

## MEDEIA ESCRAVA. SOBRE *AMADA* DE TONI MORRISON

### MEDEA AS SLAVE. ON TONI MORRISON'S *BELOVED*

KANGUSSU, I. (2018). Medeia escrava. Sobre Amada de Toni Morrison. *Archai*, n.º 22, Jan.-Apr., p. 283-297  
DOI: [https://doi.org/10.14195/1984-249X\\_22\\_11](https://doi.org/10.14195/1984-249X_22_11)

**Resumo:** O ensaio traz uma leitura do romance *Amada*, de Toni Morrison, tendo como foco a evidente semelhança existente entre a história escrita pela autora contemporânea e o mito clássico de *Medeia*, e ressaltando as distinções de uma em relação à outra. A comparação entre as duas protagonistas já foi realizada mais de uma vez, e essa também não é a primeira obra que, por ter como protagonista uma mulher que assassina os próprios filhos, foi comparada à mítica personagem grega. O recurso das mulheres ao horrível infanticídio, como reação a uma situação trágica, tem sido recorrente ao longo da história: tanto da que realmente acontece, quanto da criada por ficções. E na dialética entre realidade e ficção pode ser percebida a primeira grande diferença entre as duas narrativas.

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Enquanto Medeia é uma personagem mítica, a personagem de Toni Morrison, Sethe, é uma ficção, mas uma ficção baseada em uma pessoa real, Margaret Garner, que de fato assassinou a filha e tornou-se, com esse gesto, personagem importante, quase mítica, na luta dos abolicionistas norte-americanos. A segunda diferença a ser destacada reside na motivação do ato em torno do qual a história gira: amor próprio, em um caso; amor materno, em outro. E a terceira e última grande distinção ressaltada está diretamente ligada à primeira, isto é, à dialética entre ficção e realidade. Por partir de uma história que realmente aconteceu, a personagem de Toni Morrison tem de encarar a reação a seu ato assassino no assim chamado mundo real, cumprir pena na cadeia e, depois, na vida. A solução *deus ex-machina* fica reservada às heroínas míticas. Se há um deus capaz de salvar Sethe, é um bastante fenomênico e atende pelo nome de Eros.

**Palavras chaves:** infanticídio, trágico, escravidão, fantasma, Eros.

**Abstract:** The essay proposes a lecture of Toni Morrison's novel *Beloved*, keeping the focus on the evident resemblance that exists between the story written by the contemporary author and the classical myth of Medea, and highlighting the distinctions of each one. The comparison between the two protagonists has already been drawn, more than once, and it is not the first time that a novel, whose protagonist is a woman who has killed her own offspring is compared to the mythical Greek personage. Women's appeal to the horrible infanticide as a reaction to a tragic situation has been recurrent throughout history and throughout stories. And it is in the dialectic between reality and fiction that it is possible to notice the first big different among the two narratives. While Medea is a mythical character, Sethe – the character created by Toni Morrison – is a fiction based on a real person, on Margaret Garner, who has really killed her daughter, and because of this gesture became an important and almost mythical personage in the struggle of North American abolitionists. The second difference to be highlighted lies in the motivation of the act around which the story revolves: Self-love, in one case; maternal love in another. The third and last major outstanding distinction is directly linked to the first, that is, to the dialectic between fiction and reality. For coming from a story that really happened, the character of Toni Morrison has

to face the reaction to her murderous act in the so-called real world, serve sentence in jail and suffer for it in her life. The *deus ex-machina* solution is reserved for mythical heroines. If there is a god able to save Sethe, it is a quite phenomenal one and goes by the name of Eros.

**Keywords:** infanticide, tragic, slavery, ghost, Eros.

Vingar-se é uma ação reconhecida entre os mitos trágicos, resgatar a honra ultrajada é mesmo um dever. Conforme a história bastante conhecida, Medeia, filha de Eetes, rei da Cólquida, neta do Sol e sobrinha de Circe, conhece Jasão quando este vai ao reino dela em busca do velocino de ouro. Agindo contra o próprio pai e seu reinado, a jovem princesa versada em feitiçarias possibilita, com suas mágicas e encantamentos, o sucesso de Jasão em todas as provas. Depois da vitória, Medeia segue aquele a quem transformara em herói e passa a viver como estrangeira exilada em Corinto. Ao ver-se ultrajada por Jasão, que a repudia para casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto, Medeia trama a terrível vingança: mata a noiva, o pai desta, incendeia o palácio e, ferindo a si mesma para atingir Jasão, assassina os próprios filhos.

