tentava esconder de seu olhar a marca de ferradura que carregava no pescoço. A personagem puxa um cobertor que estava aos seus pés, na carroça, e se enrola: “O cobertor estava duro e áspero sob o queixo de Cora, mas ela não se importava. Perguntou-se de onde ele havia fugido, quão ruim tudo tinha sido e quanto ele viajara até conseguir deixar tudo aquilo para trás”<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 311.

<sup>359</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 312.

Percebemos o papel fundamental da memória atribuído a essa passagem que encerra o romance; a importância de contar, verbalizar, não deixar que a história vivida pelo povo negro seja esquecida ou apagada pelas “amnésias do passado”. Curiosamente, ou não, é observado pelo narrador que as duas outras carroças que haviam passado por Cora apareceram na estrada, mais à frente, depois da curva. Esta observação sugere ao leitor que, talvez, cada qual com a sua história, representatividade e desejos para o futuro, caminhava na expectativa de que o destino lhe fosse mais promissor.

#### 4 UMA COMUNIDADE IMAGINADA: A AMÉRICA DE COLSON WHITEHEAD

Homi Bhabha na introdução de seu livro *O local da cultura* (2013), pondera sobre o passado e o presente como um "entre-lugar", uma contingência. O conceito de Bhabha de "entre-lugar" pode ser empregado no presente estudo ao pensarmos neste espaço de "passado-presente" como uma necessidade, a fim de verificar a memória do povo afro-americano sobre a formação de uma nação que carrega as marcas da violência enraizadas pela escravidão negra instaurada no século XVII.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.<sup>360</sup>

Este conceito de "passado-presente" proposto por Bhabha vai ao encontro da proposta de análise de Linda Hutcheon sobre a poética pós-moderna. Para Hutcheon, a revivência do passado não se trata de uma nostalgia, pelo contrário, o discurso pós-moderno, caracteristicamente autorreflexivo e autoconsciente, promove a "reavaliação do passado à luz do presente"<sup>361</sup>, a que me refiro ao longo desta dissertação.

Como pudemos observar no capítulo sobre as narrativas de escravos e ex-escravos afroamericanos, com base na reflexão de Spaulding (2005), sobre as *postmodern slave narratives*, a recorrência à temática das narrativas de escravos na atualidade, ainda que em novas configurações estéticas e formais, reforça a necessidade de que "somente podemos compreender o nosso presente e antecipar o nosso futuro através de uma minuciosa interrogação do passado"<sup>362</sup>.

Na teoria de Anderson sobre nação e nacionalismo, exposta em *Comunidades imaginadas* (2008), este teórico propõe a definição de nação como "uma comunidade política imaginada — e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana"<sup>363</sup>. Anderson (2008) percebe a necessidade de que o sentido de nacionalidade esteja

<sup>360</sup> BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al]. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 29.

<sup>361</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

<sup>362</sup> No original: "we can understand our present and anticipate our future only through a thorough interrogation of our past". (SPAULDING, 2005, p. 127)

<sup>363</sup> ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

atrelado a narrativas que promovam um senso de identidade compartilhada, que, para o teórico, é uma virtualidade, por isso a nação é *imaginada*, uma vez que:

mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.<sup>364</sup>

Anderson (2008) percebe que o discurso nacional homogêneo é abalado pelas vozes dissonantes das "minorias", que desafiam a unidade e coesão. Essa é uma importante observação considerada na análise do romance *The underground railroad*, em que o discurso nacionalista americano "branco" e heteronormativo, muitas vezes, é expresso, na narrativa, pela rejeição das ditas "minorias", os afrodescendentes, através de um discurso eugênico e racista. Rejeições que podem ser apontadas, por exemplo: no programa de reinserção dos escravos na Carolina do Sul; nas políticas raciais do estado supremacista branco na ficcional Carolina do Norte; no discurso do caçador de escravos Ridgeway, em sua exaltação do Imperativo Americano.

O meu ponto de partida é que tanto a nacionalidade — ou, como talvez se prefira dizer, devido aos múltiplos significados desse termo, a condição nacional [*nation-ness*] — quanto o nacionalismo são produtos culturais específicos. Pra bem entendê-los, temos de considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneiras seus significados se transformam ao longo do tempo, e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda.<sup>365</sup>

Anderson (2008) define "nação" através de três conceitos: ela é *limitada*, *soberana* e *imaginada*. Vejamos o porquê: "Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações"<sup>366</sup>; em seguida: "Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina"<sup>367</sup>; deste modo, "as nações sonham em ser livres — e quando estão sob dominação divina, estão diretamente sob a Sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano"<sup>368</sup>; por último, "ela é imaginada como uma *comunidade* porque independentemente da desigualdade e da

---

<sup>364</sup> ANDERSON, 2008, p. 32.

<sup>365</sup> ANDERSON, 2008, p. 30.

<sup>366</sup> ANDERSON, 2008, p. 33.

<sup>367</sup> ANDERSON, 2008, p. 34.

<sup>368</sup> ANDERSON, 2008, p. 34.

exploração efetivas que possam existir entro dela, a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal"<sup>369</sup>.

Bhabha (2013) criticou alguns pontos da teoria de Anderson (2008), desenvolvendo o termo "*dissemiNation*" ou "dissemiNação", em português, e explicitando que, em sua concepção, "o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal"<sup>370</sup>. A crítica de Bhabha está mais alinhada com a proposta do presente estudo da obra de Whitehead. Fundamentalmente, porque não me propus a fazer um resgate histórico da formação nacional dos Estados Unidos, mas me detive às relações estabelecidas entre a "ideia de nação" e conceitos culturais e políticos vivenciados e percebidos pelos sujeitos que compõem esta nação, que não é homogênea, questão essa mais observada por Bhabha, vinculado à crítica do contemporâneo, do que por Anderson.

No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa auto-geradora "em si mesma" e de outras nações extrínsecas, o performático introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a "individualidade" da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço limiar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.<sup>371</sup>

Em *The underground railroad*, ao final do capítulo "Indiana", as lideranças da fazenda Valentine entram em dissonância acerca dos caminhos a serem tomados na administração da fazenda. Uma ala da liderança, encabeçada por Mingo, defendia a posição de que medidas mais restritivas deveriam ser adotadas a fim de que a integridade da comunidade não fosse colocada em risco. Para isso, fugitivos e criminosos, ambas as categorias que se enquadrariam no perfil de Cora, que era uma escrava fugida e procurada por assassinato, deveriam ser banidos. Mingo ressalta, em seu discurso, que não se podia salvar todos, pois isso condenaria os demais, uma vez que esse comportamento "insolente"<sup>372</sup> não seria tolerado por muito tempo pelos brancos.

---

<sup>369</sup> ANDERSON, 2008, p. 34.

<sup>370</sup> BHABHA, 2013, p. 230.

<sup>371</sup> BHABHA, 2013, p. 240.

<sup>372</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 290.

