

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

LUCIANA DUENHA DIMITROV

UMA LEITURA DE *THE BLUEST EYE*, DE TONI MORRISON

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUCIANA DUENHA DIMITROV

UMA LEITURA DE *THE BLUEST EYE*, DE TONI MORRISON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

São Paulo
2006

LUCIANA DUENHA DIMITROV

UMA LEITURA DE *THE BLUEST EYE*, DE TONI MORRISON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo
2006

*Dedico este trabalho aos maiores
incentivadores da educação formal que já
conheci – João e Mercedes.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a meus pais pelo incentivo irrestrito, pelo suporte constante e por cada pequeno gesto que reflete o amor incondicional dedicado às filhas.

À Juliana, irmã que ensina a cada atitude, pela sobrevivência perante convivência tão intensa e pelo afeto intenso que tanto revigora.

À Gabriela, irmã que escuta, pelo extraordinário apoio em todos os momentos, pela dedicação fraternal, pela amizade reconfortante e pelo amor inexplicável.

À Marinice, amiga filósofa companheira nessa saga, pelas derrotas e vitórias compartilhadas com as quais construímos nossos trabalhos de forma tão árdua e efetiva.

À minha orientadora Helena, que ensinou que escrever pode ser menos doloroso do que se imagina, pela paciência inesgotável, pelo bom-humor constante e pelo carinho absoluto.

E finalmente, um agradecimento especial à Gloria, grande mestre, orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso, a quem devo a inspiração maior para realização deste trabalho.

À Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e ao Mackpesquisa, pelos auxílios que viabilizaram este trabalho.

Behold how each of your virtues desires the highest place: it wants your entire spirit, that your spirit may be its herald, it wants your entire strength in anger, hate and love.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Neste trabalho, o preconceito racial que fundamenta *The bluest eye*, de Toni Morrison, não é o único aspecto em destaque no romance; merece ser ressaltada igualmente a forma como se desconstrói o tempo, a coexistência de discursos que ora enaltecem, ora abominam o racismo, a forte influência de cores na concepção de cenas que, em muitos momentos, podem ser associadas a imagens pictóricas. A confluência desses e de outros tantos aspectos sem dúvida contribui para o excelente resultado estilístico alcançado na narrativa. O objetivo, aqui, é explorar tais aspectos, buscando essas relações indissociáveis entre o tema central e a forma, no intuito de comprovar sua relevância para construção e constituição do romance.

Palavras-chave: *The bluest eye*; Toni Morrison; preconceito racial; tempo; cores; linguagem; discurso

ABSTRACT

In this study, racial prejudice is the basis of Toni Morrison's *The bluest eye*, despite not being the only aspect evidenced in the novel. What should be spotlighted as well is how the time is deconstructed; the evident presence of several discourses that can rise racism up, or bring it down; and the strong influence of colors in the conception of scenes that, in some of the narrative moments, can be associated with pictorial images. When the facets mentioned among many others are put together, there is the achievement of a great result in the novel's aesthetics. The main goal of this study is to exploit those aspects, looking forward to establishing those inseparable relations between the novel's main theme and its form, in order to consolidate their relevance both to the romance's construction and constitution.

Keywords: *The bluest eye*; Toni Morrison; racial prejudice; time; colors; language; discourse

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 12 |
| 1. Toni Morrison: uma perspectiva crítica de sua obra..... | 16 |
| 2. Um panorama geral de <i>The Bluest Eye</i> | 32 |
| 2.1. Os discursos do romance | 50 |
| 2.2. Em torno da temporalidade..... | 67 |
| 3. Tema Controverso: racismo | 94 |
| Considerações Finais..... | 120 |
| Referências Bibliográficas | 123 |

INTRODUÇÃO

There is joy and there is pain; there are successes and failures; but always there is a tension, a tension that is the struggle for integrity.

Toni Morrison

INTRODUÇÃO

O preconceito racial é um tema recorrente em toda a história da literatura e, por se tratar de uma questão tão candente em tantas culturas, permeia grandes obras-primas desde o início dos tempos. Sua recorrência, entretanto, não diminui sua singular importância em muitos romances atuais, inclusive em *The bluest eye*, de Toni Morrison, o objeto deste estudo.

A questão racial surge, aqui, como ponto central do romance, e o modo como a narrativa é conduzida revela a importância do tema, ao qual se atrelam todos os episódios apresentados. A opção por retratar os negros norte-americanos da década de 40 permite destacar conflitos sociais em diversos níveis ou aspectos analíticos, como os lingüísticos, semânticos e discursivos. Além de personagens e ambientes, revela-se, também, a ideologia que perpassa aquela sociedade.

A eleição da questão racial como alvo do estudo do romance fundamenta-se nas propostas de Bakhtin, para quem signo lingüístico e signo ideológico estão indissolúvelmente ligados. Tal ligação tem por base um patamar social que implica representar a realidade de uma determinada sociedade, reiterando a função social da literatura.

O livro que constitui este estudo, lançado em 1970, enquadra-se nessa proposição, na medida em que a linguagem empregada em sua formação contribuiu para o reconhecimento do contexto social em que é retratada a classe média-baixa norte-americana da década de 40. Trata-se da projeção imagética de uma sociedade existente antes da concepção do romance, sendo recriada, evidentemente, de acordo com as concepções da autora. Ou seja, pessoas e

ambientes reais são inspiradores para a consolidação do retrato que é traçado partindo de personagens e ambiente que simularão a sociedade sempre que forem efetuadas novas leituras do romance.

Essas personagens apresentadas em *The bluest eye* mostram-se como aqueles que buscam seu lugar dentro de sua sociedade, no caso, uma sociedade que vive o pós-guerra, buscando um caminho para o próprio conforto ou a prosperidade. Esse sujeito em questão se assemelha muito ao sujeito da chamada modernidade, que se via “em meio a uma enorme ausência e vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades” (BERMAN, 2003, p.22). Partindo desta perspectiva nota-se o tom moderno da narrativa.

Esse aspecto moderno, próprio do sujeito da narrativa, conflui para um aspecto bastante contemporâneo, relacionado à construção temporal. Apesar de haver uma definição do tempo histórico relatado, há uma série de desarranjos intencionais que o fragmentam, rompendo sua linearidade. Tal desarranjo das formas pode refletir a situação vivida pelo sujeito fragmentado, comum em romances contemporâneos.

O romance de Toni Morrison, assim, permite que sejam compreendidos alguns aspectos modernos e contemporâneos que coexistem dentro de uma mesma narrativa. Por meio do estudo proposto anseia-se compreender como diversos mecanismos tão constantes na elaboração de obras do último século são organizados, ora agradando, ora chocando seu público.

