

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

LUÍSA DOS SANTOS COUTINHO NÓBREGA

O CORPO QUE FALA: INFAMILIARIDADE, ABJEÇÃO E RUPTURA SIMBÓLICA EM
BELOVED

RIO DE JANEIRO,
2025

LUÍSA DOS SANTOS COUTINHO NÓBREGA

O CORPO QUE FALA: INFAMILIARIDADE, ABJEÇÃO E RUPTURA SIMBÓLICA EM
BELOVED

Monografia apresentada à Faculdade de Letras
da Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito para obtenção do título de
licenciatura.

Orientadora: Júlia Braga Neves

RIO DE JANEIRO

2025

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	4
2. O GÓTICO EM <i>BELOVED</i>.....	6
3. O INFAMILIAR E O ABJETO.....	12
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS.....	32

1 INTRODUÇÃO

Em 1987, Toni Morrison publicou *Beloved*, romance que narra a história de Sethe, uma ex-escravizada que vive com sua filha Denver em uma casa assombrada nos arredores de Cincinnati, Ohio. A narrativa se desenvolve quando uma jovem misteriosa chamada Beloved aparece em suas vidas, desencadeando uma série de eventos que forçam os personagens do romance a confrontarem seus diversos traumas. Ao longo dos anos que se seguiram à publicação de *Beloved*, a crítica produziu diversas análises sobre o romance.

Nos anos iniciais da década de 1990, a crítica abordou especialmente aspectos psicanalíticos e históricos, como a análise de House (1990), que foca na natureza do fantasma na obra, enquanto Schapiro (1991) explora questões psicanalíticas como a construção de subjetividade. Sale (1992), Rushdy (1992) e Krumholz (1992), até Rody (1995), abordam diversas questões históricas, como o próprio contexto social de *Beloved* e a voz negra dentro da literatura afro-americana. Nos anos finais da mesma década, os trabalhos se voltaram ao aprofundamento das temáticas anteriores e aparecem também análises sobre o sobrenatural, como vemos com Coundouriotis (1997), e em Barnett (1997). Nos anos 2000, as abordagens se diversificaram, como Capuano (2003), que analisa elementos musicais, e Humann (2003), que investiga a cultura material na obra. Kang (2003) e Lyles-Scott (2008) exploraram respectivamente gênero e identidade. Por fim, de 2010 até o presente momento, é possível observar uma atenção a estudos interdisciplinares e novas perspectivas sobre o gótico, como em Diala-Ogamba (2011).

O presente estudo tem como objetivo central investigar de que forma os elementos do gótico, especificamente o infamiliar (*Unheimlich*) e o abjeto, são utilizados em *Beloved* para representar o trauma histórico da escravidão. A pergunta que norteia esta pesquisa é: como Morrison articula essas características comuns ao gótico para construir uma narrativa que, ao mesmo tempo em que se apropria das convenções do gênero, as transforma para criar um gótico pós-colonial único?

Para responder a essa questão, a metodologia adotada consiste na análise literária do romance a partir de três principais vertentes teóricas. Primeiro, os estudos do gótico, fundamentados nas obras de Kilgour (1997), Botting (1996) e, mais recentemente, Punter (2012). Essa base teórica é enriquecida por análises específicas do gótico em *Beloved*, desde os trabalhos iniciais sobre o sobrenatural de Barnett (1997) até estudos mais recentes como os de Diala-Ogamba (2011). A segunda vertente é a teoria psicanalítica, especialmente os conceitos de infamiliar, conforme Freud (1919), e abjeto, desenvolvido por Kristeva (1982), ambos considerados em articulação com comentadores contemporâneos como Kelly Oliver

(1993), Coundouriotis (2002) e Lillvis (2010).

A inspiração de Morrison para *Beloved* vem do caso real de Margaret Garner, uma escravizada fugitiva que, em 1856, matou sua filha para impedi-la de ser recapturada. Morrison transpõe esse evento histórico para a literatura através de uma narrativa que mistura realismo e elementos sobrenaturais. O romance constitui a primeira parte de uma trilogia que inclui *Jazz* (1992) e *Paradise* (1998), obras que, embora não compartilhem personagens ou enredo direto, estão conectadas tematicamente pela exploração do amor, trauma e memória na experiência afro-americana.

Beloved se passa em 1873, durante o período da Reconstrução nos Estados Unidos, quando os ex-escravizados tentavam reconstruir suas vidas em liberdade. Essa dimensão histórica foi explorada por Krumholz (1992) e aprofundada por Rody (1995) e Abdullah (2015). A relevância desta pesquisa reside na forma singular com que Morrison utiliza elementos do gótico para tratar de temas como memória, violência e subjetividade negra. A presença do fantasma, as manifestações do sobrenatural e do horror não apenas subvertem as convenções do gênero, mas também funcionam como mecanismos de resgate histórico e de produção de sentido.

Este trabalho se desdobra em três partes principais. A primeira foca no gótico em *Beloved*, explorando como Morrison utiliza e subverte elementos tradicionais do gênero. O segundo capítulo examina os conceitos freudiano do infamiliar e kristeviano do abjeto, observando como a narrativa opera simultaneamente entre o familiar e o estranho, o simbólico e o excluído. Por fim, as considerações finais articulam como esses elementos góticos contribuem para a singular potência narrativa de *Beloved*.

2 O GÓTICO EM BELOVED

O gótico surge como um gênero literário no século XVIII, com *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, sendo amplamente considerado sua obra inaugural. No entanto, como observa Kilgour (1995, p. 4), o gênero é uma fusão de tradições diversas, incluindo folclore britânico, tragédias elisabetanas, poesia melancólica e romances sentimentais. Assim,

o gótico nasce da mistura e do excesso, sempre em diálogo com os medos e fantasias de seu tempo.

O termo “gótico” tem origens ainda mais antigas, sendo associado aos godos, povo germânico ligado à queda do Império Romano. Desde o Renascimento, passou a carregar uma carga pejorativa, sendo usado para se referir à “Idade das Trevas”. Nesse contexto, o gótico se contrapõe ao neoclassicismo, representando tudo aquilo que é irracional, sombrio e arcaico. Walpole, ao escrever *O Castelo de Otranto*, rompe com o ideal de racionalidade valorizado no século XVIII. Introduz figuras sobrenaturais, assassinatos e um passado que assombra o presente, inaugurando elementos que marcariam o gênero nas décadas seguintes.

No contexto norte-americano, o gótico adquire contornos próprios. Como aponta Goddu (2013, p.71), a escravidão opera como o elemento contraditório em relação ao ideal fundacional de liberdade nos Estados Unidos. O gótico americano, assim, incorpora os horrores da escravidão como parte de sua temática, ao mesmo tempo em que molda a maneira como esse passado é narrado.

Se por um lado autores brancos utilizaram imagens góticas para desumanizar pessoas negras, por outro, ex-escravizados e escritores afro-americanos se apropriaram dessas mesmas estruturas para reverter a lógica opressora e denunciar os horrores da escravidão. É nesse contexto que *Beloved* se insere, como um exemplo de “gótico pós-colonial” que subverte as convenções do gênero para reescrever a história a partir da perspectiva negra. Segundo Punter e Byron (2004, p.54), o gótico pós-colonial opera como um retorno fantasmagórico de um passado interrompido: um passado que assombra o presente com suas perdas, silenciamentos e violências. Essa forma de assombração revela não apenas o que foi apagado, mas também o que poderia ter sido.

Como França (2016, p.2) indica, existem três elementos convencionais do gótico que são notavelmente recorrentes: O *locus horribilis*; a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. Começando com o primeiro elemento citado, *locus horribilis* é uma expressão de origem latina que significa lugar horrível. É nesse local que por meio de descrições de paisagens decadentes, lúgubres e sombrias se constrói o horror progressivamente. Inicialmente representado por castelos sombrios, esse espaço passa a ser representado, na modernidade, por casas antigas que guardam memórias traumáticas. Como afirma Botting (1996, p.2), o castelo foi progressivamente substituído pela casa familiar, que se torna palco das ansiedades modernas.

Em *Beloved*, esse espaço é representado pela casa 124, localizada nos arredores de Cincinnati. Já no início da obra, Morrison estabelece o tom sombrio do ambiente: “124 was

spiteful. Full of a baby's venom" (MORRISON, 2004, p. 1). A casa, antes alegre sob a presença de Baby Suggs, transforma-se após a morte da bebê de Sethe e a partida dos filhos. O espaço se torna hostil, opressivo, e passa a ser evitado até pelos vizinhos: "Outside a driver whipped his horse into the gallop local people felt necessary when they passed 124" (MORRISON, 2004, p. 4).

É um lugar marcado por uma ambiguidade temporal: evoca tanto o passado acolhedor quanto o presente sombrio. Essa ambivalência ecoa as descrições clássicas do castelo gótico: um local que contém tanto grandiosidade quanto decadência. A casa 124, embora simples em sua arquitetura, adquire imponência simbólica por representar o peso da memória coletiva e individual do trauma. A personificação da casa contribui para a construção da personagem monstruosa, outro traço recorrente no gótico. A 124 tem agência, comete insultos, oprime e expulsa os que nela vivem. Howard e Buglar, filhos de Sethe, fogem de casa após episódios sobrenaturais. Paul D, ao chegar, sente-se confrontado por uma força maligna: "Good God [...] What kind of evil you got in here?" (MORRISON, 2004, p. 8).

A hostilidade da casa intensifica-se quando Paul D confronta diretamente a presença que nela habita. Em uma dessas cenas, ele entra em uma batalha física com os objetos do ambiente: "'God damn it! Hush up!' Paul D was shouting, falling, reaching for anchor. 'You want to fight, come on! God damn it! She got enough without you. She got enough!'" (MORRISON, 2004, p. 18-19). A mesa que se move, os gritos da casa e a reatividade do espaço são recursos típicos do gótico, onde o ambiente ganha personalidade e opressão material.