A parte antagonista, representada por Lander, defendia que a tentativa, mesmo que ilusória, de tentar salvar a todos tinha valor em seu propósito, pois “às vezes uma ilusão útil é melhor do que uma verdade inútil”<sup>373</sup>. Lander desenvolve em seu discurso, proferido após o de Mingo, uma reflexão aqui bastante oportuna sobre as ilusões que constituem a noção de uma “comunidade”. A primeira ilusão estaria contida no ideal de que os sujeitos ali reunidos, e talvez todas as pessoas negras daquele tempo, poderiam escapar da escravidão.

Eis uma ilusão: podemos escapar da escravidão. Não podemos. As cicatrizes da escravidão nunca desaparecerão. Quando você viu sua mãe ser vendida, seu pai ser açoitado ou sua irmã ser abusada por algum feitor ou senhor, chegou a imaginar que um dia estaria sentado aqui, sem correntes, sem jugo, junto a uma nova família? Tudo que você sempre soube lhe levou a acreditar que a liberdade era uma enganação — e mesmo assim aqui está você. Nós ainda fugimos, seguindo a velha e boa lua cheia em direção ao santuário.<sup>374</sup>

A segunda ilusão seria o próprio ideal da fazenda como um refúgio: “A fazenda Valentine é uma ilusão. Quem disse que o negro merece um refúgio? Quem lhes disse que vocês tinham tal direito?”<sup>375</sup>. A fazenda não resistiria para sempre, previsão que se mostra verdadeira na narrativa.

Em determinado episódio do capítulo “Indiana”, na fazenda Valentine, a comunidade faz uma celebração para abrir a colheita do milho. Vendo todos unidos, trabalhando em prol de um fim comum, Cora percebe que “o trabalho não precisava significar sofrimento, podia unir as pessoas”<sup>376</sup> e possibilidades belas e jamais imaginadas poderiam ser vividas, proposição antes a ela inconcebível, uma vez que o seu trabalho e o seu corpo nunca haviam lhe pertencido.

Uma criança vivaz como Chester podia se desenvolver e prosperar, como Molly e suas amigas. Uma mãe podia criar a filha com amor e bondade. Uma bela alma como Casesar poderia ser o que quisesse ali; todos poderiam; ter uma colcha, ser um professor de escola, lutar pelos direitos da gente de cor. Até mesmo ser poeta. Em sua miséria na Geórgia, ela imaginara a liberdade, e não se parecera nem um pouco com aquilo. Liberdade era uma comunidade trabalhando em prol de algo adorável e raro.<sup>377</sup>

A percepção de Cora, expressa no excerto anterior, poderia ser, como Lander observou, “uma ilusão”, mas isso não significava que, mesmo no “frio inclemente”, não

<sup>373</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 291-292.

<sup>374</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 292.

<sup>375</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 292.

<sup>376</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 279.

<sup>377</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 279.

poderia haver “flores”<sup>378</sup>. O que desejo demonstrar, através das percepções de Cora sobre a sua nova experiência de “comunidade”, é que essa não pressupõe, necessariamente, uma exaltação identitária “enganosa” sobre os membros que a compõe, ou a negação de uma contraparte supostamente negativa, mas que pode ser baseada, também, na união por um ideal comum e produtivo.

A terceira ilusão, e a maior de todas, compreenderia a concepção de uma América soberana, justa, igualitária, e que teria o poder e o dever de conquistar e reinar sobre o território americano, ideais expressos através do “Direito Manifesto”, já observados em sessão anterior.

E a América também é uma ilusão, a maior de todas. A raça branca acredita — acredita do fundo do coração — que é direito dela tomar a terra. Matar índios. Guerrear. Escravizar seus irmãos. Se há qualquer justiça no mundo, esta nação não deve existir, pois suas fundações são o assassinato, roubo e crueldade. E no entanto aqui estamos.<sup>379</sup>

Lander continua o seu discurso focando na virtualidade do conceito de “nós”. É pertinente que sejam feitos apontamentos sobre a questão da “horizontalidade”, com base na teoria de Anderson (2008), criticada por Bhabha (2013), acerca do discurso de Lander. O personagem percebe que a ideia de “nós”, baseada na união de sujeitos que se identificavam pela cor da pele, por ora, deveria bastar para que os homens e mulheres negras pudessem apoiar uns aos outros e chegar ao seu destino final. O conceito de “nós” como uma comunidade homogênea, fixa e horizontal é percebida por Lander como ilusória, o que está de acordo com a reflexão de Bhabha sobre a artificialidade do conceito de “nação” como algo “homogêneo”<sup>380</sup> e da sua percepção de que “a nação é dividida dentro dela própria”<sup>381</sup>.

Os homens e mulheres negras ali reunidos, em assembleia, eram descendentes de indivíduos de diferentes partes do continente africano, cada grupo com suas particularidades, costumes, cultura e língua diversa. Seus ancestrais africanos, trazidos para os Estados Unidos, foram espalhados pelo país de norte a sul, exerceram diferentes atividades, e assimilaram, forçadamente, características próprias dos estados em que foram escravizados. Falar em defesa dos desejos de todos, como assim fez Mingo, quando o personagem diz: “Não

---

<sup>378</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 279.

<sup>379</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 292.

<sup>380</sup> BHABHA, 2013, p. 240.

<sup>381</sup> BHABHA, 2013, p. 240.

podemos salvar a todos, e agir como se pudéssemos condenar a todos *nós*”<sup>382</sup>, seria um erro, pois esse “nós” é heterogêneo, não-fixo e em construção, um devir.

A palavra *nós*. De certa maneira, a única coisa que temos em comum é a cor da nossa pele. Nossos ancestrais vieram de todo continente africano. É muito grande. (...) Eles tinham meios diferentes de subsistência, costumes diferentes, falavam uma centena de línguas diferentes. E essa grandiosa mistura foi trazida para a América no seio de navios negreiros. Para o norte, para o sul. Seus filhos e filhas colheram tabaco, cultivaram algodão, trabalharam nos maiores latifúndios e nas menores fazendas. Nós somos artesãos e parteiras e pregadores e mascates. Mãos negras construíram a Casa Branca, a sede do governo da nossa nação. A palavra *nós*. Não somos um único povo, mas muitos povos diferentes. Como pode uma pessoa falar pode esta grande, bela raça — que não é uma raça só, mas muitas, com um milhão de desejos e esperanças e vontades para nós e nossos filhos?<sup>383</sup>

Em contrapartida, durante a assembleia, ao vislumbrar o salão tomado por homens e mulheres negras, Cora experimenta a sensação de união proporcionada pela perspectiva de uma “comunidade” que transcendia a ancestralidade e unia pela experiência da escravidão.