Numa estranha simetria, o bem desejado e obtido por Jasão com ajuda de Medeia, o velocino de ouro, fora presenteado à rainha Nefele, quando esta, repudiada pelo marido Atamas, rei de Tessália, temendo pela vida de seus dois filhos, recorreu a Hermes e ganhou dele o carneiro voador com pelo de ouro, cuja função era levar as crianças para um lugar seguro. Duas histórias de mulheres ultrajadas cruzam-se: na primeira, há o desejo de salvar os filhos; na outra, estes são sacrificados como parte da vingança pela afronta sofrida.

archai ἀρχαί

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

Como se sabe, o mito retomado primeiramente por Eurípides em sua mais conhecida tragédia teve e tem numerosas atualizações, cuja função que desejamos destacar é a de denunciar o poder arbitrário de sociedades patriarcais, capaz de levar ao assassinato dos próprios filhos, como prerrogativa última das mulheres ultrajadas. A volta ao pavoroso mito de Medeia, a que estrangula os filhos para restaurar sua honra, remete sempre a situações nas quais se configura a impossibilidade de outra forma de vingança – ou justiça – contra o despotismo das regras de organização social elaboradas por homens. O infanticídio pode sinalizar tanto a ausência de escolhas quanto o desespero de personagens que se recusam a deixar sua descendência em um mundo injusto.

No Brasil, vale lembrar, o mito rerepresentado por Chico Buarque e Paulo Pontes em *Gota d'água, uma tragédia brasileira* (1975), um musical cujo contexto nada nobre é o das favelas cariocas, também já ressoara em *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e em *Maíra* (1981), de Darcy Ribeiro.

Em 1987, a escritora norte-americana, Toni Morrison, primeira mulher negra a ganhar o prêmio Nobel de literatura (1993), publicou *Beloved* (traduzido como *Amada*). O romance ganhou o prêmio Pulitzer de literatura e virou filme, com o mesmo nome, dirigido por Jonathan Demme, com Oprah Winfrey no papel da mãe que sacrifica a filha. O personagem central da obra é um fantasma: o fantasma da filha assassinada pela ex-escrava Sethe, que não hesitou em matá-la, para evitar que ela fosse capturada e vivesse sob o regime de escravidão do qual Sethe conseguira fugir levando seus filhos consigo. Ainda que motivado

por amor aos filhos – e não apenas pelo amor próprio – e pela recusa a deixar sua prole submetida à escravidão, o infanticídio levou a muitas comparações da obra com a história de Medeia. Comparações que Toni Morrison rejeita ressaltando que *Beloved* tem como origem um fato real, cujo relato foi encontrado pela autora, conforme ela conta no prefácio da obra:

Um recorte de jornal em *The Black Book* [O livro negro] resumia a história de Margaret Garner, uma jovem que, depois de escapar da escravidão, foi presa por matar um de seus filhos (e de tentar matar os outros) para impedir que fossem devolvidos à plantação do senhor. Ela se transformou numa *cause célèbre* da luta contra a lei dos Escravos Fugitivos, que determinava que os que escapavam fossem devolvidos a seus donos. O equilíbrio e a ausência de arrependimento dela chamaram a atenção dos abolicionistas, assim como a dos jornais. Ela era, sem dúvida, determinada e, a julgar por seus comentários, tinha a inteligência, a ferocidade e a vontade de arriscar tudo por aquilo que, para ela, era a necessidade de liberdade. (MORRISON. 2004, p. XVII)

O mencionado *The Black Book* é uma obra composta com documentos, notícias de jornais, depoimentos e fotos sobre trezentos anos (do século XVII ao século XX) da vida da população afro descendente nos Estados Unidos. O livro traz um artigo de jornal denominado “A visit to a slave mother who killed her child” (“Uma visita à escrava que assassinou sua filha”), origem do romance *Beloved*, sobre a história “real” de Margaret Garner, uma escrava que buscou a liberdade fugindo para Cincinnati, Ohio, com suas quatro crianças e tentou matá-las quando ameaçada de ser capturada e voltar à condição de escrava. Pega

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

depois de assassinar a filha mais velha serrando-lhe o pescoço, a fugitiva foi condenada à prisão, mas escapou do horror de ser devolvida ao antigo dono e de ser rebaixada novamente à escravidão, tendo sido libertada depois de cumprir pena por assassinato.