Para Sethe, no entanto, a presença sobrenatural que habita a casa não é maligna, mas triste. Denver, por sua vez, descreve o espírito como sozinho e castigado. Essa multiplicidade de percepções indica que o horror na obra não é unívoco; ele se manifesta de diferentes maneiras para cada personagem, a depender de sua relação com o passado. Em uma das cenas, Denver lembra ter visto, um tempo antes da chegada de Paul D, sua mãe ajoelhada em oração acompanhada de uma figura fantasmagórica:

When Denver looked in, she saw her mother on her knees in prayer, which was not unusual. What was unusual (even for a girl who had lived all her life in a house peopled by the living activity of the dead) was that a white dress knelt down next to her mother and had its sleeve around her mother's waist." (MORRISON, 2004, p. 35).

O gesto de envolver Sethe transmite mais afeto do que terror, revelando a complexidade emocional da assombração. A casa, assim, concentra a tensão entre o visível e o

invisível, entre o presente e o passado. Ela encarna a memória da dor, tornando-se um espaço onde o tempo não flui de maneira linear.

A identidade da bebê de Sethe pode ser questionada no romance diversas vezes. A bebê não tinha nome, porém, em sua lápide, Sethe conseguiu que a palavra “beloved” fosse gravada, e posteriormente com a chegada misteriosa de uma jovem moça chamada Beloved à casa 124, os questionamentos acerca da bebê se intensificam. Sethe e Denver acreditam que a jovem Beloved é a volta da bebê encarnada, e é em Beloved que aos poucos é possível notar o aprofundamento da construção da personagem monstruosa.

A figura de Beloved, ao aparecer como uma jovem que sai de um rio, carrega todos os traços da monstruosidade gótica. Seu corpo apresenta traços contraditórios: apesar da aparência jovem, seus gestos são pesados; ela caminha com dificuldade, mas demonstra força física surpreendente: “A young woman, about nineteen or twenty, and slender, she moved like a heavier one or an older one, holding on to furniture, resting her head in the palm of her hand as though it was too heavy for a neck alone” (MORRISON, 2004, p. 50). Suas roupas são novas, seus pés não apresentam sinais de desgaste, o que contradiz sua suposta origem. Com a chegada de Beloved o cachorro Here Boy, que também vive na casa 124, desaparece: :

‘Wonder where Here Boy got off to?’ Sethe thought a change of subject was needed.
‘He won’t be back,’ said Denver.
‘How you know?’
‘I just know.’ Denver took a square of sweet bread off the plate. (MORRISON, 2004 p.55)

Como Diala-Ogamba aponta, em tradições africanas, acredita-se que o cachorro consiga perceber a presença de fantasmas e espíritos malignos com mais facilidade que humanos. O desaparecimento de Here Boy coincide com a chegada de Beloved (DIALA-OGAMBA, 2011, p. 413).

Apesar de ainda não existirem questionamentos nesse momento acerca da identidade de Beloved, os personagens novamente apresentam comportamentos e pontos de vistas divergentes entre si, como apresentaram com relação ao espírito da bebê assassinada na casa. Beloved evoca em Sethe memórias do seu passado - desde seu nome, que faz Sethe relembrar da lápide de sua bebê, até seu comportamento - e Beloved se conecta com Sethe revelando detalhes que não deveriam ser de seu conhecimento, como Denver aponta: “The questions Beloved asked: ‘Where your diamonds?’ ‘Your woman she never fix up your hair?’ And most perplexing: Tell me your earrings. How did she know?” (MORRISON, 2004, p.63).

Esses acontecimentos reforçam a ideia de que Beloved teria alguma conexão com o passado de Sethe, sendo a encarnação da bebê uma das possibilidades. Como explica Diala-

Ogamba, “Sethe nunca quis falar sobre os detalhes sangrentos de seu passado, mas se vê falando sobre tudo com Beloved, que também a faz lembrar de alguns deles.” (DIALA-OGAMBA, 2011, p. 413, tradução minha)¹. As atitudes de Beloved intensificam a sensação do passado que volta para assombrar o presente, característica típica do gótico.

Paul D desconfia da presença de Beloved desde o início, enquanto Sethe e Denver a recebem com familiaridade. Eventualmente, torna-se evidente que Beloved se alimenta da dor de Sethe: “Sethe no longer combed her hair or splashed her face with water. [...] Beloved ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it” (MORRISON, 2004, p. 250). A influência sobrenatural de Beloved intensifica a deterioração física e emocional de Sethe, transformando a casa 124 em um espaço de regressão e estagnação temporal, onde o passado insiste em se fazer presente.

Essa mesma influência atua sobre Paul D, cuja desconfiança não é apenas instintiva, mas sinaliza o choque entre o passado que ele tenta suprimir e a insistência desse passado em retornar. As memórias traumáticas de Paul D foram “guardadas” simbolicamente em uma lata de tabaco que ele carrega no peito:

It was some time before he could put Alfred, Georgia, Sixo, schoolteacher, Halle, his brothers, Sethe, Mister, the taste of iron, the sight of butter, the smell of hickory, notebook paper, one by one, into the tobacco tin lodged in his chest. By the time he got to 124 nothing in this world could pry it open. (MORRISON, 2004, p.113)

No entanto, de maneira similar ao que ocorre com Sethe, ao se relacionar sexualmente com Paul D, Beloved faz com que os traumas e lembranças dele sejam revividos e novamente trazidos à tona pois sua chegada e o ambiente opressor em que ela instaura na casa 124 fazem com que as dobras desse recipiente simbólico se afrouxem, expondo o trauma que Paul D lutava para manter selado. Embora ele inicialmente resista à presença perturbadora de Beloved, ela eventualmente consegue dominá-lo pela por meio de sua insistência e impõe uma interação sexual que ignora o consentimento de Paul D. Quando ela diz: “I want you to touch me on the inside part” (MORRISON, 2004, p.116), a linguagem direta e infantilizada simultaneamente erotiza e perturba. O próprio narrador observa no início do capítulo que “she moved him[...] and Paul D didn’t know how to stop it because it looked like he was moving himself”, indicando um movimento que não é de desejo espontâneo, mas de despersonalização e deslocamento psíquico (MORRISON, 2004, p. 114).

Paul D é consumido pela experiência, e isso se reflete profundamente em sua identidade. A relação sexual não é seguida de prazer ou conexão, mas de vergonha, dispersão

¹ No original: “Sethe never wanted to discuss anything concerning the gory details of her past, but she finds herself discussing everything with Beloved, who also reminds her about some of them.”

e exílio. Ele abandona o quarto de Sethe, depois a casa, e passa a dormir no porão de uma igreja, num gesto que revela a magnitude do impacto: algo o “contaminou”. O impacto de Beloved é representado em um trecho de Paul D na igreja: “He held his wrist between his knees, not to keep his hands still but because he had nothing else to hold on to. His tobacco tin, blown open, spilled contents that floated freely and made him their play and prey” (MORRISON, 2004, p. 218). Isso reforça o papel de Beloved como um agente de desestabilização, o que dialoga com a noção de monstrosidade gótica feminina, aquela que não apenas aterroriza com sua presença, mas desestrutura o sujeito masculino, o seu corpo e a sua narrativa.

A descrição de como a presença de Beloved transforma Sethe fisicamente explicita a relação predatória que ocorre entre as duas personagens, e também se assemelha a um tipo de vampirização. A figura de Beloved como vampira não é apenas simbólica, ela age como uma entidade que se nutre do sofrimento emocional e da vitalidade de Sethe e Paul D. Como aponta Barnett: “Em ataques separados, Beloved drena o sêmen de Paul D e a vitalidade de Sethe; sintomaticamente, o corpo de Beloved incha à medida que ela também se alimenta das memórias horríveis e dos pesadelos recorrentes de suas vítimas sobre as violações sexuais sofridas durante o passado de escravidão” (BARNETT, 1997, p. 418, tradução minha).²

Beloved evoca tanto a figura do vampiro clássico quanto a do “*succubus*”, entidade feminina noturna que domina e consome através do desejo. Beloved, ao ser alimentada pelas memórias traumáticas que ela mesma instiga em Sethe, e ao compelir Paul D a se relacionar com ela, encarna a fusão entre espectro, vampira e succubus, arquétipos do gótico que simbolizam o retorno do recalcado em forma monstruosa.

Beloved então funciona como uma figura de terror não apenas sobrenatural, mas profundamente histórica: “Sua manifestação insistente constitui um desafio para as personagens que sobreviveram a estupros sofridos durante a escravidão: direta e, por fim, coletivamente, confrontar um passado que não podem esquecer.” (BARNETT, 1997, p. 418-419, tradução minha)³. Ou seja, sua presença convoca a memória do trauma coletivo da escravidão, não como passado encerrado, mas como assombração contínua.

Essa assombração, porém, vai além da memória passiva: ela encarna um retorno perturbador que desestabiliza as fronteiras entre vítima e agressor, lar e invasão. A criança

² No original: “In separate assaults, Beloved drains Paul D of semen and Sethe of vitality; symptomatically, Beloved’s body swells as she also feeds off her victims’ horrible memories of and recurring nightmares about sexual violations that occurred in their enslaved past.”

³ No original: “Her insistent manifestation constitutes a challenge for the characters who have survived rapes inflicted while they were enslaved: directly, and finally communally, to confront a past they cannot forget.”

morta retorna como força dominante. Como sugere Ken Gelder, o pós-colonial gótico frequentemente expõe “o modo como categorias naturalizadas como ‘nativo’ e ‘colono’ acabam por colonizar-se mutuamente” (GELDER, 2014, p. 202, tradução minha). Em *Beloved*, essa troca de lugares se materializa na relação entre Sethe e a filha morta, onde o objeto da opressão reaparece como sujeito invasor.

