

# A MEMÓRIA E A PERFORMANCE EM JAZZ, DE TONI MORRISON

## MEMORY AND PERFORMANCE IN TONI MORRISON'S JAZZ

JOYCE GRAZIELA ROSA<sup>1</sup>

**Resumo:** A literatura afro-americana de Toni Morrison, especificamente, o romance *Jazz*, apresenta-se como um campo fértil para a manutenção da cultura e tradições orais de África. Através da performance do texto, ela curva o tempo cronológico, possibilitando o acesso às memórias fragmentadas ancestrais que garantem não apenas a sobrevivência desses conhecimentos e dessa cultura, como também inscrevem suas transformações, recriações e rearranjos ao entrar em comunhão com a cultura europeia dos colonizadores. A escolha do jazz como forma e conteúdo do romance faz parte de um projeto de deslocar o pensamento do leitor, pois além de ser um estilo musical de raízes negras, é uma das primeiras formas de arte de África que foi aceita pelo homem branco, tirando essa cultura da margem e trazendo-a para o centro cultural americano. Ele tem por base os solos improvisados dos músicos, mas a obra final, é coletiva. *Jazz* é um romance de multiplicidades, de expansões rizomáticas, de experimentação com a linguagem, de efeitos sensoriais e expressivos e de reconstrução da memória.

**Palavras-chave:** memória; cultura; jazz; literatura afro-americana.

**Abstract:** Toni Morrison's African American literature, especially her novel *Jazz*, presents a fertile ground for the maintenance of African culture and oral traditions. Through the performance of the text, she bends chronological time, allowing access to fragmented ancestral memories that ensure not only the survival of their knowledge and culture but also inscribe their transformations, recreations, and rearrangements as they interact with the European culture of the colonizers. The choice of jazz as both form and content of the novel is part of a project to displace the reader's thinking; it is not only a musical style with Black roots but also one of the first art forms from Africa to be accepted by white society, shifting their ancestral knowledge from the margins to the center of American culture. The music is based on the improvised solos of musicians, yet its final work is collective. *Jazz* is a novel of multiplicities, of rhizomatic expansions, of experimentation with language, of sensory and expressive effects, and of memory reconstruction.

**Keywords:** memory; culture; jazz; African American literature.

**COMO CITAR:** ROSA, Joyce Graziela. A memória e a performance em *Jazz*, de Toni Morrison. **Boitatá**, Londrina, v. 20, n. 40, p. 1-11, jul./dez. 2025. ISSN 1980-4504. DOI: 10.5433/boitata.2025v20.e53400

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Lingüísticos e Literários do Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: joyce.bento@ufu.br; Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-9928-5517>

*Então eu errei inteiramente. Eu tinha certeza de que um ia matar o outro.  
Esperei por isso para poder descrever. Tinha tanta certeza de que ia acontecer.  
Que o passado era um registro violentado sem nenhuma escolha a não ser repetir-se  
na falha e nenhuma força na terra poderia levantar o braço que segurava a agulha*

*Toni Morrison*

O romance *Jazz*, de Toni Morrison, publicado em 1992, trata de um melodrama. Contudo, apesar dos personagens principais, Joe Trace, Violet Trace e Dorcas serem um triângulo amoroso, a história, que se passa no Harlem, nos anos 1920 (conhecidos como a Renascença do Harlem<sup>1</sup>) não se pauta pelos sentimentos excessivos de amor e traição comuns ao gênero. Em sua escrita performática, a autora vai explorar a fragmentação das subjetividades marcadas pela diáspora e desterro dessa população vinda de África e sua construção, desconstrução, e reconstrução de si.

Violet e Joe são personagens cujas subjetividades estão fragmentadas. Após a traição de Joe e o assassinato de sua amante, Dorcas, eles passam a buscar a reconstrução de suas essências em meio a devaneios e caminhadas, mas, sobretudo, através da memória de seus ancestrais. Percebemos que, para eles, a diferença entre sujeito, natureza, o passado e o presente estão em suspensão, como fluxos que se interligam na constituição e reconstituição de suas subjetividades cindidas. Como veremos, mais a frente, de maneira performática, o próprio texto de Morrison usará esse procedimento, em que nada se apresenta de maneira pronta, mas em constante produção, pois ela usa o jazz não apenas como conteúdo, mas como arquitetura da forma do romance, oferecendo ao leitor, além da experiência dos personagens, a fruição de um texto que simula a improvisação e a síncope e os convida para tomar parte nesse processo através do seu atravessamento individual e resposta, características desse estilo musical de origem cultural africana. Observaremos como a autora solta as amarras da representação tradicional, ou seja, ela não é constantemente mobilizada de maneira a criar o efeito de uma verdade universal ou de cópia fiel da realidade. Além de seus personagens, seu texto também é tocado por todas as formas e todos os gêneros, afinal, seu processo produtivo é múltiplo, pluricondicionado, irreduzível, circular e inesgotável.