Por volta de 1855-56, aos vinte anos, Margaret Garner tornou-se uma causa famosa dos abolicionistas. Segundo relato de Toni Morrison, em entrevista ao *New York Times*,

muitas pessoas a entrevistaram, sobretudo pregadores e jornalistas, e ela era muito calma, muito serena. Eles ficaram insistindo no fato de que seus lábios não tremiam, ela não era louca, e permanecia dizendo: “Não, elas não vão viver assim. Elas não viverão como vivi”. (MORRISON, 1987, p.17).

A história de Margaret Garner (que de fato existiu) fascinou a romancista: Toni Morrison confessa não ter feito nenhuma outra pesquisa sobre a história, cujo ponto de partida foi o relato jornalístico publicado em *The Black Book*. A história verídica do acontecimento foi escrita mais tarde, por Steven Weisenberb, e publicada com o título de *Medeia Moderna (Modern Medea)*, em 1999. Em 2005, foi adaptada para a ópera *Margaret Garner*, pelo compositor Richard Daniel-pour, com libreto da própria Morrison.

A partir da notícia encontrada no jornal, Toni Morrison desejou escrever um romance levando em conta os dados considerados “importantes”, diz ela, “o sexo das crianças, quantas elas eram, e o fato de que ela conseguira cortar a garganta de uma e já ia esmagar

a cabeça de outra na parede quando alguém a deteve” (MORRISSON, 1987, p. 17). Se por um lado, a autora absteve-se de buscar qualquer informação a mais sobre Margaret Garner, além daquelas trazidas pela notícia, por outro lado revela ter feito extensa pesquisa sobre tudo o mais em torno: sobre Cincinnati, os abolicionistas e a estrada de ferro. Partindo então da história relatada no jornal e do mergulho no mundo “real” onde esta se desenrolou, Toni Morrison imaginou pensamentos, ações e falas da personagem, sempre fictícias, claro, mas essencialmente ligadas a um contexto histórico verdadeiro, com o intuito de, em suas palavras,

relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher. A heroína representaria a aceitação indesculpada da vergonha e do terror; assumiria as consequências de escolher o infanticídio; reclamaria a própria liberdade. O terreno, a escravidão, era formidável e sem trilha. Convidar as leitoras (e eu própria) a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloquentes. (MORRISON. 2004, p. XVII)

“Amada” (“Beloved”), a filha assassinada, a figura central da trama, é um fantasma que entra na casa das sobreviventes e participa da vida da família das que se libertaram. Para criar uma experiência comum entre as leitoras e a população da obra composta por antigas escravas e antigos escravos, pessoas arrancadas de um lugar para outro, sem aviso, sem preparação, sem possibilidade de escolha nem de defesa, Toni Morrison joga suas leitoras em um ambiente estranho, fantasmagórico, assombrado. Em suas palavras:

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

Na tentativa de tornar a experiência do escravo íntima, eu esperava que a sensação de as coisas estarem ao mesmo tempo controladas e fora de controle fosse convincente do início ao fim; que a ordem e a quietude da vida cotidiana fossem violentamente dilaceradas pelo caos dos mortos carentes, que o esforço hercúleo de esquecer fosse ameaçado pela lembrança desesperada para continuar viva. Para traduzir escravização como uma experiência pessoal, a linguagem precisa sair do caminho. (MORRISON. 2004, p. XVIII)