Beloved domina a casa, consome a energia da mãe e impõe uma lógica afetiva baseada no retorno compulsivo do trauma. Essa reversão simbólica da violência colonial ecoa o conceito de abjeção em Kristeva: aquilo que deveria permanecer excluído retorna como um corpo estranho, disruptivo, que dissolve fronteiras entre o eu e o outro, o passado e o presente. Nesse sentido, *Beloved* funciona como uma colonizadora invertida: toma posse do corpo materno e do espaço doméstico, obrigando a família negra, mesmo em liberdade, a reviver a lógica opressiva da escravidão dentro de casa.

Em *Beloved*, os fantasmas não são meros dispositivos narrativos. Eles simbolizam uma memória coletiva que insiste em não ser esquecida. O fantasma da filha de Sethe é apenas um entre muitos e, segundo Baby Suggs, a família ainda é “sortuda” por ter apenas um espírito perturbando a casa: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief. We lucky this ghost is a baby. My husband’s spirit was to come back in here? or yours? Don’t talk to me. You lucky” (MORRISON, 2004, p. 5). Esse tipo de fantasma destoa da tradição gótica europeia, em que o espectro normalmente busca justiça ou vingança. Em Morrison, o fantasma é o trauma encarnado. Não é possível apaziguá-lo porque ele não pertence apenas ao plano do erro individual, mas da história coletiva.

Ao incorporar elementos como o *locus horribilis*, a figura monstruosa e a presença fantasmagórica, Morrison atualiza e transforma as convenções do gótico para articular o trauma da escravidão. A casa 124 se torna o cenário de um horror que é interno e externo, individual e histórico. A personagem *Beloved* encarna a monstruosidade do não-dito, aquilo que a memória tenta reprimir, mas que retorna com força avassaladora. Com isso, *Beloved* não apenas adota a estética do gótico: o romance a reinventa, dando-lhe um propósito político, afetivo e ancestral. A relação entre o familiar e o estranho, característica do infamiliar freudiano, será fundamental para aprofundar esse processo de assombração psíquica.

3 O INFAMILIAR E O ABJETO

O conceito de infamiliar, conforme delineado por Freud (1919), refere-se à emergência do estranho no cerne do familiar, provocando angústia e horror. Freud define o infamiliar (*das Unheimliche*) como “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 6), e destaca que sua força inquietante não se deve apenas à incerteza intelectual, mas ao retorno de conteúdos psíquicos recalçados — medos, desejos, crenças e experiências da infância que, embora reprimidos, permanecem latentes.

No conto “*O Homem da Areia*”, Freud identifica como núcleo da experiência infamiliar o medo infantil da castração, deslocado simbolicamente para a angústia de perder os olhos. Como ele aponta: “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que a angústia relativa aos olhos, o medo de ficar cego é, com frequência, um substituto do medo da castração” (FREUD, 2019, p.64). Essa ameaça, aparentemente externa, opera como o retorno de um trauma interno que ressurgir de maneira perturbadora. Outro exemplo analisado por Freud é o da boneca que parece viva — um desejo infantil que, quando revivido na vida adulta, provoca inquietação por reativar a confusão entre o animado e o inanimado. Da mesma forma, figuras como o duplo, presentes em reflexos, sombras e personagens idênticos, produzem o efeito infamiliar ao representar a dissolução do “eu”, funcionando como lembretes de um narcisismo primitivo e de crenças mágicas que deveriam ter sido superadas. Como afirma Freud, “[...] os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o infamiliar mensageiro da morte.” (FREUD, 2019, p. 67).

Dessa forma, o infamiliar atua como fissura na constituição do sujeito moderno, revelando aquilo que parecia superado, desejos infantis, crenças animistas, temores primitivos, retorna disfarçado, contaminando o presente com o peso do inconsciente. Essa lógica será essencial para compreender as dinâmicas psíquicas em *Beloved*, especialmente no modo como o trauma da escravidão irrompe sob formas fantasmáticas e perturbadoras.

Esse desconforto causado pelo infamiliar pode ser associado, de maneira interpretativa, ao conceito de abjeto proposto por Julia Kristeva (1941). Para Kristeva, o abjeto é aquilo que ameaça a constituição simbólica do sujeito, por não ser inteiramente exterior nem plenamente assimilável. Não se trata de algo apenas repulsivo ou transgressor no plano ético ou higiênico, mas de uma força que desestabiliza os limites entre o eu e o outro, entre o corpo e o mundo, entre o amor e a repulsa. Como afirma a autora, “não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas aquilo que perturba identidade, sistema, ordem”

(KRISTEVA, 1982, p. 4, tradução minha)⁴. Essa experiência é marcada por reações físicas extremas, como espasmos e náusea, e atinge seu ápice quando o sujeito já não reconhece o abjeto como algo externo, mas o encontra dentro de si: “quando [o sujeito] descobre que o impossível constitui seu próprio ser, que ele não é outra coisa senão abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução minha)⁵. Assim como o infamiliar, o abjeto provoca o colapso da ordem e da significação, mas atua num nível mais visceral, onde corpo, linguagem e memória falham diante do que não pode ser simbolizado.

Embora Freud e Kristeva não estabeleçam diretamente uma conexão entre os conceitos de infamiliar e abjeto, é possível observar que ambos operam na desestabilização do sujeito. O infamiliar, ao fazer retornar o reprimido sob a forma de um estranho íntimo, e o abjeto, ao dissolver os limites entre o eu e o outro, ameaçando a estrutura simbólica do sujeito, são mecanismos psíquicos que provocam o colapso da ordem e da significação. Nesse sentido, tanto o infamiliar quanto o abjeto funcionam como experiências-limite que tensionam a constituição do sujeito, revelando as fissuras de sua identidade e da cultura que o sustenta. São categorias essenciais para pensar formas de representação do trauma, do horror e daquilo que resiste à simbolização no campo literário.

Ao refletir sobre a obra de Morrison à luz desses conceitos, observa-se como o romance se estrutura em torno de uma atmosfera profundamente marcada pelo infamiliar. A casa 124, descrita desde a primeira linha como “spiteful. Full of a baby’s venom” (MORRISON, 2004, p. 3), é mais do que um cenário: é um agente ativo de assombração, um espaço onde o trauma se materializa fisicamente. A personificação da casa evoca o infamiliar freudiano, pois o espaço doméstico, que deveria ser sinônimo de acolhimento e proteção, se converte em um lugar hostil e imprevisível.

Esse ambiente doméstico que abriga a violência passada e a presença espectral de *Beloved* funciona como um espaço onde o reprimido retorna com força total. As manifestações sobrenaturais, como os sons, objetos quebrados e a atmosfera opressiva, representam o retorno do trauma recalcado — uma estrutura narrativa que Freud associaria ao infamiliar. Morrison não apresenta esses elementos apenas como horror simbólico, mas como memória viva que contamina o presente.

A personagem *Beloved*, figura espectral e encarnada, manifesta-se como materialização do abjeto. Ela é o retorno do que foi expulso, o cadáver da filha morta, mas

⁴ No original: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.”

⁵ No original: “when [the subject] finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject”

que retorna com vida e desejo. *Beloved* transgride todas essas fronteiras: ela é filha e estranha, viva e morta, humana e espectro. Sua presença desestabiliza a estrutura familiar e expõe os limites da linguagem e da memória diante do trauma. Seu corpo também foge das categorias fixas: “She had new skin, lineless and smooth, including the knuckles of her hands” (MORRISON, 2004, p. 50), mas se move como alguém envelhecido, “holding on to furniture, resting her head in the palm of her hand as though it was too heavy for a neck alone” (MORRISON, 2004, p. 56). Essa ambiguidade corporal, ao mesmo tempo jovial e debilitada, reforça a natureza abjeta da personagem: ela existe nas margens do simbólico, confundindo o tempo, o corpo e a identidade.

Essa corporalidade abjeta também se manifesta de forma brutal na cena de coerção sexual entre *Beloved* e Paul D, em que o desejo emerge não como expressão simbólica, mas como compulsão destruturante. Paul D tenta resistir ao pedido de *Beloved*: “You have to touch me. On the inside part. And you have to call me my name”, mantendo os olhos fixos no brilho metálico de uma lata de banha, como se esse gesto pudesse manter intactas as fronteiras do eu: “As long as his eyes were locked on the silver of the lard can he was safe” (MORRISON, 2004, p. 117). Quando ele finalmente cede, o texto narra o colapso da linguagem subjetiva: “he didn’t hear the whisper that the flakes of rust made [...] So when the lid gave he didn’t know it. What he knew was that when he reached the inside part he was saying, ‘Red heart. Red heart,’ over and over again” (idem). O corpo fala no lugar do sujeito — tomado por uma força que não passa pela linguagem, mas que surge como compulsão e destruturação desafiando os limites que sustentam o sujeito no simbólico.

Mais adiante, Paul D tenta compreender esse colapso identitário e rememora a origem dessa visão de si mesmo. O que o atormenta não é apenas o fato de ter se relacionado sexualmente com *Beloved* mesmo convencido de que não queria, mas o sentimento de ter se tornado “a rag doll—picked up and put back down anywhere any time by a girl young enough to be his daughter” (MORRISON, 2004, p. 148). Essa perda de autonomia o faz duvidar da própria humanidade — e o que se revela é o trauma da linguagem opressora de *Schoolteacher*, que havia reduzido os homens negros a categorias subumanas. Como diz o narrador:

“It was schoolteacher who taught them otherwise. A truth that waved like a scarecrow in rye: they were only Sweet Home men at Sweet Home. One step off that ground and they were trespassers among the human race. Watchdogs without teeth; steer bulls without horns; gelded workhorses whose neigh and whinny could not be translated into a language responsible humans spoke” (MORRISON, 2004, p. 148).