Ao final do romance, como em um ritornelo contínuo, os personagens reintegram parte de sua subjetividade, não de maneira conciliatória, comum aos melodramas, mas se permitindo novos agenciamentos que são pautados pela memória, pela cultura, pelo conhecimento ancestral e pela performance do corpo, da voz e da palavra africana.

Nesse sentido, entendemos por que a narradora (também performática) apenas compreendeu, no final do romance, que o passado não é um registro violentado que obrigatoriamente se repete, mas um elo entre o presente e o futuro que cria oportunidade para novas possibilidades.

Toni Morrison, no prefácio dessa obra, nos revela suas intenções:

*Eu estava interessada em retratar um certo período da vida afro-americana, através de uma perspectiva específica – que refletisse o conteúdo e as características de sua música (romantismo, liberdade de escolha, destino, sedução, raiva) e seu modo de expressão. Tinha escolhido a época, a linha narrativa e o lugar muito tempo antes,*

1 Esse período marca o nascimento de um novo conceito em literatura, o “jazz literature”, que tinha como característica estabelecer relações entre a poética e a sincopação musical, uma construção experimental de versos baseados na performance musical.

ao ver a fotografia de uma linda moça num caixão de defunto, e ler as reminiscências do fotógrafo de como ela havia acabado ali dentro (Morrison, 2009, p. 9).

Inspirada pelo episódio que os fotógrafos James Van Der Zee, Owen Dodson e Camille Billops (1978) descrevem à artista plástica Camile Billops, no livro *The Harlem Book of the Dead*, em que uma moça havia sido assassinada pelo namorado numa festa “racial” e se negado a contar quem havia lhe dado o tiro para dar tempo ao amante de fugir, Morrison recria essa história para trazer o tom romântico e desesperançoso de sua obra, características de outro estilo musical de ascendência negra, o blues. Segundo ela, a ideia de que alguém pudesse aceitar a vingança do amante como legítima parecia algo muito tolo e ingênuo, embrulhado e embaraçado no amor tragicamente romântico que, “também era alimentado pela irresistível energia do jazz.” (Morrison, 2009, p. 10).

Vemos que, provavelmente, seu projeto era retomar a memória cultural de um período específico do passado, em que ela via imensas forças criativas alavancadas pela tradição ancestral, marcada também pelos ritos performáticos, como o funeral da menina e as fotografias que eram tiradas nessa ocasião. Ainda no prefácio, Morrison justifica:

Me vi tocada pela modernidade que o jazz antecipava e direcionava e por seu nada razoável otimismo. Fossem quais fossem a verdade ou as consequências das dificuldades individuais e do panorama racial, a música insistia que o passado podia nos assombrar, mas não nos amarrar. Ela exigia um futuro – e recusava-se a ver o passado como ‘... um disco riscado sem outra perspectiva além de repetir o mesmo sulco e nenhum poder na terra conseguiria levantar o braço da vitrola’. [...] Para reproduzir o clima da época, li exemplares de todos os jornais negros do ano de 1926 que consegui encontrar. [...] Escutei discos “raciais” riscados, com selos como Okeh, Black Swan, Chess, Savoy, King, Peacock. E recordei (Morrison, 2009, p. 10, grifo próprio).

Podemos perceber pelo trecho, que a cultura afro-americana (sobretudo, a música), e a rememoração, para a autora, são elementos cruciais e base essencial de sua criação artística nessa obra. Nesse prefácio, ela descreve uma lembrança muito vívida de um baú de recordações de sua mãe, uma mulher negra, que saiu do sul dos EUA e migrou para o norte (Ohio), ainda criança, e que em 1926, tinha apenas vinte anos, enquanto seu pai tinha dezenove. De acordo com ela, “eles tocavam discos, cantavam as canções, liam os jornais, usavam as roupas, falavam a língua dos anos 1920, debatendo infundavelmente o status negro” (Morrison, 2009, p.11). Toda essa ancestralidade familiar e suas lembranças foram fundamentais para a confecção de *Jazz*.