Vendo-os todos em um só recinto, Cora pela primeira vez teve a ideia de como eram grandes. (...) Estranhos, mas família, primos, embora nunca apresentados. Estava cercada por homens e mulheres, que haviam nascido na África, ou em meio à servidão, que haviam alforriado a si mesmos ou fugido. Marcados a fogo, surrados, estuprados. Agora estavam ali. Eram livres e pretos e donos de seu próprio destino.<sup>384</sup>

Lander observa que a falta de precedentes e modelos que pudessem prever o que formaria a “comunidade” de africanos na América explicita esse conceito de “devir”, a que me remeto, novamente, em sua fala, aqui observada sob a questão de “nação”: “Pois somos africanos na América. Algo novo na história do mundo, sem existir modelos para aquilo que nós nos tornaremos”<sup>385</sup>.

Reflito sobre outro ponto que permeia a narrativa de Whitehead e que dialoga com o senso de “comunidade” e “nação” até agora discutidos, mas principalmente sobre os temas “história” e “política”: o desenvolvimento político e social nos estados do norte do país e que concentrava, em Nova Iorque, a produção da literatura antiescravagista, contrastando, assim, com o caráter agrário, conservador e escravagista do Sul.

<sup>382</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 290, grifo meu.

<sup>383</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 292-293.

<sup>384</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 289.

<sup>385</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 293.

No excerto abaixo, pode-se acompanhar a atuação de Ridgeway como um caçador de escravos. Percebe-se a luta de forças entre os agentes abolicionistas (advogados e ativistas) para libertar os escravizados fugitivos e os caçadores de escravos em capturá-los. Caçadores de escravos como Ridgeway contavam com uma rede de informantes e funcionários corruptos em delegacias e tribunais dispostos a entregar rapidamente o paradeiro dos fugitivos.

A cidade de Nova York era uma fábrica de sentimentos escravagistas. As cortes de justiça precisavam autorizar antes que Ridgeway pudesse levar suas cargas para o Sul. Advogados abolicionistas erguiam barricadas de documentação, a cada semana um novo estratagema. Nova York era um Estado Livre, argumentavam, e qualquer pessoa de cor se tornava magicamente livre uma vez que cruzava a fronteira. Exploravam discrepâncias compreensíveis entre os boletins e os indivíduos presentes nos tribunais – havia alguma prova de que aquele Benjamin Jones era o Benjamin Jones em questão? A maioria dos fazendeiros não sabia distinguir um escravo do outro, mesmo depois de levá-los para a cama. Não era de surpreender que perdessem a conta de sua propriedade.<sup>386</sup>

A cidade de Nova Iorque também é observada como centro da onda migratória europeia. No excerto abaixo, o ponto de vista de Ridgeway é adotado pelo narrador, e suas considerações são repletas de preconceito e ignorância:

Enquanto Ridgeway esperava nas docas por contrabandistas, os magníficos navios da Europa deitavam âncora e descarregavam seus passageiros. (...) Aquela inundação branca e suja sem lugar para ir, a não ser para fora. Sul. Oeste. As mesmas leis governavam lixo e pessoas. Os bueiros da cidade transbordavam de refugos e dejetos — mas o caos encontrou seu lugar no tempo.<sup>387</sup>

A reflexão aqui proposta desenvolvida sobre “história”, “política” e “nação”, torna-se especialmente importante de ser discutida no contexto migratório, no século XVIII, nos Estados Unidos, que recebeu uma forte onda de imigrantes de várias nacionalidades da Europa. No excerto abaixo, a voz do narrador assume o discurso das influentes figuras da Carolina do Norte reunidas na “Convenção de Justiça”, que perceberam, na substituição da mão de obra negra escrava pela branca assalariada, uma jogada perspicaz e vantajosa para seus interesses políticos; estabelece-se deste modo, ainda, uma distinção entre os imigrantes brancos e pobres e os ex-escravos livres. Mesmo que essas duas “classes” viessem a trabalhar num regime assalariado, os contratos de trabalhos assemelhavam-se aos da escravidão em

---

<sup>386</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 88.

<sup>387</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 88.

ambos os casos, tanto para brancos quanto para negros; mas, sobretudo mais cruel e desigual para os negros, pois o legado da escravidão deixaria a população negra ainda, por muito tempo, restrita em seus direitos políticos e civis, e, portanto, à mercê de contratos exploratórios.

Verdade, não era possível tratar um irlandês como um africano, fosse um "preto branco" ou não. Havia o custo de comprar os escravos e sua manutenção por um lado, e, por outro, de pagar a trabalhadores brancos salários baixos, mas com os quais pudessem viver. A realidade da violência escrava *versus* estabilidade a longo prazo. Uma vez que os imigrantes terminassem o seu contrato (tendo pago a viagem, ferramentas, moradia) e tivessem ocupado seu lugar na sociedade americana, eles seriam aliados do sistema sulista que os havia nutrido. No Dia da Eleição, quando passassem pela cabine da votação, o voto deles seria um voto inteiro, não três- quintos. Um cálculo financeiro era inevitável, mas, chegado o iminente conflito sobre a questão da raça, a Carolina do Norte emergiria em posição mais favorável do que os outros estados escravocratas.<sup>388</sup>

Trazendo os conceitos de "história" e "nação" e "política" para o presente trabalho, relaciono, ainda, os estudos de Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), que evidencia o caráter "fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político" daquilo que ela conceitua como "Pós-Modernismo":

aquilo que quero chamar de Pós-Modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições podem muito bem ser as mesmas da sociedade governada pelo capitalismo recente, mas, seja qual for o motivo, sem dúvida essas contradições se manifestam no importante conceito pós-moderno da "presença do passado".<sup>389</sup>

Hutcheon (1991) enfatiza o discurso pós-moderno em suas expressões artísticas, especialmente, a literária, na qual ela elege a metaficção historiográfica, como "uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente"<sup>390</sup>.

O que o pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição *ou* recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente. Mais uma vez, daríamos a isso o nome de "presença do passado" ou talvez, "presentificação" desse passado (Hassan, 1983) O pós-modernismo não nega a *existência* do passado, mas de

<sup>388</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 172-173.

<sup>389</sup> HUTCHEON, 1991, p. 20.

<sup>390</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

fato questiona se jamais poderemos *conhecer* o passado a não ser por meio de seus restos textualizados.<sup>391</sup>

Podemos perceber que Hutcheon retoma o conceito de "presença do passado" ou "presentificação do passado" do crítico literário Ihab Hassan, em "Postmodernism: a vanishing horizon" (1983), texto apresentado em uma conferência no MLA (Modern Language Association), em Nova Iorque, 1983, em sessão intitulada "Toward a postmodern theory of genre: the new new novel". A inserção do conceito de Ihab Hassan, no inglês "present-ification", aqui apresentada através da leitura de Hutcheon<sup>392</sup>, converge na fundamentação teórica do presente trabalho. Este conceito está de acordo com a proposta de Spaulding (2005) de rever o passado escravagista dos Estados Unidos e o legado da escravidão, através das *postmodern slave narratives*, e assim, reavaliar o presente.