A analogia com animais domesticados e castrados revela o modo como a linguagem do colonizador posiciona os corpos negros no lugar do abjeto: expulsos do simbólico, negados como sujeitos, reduzidos a ruído e função. Paul D reconhece que seu sofrimento atual é um desdobramento daquela estrutura simbólica: “His strength had lain in knowing that schoolteacher was wrong. Now he wondered” (MORRISON, 2004, p.125). O abjeto, portanto, não é apenas o efeito de uma experiência sexual traumática, mas a reativação de uma posição discursiva imposta pelo regime escravocrata — uma ontologia desautorizada que retorna para assombrar o sujeito. Morrison articula, assim, o abjeto como efeito psíquico da linguagem colonial: uma linguagem que não nomeia o sujeito, mas o animaliza e o desloca para fora da humanidade reconhecida.

A própria Sethe encarna essa tensão entre o infamiliar e o abjeto. Ao assassinar a filha para protegê-la da escravidão, ela rompe com os limites morais e simbólicos estabelecidos. O ato, ainda que motivado por amor, é socialmente inassimilável — um gesto abjeto que a condena ao ostracismo e à culpa perpétua. Sua memória do ato é apresentada ao leitor por fragmentação e descontinuidade, como se vê nos trechos em que evita nomear diretamente o que fez, em um claro mecanismo de repressão: “‘I stopped him,’ she says. ‘I took and put my babies where they’d be safe’” (MORRISON, 2004, p. 193). A cena do infanticídio é o ápice da abjeção, mas também é a tentativa desesperada para preservar o amor em um contexto desumano. Ao matar a filha para protegê-la da escravidão, ela ultrapassa os limites morais e simbólicos impostos pela ordem social. Embora seu gesto seja movido por amor, ele é, para a comunidade e para si mesma, inaceitável e impossível de simbolizar. Sethe rompe com o que Kristeva chama de desejo por sentido, aquilo que nos mantém dentro da linguagem, da identidade e da cultura, e se vê, ao contrário, à beira de um colapso, no lugar onde o sentido desmorona: “[...] o objeto descartado, é radicalmente excluído e me atrai para o lugar onde o significado entra em colapso” (KRISTEVA, 1982, p. 2, tradução minha)⁶

A figura de *Beloved* opera de maneira simbólica como um elo entre o trauma individual e a memória coletiva. Desde a epígrafe do romance: “Sixty Million and more”, Morrison sinaliza que a história não se limita ao drama de Sethe, mas representa igualmente o legado de milhões de vidas negras destruídas pela escravidão. A personagem-título, embora tenha uma identidade própria dentro da narrativa, carrega traços de múltiplas existências: “Assim, para além de personificar o que cada um deseja dela, Amada também figura o passado da escravidão — tanto no plano individual quanto coletivo” (VASCONCELOS,

⁶ No original: “[...] the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses”

2021). Essa ambiguidade identitária posiciona *Beloved* num espaço fronteiro, típico tanto do infamiliar quanto do abjeto. Ela habita o limiar entre o pessoal e o político, entre o real e o fantasmagórico. Como aponta a narrativa, “This is not a story to pass on”, uma frase ambígua que tanto nega quanto afirma o imperativo de lembrar. Essa tensão revela a dificuldade de representar o trauma de forma direta e o constante retorno do passado que não pode ser sepultado.

Sethe mesmo verbaliza essa permanência do trauma em relação à plantação *Sweet Home*: “What I remember is a picture floating around out there outside my head. I mean, even if I don’t think it, even if I die, the picture of what I did, or knew, or saw is still out there. Right in the place where it happened” (MORRISON, 2004, p. 36) . O trecho evidencia um conflito entre interior e exterior: a imagem traumática não está apenas em sua mente, mas também fora dela, como algo que permanece no mundo. Mesmo quando não é conscientemente lembrada, ela continua existindo. Isso sugere que o trauma não depende unicamente da lembrança ativa, mas opera como algo que persiste no tempo e no espaço. Essa permanência remete ao que Freud chama de retorno do reprimido: um conteúdo que, embora afastado do consciente, continua agindo de forma insistente. A ideia de uma imagem que permanece “no lugar onde aconteceu” reforça a dimensão objetiva e repetitiva do trauma, que ultrapassa a experiência subjetiva e individual. Ao relacionar isso com a frase “This is not a story to pass on”, percebe-se que o passado traumático resiste tanto ao esquecimento quanto à transmissão direta. Mesmo quando não é comunicado explicitamente, ele continua agindo, e é essa contradição entre não poder contar e não poder esquecer que marca a condição de Sethe e o espaço que *Beloved* ocupa.

Beloved, assim, não é apenas um espectro familiar que retorna — é a representação encarnada daquilo que a história tenta esquecer, mas que ressurge, desconcertando, assombrando e desestabilizando. Sua existência é infamiliar por tornar estranho aquilo que deveria ser íntimo, o amor, a família, a memória, e abjeta por escancarar o que foi expulso da ordem simbólica para garantir a sobrevivência social e psíquica: a memória do trauma da escravidão, da violência sexual, da desumanização do corpo negro e, sobretudo, do infanticídio cometido por Sethe. O gesto de matar a própria filha, inominável e insuportável, não pôde ser simbolizado e foi reprimido, transformado em silêncio, e retorna sob a forma do corpo inquietante de *Beloved*, que força a lembrança e a reintegração de um passado que a linguagem e a comunidade haviam renegado.

O tempo narrativo não-linear do romance também reforça o efeito de estranhamento: os eventos retornam em ondas, como lembranças traumáticas que insistem em reaparecer sem

aviso. Pode-se dizer que isso ecoa a lógica do infamiliar freudiano, onde o reprimido retorna de forma distorcida e perturbadora. A fragmentação da narrativa imita os efeitos do trauma sobre a memória, tornando o leitor cúmplice de uma experiência de desorientação psíquica. Pode-se dizer, portanto, que *Beloved* utiliza a gramática do infamiliar e do abjeto para elaborar uma estética do trauma que desafia a narrativa linear e a lógica racional. O abjeto se manifesta não apenas no conteúdo, mães que matam, filhas que retornam como espectros, corpos violentados e insubmissos, mas também na forma: há uma dissolução dos limites entre o eu e o outro, entre o corpo próprio e o corpo alheio, entre pensamento e linguagem.

Essa desorganização é evidente, por exemplo, no modo como a história da morte da filha é revelada ao leitor: fragmentada ao longo do texto, ela surge primeiro como alusão, depois como negação, “I took and put my babies where they’d be safe” (MORRISON, 2004, p. 164), até ser finalmente narrada de forma mais direta, mas mesmo assim atravessada por culpa, justificação e silêncio:

Because the truth was simple, not a long-drawn-out record of flowered shifts, tree cages, selfishness, ankle ropes and wells. Simple: she was squatting in the garden and when she saw them coming and recognized schoolteacher’s hat, she heard wings. Little hummingbirds stuck their needle beaks right through her head-cloth into her hair and beat their wings. And if she thought anything, it was No. No. Nonono. Nonono. Simple. She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them. Over there. Outside this place, where they would be safe. And the hummingbird wings beat on. Sethe paused in her circle again and looked out the window. (MORRISON, 2004, p.163)

O próprio início do romance já introduz essa sobreposição entre tempos e registros com a frase: “124 was spiteful. Full of a baby’s venom” (MORRISON, 2004, p. 3), que mistura o presente da casa, o passado do bebê morto e o sentimento atual das personagens em uma mesma frase.

A fragmentação obriga o leitor a reconstruir os eventos com esforço, revisitando informações e lidando com contradições — como se ele também estivesse tentando lembrar algo que a própria linguagem se recusa a organizar. A mistura de registros históricos (como as passagens sobre Sweet Home, o colar de ferro em Paul D, a travessia do rio) com elementos fantásticos (o retorno da filha morta, a casa assombrada) amplia essa tensão entre o que é factual e o que é psíquico, entre o que se pode nomear e o que permanece à margem do simbólico.

.É possível observar a dissolução entre as identidades das personagens no momento em que, após Sethe trancar a porta, as vozes das mulheres de 124 se misturam numa pluralidade indistinta: “When Sethe locked the door, the women inside were free at last to be what they liked, see whatever they saw and say whatever was on their minds. Almost. Mixed in with the voices surrounding the house, recognizable but undecipherable to Stamp Paid, were the thoughts of the women of 124, unspeakable thoughts, unspoken” (MORRISON, 2004, p. 199). A observação de Stamp Paid, incapaz de separar vozes, palavras e pensamentos, revela o colapso das fronteiras subjetivas: não há mais clareza sobre quem pensa, quem fala, ou quem escuta. O que se apresenta é um fluxo indistinto de vozes que, embora reconhecíveis, são indecifráveis, o que remete diretamente à experiência do abjeto, tal como formulado por Kristeva, aquilo que não pode ser completamente separado do sujeito, nem plenamente assimilado por ele, ameaçando a estabilidade do eu.

Essa perda de diferenciação se intensifica nos capítulos seguintes, onde ocorrem os monólogos interiores respectivamente de Sethe, Denver e Beloved. A única forma de identificar quem fala é pelos marcadores iniciais de cada seção: “beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free will... (MORRISON, 2004, p. 200)” ; “beloved is my sister. I swallowed her blood right along with my mother’s milk... (MORRISON, 2004, p. 205)” ; e, de maneira mais radical:

I am beloved and she is mine. I see her take flowers away from
leaves she puts them in a round basket the leaves are not for
her she fills the basket she opens the grass I would help her
but the clouds are in the way how can I say things that are pic-
tures I am not separate from her there is no place where I
stop her face is my own and I want to be there in the place where
her face is and to be looking at it too a hot thing (MORRISON, 2004, p. 210).