Contudo, como vimos, anteriormente, não era apenas o conteúdo que a preocupava. Ela queria uma estrutura que localizasse o sentido, mais que informação, queria a essência da música que, segundo ela,

[...] pudesse representar o momento em que a forma artística afro-americana definia, influenciava, refletia de tantas maneiras a cultura de uma nação: o desabrochar da liberdade sexual, uma explosão de poder político, econômico e artístico, os conflitos éticos entre o sagrado e o secular, a mão do passado sendo esmagada pelo presente. Primordial entre esses aspectos, porém, era a invenção. A improvisação, a originalidade, a transformação. Mais que versar sobre essas características, o romance procuraria se transformar nelas. [...] Então foi isso que eu escrevi, sem nenhum esforço, sem pausa, brincando, só brincando com a voz, sem nem mesmo pensar quem era o “eu” até parecer natural e inevitável que o narrador pudesse – quisesse – se identificar e deslanchar o processo de *invenção, de improvisação, de transformação*. Comentar, julgar, arriscar e aprender. Eu tinha escrito um romance em que a estrutura tinha por finalidade enfatizar o sentido [se referindo à *Amada*]; aqui a estrutura se igualava ao sentido. [...] Queria que a obra fosse uma manifestação

do intelecto, da sensualidade, da anarquia da música; sua história, sua abrangência e sua modernidade (Morrison, 2009, p. 10-13, grifo próprio).

A citação é longa, mas contém muitos aspectos relevantes dessa obra, uma vez que a autora nos dá um direcionamento ao que pode vir a ser seu projeto: um romance performático, pautado na cultura americana, na memória e na ancestralidade que não permite se curvar ao tempo.

Além disso, o narrador, o “eu” a que ela se refere na citação, na obra original, em inglês, não tem gênero. Contudo, algumas falas sugerem que seja, na verdade, uma narradora, como decide José Rubens Siqueira, na tradução do romance que foi publicado no Brasil em 2009, como vemos no trecho a seguir:

I lived a long time, maybe too much, in my own mind. People say I should come out more. Mix. I agree that I close off in places, but if you have been left standing, as I have, while your partner overstays at another appointment, or promises to give you exclusive attention after supper, but is falling asleep just as you have begun to speak — well, it can make you inhospitable if you aren’t careful, the last thing I want to be<sup>2</sup> (Morrison, 2005, p. 9).

Na versão original, a situação descrita, sugere que o narrador seja uma mulher, pois explicita uma situação comum no contexto das mulheres negras do pós-guerra civil (1861-1865) até o início do século XX. Como nos ensina Bell Hooks:

Apesar das mulheres e homens negros terem lutado igualmente pela libertação durante a escravidão e em grande parte do período de Reconstrução dos Estados Unidos, líderes políticos negros reafirmaram valores patriarcais. Enquanto os homens negros avançavam em todas as esferas da vida americana, eles incentivaram as mulheres negras a assumirem um papel mais subserviente. [...] As mulheres negras do século XX aprenderam a aceitar o sexismo como algo natural, uma realidade, um fato da vida (Hooks, 2019, p. 21).

Nesse sentido, estar em casa, esperando por um parceiro que demora para chegar, promete atenção exclusiva após o jantar, mas que dorme, sem nenhuma consideração, soa muito como o lugar de subserviência de uma mulher negra desse período.

Referindo-se a si mesma no feminino, na versão traduzida, a narradora não tem nome, mas, como vimos, é uma personagem que fala em primeira pessoa, emite julgamentos, críticas e comentários irônicos e que, atravessada pela onisciência (sabe, em detalhes, memórias complexas de personagens como a da avó de Violet, True Belle, da criança mestiça que ela ajudou a criar, quando ainda era escrava, do diálogo entre ele e seu pai, da menina morta, Dorcas) observa os personagens e a Cidade. Essa, apresentada assim, com letra maiúscula, se inscreve, também, como uma persona temporal, espacial e maquínica, do ponto de vista da narradora. Ela a descreve como uma produtora de fluxos de desejo e afetada por eles, como vemos nos trechos abaixo:

Ninguém diz que aqui é bonito; ninguém diz que é fácil também. O que é decisivo, e se você prestar atenção no mapa das ruas, todas planejadas, a Cidade não vai agredir você. [...] Gosto do jeito que a Cidade leva as pessoas a pensar que podem fazer o que quiserem e se dar bem com isso. [...] Faça você o que quiser na Cidade, ela está lá para servir de fundo e moldura para o que quer que você faça. [...] Tudo que você precisa

2 Na obra traduzida, vemos o seguinte texto: “Vivi uma vida longa, talvez demais, na minha opinião. As pessoas dizem que eu deveria sair mais. Fazer contato. Concorde que eu me isolo em alguns lugares, mas se você tivesse sido largada como eu fui, enquanto seu parceiro demora demais em outro compromisso, ou promete atenção exclusiva depois do jantar, mas cai dormindo assim que você começa a falar — bom, isso pode deixar a pessoa rude se não for cuidadosa, e isso é a última coisa que eu quero ser” (Morrison, 2009, p. 22).

fazer é atentar no desenho – no jeito que ele aparece para você, ponderar, atento aonde você quer ir e ao que você pode precisar amanhã (Morrison, 2009, p. 21-22).

Dessa forma, vemos que a Cidade, representada como uma persona, ressalta a performance do texto, pois é esse procedimento que vai relacionar as subjetividades dos personagens a outras subjetividades, como vemos no atravessamento mútuo deles entre si, com a Cidade e vice-versa.

Além disso, essa narradora performática, também provoca um deslocamento do pensamento do leitor e uma possibilidade de abertura para novas interpretações. Não sabemos qual é a sua origem étnica. Se fosse negra, seu papel poderia ser de um agenciamento coletivo ancestral, combatendo o esquecimento e a invisibilidade de seu povo, sua história e sua cultura. Se fosse branca, ela promoveria a troca de experiências, provocaria uma atitude de alteridade e reflexão mútua. Contudo, propositalmente, não sabemos.

De acordo com Denise Pedron (2006), o escritor performático assume seu lugar na enunciação, evidenciando-se, em vez de se esconder, pois estabelece um diálogo com o contexto social e político em que se insere, construindo uma literatura que critica realidades, interagindo com elas, chegando a deslocá-las ou recriá-las. Em seu prefácio, como vimos nas citações anteriores, Morrison também reproduz na epígrafe, que inicia esse artigo, palavras que ela colocou na boca de sua narradora e em sua própria, revelando, assim, seu papel como escritora performática.

Outro ponto relevante é que, apesar da narradora ter uma visão totalizante, por ser atravessada pela onisciência, sua interpretação dos fatos é restrita, pois ela está em processo de compreensão, assim como os leitores. Dessa forma, percebemos que sua narração é fragmentária, pois não segue uma lógica cronológica linear, segue o padrão natural imanente da experiência humana, que é ter fluxos de pensamentos fortuitos e contingentes. Contudo, existe uma ligação entre esses pedaços de memórias que ela intercala com suas próprias opiniões sobre o que vê e descreve. Essas conexões apresentam-se como “deixas” ou “respostas” do jazz, aqueles momentos em que, estabelecido o tema da canção, os músicos são convidados a introduzir seus solos improvisados, como nos ensina o historiador do jazz, LeRoi Jones (1963).

Segundo o autor, o jazz se forma diretamente do blues, um estilo musical que surgiu pela adaptação do negro na América. Ele foi criado a partir da união das estruturas musicais europeias, presentes nos Estados Unidos (como a antiga balada inglesa), e africanas (como os berros, gritos e *spiritual*) trazidos pelos escravos que usavam o trabalho, os golpes de marreta, enquanto construíam ferrovias, derrubavam árvores ou partiam pedras, como o ritmo incentivador das canções e cuja estrutura pautava-se pelo sincopado, polifonia e acentos modificados pelas qualidades timbrais da música africana. De acordo com Jones,

Outro aspecto importante na música africana, que se encontra de imediato na música do negro americano, é a técnica do canto antifonal. Um solista ou dirigente do canto apresenta o tema e um coro responde. Suas respostas constituem, em geral, comentários sobre o tema apresentado pelo solista, ou então, são comentários sobre essas próprias respostas, em versos improvisados. A extensão dessa improvisação depende do tempo pelo qual o coro deseje se estender, e a improvisação, constituindo outra faceta importante da música africana, vem a ser sem dúvida uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos. [...] a própria estrutura do jazz constitui o enunciado melódico, com número arbitrário de respostas ou comentários improvisados sobre o tema inicial (Jones, 1963, p. 35-36).