O primeiro capítulo deste estudo tem como intuito principal compreender o processo criativo da autora. Para tal, se traça um panorama geral que permeia o conjunto de sua obra, analisando seu processo de elaboração, suas influências mais

relevantes e, mais detalhadamente, sua motivação para escrever *The bluest eye*. .

No segundo capítulo as questões formais são apreciadas. Partindo do emprego constante das cores, propõe-se a análise de sua importância na construção dos quadros narrados e na criação de significados. Além disso, confrontam-se alguns dos discursos que constroem o romance, salientando tanto seus pontos de convergência, como os de divergência. Ainda tendo como enfoque a construção do romance, encerra-se o capítulo com um estudo dedicado à questão da desconstrução temporal, característica formal eleita como a mais inovadora da narrativa.

Finalmente no terceiro capítulo se abordará o preconceito racial, tema central da obra. Além de uma breve contextualização histórica, há a exposição de fragmentos que comprovam a recorrência do tema em diversas esferas sociais.

Moderno e contemporâneo, o romance de Morrison torna-se poético sem perder o caráter contestador comumente encontrado na prosa contemporânea. A denúncia dos problemas sociais e de todos os aspectos negativos a eles ligados se expõe, paradoxalmente, com delicadeza e obstinação, tendo como resultado uma narrativa singular do século XX.

1. TONI MORRISON: UMA PERSPECTIVA CRÍTICA DE SUA OBRA

Writing was for me the most extraordinary way of thinking and feeling. It became the one thing I was doing that I had absolutely no intention of living without.

Toni Morrison

1. TONI MORRISON: UMA PERSPECTIVA CRÍTICA DE SUA OBRA

“I think that if all the publishers disappeared, I would write anyway, because that is a compulsion with me¹”(STEPTO, 1976 apud TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.24). Essa é uma das declarações da autora norte-americana Toni Morrison, ganhadora de diversos prêmios que reconhecem o valor de sua obra, dentre eles o Prêmio Nobel de Literatura em 1993. A afro-americana Chloe Anthony Wofford, nascida em 18 de fevereiro de 1931, em Lorain, Ohio, é a segunda de quatro filhos de Ramah e George Wofford, negros da classe trabalhadora que sempre incentivaram a arte de contar histórias em família, histórias cujos temas encontravam-se relacionados à cultura que representavam, incluindo mitos, folclore e até mesmo questões relacionadas à forças sobrenaturais.

Após terminar os estudos na escola regular, a escritora ingressou em 1949, na Howard University, a universidade negra mais distinta dos Estados Unidos, localizada em Washington D.C.. Foi ali que resolveu mudar seu nome, originalmente Chloe Anthony Wofford para Toni, alegando que a pronúncia de “Chloe” era muito complicada para as pessoas em geral.

Em 1953, tornou-se Bacharel em Inglês e, em 1955, obteve o título de mestre pela Cornell University, com sua tese de dissertação baseada em estudo dos trabalhos de Virginia Woolf e William Faulkner. Ainda em 1955, iniciou sua carreira como professora na Texas Southern University, retornando à Howard University em 1957, onde, além de lecionar, dedicou-se a escrever sua obra.

¹ “Acredito que se todos os editores do mundo desaparecessem, eu escreveria do mesmo jeito porque se trata de uma compulsão para mim”

Casou-se com o arquiteto jamaicano Harold Morrison, mantendo, após o divórcio em 1964, o sobrenome Morrison. Mudou-se para Syracuse, New York, para tornar-se uma das editoras da Random House. Dezoito meses mais tarde, foi transferida para a matriz da editora em New York City, onde editou livros de autores negros como Tom Cade Bambara e Gyl Jones. Manteve suas atividades como professora na University of New York.

Após várias rejeições, seu primeiro romance, *The bluest eye*^{*}, foi publicado em 1970. Apresentando uma enorme quantidade de personagens negros que vivem em uma pequena cidade do meio-oeste americano, a pequena Claudia Mac Teer narra a história de Pecola Breedlove, a menina negra que sonha em ter olhos azuis como os de Shirley Temple, acreditando que assim sua vida seria menos cruel e triste. A respeito do romance, Judith Wilson explica que: “Toni Morrison’s first novel (...) encouraged many of us to speak for the first time about the enormous damage to the psyche that results from trying to adopt an alien standard of beauty²” (WILSON, 1981 idem, p.129).^{**} Ainda a respeito do romance, há diversas manifestações. Nellie McKay apresenta que: “[w]ithin the novel Morrison demonstrates that even with the best intentions, people hurt each other when they are chained to circumstances of poverty and low social status”³ (MCKAY, 1983 idem,

* Convencionar-se-á, neste estudo, a sigla TBE ao referir-se à obra em sua versão original: MORRISON, Toni. *The bluest eye*. New York: Alfred A. Knopf, 2004. Ao referir-se à sua versão traduzida: MORISSON, Toni. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras: 2003. , será utilizada a sigla OOMA.

² o primeiro romance de Toni Morrison (...) encorajou muitos de nós a falar pela primeira vez sobre o enorme dano a psique que resulta na tentativa de adotar um padrão alheio de beleza.

^{**} Todas as traduções presentes neste estudo que não se referem à obra *O olho mais azul* são de minha autoria.

³ no interior do romance Morrison demonstra que mesmo com as melhores intenções, as pessoas machucam umas as outras quando escravizados com as circunstâncias de pobreza e baixo nível social.

p.139).

A estudiosa Danielle Taylor-Guthrie estabelece que “[t]he impact of her story of a young battered African American girl who sought love and acceptance through the miracle/nightmare of blue eyes would have been impossible for any to predict”⁴ (TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.vii).

Em diversas entrevistas, há sempre o questionamento a respeito das motivações que levaram a autora a escrever o romance. Morrison afirma que: “in *The Bluest Eye*, I try to show a little girl as a total and complete victim of whatever was around”⁵ (MORRISON, 1976 idem, p.17). Quando Charles Ruas pergunta o que a fez escrever a obra, ela responde:

I began to write that book as a short story based on a conversation I had with a friend when I was a little girl. The conversation was whether God existed; she said no and I said yes. She explained her reason for knowing that He did not; she had prayed every night for two years for blue eyes and didn't get them, and therefore He did not exist. (...) I began to write about a girl who wanted blue eyes and the horror of having that wish fulfilled; and also about the whole business of what is physical beauty and the pain of that yearning and wanting to be somebody else, and how devastating that was⁶ (MORRISON, 1981 idem, p.95-96).

Ainda se considerando o ímpeto em escrever seu livro de estréia, a autora apresenta seus anseios na personagem e no leitor. A idéia era escrever sobre uma personagem inédita, “a kind of person that was never in literature anywhere, never

⁴ O impacto de sua história de uma destruída jovem garota negra que procurava amor e aceitação através do milagre/pesadelo de possuir olhos azuis teria sido impossível para qualquer um adivinhar.