Assim como o conceito de "presentificação", a própria definição de Hassan de pós-moderno mostra-se em concordância com a de Hutcheon, no que diz respeito à impossibilidade de que um estágio possa ser ultrapassado provocando a aniquilação do anterior ou a separação completa ao que se segue. A essa noção, Hassan atrela a concepção de história e temporalidade: "O modernismo e o pós-modernismo não são separados por uma Cortina de Ferro ou pela Muralha da China; pois a história é um palimpsesto e a cultura é permeável ao tempo passado, ao tempo presente e ao tempo futuro"<sup>393</sup>. Hassan pensa o conceito de "equitemporalidade", a partir de Heidegger, como uma interação em que um estágio não precisa ser concebido em detrimento do outro: "uma nova relação entre elementos históricos, sem qualquer supressão do passado em favor do presente"<sup>394</sup>.

Penso ser fundamental, na discussão aqui proposta do pós-moderno, o enfoque sobre a figura do "ex-cêntrico", conceituado por Hutcheon, e da "presentificação" por Hassan, como um ponto de convergência daquilo que Bhabha discute sobre o "entre-lugar" e o "presente-passado", especialmente, em como as "minorias" desestabilizam o discurso nacional como uma esfera homogênea, politicamente constituída através de "seleções do passado" ou "amnésias do passado", como observa Anderson em *Comunidades imaginadas* (2008).

---

<sup>391</sup> HUTCHEON, 1991, p. 39.

<sup>392</sup> Na minha pesquisa, não foi encontrado o referido texto de Hassan no seu original, para que eu assim possa utilizar a citação direta do autor. De antemão, aviso que este é um conceito que desejo aprofundar em trabalhos futuros.

<sup>393</sup> No original: "Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future". (HASSAN, Ihab. "Toward a concept of postmodernism". In: HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987, p. 589)

<sup>394</sup> No original: "a new relation between historical elements, without any suppression of the past in favor of the present". (HASSAN, Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Critical Inquiry*, v. 12, n. 3, 1986, p. 507. JSTOR, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/1343539](http://www.jstor.org/stable/1343539)>. Acessado em: 15 jun. 2018)

Tocando ainda a questão do “senso de comunidade”, trago o excerto abaixo de *The underground railroad* que traz uma carga emocional e simbólica muito forte e que, na minha leitura como analista, tem ecos do romance *Amada*, de Toni Morrison.

Corpos roubados cultivando terra roubada. Era um motor que não parava, sua fornalha faminta alimentada com sangue. Com as cirurgias que o dr. Stevens descrevera, pensou Cora, os brancos haviam começado a roubar futuros intencionalmente. Abrir você e arrancá-lo ensanguentado. Porque é isso que você faz quando toma o bebê de alguém – rouba seu futuro. Torturá-los o máximo possível enquanto ainda estão neste mundo, e então levar embora a esperança de que um dia seu povo terá uma vida melhor.<sup>395</sup>

Em *Amada*, a protagonista Sethe comete infanticídio ao ser descoberta, já em liberdade, junto de sua sogra, pelo seu antigo senhor. A perspectiva de entregar um filho para seu antigo senhor e, conseqüentemente, submetê-lo às terríveis chagas da escravidão a que lhe foram acometidas, é tão cruel e perturbadora, que a personagem deflagra um ato de desespero e, de certa forma, resistência. A perversidade da escravidão é tão grande que rouba a esperança de um futuro livre e igualitário para a geração seguinte, uma vez que a prole das mulheres negras escravizadas era considerada propriedade do senhor. Em *The underground railroad*, através do procedimento de esterilização compulsória nas mulheres negras, a escravidão também perpetrada, mesmo em um estado dito não-escravagista.

Na passagem abaixo, retirada do capítulo “Carolina do Norte”, aponto a presença de uma possível intertextualidade entre canção “Strange fruit”, escrita por Abel Meeropol e consagrada pela interpretação de Billie Holiday, em 1939, e a passagem sobre a “Trilha da Liberdade”, ironicamente assim nominada, na narrativa, por ser a estrada que levava até a entrada da cidade, aonde os corpos de negros perseguidos eram expostos.

Os corpos pendiam de árvores, como enfeites apodrecidos. Alguns estavam nus, outros parcialmente vestidos, as calças enegrecidas no ponto onde os intestinos se esvaziavam quando enforcados. Feridas e machucados enormes marcavam a carne dos que estavam mais próximos dela, os dois pegos pela luz da lamparina do agente da estação. Um fora castrado, uma feia boca se abrindo onde antes estivera a sua virilidade. O outro era uma mulher. A barriga protuberante. Cora nunca fora muito boa em distinguir um corpo de grávida. Os olhos esbugalhados deles pareciam recusar o olhar dela, mas o que era a atenção de uma moça, perturbando o descanso deles, comparado a como o mundo os havia flagelado desde o dia em que chegaram a ele?<sup>396</sup>

<sup>395</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 125-126.

<sup>396</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 161-162.

Além da questão da intertextualidade, presente tanto no excerto acima quanto no seu anterior, em que percebo uma relação com o texto de Toni Morrison, enfatizo o conteúdo do texto: a questão da memória coletiva como fator inerente na história e que não pode ser esquecida, apagada. Não obstante, a intertextualidade percebida entre os romances de Colson Whitehead e de Toni Morrison reforça a afirmação de que as narrativas de escravos, tanto as pós-modernas, como as suas precursoras, dialogam entre si.

É necessário discutir sobre o estado de “escravidão” do homem e da mulher negra na sociedade americana pós-colonial, na qual, embora fosse o caso desses sujeitos serem legalmente livre, alforriados, as algemas da escravidão permaneciam presentes, simbolicamente, sobre os seus punhos, ou mesmo, fisicamente, como podemos acompanhar no caso do jovem Homer, braço direito de Ridgeway.

"Se ele é livre, por que não vai embora?"

"Para onde?, perguntou Ridgeway. "Ele já viu o suficiente para saber que um menino negro não tem futuro, com alforria ou sem. Não neste país. Algum sujeito miserável o sequestraria e o colocaria no pelourinho na mesma hora. Comigo, ele pode aprender sobre o mundo. Encontrar um propósito."

Cada noite, com cuidado meticuloso, Homer abria sua bolsa a tiracolo e tirava um par de algemas. Ele se algemava ao assento do condutor, guardava a chave no bolso e fechava os olhos.

Ridgeway pegou Cora observando.

"Ele diz que é o único jeito que consegue dormir."<sup>397</sup>

Podemos inferir que Homer só conseguia dormir se algemado ao assento do condutor, por, justamente, temer o que Ridgeway aponta para Cora: um provável sequestro por parte de algum malfeitor que tivesse por objetivo vendê-lo para o tráfico de escravos. Tal prática não era incomum na época, foi, inclusive, o que aconteceu com o escritor e abolicionista, Solomon Northup. Northup era um homem livre, filho de um homem negro alforriado e uma mulher negra livre, nascido no estado de Nova Iorque, aonde era proprietário de uma fazenda e, também, violinista. Em 1841, Northup foi sequestrado por uma gangue de mercadores de escravos, presente em várias localidades dos Estados Unidos, e forçado a trabalhar como escravo no Sul durante doze anos até ser reconhecido como homem livre e libertado.<sup>398</sup> Outra possibilidade, e que não exclui a primeira, é que Homer, tendo experimentado na primeira infância os traumas da violência e da privação, tenha recalcado essa memória e a ela retornava através do comportamento obsessivo de algemar-se todas as noites.