O jazz, nasce, desse modo, apropriando-se dessas características do blues e acrescentando outras, como as repetições instrumentais e de versos — os chamados *riffs*, que poderiam ser um verso isolado, uma palavra, um acorde. É importante lembrar que os primeiros negros vindos de África não sabiam inglês e sua limitação de vocabulário fazia com que eles repetissem muitas vezes a palavra ou frase que eles dominavam, efetivamente. Tem-se ainda a inclusão de instrumentos de metal aos quais os escravos não tinham acesso e nem sabiam tocar, mas que os negros americanos, seus descendentes, se apropriaram. Os temas das canções, entretanto, seguiam a lógica de música funcional do blues e do estilo africano, revelavam o status social, econômico e psicológico dessa população, naquele momento.

Seguindo essa lógica, como performance visual na mancha da página, Morrison estrutura cada capítulo iniciando-se com uma sentença (normalmente de dicção oral) em letras maiúsculas e em negrito e termina com um “gancho” para o início do próximo como podemos ver nos trechos destacados abaixo:

**XI, EU CONHEÇO ESSA MULHER.** Ela morava com um bando de pássaros na avenida Lenox (Morrison, 2009, p. 17, início do primeiro capítulo).

[...] Está casado com uma mulher que fala principalmente com seus pássaros. Um dos quais *responde*: ‘Eu te amo’ (Morrison, 2009, p. 37, grifo próprio, fim do primeiro capítulo).

**OU RESPONDIA.** Quando Violet jogou fora os pássaros [...] (Morrison, 2009, p. 38, início do segundo capítulo).

Lá em cima, naquela parte da Cidade — que é a parte para onde eles foram — a melodia certa assobiada num vão de porta ou subindo dos círculos e sulcos de um disco pode mudar o tempo. De *gelado a quente ou fresco* (Morrison, 2009, p. 60, grifo próprio, fim do segundo capítulo).

**COMO AQUELE DIA DE JULHO,** quase nove anos antes, quando os homens bonitos estavam *frios* (Morrison, 2009, p. 61, grifo próprio, início do terceiro capítulo).

Podemos observar, por esses recortes, que há uma performance visual e de sentido, que liga os capítulos como se fossem parte de uma mesma partitura musical. No penúltimo trecho, temos uma sugestão sonora, de um disco tocando na vitrola e alguém assobiando uma melodia, “que pode mudar o tempo, de gelado a quente ou fresco”. Já no início do capítulo seguinte, essa imagem se contrasta com “aquele dia de julho”, que no hemisfério norte é quente, pois é verão, com a ideia “dos homens bonitos e frios”. Essa técnica de composição de ideias e palavras, que estão alinhadas numa justaposição, cria, assim como no jazz, efeitos sensoriais, perceptivos e expressivos e uma linguagem sofisticada que quebra com os códigos linguísticos tradicionais, transpondo a música tanto para o conteúdo quanto para a forma do romance, o que, segundo Leda Maria Martins (2021, p. 158) “expande os focos da negrura como possibilidade estética, inovação e episteme”.

As escolhas das memórias que são narradas e sua multiplicidade também não seguem o tempo cronológico, nem os protocolos estéticos da literatura tradicional, com começo, meio e fim. Sua coerência se pauta por um itinerário de experimentações, um trajeto de esperanças e desesperanças, um trânsito contínuo que tece e reescreve a história e memória desse povo, nesse período e no presente.

Se voltarmos ao início dessa obra, veremos que ela começa com uma epígrafe, um trecho do poema *O Trovão, a Mente Perfeita*, descoberto em 1945, entre os manuscritos gnósticos dos Evangelhos Apócrifos, na vila egípcia de Nag Hammadi (Códice VI):

Eu sou o nome do som e o som  
do nome.  
Eu sou o signo da letra  
e a designação da divisão

De acordo com Hal Taussig,

[...] tomando suas contradições, inversões, paradoxos, seriamente, o sentido de *Trovão* não é uma coisa, mas um processo. [...] Pouco é estável, nenhuma forma ou identidade é fixa, e através de seu contexto de endereçamento, até os personagens do texto estão em fluxo. [...] Mais memorável ainda é que *Trovão* ironicamente usa as declarações de identidade para realizar essa quebra de sistemas de identidade. Como sugerimos, nesse livro, o “Eu sou”, com toda sua inocência aparente, é exatamente o lugar onde as coisas se materializam para depois se desfazerem (Taussig *et al.*, 2010, p. 39, tradução própria).