O último monólogo, atribuído a Beloved, representa o ápice da fragmentação: frases curtas, desconexas, com espaçamentos incomuns entre palavras e ideias, revelam uma linguagem que falha em sustentar coesão. A própria personagem declara: “how can I say things that are pictures”, marcando a dificuldade de traduzir experiências em linguagem. A afirmação “there is no place where I stop” simboliza, em termos formais e temáticos, o colapso total dos limites entre sujeito e outro, vida e morte, identidade e alteridade.

Essa estrutura narrativa desorganizada, que resiste a qualquer lógica estável, é, portanto, uma expressão formal do abjeto: revela a decomposição das categorias necessárias para o funcionamento simbólico da linguagem e do eu. A presença do fantasma, a casa viva, o corpo intrusivo de Beloved e a fragmentação de Sethe são manifestações de uma psique em ruína, cujo passado insiste em invadir o presente. Morrison reconfigura o gótico ao usá-lo

como linguagem da memória histórica e da dor que resiste ao apagamento. Ao tensionar os limites entre sujeito e objeto, entre corpo e linguagem, a autora cria uma estética do abjeto que obriga o leitor a confrontar o que normalmente é excluído ou esquecido, não apenas na história da personagem, mas na história coletiva do trauma da escravidão.

No entanto, para além de uma encarnação literal do trauma coletivo, *Beloved* opera como um espelho das dores individuais de cada personagem. Como observa Sandra Vasconcelos: “Amada não só desperta a dor emocional de Sethe, mas também funciona como um gatilho para fazer emergir as memórias reprimidas da ex-escrava. Para cada um dos habitantes da casa, Amada assume uma identidade diferente: para Sethe, ela é uma criança; para Denver, uma irmã; para Paul D, uma amante” (VASCONCELOS, 2021). Essa multiplicidade identitária não é aleatória, mas profundamente ligada às formas particulares de sofrimento que cada personagem tenta reprimir. A figura de *Beloved*, portanto, não apenas retorna como sintoma de um passado negado, mas atualiza esse passado de maneira específica em cada relação.

Sethe, ao reconhecer *Beloved* como filha, tenta reparar o gesto do infanticídio oferecendo-lhe tudo, inclusive a própria subjetividade. Sua angústia gira em torno da maternidade: a dor de não ter podido proteger os filhos da escravidão e, ao mesmo tempo, de ter tomado a decisão extrema de matá-los para poupá-los. Em Denver, *Beloved* desperta o trauma do isolamento: crescida sob o peso do silêncio materno e da ausência de vínculos com o mundo exterior, ela encontra em *Beloved* uma companhia desejada e, ao mesmo tempo, sufocante. Já Paul D, cuja masculinidade foi profundamente abalada pela experiência de desumanização e encarceramento, vê em *Beloved* uma figura que o força a confrontar sua própria vulnerabilidade emocional e afetiva. Como analisa Susan Bowers, citada por Vasconcelos, “na relação com Amada, cada personagem lida com sua angústia individual mais profunda: para Sethe, trata-se da maternidade; para Denver, a solidão; para Paul D, a capacidade de sentir”.

Essa dinâmica reforça a leitura de *Beloved* como um romance sobre o trauma, mas um trauma que não é homogêneo nem abstrato. Ao contrário, ele se desdobra em experiências específicas e intransferíveis, que ganham forma na interação de cada personagem com a figura espectral. Assim, a presença de *Beloved* funciona como um disparador simbólico e afetivo que obriga cada um a lidar com aquilo que havia sido relegado ao silêncio. É justamente essa pluralidade de traumas, atravessada por raça, gênero, maternidade e historicidade, que complexifica a noção de memória em *Beloved*, distanciando-a de uma narrativa única ou redentora do passado.

Mas essa figura espectral não apenas mobiliza lembranças, ela encarna e duplica o que foi recalcado. Nesse sentido, a presença de Beloved ultrapassa a função de catalisadora da memória: ela opera como uma duplicação psíquica e simbólica dos próprios personagens, em especial de Sethe. É a partir dessa lógica de duplicidade que se pode compreender Beloved como um *Doppelgänger*, noção trabalhada por Freud em seu ensaio “O infamiliar”, na qual o duplo representa tanto uma negação da morte quanto uma ameaça à coesão do eu. Freud analisa como o duplo, inicialmente ligado ao narcisismo infantil e à proteção contra a morte, se transforma em figura de angústia e ameaça ao ego: “Na origem, o duplo era uma garantia contra o declínio do Eu, um ‘enérgico desmentido do poder da morte’ [...] mas com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o infamiliar mensageiro da morte” (FREUD, 2019, p. 71). No caso de Sethe, Beloved não é apenas a filha morta que retorna, mas a personificação de seu passado reprimido. Mais do que representar um outro, ela encarna o que há de mais íntimo e insuportável em Sethe: a culpa pelo infanticídio, a dor da escravidão, o medo de perder a si mesma na condição de mãe escravizada.

Essa duplicação aparece de forma direta quando a narrativa afirma: “Sethe looked at her daughter and saw the face that used to be hers. The face that never left her” (MORRISON, 2004, p. 255). A fusão entre os rostos de Sethe e Beloved aponta para a dissolução das fronteiras entre sujeito e reflexo, entre mãe e filha, entre presente e passado. A duplicidade não é apenas visual, mas afetiva e psíquica: Sethe se anula, torna-se dependente de Beloved, cuja presença é exigente e consumidora. A inversão simbólica se intensifica quando Denver observa: “Then it seemed to Denver the thing was done: Beloved bending over Sethe looked the mother, Sethe the teething child” (MORRISON, 2004, p. 250). A troca de papéis entre mãe e filha representa a completa substituição do eu por sua cópia, o duplo que agora domina, alimenta-se e ocupa o lugar do sujeito original.

A presença de Beloved, portanto, ultrapassa o campo do sobrenatural e adentra o território do abjeto, pois Sethe vivencia, ao longo do romance, não apenas o retorno simbólico de um trauma passado, mas a experiência radical do que Julia Kristeva denomina abjeção de si. Diferentemente da abjeção como simples repulsa ao outro ou ao impuro, a abjeção de si ocorre quando o sujeito, esgotado pelas tentativas frustradas de se identificar com algo fora de si — seja um ideal, uma imagem de mãe, uma mulher livre ou uma sobrevivente —, depara-se com o impossível dentro de si, e reconhece esse impossível como parte constitutiva de sua própria identidade. Nas palavras de Kristeva: “[...] aquele sujeito, cansado de tentativas infrutíferas de se identificar com algo no exterior, encontra o impossível dentro de si; quando

descobre que o impossível constitui seu próprio ser, que ele não é outra coisa senão abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução minha)⁷.

A chegada de Beloved, figura ambígua que encarna simultaneamente filha, fantasma e trauma histórico, provoca em Sethe esse colapso das fronteiras do eu. À medida que a relação entre ambas se intensifica, Sethe mergulha em um processo de despersonalização, em que sua linguagem se fragmenta, seu corpo adoece e sua subjetividade se desfaz. Ela não apenas revive a perda da filha, mas é forçada a confrontar a pulsão que a levou a cometer o infanticídio, e que, até então, havia sido reprimida, expulsa do simbólico.

Essa exposição radical da perda inaugural é descrita por Kristeva como condição de toda subjetividade: “A abjeção do eu seria a forma culminante dessa experiência [...] de que todos os seus objetos se baseiam meramente na perda inaugural que lançou as bases de seu próprio ser” (KRISTEVA, 1982, p. 5, tradução minha)⁸. Sethe, ao reviver essa perda sob a forma corporal e verbal de Beloved, torna-se incapaz de sustentar a própria identidade. A filha, antes um objeto sacrificial, retorna como espelho obscuro do que há de mais inominável em si: não apenas o crime, mas o desejo, o ódio, a memória racializada e a animalização herdada da escravidão.

Como Kristeva aponta, o sujeito abjeto “[...]rejeita e joga fora tudo o que lhe é dado - todos os presentes, todos os objetos [...] ele os expulsa, dominado pela pulsão como ele é, e constitui seu próprio território, cercado pelo abjeto” (KRISTEVA, 1982, p. 6, tradução minha)⁹. Sethe faz exatamente isso: recusa Paul D, abandona sua relação com Denver, rejeita o presente e se fecha no espaço simbólico de 124 com Beloved, território contaminado pelo abjeto, onde o passado não só vive, mas devora. Assim, Beloved configura a abjeção não como metáfora, mas como experiência vivida, onde o sujeito, ao tentar se manter vivo, se anula ao se fundir com aquilo que o destrói.

Sethe, diante da iminência de ver os seus filhos recapturados por escravizadores, toma a decisão extrema de matá-los para “salvá-los”. A cena em que isso é apresentado com detalhe para o leitor é narrada em retrospecto, a partir da percepção da própria Sethe, e revela o colapso de sua lógica interna diante de um mundo em que a maternidade é constantemente violada. Nesse contexto, o gesto materno, ao invés de proteger a vida, assume a forma de um ato letal, algo que rompe com o entendimento comum de cuidado. É nesse momento que o

⁷ No original: “[...] that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within; when it finds that the impossible constitutes its very being, that it is none other than abject”

⁸ No original: “The abjection of self would be the culminating form of that experience [...] that all its objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being”

⁹ No original: “[...] rejects and throws up everything that is given to him—all gifts, all objects [...] he drives them out, dominated by drive as he is, and constitutes his own territory, edged by the abject”

narrador afirma: “She just flew. Collected every bit of life she had made, all the parts of her that were precious and fine and beautiful, and carried, pushed, dragged them through the veil, out, away, over there where no one could hurt them” (MORRISON, 2004, p. 192). A imagem de Sethe “empurrando” os filhos através de um “véu”, uma espécie de passagem entre mundos, simboliza o rompimento com a lógica da vida e da convivência humana. O gesto de cuidado se transforma em um ato de separação radical: para impedir o sofrimento dos filhos, ela escolhe eliminá-los. A familiaridade do instinto materno, idealizado como amor incondicional e proteção, contamina-se com a estranheza do ato violento. O conhecido amor de mãe torna-se fonte de terror, revelando o infamiliar em sua forma mais trágica.