<sup>397</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 210.

<sup>398</sup> COLE, Rachel [et al.]. "Solomon Northup: American farmer and writer". *Encyclopedia Britannica*, 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Solomon-Northup>>. Acessado em: 31 jan. 2019.

Em Indiana, no período em que Cora viveu na fazenda Valentine, após ter escapado pela primeira vez do jugo de Ridgeway, ela experimenta um dos primeiros momentos verdadeiramente alegres de uma comemoração em comunidade sem a opressão de senhores ou o tom de concessão. É servido um jantar, no salão comunitário, acompanhado de música, brincadeiras e cantorias para as crianças que, por não pararem quietas nas conversas do jantar, foram levadas para um espaço separado, dando oportunidade para os adultos discutirem.

A ausência delas dava um alívio às discussões; em última análise, era em função dos mais jovens que eles tramavam. Mesmo se os adultos estavam livres das algemas que os aprisionavam, a servidão lhes roubara muito tempo. Apenas as crianças poderiam se beneficiar plenamente do sonho dos mais velhos. Se os homens brancos permitissem.<sup>399</sup>

O narrador revela na passagem acima, a percepção dos adultos, escravos fugidos e ex-escravos, sobre as amarras e sequelas da escravidão, percepções que relaciono com a passagem anterior sobre Homer, sob o signo das “algemas”; não obstante, a esperança de liberdade nas gerações seguintes está presente na forma de sonho dos mais velhos para os mais jovens.

Paul Gilroy, em *O Atlântico negro* (2012), percebe que “fazer uso criativo e comunicativo da memória da escravidão”<sup>400</sup> indica um caminho construtivo para o “debate sobre a modernidade”<sup>401</sup>, e que, para isso, deve-se ir além de “racionalismo acrítico e complacente e um anti-humanismo acanhado e retórico”<sup>402</sup>. Gilroy (2012) observa que existe uma história linear e centrada nos senhores europeus em detrimento de seus escravos africanos, razão pela qual “está na hora de reconstruir a história primordial da modernidade a partir dos pontos de vista dos escravos”<sup>403</sup>. A abolição da escravidão negra como força motriz do sistema de *plantation* teria gerado um problema central nas relações econômicas, sociais e políticas do mundo moderno.

A escravidão da *plantation* era mais do que apenas um sistema de mão de obra e um modo distinto de dominação racial. Quer ela concentrasse a essência interna do capitalismo ou fosse um elemento residual essencialmente pré-capitalista em uma relação subordinada ao capitalismo propriamente dito, ela fornecia as fundações para uma rede distinta de relações econômicas, sociais e políticas. Acima de tudo, “seu falecimento escancarou as questões mais fundamentais da economia, da sociedade e do

---

<sup>399</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 255.

<sup>400</sup> GILROY, 2012, p. 125.

<sup>401</sup> GILROY, 2012, p. 125.

<sup>402</sup> GILROY, 2012, p. 125.

<sup>403</sup> GILROY, 2012, p. 124-125.

governo”<sup>404</sup>, e tem ocupado um lugar central nas lembranças históricas do Atlântico negro.<sup>405</sup>

Gilroy (2012) percebe que as experiências de “vida” e “liberdade”<sup>406</sup> dos escravos eram condicionadas por um “terror mortal do mestre soberano”<sup>407</sup> e a “constante “provação de morte”<sup>408</sup>; de forma que, o sistema de *plantation* com base na mão de obra escrava africana era mais que um sistema econômico e de produção e que o eixo da história moderna que separa os senhores dos seus escravos apresenta-se “fraturado”<sup>409</sup>. A crítica de Gilroy, em *O Atlântico negro*, defende que história do ponto de vista dos escravos deve ser contada, pois ela constitui uma “perspectiva ímpar”<sup>410</sup> sobre questões políticas e intelectuais no debate da modernidade. E, aqui, incluo, ainda, da pós-modernidade; visto que, uma expressiva vertente da produção literária ficcional afro-americana, da qual faz parte a obra de Colson Whitehead em questão, resgata o ponto de vista dos escravizados, através de relações intertextuais com as *slave narratives* originais, e joga com questões de referência histórica e do estado político e social da nação norte-americana.

Fora a questão mais evidente da “dinâmica de poder e dominação”<sup>411</sup> nas sociedades embasadas pelo sistema da *plantation*, as diretrizes do “projeto iluminista”<sup>412</sup>, tal como a “ideia de universalidade”<sup>413</sup>, “fixação de significados”<sup>414</sup>, “coerência do sujeito”<sup>415</sup> e o “etnocentrismo”<sup>416</sup>, categoria na qual Gilroy percebe que todas as anteriores tendem a se embasar, influem na “formação do discurso racial”<sup>417</sup> e em como ele se propaga fundamentalmente e repercute nas políticas raciais. É de sobremaneira importante que a história seja revisitada sob o ponto de vista dos escravos, não, meramente, através da “introdução” das figuras dos negros e escravos.

as perspectivas dos escravos necessitam de uma postura crítica sobre o discurso do humanismo burguês que diversos estudiosos têm sugerido na

---

<sup>404</sup> FONER, Eric. *Nothing but freedom*. Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press, 1983, p. 1 apud GILROY, 2012, p. 125.

<sup>405</sup> GILROY, 2012, p. 125.

<sup>406</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>407</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>408</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>409</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>410</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>411</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>412</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>413</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>414</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>415</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>416</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>417</sup> GILROY, 2012, p. 126.

ascensão e consolidação do racismo científico. Utilizar a memória da escravidão como dispositivo de interpretação sugere que este humanismo simplesmente não pode ser reparado pela introdução das figuras de negros, que anteriormente haviam sido confinadas à categoria intermediária entre o animal e o humano, como os que Du Bois identifica como um *tertium quid*<sup>418, 419</sup>.

O racismo científico é, ao longo de *The underground railroad*, referido, atacado, ironizado e até mesmo parodiado, mas nunca reforçado. Selecciono o trecho abaixo para ser analisado, pois, além de retratar as faces do racismo científico, ele traz à tona a questão política e social contida no valor da Declaração da Independência.

Michael, o escravo em questão, de fato tinha a habilidade de recitar longas passagens. De acordo com Connelly, que ouvira a história do comerciante de escravos, o antigo senhor de Michael era fascinado pelas habilidades dos papagaios da América do Sul e chegou à conclusão de que, se um pássaro podia recitar limeriques, um escravo também poderia ser ensinado a decorar trechos. Uma mera olhada no tamanho do crânio deixava claro que um preto tinha o cérebro maior que o de um pássaro.<sup>420</sup>

Em uma análise cênica do excerto acima, percebe-se a violência contida no contraste entre a forma em que a Declaração foi forçadamente memorizada pelo escravo Michael, e por ele repetida inúmeras vezes para entreter convidados do seu senhor, e o conteúdo, propriamente, da declaração. Através do caráter evidentemente racista no discurso de Connelly, fundamentados em estudos pseudocientíficos, muito em voga no século XVIII, há um ataque à mentalidade iluminista, observados por Gilroy através dos preceitos de universalidade, fixação de significados e coerência do sujeito, pois, conseqüentemente, esses ideais iluministas excluem o indivíduo negro como um sujeito político e capaz.