Podemos perceber que o trecho escolhido por Morrison trata justamente da parte em que se ressalta a questão do som, do signo e da divisão do indivíduo, nos norteando para uma possível chave de leitura que vai ter por base a constante construção, desconstrução e reconstrução de identidades, sejam elas atreladas aos espaços (rural e urbano), às memórias dos personagens (individual e coletiva ancestral), às heranças e tradições culturais de África (ritos, hinos de trabalho nos campos de plantação, blues e jazz, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, o divino e o humano, a arte e o cotidiano), à História (Era do Jazz ou Harlem Renaissance, o período da escravidão americana e a emancipação, as diásporas desse povo do sul dos EUA para o norte, os ataques e a opressão dos brancos, como os linchamentos e os incêndios de East St. Louis) ou ao tempo (presente, passado e futuro).

Como vimos, a narrativa começa com o relato do fato de que Violet invadiu o velório de Dorcas e tentou cortar seu rosto no caixão, mas foi impedida e jogada para fora da igreja pelos carregadores, embora a descrição detalhada desse acontecimento só seja relatada na página 94. Nesse ponto, a narradora faz julgamentos a respeito do que passaria pela cabeça dos rapazes ao arrancar Violet violentamente do espaço e não permitir que ela estragasse o velório:

[...] Ou talvez eles pudessem se ver envergonhados à mesa de jantar, tentando explicar a essas mesmas mulheres ou até, Nossa!, aos homens, aos pais e tios, aos primos, amigos e vizinhos adultos, por que tinham simplesmente ficado parados lá, feito postes de luz, e deixado essa mulher de casaco com gola de pele fazê-los de bobos e arruinar o trabalho honrado para o qual tinham calçado luvas brancas. Precisaram atirá-la ao chão para ela soltar. E o som que veio de sua boca pertencia a alguma coisa que tinha um pelame em vez de um casaco.

Mas então aos rapazes carregadores juntaram-se homens carrancudos, que levaram para fora *aquela* Violet a espernear e uivar enquanto ela olhava, perplexa (Morrison, 2009 p. 95).

Nesse trecho, vemos a importância de se assegurar a integridade de um ritual social e religioso, que precisava ser protegido. Ali, está presente uma cosmovisão legada pelos africanos da importância do sagrado e da preservação do corpo morto da jovem. Sobre os rituais fúnebres na concepção ancestral africana, Leda Maria Martins nos alerta:

Se no plano familiar, a morte significa a perda do indivíduo, no plano coletivo, ela traduz o seu enriquecimento. Assim, a importância dos ritos funerários, que atuam como forças de restauração do equilíbrio momentaneamente sofrido e rompido, um modo de domínio sobre a morte, as lacunas e os vazios, equilíbrio este restituído pelas performances dos cerimoniais fúnebres, que, se em parte podem ser considerados

como ritos de passagem, de outra se constituem em ritos de permanência, pois deles nascem os ancestrais (Martins, 2021, p. 65).

Vemos, através dessa passagem, a importância da perpetuação da cultura ancestral, que confere continuidade aos comportamentos que dela se constituem. O gesto de Violet, de tentar mutilar o corpo da menina (apenas lhe cortou o lóbulo da orelha) é um ato performático que carrega uma intenção múltipla, semântica, visual, epistemológica, que quer interromper com essa materialização da contiguidade. Para Paul Zumthor (1997, p. 206), os gestos (de rosto, membro superiores e de corpo inteiro) “carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica. A gestualidade se define assim (como enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos.” Nesse sentido, podemos interpretar essa atitude de Violet como uma tentativa performática de interromper um ritual caro aos afrodescendentes no intuito de deteriorar o processo cultural que daria sustentação à manutenção da memória da menina.

Entretanto, não é apenas nesse rito que a performance e a rememoração marcam seus lugares de excelência para garantir a existência da cultura afrodescendente. A narrativa fragmentária e não linear das memórias também é performática. Observemos esse trecho do romance:

Mas isso não é tudo que o céu urbano pode fazer. Ele pode ficar roxo e conservar um coração alaranjado de forma que as roupas das pessoas na rua brilham como figurinos de salão de baile. Vi mulheres remexerem camisas de goma a ferver ou fazerem pontos minúsculos nas meias de seda enquanto uma garota estica o cabelo da irmã no fogão, e o tempo todo o céu, sem ser notado e bonito feito um iroquês, desliza por suas janelas. Assim como pelas janelas de namorados, livres e ilegais, que dizem coisas um para o outro.