O corpo de Sethe é o principal palco onde o infamiliar e o abjeto se entrelaçam de maneira brutal. Um dos exemplos mais marcantes é a cicatriz em suas costas, descrita como uma árvore: “It was a tree. A chokecherry tree. Trunk, branches, and even leaves” (MORRISON, 2004, p. 20). A princípio, uma árvore pode remeter à vida e ao crescimento, mas aqui ela é o resultado de tortura — uma marca permanente da violência escravagista inscrita na pele. A cena em que Sethe narra esse episódio associa diretamente essa cicatriz à invasão de seu corpo materno: “After I left you, those boys came in there and took my milk. [...] Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still” (MORRISON, 2004, p. 236). A insistência repetitiva de Sethe de que roubaram o seu leite revela o trauma da maternidade violada, da função nutritiva convertida em domínio e humilhação.

Segundo Kristeva, “[a] matéria que sai [dos orifícios do corpo] é algo marginal da forma mais óbvia. Saliva, sangue, leite, urina, fezes ou lágrimas, ao simplesmente saírem, atravessaram a fronteira do corpo” (KRISTEVA, 1982, p. 71, tradução minha).¹⁰ O leite materno, normalmente símbolo de cuidado e vínculo, torna-se aqui marca do abjeto porque cruza essa fronteira corporal de forma involuntária e violenta, revelando não apenas a vulnerabilidade do corpo feminino, mas a instabilidade da ordem simbólica que deveria protegê-lo. O abjeto, para Kristeva, “representa para o sujeito o risco ao qual a própria ordem simbólica está permanentemente exposta” (KRISTEVA, 1982, p. 71, tradução minha),¹¹ ou seja, a fragilidade dos limites que definem o eu, o puro e o impuro, o humano e o inumano. A árvore e o leite, portanto, são mais do que imagens do sofrimento: são signos da ruptura entre o corpo e a ordem, entre o materno e o simbólico. São resíduos de um trauma que escapa à

¹⁰ No original: “Matter issuing from [the body’s orifices] is marginal stuff of the most obvious kind. Spittle, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body”

¹¹ No original: “represents for the subject the risk to which the very symbolic order is permanently exposed”

linguagem, mas se materializa na carne e que, ao atravessar as margens do corpo, revela a instabilidade das estruturas que pretendem organizá-lo.

Essa mistura entre nutrição e violência aparece também na relação simbiótica entre Sethe e Beloved. Quando Morrison escreve: “Beloved ate up [Sethe’s] life, took it, swelled up with it, grew taller on it” (MORRISON, 2004, p. 250), vemos como o corpo de Sethe é consumido. Beloved, que deveria representar a filha, se funde com a mãe até apagar suas bordas identitárias. Essa relação se aproxima do que Kristeva descreve como o retorno do pré-simbólico — uma fusão impossível de nomear, que dissolve o sujeito: “O abjeto preserva o que existia no arcaísmo da relação pré-objetal, na violência imemorial com que um corpo se separa de outro corpo para poder ser” (KRISTEVA, 1982, p. 10, tradução minha).¹²

A abjeção de Sethe na comunidade negra não é apenas consequência de seu ato de infanticídio, mas se estrutura como um mecanismo simbólico de expulsão necessário à sobrevivência coletiva. Considerando que o abjeto é aquilo que o sujeito ou, nesse caso, o corpo social precisa rejeitar para manter a coerência de sua identidade, o que está em jogo não é apenas a moralidade da ação de Sethe, mas o limite do simbolicamente tolerável em uma sociedade dilacerada por um trauma comum.

O infanticídio, ainda que motivado por uma tentativa desesperada de proteção, representa para o grupo um gesto que ultrapassa a fronteira entre o humano e o monstruoso. A figura da mãe, tradicionalmente associada ao cuidado, à vida e à continuidade, é aqui contaminada pelo gesto da morte, uma inversão simbólica que não pode ser assimilada sem romper o frágil tecido da reconstrução coletiva. A abjeção, nesse contexto, funciona como um exorcismo comunitário: Sethe precisa ser isolada, para que o grupo possa manter uma narrativa de sobrevivência. A casa 124 também não é apenas um espaço físico, mas um corpo simbólico que concentra o trauma expulso pela comunidade. O bebê-fantasma não é simplesmente o retorno do recalcado materno, mas o sintoma de uma falha no pacto coletivo de cuidado e proteção. Ao se afastarem de Sethe, os outros personagens não estão apenas evitando seu sofrimento, mas tentando proteger-se do que ela representa: a falência de qualquer lógica reparadora, o limite da dor que pode ser narrada. Morrison dramatiza esse limite por meio de silêncios, recuos e desvios narrativos que evidenciam a impossibilidade de simbolizar plenamente o trauma.

¹² No original: “Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be”

Quando Stamp Paid tenta contar a Paul D o que Sethe fez, sua linguagem tropeça. Ele pensa nos detalhes da cena: “how her face beaked, how her hands worked like claws”, mas não consegue verbalizá-los: “So Stamp Paid didn’t say it all. Instead he took a breath [...] and slowly read out the words Paul D couldn’t” (MORRISON, 2007, p. 157). O trauma excede a linguagem, e sua comunicação só pode ocorrer por substituição, por aproximação. Paul D também resiste a receber essa verdade: “That ain’t her mouth”, repete, recusando a equivalência entre a mulher que conheceu e a figura monstruosa que lhe é apresentada. A negação não é simples ignorância, mas um mecanismo de defesa diante do inassimilável.

A própria Sethe, ao tentar contar sua versão da história, não consegue organizar o discurso. O narrador descreve-a girando pela sala: “She was spinning. Round and round the room” (MORRISON, 2004, p.159) e “It made him dizzy. At first he thought it was her spinning. Circling him the way she was circling the subject” (MORRISON, 2004, p. 161). A estrutura espacial, circular, sem progresso, reflete a dificuldade de acessar o núcleo do trauma. Sethe não se dirige diretamente ao ponto central da narrativa, mas o contorna obsessivamente, como se qualquer nomeação direta fosse insuportável.

Essa estrutura de silêncio e desvio atinge também Denver, que internaliza o trauma da mãe sem compreender seus contornos. Quando Nelson Lord lhe pergunta sobre sua mãe, o conteúdo não é claro e a narrativa se refere a pergunta de Nelson como “it”. Tendo em vista que esse momento está sendo narrado através da rememoração de Denver, a pergunta não estar clara demonstra como esse acontecimento é um trauma inominável para Denver também.

It was Nelson Lord—the boy as smart as she was—who put a stop to it; who asked her the question about her mother that put chalk, the little i and all the rest that those afternoons held, out of reach forever. She should have laughed when he said it, or pushed him down, but there was no meanness in his face or his voice. Just curiosity. But the thing that leapt up in her when he asked it was a thing that had been lying there all along. She never went back. [...] Even when she did muster the courage to ask Nelson Lord’s question, she could not hear Sethe’s answer, nor Baby Suggs’ words, nor anything at all thereafter.

Algo “leapt up inside her”: uma sensação preexistente que não havia sido nomeada, mas que já habitava seu corpo. O impacto da pergunta é tão profundo que ela “could not hear Sethe’s answer, nor Baby Suggs’ words, nor anything at all thereafter” (p. 244). O trauma é vivido como colapso da escuta, apagamento da linguagem, suspensão da realidade compartilhada.

Assim, Morrison constrói a 124 como espaço de *abjeção coletiva*: aquilo que a comunidade precisa rejeitar para manter uma identidade possível, mas que retorna como assombração e silêncio. Para Kristeva, o abjeto é o que o sujeito ou o corpo social “precisa rejeitar para se constituir, mas que continua a assombrá-lo como aquilo que está na fronteira do sentido” (KRISTEVA, 1982, p. 1-2, tradução minha). O silêncio em torno da história de Sethe é, portanto, mais do que medo ou censura — é o traço do abjeto que ameaça dissolver as fronteiras do que pode ser dito, sentido ou suportado.

Baby Suggs, figura espiritual e maternal da comunidade, percebe o isolamento de Sethe como sintoma de algo mais profundo: “Not a house in the country ain’t packed to its rafters with some dead Negro’s grief. We lucky this ghost is a baby” (MORRISON, 2004, p. 5). Essa frase sugere que o luto é generalizado, mas apenas Sethe o materializa de forma tão literal e é por isso que ela precisa ser contida. O abjeto, nesse sentido, é aquilo que materializa demais o que o simbólico tenta manter velado. Em um dos momentos mais marcantes da rejeição simbólica, Paul D expressa a desumanização de Sethe com uma imagem animalizante: “You got two feet, Sethe, not four” (MORRISON, 2004, p. 194).