As leitoras precisam render-se a uma desconcertante e imprevista forma narrativa, como os escravos cuja autoria dos roteiros da vida fora roubada por seus proprietários. Morrison escraviza as leitoras com o recurso literário ao elemento fantástico (criado pelo convívio entre as personagens vivas e a morta), através do qual apresenta o retorno do reprimido – para usar a expressão de Freud que, segundo ele, pode resumir a força motriz, a *dynamis*, da história do ser humano. A assassinada *Beloved*, que insiste em permanecer presente na casa, presentifica o crime do passado que se deseja esquecer e que insiste em ser lembrado. *Beloved* presentifica a memória do que só pode ser esquecido se for atravessado. Ela volta como zumbi, como símbolo dos mortos pelo sistema escravagista que se quer deixar no esquecimento; como obscenidade, como o que precisa ficar de fora e deseja ocupar cena. A aparição do fantasma aparece como possibilidade de se refazer o passado, como uma segunda chance. Em um primeiro momento, a amada filha morta apresenta-se apenas através de indícios, para depois apresentar-se em carne e osso. E a volta da morta encarnada coloca a questão sobre o que se fazer com os fantasmas, encarnados ou não.

Sethe, a personagem da mãe assassina, em momento algum se arrepende ou considera-se culpada por seu ato, e parece pouco incomodar-se em morar na casa assombrada pelo fantasma da filha. Ao contrário, depois que o fantasma encarna-se, mãe e filha morta vivem exclusivamente uma para a outra, ignorando tudo ao redor, em uma relação que seria mortífera se não fosse interrompida a tempo. Quando tem de explicar seu crime, ao ser confrontada pelo companheiro, Paul D, com um recorte de jornal sobre o assassinato da criança, e a pergunta “você desmente?”

Sethe sabia que o círculo que estava fazendo em volta da sala, dele, do assunto, continuaria assim. Que ela podia nunca chegar perto, nunca definir para ninguém que tivesse de perguntar. Se não entendessem de imediato – ela jamais conseguiria explicar. Porque a verdade era simples, não um longo relato de mudanças floreadas, gaiolas nas árvores, egoísmo, cordas na perna e no pescoço. Simples: ela estava de cócoras no jardim e quando viu eles chegando, e reconheceu o chapéu do professor, ouviu asas. Pequenos beija-flores espetaram os bicos de agulha em seu pano de cabeça até o cabelo e bateram as asas. E se ela pensou alguma coisa foi: não. Não. Nãoão. Nãoãoão. Simples. Ela simplesmente correu. Recolheu cada pedaço de vida que tinha feito, todas as partes dela que eram preciosas, boas, bonitas, e carregou, empurrou, arrastou através do véu, para fora, para longe, lá onde ninguém podia machucá-los. Lá longe. Fora deste lugar, onde eles estariam seguros. (MORRISON. 2004, p.192)

Depois de ouvir esse relato, Paul D comenta: “Seu amor é grosso demais”. “Grosso demais?”, ela retruca, “amor é ou não é. Amor ralo não é amor” (*Ibidem*, p. 193-4). Ela julgava que o que fizera era o certo, porque seu ato fora impulsionado por amor verdadeiro.

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

Sabia também que Paul D iria abandoná-la diante dessa confissão. Ela matara a filha porque sabia

que qualquer branco podia pegar todo o seu ser para fazer qualquer coisa que lhe viesse à mente. Não apenas matar ou aleijar, mas sujar também. Sujar a tal ponto que não era mais possível gostar de si mesma. Sujar a tal ponto que a pessoa esquecia quem era e não conseguia pensar nisso. E, embora ela e os outros tivessem sobrevivido e superado, nunca poderia permitir que aquilo acontecesse com os seus. O melhor dela eram suas crianças. Os brancos podiam sujar a *ela*, sim, mas não ao melhor dela, aquela coisa bela, mágica – a parte dela que era limpa. (MORRISON. 2004, p. 295-6)

O recorte de jornal que foi a inspiração do romance apresenta uma ação bárbara – como era Medeia – e também recorrente no período escravagista, quando algumas mães recusavam a vida aos filhos, motivadas pelo impulso de libertá-los dos terríveis sofrimentos impostos pela escravidão. Externos e interiores. Dentre os quais a necessidade de diluir os sentimentos, sobretudo aqueles próprios da maternidade. Fazia parte da estratégia de sobrevivência das pessoas escravizadas travar o próprio coração e evitar os sentimentos. Paul D, o companheiro de Sethe, revela ter conseguido colocar todas as lembranças que lhe doíam “dentro da lata de fumo alojada em seu peito [...] nada neste mundo conseguiria vê-la aberta” (*Ibidem*, p. 133), de tão enferrujada que estava sua tampa...