O narrador refere que a Declaração da Independência era “a obra de arte deles”<sup>421</sup>, do escravo Michael e do fazendeiro, “uma história de repetidas injúrias e difamações”<sup>422</sup>. A incongruência entre aquilo que era garantido pela Constituição Americana e a realidade imposta aos indivíduos escravizados é uma dupla ironia. Primeiro, porque, o homem negro não teria os seus direitos civis respeitados mesmo depois de liberto; segundo, porque a Declaração foi escrita por uma classe privilegiada, branca e heteronormativa, que desejava

<sup>418</sup> Gilroy (2012) faz referência a expressão *tertium quid* usada por Du Bois em *The souls of black folk* (1903), em que este diz que o negro seria um *tertium quid*, um terceiro elemento, uma combinação, entre o homem e o gado.

<sup>419</sup> GILROY, 2012, p. 126.

<sup>420</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 42.

<sup>421</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 43.

<sup>422</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 43.

manter os seus benefícios e garantir alguns direitos da ala nortista e antiescravagista, sem profundamente alterar as estruturas sociais. Por isso, vale o alerta da professora Georgina, na sala de aula montada na fazenda Valentine: “A Declaração é como um mapa. Você imagina que esteja certo, mas só saberá de fato ao sair na rua e testá-lo você mesma”<sup>423</sup>.

Seguindo no eixo dos preceitos postulados pela Declaração da Independência, no excerto abaixo, pode-se observar a hipocrisia e a ironia contida na afirmação dos direitos sobre “todos os homens”, pontuada por Cora em uma tomada crítica de consciência, característica do romance autorreflexivo de Whitehead:

Os brancos vieram para aquela terra em busca de um recomeço e para fugir da tirania de seus senhores, exatamente como os homens livres haviam fugido dos seus. Mas os ideais que acalentavam para si eram negados aos outros. Cora ouvira Michael recitar a Declaração da Independência lá na fazenda Randall muitas vezes, sua voz flutuando pela aldeia como um fantasma raivoso. Ela não compreendia as palavras, pelo menos não a maioria, mas *criados iguais* não eram termos que se perdiam para ela. Os homens brancos que escreveram aquelas palavras não as entendiam, se *todos os homens* não significava verdadeiramente todos os homens. Não se eles tomavam o que pertenciam a outras pessoas, independentemente de ser algo que se podia segurar na mão, como a terra, ou não, como a liberdade. A terra que ela arava e na qual trabalhava fora terra de índio. Ela sabia que os homens brancos se vangloriavam quanto à eficiência dos massacres, nos quais mataram mulheres e crianças, e enforcaram seus futuros no berço.<sup>424</sup>

Sob a perspectiva de Cora, o narrador volta à relação “passado/presente” tão importante para o estudo aqui proposto, no caso, referindo-se aos massacres contra os nativo-americanos, em que os brancos “enforcaram seus futuros no berço”<sup>425</sup>; do mesmo modo, os bebês negros eram arrancados do ventre de suas mães, ainda sem terem sido concebidos, em uma alusão à prática de esterilização compulsória promovidas na Carolina do Sul. Podemos inferir que o discurso do narrador retorna, também, à questão discutida sobre a crença dos norte-americanos fundadores de desbravar, conquistar, governar, pressupostos expressos pelo “Direito Manifesto”.

Há uma relação temporal e poética muito bem construída no excerto anterior, que aqui retomo em partes: “Os brancos vieram para aquela terra em busca de um recomeço e para fugir da tirania de seus senhores”<sup>426</sup>, os brancos que foram para a América eram colonos da Inglaterra, muitos deles embarcaram em busca de liberdade religiosa e melhores condições de

---

<sup>423</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 248.

<sup>424</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 125.

<sup>425</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 126.

<sup>426</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 126.

vida. Em seguida: “A terra que ela arava e na qual trabalhava fora terra de índio”<sup>427</sup>, terra que também seria na qual os imigrantes brancos vindos da Europa no século XVIII, motivados pela fome, guerra e conflitos políticos internos, iriam trabalhar e, mais tarde, a mesma terra que os mexicanos continuariam a plantar e arar. Todas essas figuras, os negros, os imigrantes, os índios e as mulheres são, sob a ótica centralizadora do “fundador”, “ex-cêntricos”, como verifica Linda Hutcheon. É uma soberba e tirania imensas não só pensar, mas como pregar, que existe uma única figura que representa “o verdadeiro e puro norte-americano”, e que esses indivíduos teriam direitos implícitos e incontestáveis que não se aplicariam aos demais, a “todos os *outros* homens”, mesmo que todos esses sejam compreendidos pela Constituição em paradoxal igualdade.

Em conclusão, na proposta de convergir os aportes teóricos recrutados ao longo do trabalho, os da literatura afro-americana e os estudos pós-modernos, na crítica do romance *The underground railroad*, propus, neste capítulo, uma análise das Américas possíveis de Colson Whitehead. Cada estado representa uma comunidade imagina repartida em seu interior, assim como as nações, na sua concepção mais geral, de acordo com Bhabha (2013). Pensei a figura dos “ex-cêntricos” como vozes dissonantes das “minorias”, que desconstroem o suposto conceito de “nação” homogênea, horizontal e fixa de Anderson (2008). Por fim, retornei à expressão das narrativas de escravos originais e pós-modernas como possibilidade de legitimação da voz dos “ex-cêntricos”, em seu exercício político/literário de rememorar e recontar o passado e atuar nos interstícios do “passado/presente” e “centro/margem”.

---

<sup>427</sup> WHITEHEAD, 2017, p. 126.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o primeiro contato que tive com o romance *The underground railroad*, de Colson Whitehead, ele me desacomodou, tirou-me do meu lugar de “pertença” e me desafiou a questionar o que eu já sabia sobre a tradição das narrativas de escravos afro-americanos. Na minha primeira leitura, eu sabia que não estava lidando com um romance desprezioso em sua forma e conteúdo, tendo em vista possíveis referências indicadas pelo autor; e junto com a protagonista Cora, propus-me viajar e aceitar as condições peculiares de sua trajetória.

Viajar por uma ferrovia subterrânea material, construída por pessoas anônimas e “ex-cêntricas” e constituída por uma rede de sujeitos que nela atuam como agentes e intermediários, foi um artifício fantástico que, na narrativa, presentificou figuras históricas como Harriet Tubman, que se propuseram a esconder fugitivos, manter as rotas da verdadeira *Underground Railroad* em sigilo e transmitir mensagens entre os agentes das estações.