⁵ em *O olho mais azul* tento mostrar uma pequena garota como sendo uma vítima completa de tudo que a cercava.

⁶ eu comecei a escrever aquele livro como um conto baseado em uma conversa que tive com uma amiga quando era uma garotinha. A conversa era sobre se Deus existia; ela dizia que não e eu dizia que sim. Ela explicou sua razão para saber que Ele não existia; ela havia rezado durante dois anos para ter olhos azuis e não os conseguiu, e por isso Ele não existia. (...) Eu comecei a escrever sobre uma garota que queria olhos azuis e o horror de ter tal desejo concedido; e também sobre todas as questões sobre o que é a beleza física, a dor dessa inquietude, o desejo de ser outra pessoa, e quão devastador aquilo era.

taken seriously by anybody – all those peripheral little girls”⁷ (MORRISON, 1980 idem, p.88 – 89), tendo como ouvinte “some clear, single person – I would say myself, because I was quite content to be the only reader. I thought that everything that needed to be written had been written”⁸ (MORRISON, 1980 idem p.88 – 89).

Sula, ganhador do National Book Critics Award em 1973 e publicado no mesmo ano, é o segundo romance da norte-americana, que apresenta, além de outros focos, a dinâmica da amizade e as expectativas de conformidade perante uma comunidade em Ohio.

Toni Morrison is far too talented to remain only a marvelous recorder of the black side of the American provincial life. She is going to have to address a riskier contemporary reality than this beautiful but nevertheless distanced novel [*Sula*] if she is to transcend the unintentionally limiting classification ‘black woman writer’⁹ (*The New York Times*, 1973 apud KENYON, Olga, 1991, p.85).

Porém, foi somente com a publicação de seu terceiro romance, em 1977, que Toni Morrison conquistou atenção internacional. *Song of Solomon* foi comparado ao romance *Roots*, de Alex Haley. O livro, escrito sob um ponto de vista masculino, relata o esforço de Milkman Dead para reconquistar seus antigos esconderijos de ouro. Apontado como a principal escolha do “Book-of-the-month Club”, foi o primeiro romance de um autor negro a ser escolhido desde *Native Son*, de Richard Wright, em 1949.

“The remarkable thing about Toni,” says Erroll McDonald, the black editor

⁷ um tipo de pessoa que nunca esteve na literatura em lugar algum, nunca foi levada a sério por ninguém – todas aquelas meninas da periferia.

⁸ eu estava escrevendo para uma pessoa única, clara – eu diria para mim mesma, porque eu estava muito contente em ser a única leitora. Pensei que tudo o que precisava ser escrito havia sido escrito (...)

⁹ Toni Morrison é extremamente talentosa para ser considerada apenas uma maravilhosa escritora da parte negra da vida americana provinciana. A ela deverá ser atribuída uma realidade contemporânea mais arriscada do que este lindo, mas não obstante distante romance [*Sula*] se puder transcender a classificação limitada não-intencional de ‘escritora negra’.

who heads Pantheon Books, “is that with every book since *Song of Solomon* she has increased her readership substantially”¹⁰ (FUSSELL, 1992 apud TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.285).

Considerando os livros iniciais da carreira da autora, Thomas LeClair escreveu:

Reading backward through *Sula* (...) to Morrison’s first novel, *The Bluest Eye* (...) one sees her trying out different versions of what she calls “address,” rehearsing on more modest subjects the tone and timbre that give original expression to the large cultural materials in *Song of Solomon*¹¹ (LECLAIR, 1981 idem, p.119).

Em 1981 publica *Tar Baby*, que explora conflitos de raça, classe social e sexo em uma ilha do Caribe, na qual “[she sets] up a conflict between Jadine’s kind of freedom and her idea of the kind of woman to be”¹² (WILSON, 1981 idem, p.130). A obra reforça a notoriedade da autora, sendo “the book that put Morrison on *Newsweek*’s cover, “The Dick Cavett Show”, the “Today” show and *The New York Times* best-seller list in less than a month after its publication”¹³ (WILSON, 1981 idem, p.130).

Em 1987 Morrison é finalmente reconhecida pela crítica com a publicação de *Beloved*. A obra é baseada na história da escrava negra norte-americana Margaret Garner, que, ao escapar com o marido de uma plantação no Kentucky, refugia-se em Ohio e, temendo pelo futuro do bebê que esperava, mata-o para salvá-lo da

¹⁰ “O aspecto mais notável de Toni,” diz Erroll McDonald, o editor que cuida da Pantheon Books, “é que com cada livro desde *Song of Solomon* ela tem aumentado seus leitores substancialmente”.

¹¹ Relendo desde *Sula* (...) até o primeiro romance de Morrison, *O olho mais azul* (...), observa-se sua tentativa de diferentes versões daquilo que ela chama “endereço”, ensaiando em alguns assuntos mais modestos o tom e o timbre que dão a expressão original para o material cultural mais amplo de *Song of Solomon*.

¹² [estabelece] um conflito entre o tipo de liberdade de Jadine e sua idéia sobre o tipo de mulher que queria ser.

¹³ o livro que colocou Morrison na capa da *Newsweek*, “The Dick Cavett Show”, no “Today” show e na lista de mais vendidos do *The New York Times* em menos de um mês após sua publicação.

escravidão. O livro ganhou o Pulitzer Prize for Fiction em 1988, consagrando-se, assim, o talento da escritora. “Morrison downplays the Pulitzer Prize she won for *Beloved*, saying she was surprised and flattered but didn’t alter her life significantly¹⁴” (MICUCCI, 1992 idem, p.277).

O prêmio conquistado gera oportunidades ímpares na vida da autora. Em 1988 assume um cargo no departamento de Humanidades na Princeton University. Ganha, também, o Modern Language Association of America’s Commonwealth Award in Literature.

I should dearly have liked (...) to discuss the brilliant account in *Beloved* (...) of the imbrication of the deadly past of slavery in a present which cannot in consequence realize the possibilities of life; (...) what she writes includes the white expropriation of black experience¹⁵ (BESLEY, 1994 apud PLASA, 1998, p.7).

Ainda sobre o romance, A.S. Byatt considera que: “it is a masterpiece, and one which, moreover, in a curious way reassesses all the major novels of the time in which it is set. (...) Toni Morrison has with plainness and grace and terror – and judgment – solved the riddle, and shown us the world which haunted theirs”¹⁶ (BYATT, 1987 apud KENYON, 1991, p.92-93).

Jazz é publicado em 1992, trazendo uma história de violência e paixão ambientada na New York da década de 20. A autora apresenta seus anseios ao escrever o livro:

I wanted to show how ordinary people lived and viewed that period in history

¹⁴ Morrison menospreza o Prêmio Pulitzer que ganhou por *Beloved*, dizendo que se sentia surpresa e lisonjeada mas que sua vida não havia mudado significativamente.