Seres humanos escravizados eram considerados mercadorias e, como estas, não possuíam relações de parentesco: família e elos de sangue não eram levados em conta. E para evitar a formação de novos laços,

o casamento era ilegal ou desencorajado. Esperava-se que as escravas ficassem grávidas e tivessem as crianças, ressalta a autora, no prefácio da obra,

mas *tê-las*, ser responsável por elas – ser, em outras palavras, a mãe delas – era tão fora de questão quanto a liberdade. Afirmções de maternidade e de paternidade, sob as condições peculiares da lógica da escravidão institucionalizada, era crime. (MORRISON. 2004, p.XVII)

Diante desta situação, cortar a garganta da filha bebê “era absolutamente a coisa certa a fazer”, considera Toni Morrison, na entrevista citada, “mas ela não tinha o direito de fazê-la. Penso que se tivesse visto o que ela viu, e soubesse o que estava para acontecer, e sentisse que havia vida após a morte – ou mesmo que sentisse que não houvesse – penso que eu teria feito a mesma coisa” (MORRISSON, 1987, p.17).

Na mesma entrevista, Morrison afirma ainda que o amor materno, ao qual as mulheres estão geneticamente predispostas e para o qual, além disso, foram ensinadas e educadas, é também mortal (“*mother love is also a killer*”). Conforme a autora, o amor materno desloca, e às vezes suprime, a preciosa e amada interioridade da mãe e a externaliza nos filhos, algo outro que se torna mais valioso, mais belo, mais maravilhoso do que ela mesma. E isso não é nada bom. Morrison observa que as mães podem realmente controlar a vida dos filhos, dizer-lhes como agir, o que fazer, entretanto, se por um lado, isso faz parte do educativo papel materno, por outro lado, pode tornar-se algo excessivo. “Algumas vezes as pessoas dizem ‘bem, seus filhos tornam-se você. Mas não é isso. Eles tornam-se

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

justamente o que ela [Sethe] diz no livro, a melhor parte de você. Isso é a maternidade” (MORRISSON, 1987, p.17). O que sua heroína Sethe faz, ao fugir com seus filhos, é tentar tornar-se mãe deles “em um sistema de escravidão que dizia aos negros ‘você não é um pai, você não é uma mãe, você não tem nada a ver com seus filhos’”. (*Idem, ibidem*).

Ao contrário de autoras e autores que, por considerar o rótulo como um limite, não gostam de ser rotulados como, por exemplo, “escritor sérvio”, “escritora judia”, Morrison não se importa em ser chamada de “escritora negra”:

Eu decidi definir o rótulo, em vez de deixá-lo ser uma definição de mim. No início as pessoas perguntavam: “você se vê como uma escritora negra ou como uma escritora?” Antes, eu ficava lisonjeada e dizia ser uma escritora negra, porque entendia que eles estavam tentando sugerir que eu era “maior”, ou melhor, que isso. Depois, simplesmente recusei aceitar essa visão de maior e melhor. Eu realmente penso que a extensão de emoções e percepções à qual tive acesso como negra e como mulher é superior àquela das pessoas que não o são. Então me parece que meu mundo não encolhe porque sou negra e mulher. Ele fica maior. (MORRISSON, 1987, p.17).

A evidente simpatia de Morrison por aquela que transformou em personagem de romance é curiosamente semelhante à da escritora antilhana Maryse Condé que conta uma história parecida. Seu livro *Eu, Tituba, feiticeira negra de Salem* (*Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, 1986) reconta ficcionalmente a história, até então esquecida de Tituba, negra, escrava, feiticeira, e ativista na luta pela libertação dos escravos

em Barbados, que também matou a própria filha. No romance, temos a mesma volta da filha morta e, depois de condenada à morte por insurreição e feitiçaria, o retorno da própria Tituba, sob formas distintas e inspiradoras nas lutas pela liberdade.