Percebi um desafio em estabelecer uma organização na análise que não seguisse estruturalmente a capitulação do romance de Whitehead ou a ordem cronológica da narrativa. A minha tentativa foi de estabelecer um diálogo articulado entre as teorias recrutadas nos capítulos da dissertação, sem cair em um modelo conservador que separasse teoria da análise. As leituras e análises de trechos, entretanto, não seguiram, necessariamente, a ordem da narrativa, o que pode se configurar como um desafio para o leitor do presente trabalho.

Seria essa uma influência da própria obra de Whitehead? Que, como em *As viagens de Gulliver*, a protagonista se propõe a viajar sem saber o seu destino até que nele chegasse? Espero que, assim como Cora se aventurou em viajar pelos estados norte-americanos, o leitor possa acompanhar neste trabalho um percurso de descobertas, a partir de relações estabelecidas de maneira pertinente e arrazoadas.

Percebi a importância de retornar às narrativas dos escravos afro-americanos, as *slave narratives*, e suas expressões na produção literária das décadas de sessenta e setenta, utilizando o termo *neoslave/neo-slave narratives*, para isso recrutei os teóricos Bernard Bell (1987) e Asharaf Rushdy (1999), em suas teorizações, e Timothy Spaulding (2005) que contrapõe essa terminologia a da *postmodern slave narratives*. Observei que, de acordo com Spaulding (2005), estas narrativas pós-modernas não tem o compromisso de representar o real e “criam uma historiografia alternativa e ficcional baseada em uma representação da

escravidão subjetiva, fantástica e anti-realista”<sup>428</sup>, o que se revelou em concordância com a análise de *The underground railroad*.

Observei que o romance de Whitehead é narrado em terceira pessoa, diferentemente das narrativas de escravos afro-americanos originais, que mantinham o tom autobiográfico e a narração em primeira pessoa. Ao adotar diferentes focos narrativos, mas que na maior parte recaem sobre as experiências de Cora, o narrador consegue dar voz a outros discursos e, assim, estabelecer relações de paródia, oposição e ironia entre textos e contextos anteriores, provocando choque, estranhamento, revolta, dúvida e apreensão, no leitor.

Percebi a necessidade de falar sobre a metaficção historiográfica, e, com isso, sobre a descrença do pós-modernismo nos metarrelatos e a concepção da história como um texto já textualizado. Constatei que o conceito de metaficção historiográfica preconizado por Linda Hutcheon fez parte da discussão que problematizou, fundamentalmente, a discussão do romance de Whitehead. A essas discussões, popularizadas pelo movimento pós-moderno, somei a das narrativas de escravos, desde sua expressão originária, as *slave narratives*, a sua expressão no pós-moderno e no contemporâneo, até o presente momento, referidas como *postmodern slave narratives*, pela crítica norte-americana.

Em todas as épocas e contextos históricos percebemos a necessidade da história ser recontada fora do eixo do discurso dominante. O conceito de “ex-cêntrico”, por Hutcheon, somou à análise proposta na sua premissa descentralizadora, que rediscute os conceitos “margem/centro” e vê o sujeito não mais numa divisão binária de oposição entre “Eu/Outro”.

Tive, ao longo deste trabalho, uma inquietação: sob qual ótica analisar o romance *The underground railroad*? Quais estudos privilegiar? Os estudos pós-modernos ou os da tradição literária afro-americana? A tentativa foi de abarcar ambos os estudos, conjugá-los, de modo a não desprestigiar um em relação ao outro.

Cito Gilroy, em *O Atlântico negro* (2012), em uma passagem que parece sintetizar esse embate entre tradição e modernidade que experimentei ao longo da pesquisa e análise de *The underground railroad*. Gilroy percebe que o discurso da tradição está presente nos movimentos de “contraculturas racializadas”<sup>429</sup>, fomentados pela modernidade, e que a tradição também pode ser um fator chave de uma política negra em posição defensiva contra os poderes e alicerces da “supremacia branca”<sup>430</sup>. Nesse contexto, tradição e modernidade se oporiam bipartidariamente como signos rigidamente opostos. O pesquisador percebe que “as

---

<sup>428</sup> No original: “create an alternative and fictional historiography based on a subjective, fantastic, and anti-realist representation of slavery”. (SPAULDING, 2005, p. 2)

<sup>429</sup> GILROY, 2012, p. 354.

<sup>430</sup> GILROY, 2012, p. 354.

obsessões com a origem e o mito”<sup>431</sup> podem condicionar a noção de tradição como um “refúgio”<sup>432</sup> contra ameaças à “comunidade racial”<sup>433</sup>. Por isso, o historiador defende que a tradição não seja viabilizada pela memória da escravidão, mas por sua decepção:

É interessante que neste entendimento da posição dos negros no mundo moderno, ocidental, a porta para a tradição permaneça fixamente aberta não pela memória da escravidão racial moderna, mas a despeito dela.<sup>434</sup>

Meu objetivo é que essa oposição entre “tradição e modernidade” não tenha sido reforçada na análise do texto literário e que as discussões propostas tenham abarcado um escopo crítico que contemple a tradição e as discussões pós-modernas, justamente para desconstruir noções essencialistas, fixas e bipartidas.

*The underground railroad* é uma narrativa ficcional, que a partir, ora de eventos já transcorridos, ora ecos do presente, propõe versões alternativas de uma América fantástica, distorcida e exagerada em suas referências históricas. Ademais, a narrativa mostra-se como uma expressão necessária na construção de identidades negras no contemporâneo, bem como para ressignificar experiências traumáticas, desconstruir paradigmas conceituais e propor releituras históricas do ponto de vista dos “ex-cêntricos”. Ao longo da análise do romance de Whitehead, remeti-me a intenções, por parte do autor, em incitar debates, explicitar intertextualidades, apontar recursos formais e de conteúdo usados na narrativa, o que me faz concluir que *The underground railroad* é um texto que não pode ser lido de forma despreziosa, uma vez que se corre o risco de enfraquecê-lo em suas possibilidades interpretativas e em sua carga simbólica.

Reforço a importância de as narrativas de escravos também serem estudadas e resgatadas no Brasil. E com isso, observo a quase inexistência de narrativas de escravos no nosso país, e que a nossa produção ficcional neste gênero não chegou ao nível da afro-americana, em comparação a sua difusão, alcance e expressividade. Enfatizo que o estudo, no Brasil, sobre as *slave narratives*, mostra-se uma importante linha de pesquisa e que deve ser mais investida, para que os leitores brasileiros conheçam essa vertente da literatura norte-americana. Uma vez que vivemos em um mundo globalizado e tanto consumimos em mídia, entretenimento e cultura norte-americana, mas muito desconhecemos sobre as raízes da música, literatura e da cultura, no contexto social e político, principalmente do Sul dos

---

<sup>431</sup> GILROY, 2012, p. 354.

<sup>432</sup> GILROY, 2012, p. 354.

<sup>433</sup> GILROY, 2012, p. 354.