Essa frase marca a fronteira entre o humano e o inumano, e sua transgressão. Ao insinuar que o gesto de Sethe a aproxima da animalidade, Paul D a exclui do pacto simbólico da humanidade. Isso ecoa o conceito de abjeção: aquilo que se assemelha ao humano, mas que perturba seu limite essencial, precisa ser expulso. A figura de Sethe ultrapassa os limites do simbolicamente assimilável também por meio de sua relação simbiótica com Beloved, que atinge o ápice no célebre monólogo fragmentado da filha-fantasma. Quando se inicia o monólogo de Beloved no romance, a linguagem cede lugar ao fluxo disforme de uma consciência múltipla, onde sujeito e objeto, mãe e filha, se confundem em uma lógica pré-simbólica. Frases como “I am Beloved and she is mine”, “I am not separate from her there is no place where I stop” e “her face is my own” (MORRISON, 2004, p. 210) indicam a dissolução das fronteiras entre os corpos e identidades. Essa fusão extrema, que impede a constituição de um “eu” distinto, é central ao conceito de abjeto.

Conforme propõe Kristeva (1941), o abjeto é aquilo que retorna do estágio anterior à formação do sujeito simbólico, o momento em que a criança ainda não se separou da mãe e, portanto, não organizou nem seu corpo nem sua linguagem. Nesse sentido, o monólogo funciona como uma experiência textual do abjeto: a linguagem se torna ilógica, repetitiva e desintegrada, espelhando a fragmentação psíquica vivida pelas personagens; o espaço entre os corpos desaparece, sinalizando uma fusão que ameaça a existência individual; o trauma

emerge não como memória verbalizável, mas como presença opressiva e inominável, feita de ruídos, sensações e repetições.

Esse colapso simbólico é o que torna Sethe abjeta não apenas para a comunidade, mas também para a estrutura narrativa do romance. Ela encarna o excesso, de dor, de memória, de vínculo, que tanto a linguagem quanto o corpo social tentam conter, mas não conseguem. *Beloved*, ao fundir-se com a mãe, não apenas reabre o trauma, mas o transforma em uma presença invasiva, absorvente e impossível de ser simbolizada. A abjeção de Sethe, portanto, também é política: ela evidencia os mecanismos pelos quais uma sociedade traumatizada tenta reconstruir seus limites simbólicos expulsando aquele que ameaça sua frágil estabilidade. A protagonista se torna, simultaneamente, mãe, monstro e mártir: uma figura que a comunidade precisa rejeitar para continuar vivendo.

Essa série de cenas mostra como *Beloved* utiliza do abjeto não apenas em termos temáticos, mas estruturais: o romance inteiro é uma grande encenação de exclusão, retorno e colapso. O corpo, o tempo, o espaço e a linguagem são contaminados, e essa contaminação é a marca do trauma que insiste em não ser expurgado. Tanto o infamiliar quanto o abjeto operam a partir da ruptura de fronteiras, mas cada um o faz de maneira distinta e essa diferença é essencial para entender suas manifestações em *Beloved*. Ambos os conceitos estão ligados a uma forma de retorno: o infamiliar, como formulado por Freud, diz respeito ao retorno do reprimido no plano psíquico; o abjeto, segundo Kristeva, é o retorno do que foi expulso do simbólico — aquilo que ameaça o sujeito a partir do corpo, da morte e da sujeira.

Para Freud, “Em suma, familiar [*Heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar.” (FREUD, 2019, p. 6-7), uma experiência que perturba não por ser totalmente desconhecida, mas por surgir disfarçada naquilo que nos era íntimo. O efeito infamiliar é narrativo e psíquico: ele se manifesta na repetição, na perda de controle sobre o tempo, nas imagens que evocam uma memória que deveria ter permanecido esquecida. Em *Beloved*, esse efeito está presente, por exemplo, na estrutura não linear da narrativa, na casa familiar que se torna hostil, e na figura de *Beloved* enquanto filha retornada, mas agora irreconhecível.

Já o abjeto se caracteriza por provocar repulsa física e simbólica. Como explica Kristeva:

Essencialmente diferente do ‘infamiliar’ e também mais violento, o abjeto se desenvolve a partir de uma falha no reconhecimento do semelhante; nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória. Imagino uma criança que engoliu os pais cedo demais, e que, por isso, assusta a si mesma, ‘sozinha’, e, para se salvar, rejeita e

vomita tudo o que lhe é dado — todos os presentes, todos os objetos. (KRISTEVA, 1982, p.5, tradução minha).

Ele se manifesta nos fluidos corporais, no cadáver, no assassinato e na fusão simbiótica. O abjeto não é o retorno do reprimido, é o que nunca pôde ser assimilado. Em *Beloved*, ele emerge nas imagens do corpo violado, na presença de Beloved como cadáver reanimado, na cena do infanticídio e no corpo de Sethe e outros personagens marcado pelos traumas da escravidão.

Enquanto o infamiliar atua através da confusão e da inquietação psíquica, o abjeto age no plano visceral. O infamiliar provoca desorientação e suspense; o abjeto, náusea e expulsão. Se o primeiro lida com a memória que retorna de forma distorcida, o segundo lida com aquilo que o sujeito precisa rejeitar para constituir-se como tal. Esses dois mecanismos se entrelaçam em *Beloved*, mas não se confundem. A sobreposição dos efeitos ocorre porque a obra constrói uma narrativa onde tanto a mente quanto o corpo são atravessados por violências que excedem os limites do simbólico.

O gótico configura-se como o terreno ideal para a emergência do infamiliar e do abjeto. Trata-se de um espaço simbólico onde a ordem civilizatória é constantemente tensionada por aquilo que ameaça seus limites: o estranho, o excluído, o não assimilado. Como afirma David Punter: “O que se mantém constante ao longo do desenvolvimento do uso político do termo é que o gótico permanece sempre como o local simbólico da luta discursiva de uma cultura para definir e reivindicar a posse do civilizado, e para abjetar, ou lançar fora, aquilo que é visto como outro em relação a esse eu civilizado” (PUNTER, BYRON, 2004, p. 5, tradução minha).¹³

Essa estrutura narrativa se presta precisamente à manifestação do infamiliar freudiano, aquilo que é íntimo e, ao mesmo tempo, estranho, e do abjeto kristeviano, aquilo que ameaça o sujeito por se recusar a ser totalmente expulso ou objetificado. O gótico, portanto, não apenas representa o retorno do reprimido, mas dramatiza o processo de exclusão simbólica que sustenta a identidade cultural e subjetiva.

Toni Morrison apropria-se dessa tradição para transformá-la em linguagem do trauma racial. A casa 124 se torna o castelo assombrado; Beloved é a figura espectral que não pode ser exorcizada; o passado se torna um espaço onde o tempo colapsa e as fronteiras entre vivos e mortos se diluem. O horror aqui não é escapista, ele é estrutural, é um horror que não busca

¹³ No original: What remains constant throughout the developing political use of the term is that the Gothic always remains the symbolic site of a culture's discursive struggle to define and claim possession of the civilized, and to abject, or throw off, what is seen as other to that civilized self.

entretenimento, mas confronto. Ao articular elementos do infamiliar e do abjeto dentro de uma estrutura gótica, Morrison radicaliza a forma como o trauma da escravidão pode ser narrado. Não como documento histórico, mas como experiência encarnada, como ruído persistente que corrói a linearidade, a identidade e o corpo. A linguagem do gótico, nesse contexto, é não apenas estética: é política, afetiva e profundamente crítica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta monografia, buscou-se demonstrar como *Beloved*, de Toni Morrison, apropria-se dos elementos do gótico – em especial o infamiliar, conforme Freud, e o abjeto, segundo Kristeva – para reconfigurar a narrativa do trauma da escravidão. Longe de utilizar tais categorias como meros ornamentos estilísticos, Morrison constrói uma estética da desestabilização, onde a linguagem, a memória, o corpo e o tempo colapsam sob o peso do que não pôde ser simbolizado.

A casa 124, o espaço assombrado por uma bebê morta, representa mais do que um cenário gótico tradicional: ela é a materialização do trauma coletivo, um locus horribilis onde o passado não apenas retorna, mas insiste em permanecer. A figura espectral de Beloved encarna de forma radical o retorno do reprimido, ora como filha, ora como duplo, ora como corpo abjeto, e perturba as fronteiras entre mãe e filha, entre sujeito e objeto, entre o amor e a destruição.

O conceito freudiano de infamiliar revela-se central para compreender como o horror se manifesta não no absolutamente desconhecido, mas naquilo que deveria ser íntimo e seguro. O gesto materno, a casa familiar, a linguagem amorosa – todos são contaminados por uma estranheza que desnorteia, desconcerta e obriga o enfrentamento do recalcado. Já o abjeto, como formulado por Kristeva, intensifica esse desconforto ao operar no limite entre o simbólico e o informe, expondo os personagens (e o leitor) àquilo que não pode ser plenamente nomeado, mas tampouco ignorado.

A potência de *Beloved* reside justamente na forma como a autora mobiliza essas categorias para dramatizar o trauma da escravidão não como evento superado, mas como presença viva e invasiva. Ao fundir o gótico com a experiência histórica negra, Morrison insere o horror no cerne da memória coletiva, desafiando a lógica redentora e linear das

narrativas tradicionais. A linguagem fragmentada, o tempo não linear e os corpos dilacerados refletem, em sua forma, o conteúdo de uma dor que persiste.

Por fim, Morrison não apenas reinscreve o trauma da escravidão na literatura, mas o faz por meio de uma estrutura narrativa que desafia o leitor a não se esquivar do desconforto. *Beloved* não oferece alívio nem fechamento; ao contrário, expõe o leitor a uma experiência de leitura marcada pela fragmentação, pelo silêncio e pela dor. Diante disso, a obra exige uma leitura atenta e sensível, que reconheça a violência histórica sem tentar simplificá-la ou apagá-la. Ao deslocar o gótico para o contexto pós Guerra Civil, Morrison transforma o gênero em uma ferramenta crítica, capaz de dar forma ao que resiste à história oficial, ao que assombra silenciosamente a memória e àquilo que insiste em não ser esquecido.