Vinte anos depois da dança de Joe e Violet no trem que entrava na Cidade, eles ainda eram um casal, mas raramente se falavam, muito menos riam juntos ou agiam como se o chão fosse o piso de uma pista de dança. Convencido de que só ele se lembra daqueles dias e que os quer de volta, ciente do aspecto que tinham, mas sem nem um pouco da sensação que provocavam, ele se emparelhou em outro lugar (Morrison, 2009, p. 46).

Nesse excerto, a justaposição de dois fragmentos distintos está colocada em uma montagem performática, que, como foi dito, nos remete a criação artística do jazz. No primeiro parágrafo, a narradora está descrevendo o céu da Cidade e os sentimentos que ela acha que ele pode causar naqueles que lá moram. Entre as metáforas, ela usa a imagem de pessoas em um salão de baile, trazendo a ideia da música, novamente. Ela descreve costumes de época dos negros que moravam na zona urbana, como engomar as camisas, usar meias de seda e alisar os cabelos com ferro quente no fogão, mas finaliza com a evocação da imagem do campo e da natureza, quando compara o céu alaranjado com a beleza dos iroqueses.

No parágrafo seguinte, há um corte brusco, ela retoma o relato da migração de Joe e Violet para a Cidade, que foi iniciado na página 40, e, novamente, traz outro gesto performático, a dança, para o centro da narrativa. A partir daí, vai se iniciar, imediatamente, um resgate das memórias fragmentadas de Joe, de quando ele alugou o quarto de Malvone para se encontrar com Dorcas, depois, novo corte, ele passa a lembrar de quando procurava pela mulher a quem chamavam de Selvagem, que ele acreditava ser sua mãe e que vivia na floresta. Há um novo corte e ele retoma o pensamento em Dorcas, brevemente. Esse é o gancho que a narradora precisa para iniciar o relato das memórias de Dorcas sobre a própria mãe, a morte dos pais no ataque de East Saint Louis e, novamente, suas



lembranças de quando ficava com Joe no quarto. Aqui vale ressaltar, também, a escolha do verbo “emparelhou” usado para descrever a escolha do personagem em trair sua esposa, pois nos remete às máquinas desejantes de Deleuze e Guattari (2011), que se acoplam e reacoplam infinitamente, sugerindo que Joe (assim como Violet) está em pleno processo de desterritorialização e reterritorialização.

Percebemos, nesses momentos de “desvios” da narrativa, um efeito similar ao da sincopação do jazz. A sincopação trata de criar um impacto na melodia. Ao inserir batidas fracas sobre impulsos fortes, dá-se a impressão de que a nota saiu de um lugar já esperado no compasso, o que resulta em um efeito de quebra do ritmo. Para a narrativa, essas “quebras” trazem a sensação de estarmos sempre em encruzilhadas, cujo caminho a ser percorrido, em seguida, é sempre uma nova possibilidade (novos acoplamentos). Não há previsibilidade nessa narrativa, estamos sempre cercados de rizomas.

Contudo, também como no jazz, nem tudo é improvisado. Quando a canção se finaliza, assim como no romance, a partir de performances individuais, ao final, temos um produto que se constitui enquanto uma obra coletiva. Como afirma Paul Zumthor:

A memória alia-se a tradição no sentido de que ambas são coletivas e, de certo modo, instalam modelos, padrões, guardam experiências do grupo social e assim a memória do grupo tende assegurar a coerência de um sujeito na apropriação de sua duração: gera a perspectiva em que se ordena uma existência e, nesta medida, permite que se mantenha a vida (Zumthor, 1997, p. 13-14).

Dessa forma, vemos que são as memórias dos sujeitos que vão garantir e assegurar o processo de ressignificação deles, em nível individual, mas que, em contrapartida, vão assegurar a continuidade dos comportamentos que constituem sua cultura.