¹⁵ Eu deveria ter adorado (...) discutir a narração brilhante de *Beloved* (...) sobre a imbricação do passado morto da escravidão em um presente cujas conseqüências não podem ser percebidas como possibilidades de vida; (...) o que ela escreve inclui desapropriação da experiência negra pelos brancos.

¹⁶ Trata-se de uma obra-prima que, além disso, de um modo curioso, reavalia todos os romances da época que retrata. Toni Morrison conseguiu, com simplicidade, graça, terror – e crítica – resolver o enigma, e nos mostrar o mundo que os assombrava.

[the 20s]. (...) Jazz itself is one of the most vital artistic forms in the world. It symbolizes an incredible kind of improvisation, a freedom in which a great deal of risk is involved. (...) *Jazz* (...) recalls [the] 'gleaming terms of excitement and attraction' [my parents] used to describe that era¹⁷ (TONI MORRISON, 1992 apud TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.275).

Ainda considerando o romance de 1992, Tracey Sherard, em seu artigo intitulado: "Women's Classic Blues in Toni Morrison's *Jazz*", afirma que:

[i]n *Jazz*, the honesty of the technologically "re-gendered" narrator in pointing out "her" unreliability allows the characters to decipher and transcend the plots "she" initially intended them to fulfill, giving both Violet and the reader, at the end of the novel, agency to "lift the needle" and transcend the "groove" in which it has been stuck for far too long. As we listen to the silences, cracks, and skips Morrison's unreliable narrator "plays," we can joyfully, as we are encouraged to do, change the record¹⁸ (SHERARD, 2000).

Um ano após o lançamento de *Jazz*, a autora recebeu o Prêmio Nobel de Literatura sendo concedido pela primeira vez a uma negra norte-americana. Em seu discurso de aceitação, reitera a importância da linguagem, afirmando que "[w]e die. That may be the meaning of life. But we do language. That may be the measure of our lives...¹⁹" (MORRISON, 1993). O professor Sture Allén, secretário permanente da Academia Suíça, descreve a obra de Morrison da seguinte maneira:

[i]n her depictions of the world of the black people (...) Toni Morrison has given the Afro-American people their history back, piece by piece. In this perspective, her work is uncommonly consonant. At the same time, it is richly variegated. The reader derives vast pleasure from her superb narrative technique, shifting from novel to novel and marked by original development,

¹⁷ Quis mostrar como pessoas comuns viviam e viam aquele período da história [os anos 20]. (...) Jazz por si só é uma das formas artísticas mais vitais do mundo. Simboliza um incrível tipo de improvisação, uma liberdade na qual um grande teor e risco está envolvido. (...) *Jazz* (...) retoma [os] 'períodos cintilantes de excitação e atração' [que meus pais] costumavam descrever sobre aquela época.

¹⁸ [e]m *Jazz*, a sinceridade do tecnologicamente narrador "bi-gênero" em apontar que "sua" irresponsabilidade permite que as personagens decifrem e transcendam os enredos que "ela" inicialmente apresentou para que eles preenchessem, dando tanto a Violet como ao leitor, ao final do romance, condições de "encher a agulha" e transcender o "chanfro" no qual esteve preso por tanto tempo. Conforme ouvimos os silêncios, os estalos, e os saltos que o desconfiável narrador de Morrison "joga", podemos prazerosamente, já que somos encorajados a **trocar o disco**.

¹⁹ nós morremos. Talvez esse seja o significado da vida. Mas fazemos a linguagem. Talvez essa seja a medida de nossas vidas...

although it is related to Faulkner and to the Latin American tradition. Toni Morrison's novels invite the reader to partake at many levels, and at varying degrees of complexity. Still, the most enduring impression they leave is of empathy, compassion with one's fellow human beings²⁰ (ALLÉN, 1993).

Alguns anos após seu sucesso, a autora lançou, *Paradise* (1998) que relata a história de uma sociedade negra utópica de Oklahoma, vislumbrando o paraíso e quem pertenceria a ele. Ao romance é atribuído o título de “finalizador” da trilogia iniciada em *Beloved*.

Many reviews and critical analyses of *Paradise*, Toni Morrison's seventh novel, note that it is the final novel of a trilogy, beginning with *Beloved* and continuing with *Jazz*. And while many of these reviews contend that Morrison has written pivotal chapters in African-American migrations, the trilogy maintains a much deeper connection: that of the cycle of life itself. With *Paradise*, Morrison demonstrates unequivocally that death is a necessary condition of and for life; that is, the acceptance of mortality is a critical aspect of life's and death's journeys²¹ (AGUIAR, 2004).

Seu último romance, publicado em 2003, é *Love*, que revela facetas do amor e do seu oposto, vividos por uma família que insiste em manter vivo o espírito de seu patriarca.

Reading Pulitzer and Nobel prize-winner, Toni Morrison's most recent novel, *Love*, was like trying to put together a giant jigsaw puzzle. You never know where you are going to find the next piece, and when you do find it, how will it fit in. Sometimes, however, the pieces are not exactly what you had expected. Somewhat like having your eyes out of focus and not quite sure as to what you are seeing²² (GOLDMAN, 2003).

²⁰ [e]m suas representações do mundo do povo negro (...) Toni Morrison tem devolvido ao povo afro-americano sua história, pedaço por pedaço. Nesta perspectiva, seu trabalho é incomumente harmonioso. Ao mesmo tempo, é ricamente variado. O leitor obtém vasto prazer de sua magnífica técnica narrativa, modificada romance após romance, e marcada por um desenvolvimento original, embora seja relacionada a Faulkner e à tradição latino-americana. Os romances de Toni Morrison convidam o leitor a participar deles em vários momentos, e em níveis variados de complexidade. Contudo, a impressão mais duradoura que eles deixam é de empatia, compaixão em relação aos demais seres humanos.

²¹ Muitas críticas e análises críticas de *Paradise*, o sétimo romance de Toni Morrison, notam ser o final da trilogia, que teve início com *Beloved* e continuou com *Jazz*. E enquanto muitas destas críticas afirmam que Morrison escreveu capítulos fundamentais sobre as migrações afro-americanas, a trilogia mantém uma conexão muito mais profunda: a do próprio ciclo de vida. Com *Paradise*, Morrison demonstra inequivocamente que a morte é uma condição necessária de e para a vida; ou seja, a aceitação da mortalidade é um aspecto crítico nas jornadas da vida e da morte.