Referências bibliográficas

FOWLER, Doreen. “‘Nobody Could Make It Alone’: Fathers and Boundaries in Toni Morrison’s *Beloved*”. *Melus*. Vol. 36, n. 2 (2011), pp. 13–33. Disponível em: <https://academic.oup.com/melus/article/36/2/13/991513>

WEBB, Barbara. “‘Unspeakable Things Unspoken’: Reflections on Teaching *Beloved*”. *WSQ: Women’s Studies Quarterly*. Vol. 42, n.1,2 (2014), pp. 199-204.

LYLES-SCOTT, Cynthia. “A Slave by Any Other Name: Names and Identity in Toni Morrison’s *Beloved*”. *Names*. Vol. 56, n. 1 (2008), pp. 23-28. Disponível em: <https://ans-names.pitt.edu/ans/article/view/1826/1825>

LILLVIS, Kristen. “Becoming Self and Mother: Posthuman Liminality in Toni Morrison’s *Beloved*”. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Vol. 54, n. 4 (2013), pp. 452-464. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2011.626814>

TRAVIS, Molly. “Beyond Empathy: Narrative Distancing and Ethics in Toni Morrison’s *Beloved* and J. M. Coetzee’s *Disgrace*”. *Journal of Narrative Theory*. Vol. 40, n. 2 (2010), pp. 231-250.

RAMOS, Peter. “Beyond Silence and Realism: Trauma and the Function of Ghosts in *Absalom, Absalom!* and *Beloved*”. *The Faulkner Journal*. Vol. 23, n. 2 (2008), pp. 47-66.

HUMANN, Heather. “Bigotry, Breast Milk, Bric-a-Brac, a Baby, and a Bit in *Beloved*: Toni Morrison’s Portrayal of Racism and Hegemony”. *Interdisciplinary Literary Studies*. Vol. 6, n. 1 (2004), pp. 60-78.

SALE, Maggie. “Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*”. *African American Review*. Vol. 26, n. 1 (1992), pp. 42-50. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3042075>

STONE, Rebecca. “Can the breast feed the mother too? Tracing maternal subjectivity in Toni Morrison’s *Beloved*”. *British Journal of Psychotherapy*. Vol. 31, n. 3 (2015), pp. 298-310.

RUSHDY, Ashraf. “Daughters Signifyin(g) History: The Example of Toni Morrison’s *Beloved*”. *American Literature*. Vol. 64, n. 3 (1992), pp. 567-597. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2927752>

CAMPBELL, Jan. "Images of the real: Reading history and psychoanalysis in Toni Morrison's beloved". *Women: A Cultural Review*. Vol. 7, n. 2 (1996), pp. 136-149.

KOOPMAN, Emy. "Incestuous rape, abjection, and the colonization of psychic space in Toni Morrison's *The Bluest Eye* and Shani Mootoo's *Cereus Blooms at Night*". *Journal of Postcolonial Writing*. Vol. 49, n. 3 (2013), pp. 303-315. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17449855.2012.691647>

HOLDEN-KIRWAN, Jennifer. "Looking into the Self that is no Self: An Examination of Subjectivity in *Beloved*". *African American Review*. Vol. 32, n. 3 (1998), pp. 415-426. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3042242>

COUNDOURIOTIS, Eleni. "Materialism, the uncanny, and history in Toni Morrison and Salman Rushdie". *Lit: Literature Interpretation Theory*. Vol. 8, n. 2 (1997), pp. 207-225. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10436929708580200>

LEE, Rachel. "Missing Peace in Toni Morrison's *Sula* and *Beloved*". *African American Review*. Vol. 28, n. 4 (1994), pp. 571-583. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3042219>

CAPUANO, Peter. "Truth in Timbre: Morrison's Extension of Slave Narrative Song in 'Beloved'". *African American Review*. Vol. 37, n. 1 (2003), pp. 95-103. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1512362>

PUTNAM, Amanda. "Mothering Violence: Ferocious Female Resistance in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, *Sula*, *Beloved*, and *A Mercy*". *Black Women, Gender + Families*. Vol. 2011, n. 2 (2011), pp. 25-43.

BAST, Florian. "Reading Red: The Troping of Trauma in Toni Morrison's *Beloved*". *Callaloo*. Vol. 34, n. 4 (2011), pp. 1069-1087.

ABDULLAH, Abu. "Speaking the Unspoken: Rewriting Identity Loss and Memory of Slavery through Magical Realism in Toni Morrison's *Beloved*". *English Language and Literature Studies*. Vol. 5, N. 3 (2015), pp. 25-32. Disponível em: <https://doi.org/10.5539/ells.v5n3p25>

HOSTETTLER, Maya. "Telling the past – doing the truth: Toni Morrison's beloved". *Women's History Review*. Vol. 5, n. 3 (1996), pp. 401-416. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09612029600200120>

SCHAPIRO, Barbara. "The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison's 'Beloved'". *Contemporary Literature*. Vol. 32, n. 2 (1991), pp. 194-210. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1208361>

KRUMHOLZ, Linda. "The Ghosts of Slavery: Historical Recovery in Toni Morrison's *Beloved*". *African American Review*. Vol. 26, n. 3 (1992), pp. 395-408. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3041912>

LUCAS, Rose. "The Parturition of Memory: Toni Morrison's 'Beloved'". *Australasian Journal of American Studies*. Vol. 10, n. 1 (1991), pp. 39-47.

KOOLISH, Lynda. "'To be Loved and Cry Shame': A Psychological Reading of Toni Morrison's *Beloved*". *Melus*. Vol. 26, n. 4 (2001), pp. 169-195. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3185546>

KANG, Nancy. "To Love and Be Loved: Considering Black Masculinity and the Misandric Impulse in Toni Morrison's *'Beloved'*". *Callaloo*. Vol. 26, n. 3 (2003), pp. 836-854. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3300729>

LAZENBATT, Bill. "Toni Morrison, Silence and Resistance: A Reading of *'Huckleberry Finn'* and *'Beloved'*". *Irish Journal of American Studies*. Vol. 9 (2000), pp. 184-219.

RODY, Caroline. "Toni Morrison's *Beloved*: History, 'Rememory,' and a 'Clamor for a Kiss'". *American Literary History*. Vol. 7, n. 1 (1995), pp. 92-119. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/489799>

HOUSE, Elizabeth. "Toni Morrison's Ghost: The *Beloved* is Not *Beloved*". *Studies in American Fiction*. Vol. 18, n.1 (1990), pp. 17-26.

ŁOBODZIEC, Agnieszka. "Toni Morrison's discredited magic – magical realism in *Beloved* revisited". *Brno studies in English*. Vol. 38, n.1 (2012), pp. 103-121.

POOLE, Ross. "Two Ghosts and an Angel: Memory and Forgetting in *Hamlet*, *Beloved*, and *The Book of Laughter and Forgetting*". *Constellations*. Vol. 16, n. 1 (2009), pp. 125-149.

JESSER, Nancy. "Violence, Home, and Community in Toni Morrison's *Beloved*". *African American Review*. Vol. 33, n. 2 (1999), pp. 325-345. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2901282>

FRANÇA, Júlio. "O Gótico e a Presença Fantasmagórica do Passado". *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*. Vol. 1 (2016), pp. 2492-2502. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf

BARNETT, Pamela. "Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*". *PMLA*, Vol. 112, n. 3 (1997), pp. 418-427. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/462950>

JANETTE, Michele. "Culture-Bearing Ghost Women in the Novels of Morrison and Kingston". *CEA Critic*. Vol. 64, n. 2, 3 (2002), pp. 1-21.

DIALA-OGAMBA, Blessing. "Gothic Elements In Toni Morison's 'beloved' And Elechi Amadi's 'the Concubine'". Vol. 54, n.4 (2011), pp.410-424.

PETRA, eckhard. *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels, Paul Auster's City of Glass and Toni Morrison's Jazz*. Bielefeld: Transcript Publishing, 2011.

BOWERS, Susan. "Beloved and the New Apocalypse". In: MIDDLETON, david (ed). *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. London, New York: Routledge, 2015 (2000), pp. 209-268.

GELDER, Ken. "The postcolonial Gothic". In: HOGLE, jerrold (ed). *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. New York: Cambridge University Press, 2014, pp. 191-207.

GODDU, Teresa. "The African American Slave Narrative and the Gothic", In: L. CROW, Charles (ed). *A Companion To American Gothic*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1993 (1992).

BLOOM, Harold. *Toni Morrison's Beloved (Modern Critical Interpretations)*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009.

KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. London, New York: Routledge, 1997 (1995).

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

PUNTER, David (Ed.). *A new companion to the Gothic*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2012.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London, New York: Routledge, 2005 (1996). ebook

TALLY, Justine. *The Cambridge Companion To Toni Morrison*. New York: Cambridge University Press, 2007.

HOGLE, Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Leon Roudiez (trad). New York: Cambridge University Press, 1982 (1941).

FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (org). *Matizes do Gótico*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2020.

MORRISON, Toni. *Jazz*. New York: Vintage Books, 2004 (1992).

MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 2004 (1987).

MORRISON, Toni. *Paradise*. New York: Vintage Books, 2007 (1998).

KHAIR, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

WALLACE, Diana; SMITH Andrew (ed). *The Female Gothic*. London: Palgrave Macmillan, 2009.

WATT, James. *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WISKER, Gina. *Contemporary Women's Gothic Fiction*.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar (Das Unheimliche)*. Ernani Chaves, Rogério Freitas e Pedro Heliodoro (trad.). São Paulo: Autêntica, 2019 (1919).

GUARDINI, Sandra. “*Beloved*”, de Toni Morrison: o fantasma do trauma. Estado da Arte, 14 nov. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/literatura/sandra-guardini-beloved-morrison/>. Acesso em: 20 jul. 2025.