Medeia, Sethe e Tituba colocam-nos diante do trágico. Realizam um ato monstruoso e, ao mesmo tempo, uma expressão de recusa à monstruosidade à qual estão submetidas, provocando com isso uma cisão nos sentimentos de quem se depara com suas histórias. Ao lê-las, a sensação de horror ao ato é acompanhada pela de algum alívio (talvez essa não seja a palavra adequada) diante da expressão vital que não se submete e feroz, animallescamente, reage ao inaceitável. A passagem da personagem da passividade a atividade cria, por sinestesia, uma espécie de pacto com as leitoras. A saída monstruosa ainda é uma saída, o monstro mostra. Trágica é a situação para a qual não há saída “decente”. A insuportável divisão da psique causada por essas heroínas mantém-se enfeitiçadora – como Medeia. O que impede o alívio é que a conta não fecha! Nessas histórias há um resto que não quer sair de cena: a vida das crianças assassinadas...

Se, no caso de Medeia, a catarse justifica a existência do que é experimentado através de mimeses – conforme fica claro no filme *Nunca aos domingos* (*Never on Sundays*, de Jules Dassin), quando a personagem de Melina Mercouri reitera seu ponto de vista de que Medeia “de fato” não assassinou os filhos, ao ver a atriz que desempenhou Medeia de volta à cena (no final da representação da peça para agradecer os aplausos) acompanhada das crianças atrizes, que representaram sua prole, obviamente

archai ἀρχαί

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297

vivas – o mesmo argumento não pode ser aplicado à *Beloved*. Nesse caso, a única possibilidade parece ser o procedimento de Toni Morrison de trazer os mortos de volta à cena, até sabermos o que fazer com esse passado e, enquanto isso, diante do mal-estar provocado pela narrativa, impedir que a situação se repita. Apesar de não podermos redimir os erros do passado, a recusa e a não identificação com a situação que os provocou rompe a corrente que poderia provocá-los novamente.

No livro de Toni Morrison, a heroína não sai de cena em um magnífico carro alado, mas escapa da condenação que se configurava em seu apego desmedido à filha morta – que a fazia esquecer de todo cuidado de si, inclusive de alimentar-se – quando seu companheiro volta. Paul D abandona Sethe quando esta não só assume seu ato como o considera o melhor a ser realizado no momento em que o foi. Entretanto, ao vê-la depois inteiramente dedicada ao fantasma de *Beloved*, convencido do amor de Sethe pela filha assassinada e percebendo que esse amor pode levá-la também à morte, Paul D retorna à casa, expulsa o fantasma, interrompe a relação mortífera e volta a ser o companheiro da antiga amante. Para finalizar, correndo o risco de transbordar na interpretação, pode-se talvez perceber no desfecho da história reescrita por Morrison a possibilidade de libertar-se dos fantasmas das faltas trágicas através do perdão – trazido por Eros.

## BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, J. (2004). *Lucíola*. 27 ed. São Paulo, Ática.

BERND, Z. (2007). “Verbete Medeia” em *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

BUARQUE, C.; PONTES, P. (1975). *Gota d'água*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

CONDÉ, M. (1993). *Moi Tituba, sorcière noire de Salem*. Paris, Folio.

HARRIS, M.; FURMAN, R.; LEVITT, M.; SMITH, E. (ed.); MORRISON, T. (Foreword) (1974). *The Black Book*. New York, Random.

MORRISON, T. (2011) *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Cia das Letras.

MORRISON, T. (2004) *Beloved*. New York, Vintage Books.

MORRISON, T. (1987) *The New York Times* on web. August 26, 1987, Wednesday. Section C, Page 17, Column 1, cultural desk. Disponível em 02 de novembro de 2016.

RIBEIRO, D. (2001). *Máira*. 14 ed. Rio de Janeiro, Record.

WEISENBERG, S. (1999). *Modern Medea. A Family Story of Slavery and Child-murder from the Old South*. New York, Farrar, Straus and Giroux.

Submetido em Junho e aprovado para publicação  
em Julho, 2016

archai 

nº 22, Jan.-Apr. 2018

Imaculada Kangussu,  
'Medeia escrava. Sobre *Amada* de Toni Morrison', p. 283-297