²² Ler o romance mais recente da vencedora do Pulitzer e do Nobel, *Love*, de Toni Morrison, foi como tentar organizar um quebra-cabeça gigante. Você nunca sabe onde encontrará a próxima peça, e, quando a encontra, como ela será encaixada. Algumas vezes, no entanto, as peças não são

Dessa forma, compreende-se que a obra de Toni Morrison trata sobre questões relativas à situação do negro norte-americano em diversos momentos e circunstâncias como abuso, violência, crueldade, desigualdade ou busca da identidade cultural, por exemplo.

‘Toni Morrison’ has become the name around which debates of considerable significance to American literature, culture, and ideology have amassed – these include debates about multicultural curricula; about the relation of slavery to freedom; about the degree of determinism and/or free will African Americans might experience; about the possibility of creating literature that is both beautiful and politically engaged; about the interlocking relation of racism, sexism, and classism; about the ability to construct meaningful dialogues across entrenched differences; about the possibility of laying claim to our lives and imaginations from within a postmodern, capitalist society²³ (NANCY J. PETERSON, 1993 apud PLASA, 1998, p.6-7).

Ainda tratando sobre a distinta importância da autora, observa-se que:

Few African American authors gain recognition in mainstream magazines and newspapers so Morrison being featured on the cover of *Newsweek* in 1981 was a major occurrence. (...) She (...) declares herself to be a “black woman writer” but beyond that chafes a categorization. (...) Her fiction, like all art she says, is inherently political and should be “beautiful”. (...) Morrison is one of the few who understands creative writing and the business of publishing, and she has never seen them as intellectually competitive. For her publishing, as well as teaching, were sources of income and stimulation²⁴ (TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.viii – ix).

exatamente o que você esperava. É algo como ter seus olhos fora de foco e não ter certeza sobre o que vê.

²³ ‘Toni Morrison’ tornou-se um nome sobre o qual se debate com considerável significância uma junção entre literatura americana, cultura e ideologia – isto inclui debates sobre currículos multiculturais, sobre a relação da escravidão com a liberdade, sobre os níveis de determinação e/ou liberdade que os negros podem ter vivido, sobre a possibilidade de criar uma literatura que é, além de bela, politicamente engajada, sobre a entrelaçada relação entre racismo, sexismo, e classismo, sobre a habilidade de construir diálogos significativos entre diferenças entrincheiradas, sobre a possibilidade apresentar a nossas vidas e imaginações uma sociedade pós-moderna e capitalista.

²⁴ Poucos autores afro-americanos obtiveram o reconhecimento em revistas e jornais atuais, então o fato de Morrison ter sido destaque na capa da *Newsweek* em 1981 foi uma ocorrência magistral. (...) Ela se declara (...) como sendo uma “escritora negra”, mas além disso, incomoda uma categorização. (...) Sua ficção, como toda arte, ela diz, é imanentemente política e deve ser “bonita” (...) Morrison é uma das poucas que compreendem a escrita criativa e o mercado da publicação, e ela nunca os encarou como competitivos intelectualmente. Para ela, publicar, assim como lecionar, foram fontes de inspiração e estímulo.

Além da singularidade de sua obra, tamanha notoriedade conquistada por uma mulher negra é rara, visto que:

[n]o women writers were taken seriously for a long time, unless they were cultivated by someone. In earlier years, Black women were not compelled to write. If they wanted to do something creative, they would generally not write. (...) Writing is a formidable thing to break into for anybody²⁵ (TONI MORRISON, 1979 apud TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.65).

A obra de Morrison encontra-se sempre ligada a um contexto histórico relevante a seu povo – negros – que funciona como pano de fundo para o desenvolvimento das peripécias vividas pelas personagens. Morrison revela que: “[t]he danger of writing about the past, as I have done, is romanticizing it”²⁶ (MORRISON, 1981 idem, p.125). Ao utilizar-se do passado como elemento de construção de seus romances, há uma tentativa de apresentar ao leitor elementos significativos dentro da história dos negros norte-americanos, uma história livre de qualquer espécie de máscara ou fantasia. Ainda a tal respeito, Barbara Hill Rigney, autora de *The Voices of Toni Morrison*, define a obra de Morrison da seguinte forma:

[a]ll of Morrison’s novels are, in a real sense, “historical novels,” quasi that bear historical witness. Her characters are both subjects of and subjects to history, events in “real” time, that succession of antagonistic movements that includes slavery, reconstruction, depression, and war. Yet she is also concerned with the interaction of history with art, theory, and even fantasy, for, in her terms, history itself may be no more than a brutal fantasy, a nightmare half-remembered, in which fact and symbol become indistinguishable²⁷ (RIGNEY, 2001, p.61).

²⁵ Nenhuma escritora foi levada a sério durante um longo tempo, a não ser que fosse instruída por alguém. Anos atrás, mulheres negras não eram autorizadas a escrever. Se elas quisessem fazer algo criativo, geralmente não escreveriam. (...) Escrever é uma forma formidável de liberar-se para qualquer pessoa.

²⁶ o perigo em escrever sobre o passado, como eu fiz, é romantizá-lo.

²⁷ [t]odos os romances de Morrison são, em um sentido real, “romances históricos”, que quase sustentam testemunhas históricas. Suas personagens são tanto sujeitos da história como sujeitos para a história, eventos em tempo “real”, aquela sucessão de movimentos antagônicos que incluem escravidão, reconstrução, depressão e guerra. Ela também está preocupada com a interação entre história e arte, teoria e até mesmo fantasia, já que, em seus termos, a história por si só não pode ser mais do que uma fantasia brutal, um pesadelo lembrado pela metade, no qual fato e símbolo tornam-se imperceptíveis.

Paralelamente ao contexto histórico, um outro aspecto bastante relevante em sua obra é o modo como a cultura de seu povo é exposta. A autora utiliza-se de questões culturais, intrinsecamente ligadas a aspectos raciais para criar conflitos entre suas personagens. Reitera-se, assim, a historicidade como parte presente na estrutura de seus romances.

For Morrison's fictions *do* represent otherness, in which fact lies their great strength, for from her very marginality she presents a mirror to a larger culture as well as to the African American culture, and the image contained there is often a revelation²⁸ (RIGNEY, 1991, p.2).

História e cultura fundamentam-se como inspiradores da autora que, utilizando tais aspectos, consolida-se como uma das principais escritoras a dar voz à minoria negra norte-americana. Ao conceituar arte, por exemplo, tais aspectos são reforçados, como se observa a seguir:

[f]or Morrison, art is an expression of black culture, a manifestation of that "precious, imaginative yet realistic gaze of black people" (...) "Art", for Morrison, transcends appreciation for the African mask; rather, it is a quality of perception and the translation of that perception into language or music or color, all of which are indivisible, interrelated, synesthetic²⁹ (RIGNEY, 2001, p.58 -59).