A ancestralidade e os conhecimentos passados via tradição oral (se considerarmos que os africanos, mesmo que tivessem uma linguagem escrita, eram desprovidos de acesso a ela, durante a escravidão) ficaram na memória das gerações seguintes, foram constantemente acessados e acionados e, conseqüentemente, mantiveram-se vivos a ponto de “engravidar as Américas”, como argumenta Leda Maria Martins:

Nas Américas muitos dos princípios basilares da gnose negra, suas epistemes e todo um complexo acervo de conhecimentos e de valores foram reterritorializados, reimplantados, refundados, reciclados, reinventados, reinterpretados, nas inúmeras encruzilhadas históricas derivadas dessas travessias (Martins, 2021, p. 45).

Nesse sentido, podemos entender que a música negra americana (hinos, *field hollers*, blues, jazz, ragtime, R&B, soul, rap, entre outras) e a literatura, assim como vários outros tipos de artes, não passaram apenas por muitos processos de resistência e luta contra o apagamento, mas também de hibridização com a cultura europeia local, transformando-se em algo novo.

Segundo Leda Maria Martins (2021, p. 35), “Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses”. E foi, principalmente, através da performance dos gestos, das contações de história, das danças, dos rituais, da escrita nos corpos, das músicas e do uso da voz e da palavra que seus saberes e sua cultura puderam ser mantidos, retransmitidos, ressignificados, transformados, recriados e rearranjados.

Dessa forma, a ideia de performance não implica apenas a repetição permanente e efêmera de uma ação, ela inclui um conjunto amplo de ações e eventos, de possibilidades ativas como um meio de intervenção no mundo. Nesse sentido, ela rompe com a ideia de

que passado e presente são dois fenômenos separados, proporcionando a quebra da ideia de um tempo linear e cronológico como a única forma de experimentação. A performance cria movimento, simultaneidade e dinamismo.

Desse modo, podemos concluir que, através das escolhas performáticas, Toni Morrison concebeu um romance que, ao justapor fragmentos de memórias ancestrais de seus personagens relatados por uma narradora também performática, pôde curvar a linha do tempo. A construção da realidade foi feita a cada momento, pois o texto performático é um espaço aberto, sem amarras, inacabado, inesgotável, sempre disposto a ser transformado.

Além disso, pudemos ver que existe, nesse tipo de texto, um caráter processual que amplia o horizonte de interpretações. Vimos, no prefácio da autora, a importância que ela deu aos seus procedimentos de criação e sua preocupação com o projeto. Contudo, percebemos que essa narrativa, de muitas maneiras, extrapola suas intenções. Possuindo um caráter ambivalente, a todo momento, o romance flutua entre possibilidades, ora se apresenta como uma obra étnica, ora como uma obra pós-moderna, com características precisas, tais como “a aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo, das alteridades, das colagens e montagens, das justaposições e das pluralidades” (Harvey, 1994), ora se mostra como uma obra política, provocando agenciamentos coletivos, ora rebelde e fragmentária, que se nega à identificação e se propõe como um instrumento de percepção do mundo, ora todas as coisas ao mesmo tempo, ora nenhuma.

Em conclusão, *Jazz* não se permite classificar e se fechar em um conceito, definição ou teoria. O texto pode denunciar o racismo estrutural dos afrodescendentes americanos e retomar sua história de apagamento cultural ao longo dos anos, mas também evidenciar as fraturas das subjetividades dessa população por causa do desterro e da diáspora e da sua constante opressão. Ademais, ele também possui uma voz de alteridade potente e um lugar de subjetivação que foge do olhar totalizante, ou seja, Morrison pode ter pretendido muitas coisas com esse projeto, mas não se colocou como a portadora de uma verdade única, inabalável, enraizada e imutável. Sua representação da cultura desse povo é, certamente, a manutenção de sua memória.

## REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?**: mulheres negras e o feminismo. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Campos, 2019.
- JONES, LeRoi. **O Jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1963.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2021.
- MORRISON, Toni. **Jazz**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORRISON, Toni. **Jazz**. London: Vintage Books, 2005.

PEDRON, Denise. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. 2006. Tese de Doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TAUSSIG, Hal; CALAWAY, Jared; KOTROSITS, Maia; LILLIE, Celene; LASSER, Justin. **The Thunder: perfect mind: a new translation and introduction**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

VAN DER ZEE, James; DODSON, Owen; BILLOPS, Camille. **The Harlem book of the dead**. Nova York, Morgan & Morgan, 1978.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

RECEBIDO EM: 16/07/2025 | ACEITO EM: 01/12/2025