<sup>434</sup> GILROY, 2012, p. 354.

Estados Unidos, região que nos remete, evidentemente, ao cenário em que o sistema escravagista foi mais longamente praticado no país, mas, também, ao berço de movimentos artísticos e culturais tão ricos e inovadores.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Aline Guimarães Teixeira de. *Celebrating womanhood through motherhood in (post)slave narratives: a contemporary reading of Harriet Jacobs's Incidents in the life of a slave girl and Maya Angelou's I know why the caged bird sings*. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e o riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALTER, Alexandra. "Colson Whitehead's next novel tackles life under Jim Crow". Nova Iorque: *The New York Times*. 10 out. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/10/books/colson-whitehead-new-novel-will-tackle-life-under-jim-crow.html>>. Acessado em: 17 jan. 2019.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American novel and its tradition*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- CHARLES, Ron. "'Zone One', by Colson Whitehead: Zombies abound". Washington, D.C: *The Washington Post*. 19 out. 2011. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/zone-one-by-colson-whitehead-zombies-abound/2011/10/09/gIQAGrMMvL\\_story.html?noredirect=on&utm\\_term=.97f87ad41d28](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/zone-one-by-colson-whitehead-zombies-abound/2011/10/09/gIQAGrMMvL_story.html?noredirect=on&utm_term=.97f87ad41d28)>. Acessado em: 31 jan. 2019.
- COLE, Rachel [et al.]. "Solomon Northup: American farmer and writer". *Encyclopedia Britannica*, 2013. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Solomon-Northup>>. Acessado em: 31 jan. 2019.
- COLSON Whitehead's bio. Disponível em: <<https://www.colsonwhitehead.com/new-page/>>. Acessado em: 12 jun. 2018.
- DA SILVA, Márcio Renato Pinheiro. "Leitura, texto, intertextualidade, paródia". Maringá: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, v. 25, n. 2, p. 211-220, 2003.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo: 2016.
- DOUGLASS, Frederick. *Life of an American slave*. Boston: Anti-Slavery Office, 1845.

DUBEY, Madhu. *Signs and cities: black literary postmodernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

DU BOIS, W. E. B. *Black reconstruction in America*. Nova Iorque: Antheneum, 1977.

ELAM, Michele. "Passing in the post-race era: Danzy Senna, Philip Roth, and Colson Whitehead". Baltimore: *African American Review*, v. 41, n. 4, inverno 2007, p. 749-768. JSTOR, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25426988](http://www.jstor.org/stable/25426988)>. Acessado em: 15 jun. 2018.

FAIN, Kimberly. *Colson Whitehead: the postracial voice of contemporary literature*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.

FARIAS, Adriana Merly. *Female slave narratives: consistency and permanence a study of two texts from the XIXth and XXth centuries*. 2012. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FERGUNSON, Rebecca. "History, memory and language in Toni Morrison's *Beloved*". In: SELLERS, Susan (Org.). *Feminism Criticism: Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press, 1991, p. 109-128.

FOKKEMA, Douwe W. *Literary history, modernism and postmodernism*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1984.

\_\_\_\_\_. *História literária: modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel Barros Batista. Lisboa: Vega, [1980?].

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Editora 34, 2012.

GROSS, Terry. "Colson Whitehead's 'Underground railroad' is a literal train to freedom". Washington, D.C.: *National Public Radio*. 18 nov. 2016. Arquivo de áudio e transcrição disponíveis em: <<https://www.npr.org/2016/11/18/502558001/colson-whiteheads-underground-railroad-is-a-literal-train-to-freedom>>. Acessado em: 12 jun. 2018.

HASSAN, Ihab. "Toward a concept of postmodernism". In: HASSAN, Ihab. *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press, 1987. \_\_\_\_\_. "Pluralism in Postmodern Perspective". *Critical Inquiry*, v. 12, n. 3, 1986, p. 503–520. JSTOR, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/1343539](http://www.jstor.org/stable/1343539)>. Acessado em: 20 jun. 2018.

HAWKINS, Christiane. *Historiographic metafiction and the neo-slave narrative: pastiche and polyphony in Caryl Phillips, Toni Morrison and Sherley Anne Williams*. 79 f. Master of Arts in English. Florida International University, Miami, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos da forma da arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como um ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KARNAL, Leandro [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KOWALESKI, Michael A (Prod.). Colson Whitehead, "The underground railroad". *Politics and prose*, 7 out. 2016. Vídeo disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=5Ukm1O2bobU>>. Acessado em: 17 jun. 2018.

KRIST, Gary. "The ascent of man". Nova Iorque: *New York Times on the Web*. 7 fev. 1999. Disponível em:  
<<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/02/07/reviews/990207.02kristex.html?module=inlin>>. Acessado em: 29 jan. 2019.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MERK, Frederick. *Manifest destiny and mission in American history*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

NAKANISHI, Débora Spacini. *12 anos de escravidão: livro e filme*. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2018.

NICKEL, Vivian. *Corpo e memória em 'Beloved', de Toni Morrison*. 38 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

\_\_\_\_\_. *Trauma, memória e história em A mercy, de Toni Morrison*. 107 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

OTTERSON, Joe. "Amazon officially greenlights 'Underground Railroad', Barry Jenkins to direct all episodes". *Variety*. 5. jun. 2018. Disponível em:  
<<https://variety.com/2018/tv/news/barry-jenkins-amazon-series-underground-railroad-1202831502/>>. Acessado em: 17 jan. 2019.

RAMSEY, William. "An end of southern history: the down-home quest of Toni Morrison and Colson Whitehead". Baltimore: *African American Review*, v. 41, n. 4, inverno 2007, p.769-785. *JSTOR*, JSTOR. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/25426989](http://www.jstor.org/stable/25426989)>. Acessado em: 15 jun. 2018.

RUSHDY, Asharaf H. A. *Neo-slave narratives: studies in the social logic of a literary form*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.

SILVA, Danielle de Luna E. *Maternagens na diáspora amefricana: resistência e limiaridade em Amada, Compaixão e Um defeito de cor*. 171 f. Tese (Doutorado em Letras). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. "The text, the world, the critic". Chicago: *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, v. 8, n. 2, outono, 1975, p. 1-23. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1314778>>. Acessado em: 15 maio 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SHOWALTER, Elaine. "A crítica feminista no território selvagem". Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SPAULDING, A. Timothy. *Re-forming the past: history, the fantastic, and the postmodern slave narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2005.

SPAULDING, Timothy & HENKLE, B. *Re-forming the past: history, the fantastic, and the postmodern slave narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2005. *Project MUSE*. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/book/28266>>. Acessado em: 28 maio 2018.

STEPAN, Nancy Leys. "Raça e gênero: o papel da analogia na ciência". Trad. Cláudio Oscar. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WHITEHEAD, Colson. *The underground railroad: os caminhos para a liberdade*. Trad. Caroline Chang. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

\_\_\_\_\_. *The underground railroad*. Nova Iorque: Doubleday, 2016.