Outro aspecto que faz a obra de Toni Morrison ser tão ímpar é uma representação clara da sociedade que propõe apresentar,

Morrison's fictions are foremost among those which challenge the institutions of that are indifferent to different and intent on preserving a myth of a homogeneous tradition for its own sake and for its political ramifications. (...) [Her] Morrison's work both poses and represents intellectual crisis that will surely engage readers and critics for the next generation³⁰ (RIGNEY,

²⁸ As ficções de Morrison representam *sim* outro, e é aqui que consolida sua grande força; através de sua marginalidade ela apresenta um espelho para uma cultura maior, assim como para a cultura afro-americana, e a imagem contida ali geralmente é uma revelação.

²⁹ [p]ara Morrison, arte é uma expressão da cultura negra, uma manifestação daquela "preciosa, imaginativa, entretanto realista contemplação do povo negro" (...) "Arte", para Morrison, transcende a apreciação da máscara africana; ao contrário, trata-se de uma qualidade na percepção e na tradução de tal percepção em linguagem ou música ou cor, todos sendo indivisíveis, inter-relacionados, sinestésicos.

³⁰ As ficções de Morrison são pioneiras no desafio às instituições das quais são indiferentes para diferente e intencionam preservar o mito da tradição homogênea para seu próprio bem e para suas ramificações políticas. (...) O trabalho de Morrison tanto propõe como representa a crise intelectual na qual certamente engajarão leitores e críticos para a próxima geração.

2001, p.106-107).

Ainda se referindo a arte, a autora, ao construir as cenas que formam seus romances, recorre às técnicas relacionadas às artes plásticas em geral. Para Morrison, a cena só pode ser descrita após ser inteiramente visualizada em sua mente; assim, sua obra é fortemente imagética, permeada de descrições sinestésicas nas quais todos os sentidos são aguçados.

She is a writer who works from images. She must have an image of a scene in her mind before she can write it. Thus the techniques of painters, their ability to re-create interpreted mental images to visual forms, fascinate her. It is her goal as a writer to transform the visual to the aural language so readers can create pictures in their own mind. (...) It is her desire to restore the power of African American language to the people – the “nommo” or power that exists in language and that has potential to reshape reality. She thus hope to aid the survival of the tribe whose longevity is not insured³¹ (TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.xi).

Assim estabelecida a relação entre história, cultura e arte, segundo a autora, o estudo do conjunto de sua obra permite uma visão bastante diferenciada daquela que o povo chamado branco possui em relação ao povo negro. O negro, mesmo sendo marginal dentro da sociedade, traz em si força suficiente para expor toda a problematização de sua vida.

Diane Johnson alone raised the possibility that Toni Morrison’s largely white audience thrills voyeuristically to the black magic she involves that we press our noses to the window to see the black mama suckling her school age son, the black papa committing incest. “Perhaps what is exciting about the violence and depravity in ... Morrison,” she concludes, “is that they confirm white fears...”³² (DOWLING, 1979 idem, p.57-58).

³¹ Ela é uma escritora que trabalha com imagens. Ela precisa ter uma imagem de uma cena em sua mente antes de escrevê-la. Assim, as técnicas dos pintores, suas habilidades em recriar interpretações de imagens mentais em formas visuais, a fascinam. Seu objetivo como escritora é transformar o visual em linguagem que estimule a audição, para que os leitores possam criar figuras em suas próprias mentes. (...) É seu desejo restaurar o poder da linguagem afro-americana para o povo – o “nommo” ou poder que existe na linguagem e isto tem potencial para reestruturar a realidade. Assim, ela espera auxiliar na sobrevivência da tribo cuja longevidade não é segura.

³² Diane Johnson levantou a possibilidade de que a maioria dos leitores brancos de Toni Morrison emociona-se voyeuristicamente com a mágica negra na qual ela nos envolve, a qual nos faz pressionar nossos narizes na janela para ver uma mãe negra amamentando seu filho de idade escolar, o pai negro cometendo incesto. “Talvez o que seja excitante é a violência e a depravação em

Um outro aspecto relacionado ao povo negro que se faz constante em sua obra é a questão da pobreza já que, para a autora, a pobreza seria quase uma característica de formação do povo negro, visto seu passado dentro do continente americano. Novamente a história torna-se indispensável às criações da autora.

Poverty, the way Morrison considers it, is a historical fact, documented by the necessity to gather coal along railroad tracks(...) But, for Morrison, poverty is also a *place*, a state of being, a frame of mind, and its effects are catastrophic, taking their toll in human dignity and self-respect, finally even in sanity³³ (RIGNEY, 2001, p.62).

O modo como se aborda o indivíduo é outra questão muito relevante nos romances de Toni Morrison. O indivíduo não é encarado como um ser único, isolado, mas sim como um ser coletivo. A coletividade do indivíduo apresentado por Toni Morrison gera uma espécie de espírito de conformismo no leitor que julga a personagem como fruto de seu meio e não como um ser egoísta e manipulador, por exemplo.

In Morrison's fictions, identity is always provisional; there can be no isolated ego striving to define itself as separate from community, no matter how tragic or futile the operations of that community might be. Individual characters are inevitably formed by social constructions of both race and gender, and they are inseparable from those origins. (...) Morrison employs in most of her novels, not to "distinguish" individuals, but (as blackness itself is a mark) to symbolize their participation in a greater entity, whether that is community or race or both. The marks are hieroglyphs, clues to a culture and a history more than to individual personality³⁴ (RIGNEY, 1991, p.38 – 39)

... Morrison", ela concluí, "é o que eles confirmam com receitas..."

³³ A pobreza, do modo como Morrison a considera, é um fato histórico, documentado pela necessidade de recolher carvão ao longo das linhas de trem (...) Mas para Morrison, a pobreza é também um *lugar*, um estado de existência, uma moldura da mente, e seus efeitos são catastróficos, cobrando seu pedágio na dignidade humana e no amor-próprio, e até mesmo na sanidade.

³⁴ Na ficção de Morrison, a identidade é sempre provisória; não pode haver um ego isolado empenhado em se definir separado da comunidade, não importando quão trágicas ou futeis as operações daquela comunidade pareçam ser. Personagens individuais são inevitavelmente formados tanto por raça quanto por gênero, e eles são inseparáveis de tais origens. (...) Morrison busca, na maioria de seus romances, não "distinguir" indivíduos, mas (como a negritude por si só é uma marca) simbolizar sua participação em uma grande entidade, se aquilo é uma comunidade ou raça ou ambos. As marcas são hieróglifos, indícios de uma cultura e história mais do que individualidade pessoal.

O amor é um dos sentimentos constantemente abordados por Morrison. No entanto, não se trata do amor romântico, idealizado, que beira a perfeição com a qual o leitor está habituado a lidar em diversos romances, sendo, muito pelo contrário, um sentimento cru, que pouco se assemelha àquele amor que traz o esperado “final feliz”.

Morrison's novels are always about love and its distortions, and also about slaughter, often *with* the blood; but rarely they reflect a purely traditional “Western notion” in which desire is repressed, compartmentalized, set apart from the rest of experience, defined, and psychoanalyzed³⁵ (RIGNEY, 2001, p.83).

Tal conceito de amor distorcido, tão alheio às tradições ocidentais, encontra-se muitas vezes atrelado a sentimentos negativos como ódio, inveja, violência.

Morrison explica tal relação:

[w]e have a lot of rage, a lot of violence; it comes too easily to us. The amazing thing to me is that there is so much love also. And two things operate. One is that with the best intentions in the world, we can do enormous harm, enormous harm. Lovers and mothers and fathers and sisters, they can hurt each other a *lot*. Also, it always amazes me that sometimes, when we have a choice, we take the *best* one! And we do the nicer thing. All about love...people do all sorts of things, under its name, under its guise. The violence is a distortion of what, perhaps, we want to do³⁶ (MORRISON, 1977 apud TAYLOR-GUTHRIE, 1994, p.41).

Toni Morrison, conforme exposto, cria uma obra crítica, social, poética alcançando uma espécie de completude literária quase inédita dentro da literatura

³⁵ Os romances de Morrison são sempre sobre amor e suas distorções, e também sobre massacre, geralmente *com* sangue; mas raramente eles refletem puramente uma tradição da “noção Ocidental” na qual o desejo é reprimido, compartimentado, reservado do resto da experiência, definido, e psicoanalizado.

³⁶ [n]ós temos muita fúria, muita violência; isto aparece facilmente para nós. O mais surpreendente para mim é que também há muito amor. E as duas coisas funcionam. Com a melhor das intenções do mundo, podemos causar um enorme, enorme mal. Amantes, mães, pais e irmãs podem *muito* machucar uns aos outros. O que também me surpreende é que algumas vezes, quando temos uma escolha, escolhemos a *melhor* delas! E fazemos a coisa certa. Tudo gira em torno do amor... pessoas fazem todos os tipos de coisas usando seu nome, usando-o como pretexto. A violência talvez seja uma distorção daquilo que queremos fazer.

contemporânea. Estudar uma autora que conquistou tamanha notoriedade graças a seu talento e àquilo que busca apresentar em seus romances torna-se um exercício de profunda reflexão acerca da sociedade norte-americana e do modo como os negros encontram-se posicionados nela.

2. UM PANORAMA GERAL DE *THE BLUEST EYE*

I want to break away from certain assumptions that are inherent in the conception of the novel form to make a truly aural novel, in which there are so many places and spaces for the reader to work and participate.

Toni Morrison

2. UM PANORAMA GERAL DE *THE BLUEST EYE*

O anseio por representar um trecho da história dos negros norte-americanos, temporalmente estabelecidos no início da década de 40, espacialmente locados em Lorain, Ohio, permite reconhecer no romance *The bluest eye* características muito próximas do idílio familiar proposto por Bakhtin em *Questões de literatura e estética* em que “é atingida a maior aproximação ao termo folclórico [em que se] revelam da forma mais ampla as antigas vizinhanças e [se] torna possível o maior realismo” (BAKHTIN, 1993, p.334) dos fatos narrados.

O realismo pungente do romance de Morrison que remete o leitor a um território dominado por negros que viviam ante as atrocidades do preconceito racial só se faz possível graças à forma sob a qual se constrói a narrativa. Seus elementos formais constitutivos encontram-se organizados pelo anseio de viabilizar uma trama cujo eixo central seria o preconceito racial. Neste trabalho, o tema será tratado no capítulo intitulado “Preconceito racial”. À medida que se estuda o romance, notam-se as peculiaridades de suas formas; conforme se concebe “o romance no seu conjunto reestruturou-se como um todo orgânico, submetido as suas próprias leis (...) [reestruturando-se], também, todos os outros [seus] elementos (...), sua composição, seu estilo” (BAKHTIN, 1990, p.40-41). Cada um desses elementos romancescos isolados contribui na constituição do seu todo; neste estudo, alguns deles serão abordados mais diretamente.

A integridade da narrativa se dá ao passo que é adotada uma visão

em que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (...) [sendo que] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 1967, p.4).

Aqui há essa integridade comprovada uma vez que há essa relação indissociável entre o externo – no caso, a situação dos negros norte-americanos no início da década de 40 – e o interno – a narrativa que se constrói, partindo da referida situação.

Pecola Breedlove, uma menina negra de 11 anos que acabou de chegar à puberdade, tem parte de sua vida exposta em capítulos que não são nem numerados, nem cronologicamente organizados. Há um total de onze capítulos (numerados aqui para auxiliar a análise proposta) que se encontram distribuídos em quatro partes nomeadas de acordo com as estações do ano, tendo seu início em *Autumn*³⁷.

A relação cronológica estabelecida a partir das estações rompe-se no momento em que a leitura flui, revelando que os capítulos não são apresentados ciclicamente. No entanto, a relação cíclica existente entre as quatro estações não é fator arbitrário na narrativa; muito pelo contrário, o modo como se expõem episódios dentro de cada estação torna-se essencial ao desenvolvimento da trama.

Antes de especificar cada estação, é indispensável estabelecer que tanto sua narração, como a do restante do romance, acontece de forma alternada, ora em primeira ora em terceira pessoa. Quando realizada em primeira pessoa, quem narra é a pequena Claudia Mac Teer, que o faz usando uma linguagem adulta, apesar de ser ainda criança, no tempo dos fatos narrados, como se observa no trecho que segue: “I was glad to have a chance to show anger. Not only because of the ice cream, but because we had seen our father naked and didn’t care to be reminded of

³⁷ Outono

it and feel the shame brought on by the absence of shame³⁸”(TBE, p.71). Com exceção dos diálogos, que sempre aparecem entre aspas, o único momento em que se nota a presença da linguagem infantil é na epígrafe inicial, que será tratada com mais detalhes ainda neste capítulo.

Em outros momentos, a presença da pequena Claudia distancia-se dos episódios a serem narrados, passando a imperar, então, uma voz que apenas observa,

[b]ut the aspect of the married life that dumbfounded him and rendered him totally disfunctional was the appearance of the children. Having no idea of how to raise children, and having never watched any parent raise himself, he could not even comprehend what such a relationship should be. Had he been interested in the accumulation of things, he could have thought of them as his material heirs; has he needed to prove himself to some nameless “others”, he could have wanted them to excel in his own image and for his own sake³⁹ (ibidem, p.160).

O tom da narração, assim, modifica-se especialmente pelo fato de um narrador inserir-se apenas em alguns dos acontecimentos contados. A coexistência de dois focos narrativos não implica qualquer rompimento com a compreensão do todo narrado. Enquanto Claudia apresenta episódios vividos sob olhos infantis, ao narrador observador cabe a descrição de episódios não vividos partindo do emprego de linguagem adulta.

Retomando a exposição sobre as estações, no capítulo que segue cada uma delas há sempre a apresentação daquilo que representava na vida das personagens

³⁸ “[f]iquei contente de ter uma oportunidade de mostrar raiva. Não só por causa do sorvete, mas porque tínhamos visto nosso pai pelado e não queríamos ser lembrados disso e sentir a vergonha trazida pela ausência de vergonha” (OOMA, p.75).

³⁹ [m]as o aspecto da vida de casado que o estarreceu e o deixou totalmente desorientado foi o aparecimento dos filhos. Como não tinha idéia de como criar filhos e como não fora criado por pai nem mãe, não conseguia sequer compreender o que esse relacionamento devia ser. Se estivesse interessado em acumular coisas, poderia tê-los considerado como seus herdeiros materiais; se tivesse precisado provar seu valor a “outros” anônimos, poderia ter desejado que os filhos se distinguissem naquilo em que se pareciam com ele, e por sua causa. (ibidem, p.161)

e, em especial, da narradora Claudia, sendo apresentadas as seguintes sugestões:

[s]chool has started, and Frieda and I get new brown stockings and cod-liver oil. Grown-ups talk in tired, edgy voices about Zick's Coal Company and take us along in the evening to the railroad tracks where we fill burlap sacks with the tiny pieces of coal lying about. Later we walk home, glancing back to see the great carloads of slag being dumped, red hot and smoking, into the ravine that skirts the steel mill. The dying fire lights the sky with a dull orange glow. Frieda and I lag behind, staring at the patch of color surrounded by black. It is impossible not to feel a shiver when our feet leave the gravel path and sink into the dead grass in the field⁴⁰ (ibidem, p.9-10).

Há muitos aspectos interessantes no trecho: o anúncio do início das aulas, que poderia sugerir uma ligação com o início da narrativa, perdura uma espécie de incômodo por parte da garota que exclama ser “impossible not to feel a shiver” (cf. p.35).; também a predominância de tons alaranjados nas descrições pode ser o prenúncio daquilo que será o clímax da trama.

Essa cor simbolicamente expressa “o difícil equilíbrio do laranja, entre o vermelho e o amarelo, vinculava-se ao não menos difícil equilíbrio entre o espírito e a libido, passando o laranja a simbolizar, também, a infidelidade e a luxúria” (PEDROSA, 1982, p.116).

Ao outono, assim apresentado, caberiam “conceitos” relacionados a incômodo, luxúria, infidelidade – termos bastante condizentes aquilo que será narrado. A referência da cor pode ser compreendida uma espécie de prolepse implícita que simbolicamente anuncia a origem daqueles episódios a serem narrados.

⁴⁰ [a]s aulas começaram, e Frieda e eu ganhamos meias marrons novas e óleo de fígado de bacalhau. Os adultos conversam em voz cansada e nervosa sobre a Companhia de Carvão Zick's e, à noite, levam-nos até os trilhos da ferrovia, onde enchemos sacos de aniagem com os pedaços minúsculos de carvão que estão caídos pelo chão. Mais tarde, andando de volta para casa, olhamos para trás para ver a grande quantidade de escória sendo despejada, em brasa fumegante, no barranco que cerca a usina siderúrgica. O fogo moribundo ilumina o céu com uma opaca claridade alaranjada. Frieda e eu ficamos para trás, fitando a mancha de cor cercada de preto. Impossível não sentir arrepio quando nossos pés deixam o caminho de cascalho e afundam na grama morta do campo (ibidem, p.13-14).

Sobre o inverno, é construído um outro quadro:

[w]inter tightened our heads with a band of cold and melted our eyes. We put pepper in the feet of our stockings, Vaseline on our faces, and stared through dark icebox mornings at four stewed prunes, slippery lumps of oatmeal, and cocoa with a roof skin. But mostly we waited for spring, when there could be gardens⁴¹ (TBE, p.61-62).

Novamente as sensações despertadas por lembranças de infância atribuídas à estação não são nada positivas. A descrição física daquilo que o inverno causava atrelada à tonalidade predominante relaciona-se completamente com os episódios narrados no capítulo, implicando “penitência, sofrimento, traição, humildade” (PEDROSA, 1982, p.117).

Toda a reclusão que geralmente é associada ao inverno encontra-se no trecho exposto. Cabeça comprimida e olhos derretidos certamente não caracterizam as mais agradáveis sensações. O inverno frio e solitário é vencido pelo desejo de rever jardins quando a próxima estação chegar. A morte é descrita nesta parte da narrativa, aliando a morte da natureza à morte física real, como se o inverno trouxesse apenas elementos negativos, sendo o seu fim a única esperança de melhoria.

Com o fim do inverno, a primavera surge supostamente como a estação do renascimento, na qual tudo volta a florescer. É dentro dos capítulos que constituem a primavera que o clímax da narrativa se faz presente. A descrição que se cria é a seguinte:

[t]he first twigs are thin, green, and supple. They bend into a complete circle, but will not break. Their delicate, showy hopefulness shooting from forsythia and lilac bushes meant only a change in whipping style. They beat us

⁴¹ [o] inverno nos comprimiu a cabeça com uma faixa de frio e nos derreteu os olhos. Pomos pimenta dentro das meias, vaselina no rosto, e olhamos em manhãs escuras e geladas para quatro ameixas em conserva, grumos escorregadios de mingau de aveia e chocolate quente com um telhado de nata. Mas o que fazemos, principalmente, é esperar e primavera, quando pode haver jardins (*ibidem*, p.65-66).

differently in the spring. Instead of the dull pain of a winter strap, there were these new green switches that lost their sting long after the whipping was over. There was a nervous meanness in these long twigs that made us long for the steady stroke of a strap or the firm but honest slap of a hairbrush. Even now spring for me is shot through with the remembered ache of switchings, and forsythia holds no cheer⁴² (ibidem, p.97).

Aqui, além da presença do verde dos ramos – típico da primavera – há algo que denuncia um triste fato que será narrado no capítulo. Esper-se-iam relatos de boas lembranças associados à estação que, na realidade, não ocorrem. A narradora avisa o leitor quando estabelece que: “[e]ven now spring for me is shot through with the remembered ache of switchings, and forsythia holds no cheer” (cf. p.37).

É interessante que o verde que se pressupõe presente na primavera realmente se expressa na narrativa. Seu significado simbólico, no entanto, rompe quaisquer expectativas positivas que poderiam ter sido criadas já que, “o ambivalente significado do **raio verde**, capaz de transpassar todas as coisas, evidencia-se como portador da morte, ao mesmo tempo em que traz a vida consigo” (PEDROSA, 1982, p.113). Desta maneira, a denúncia de não-alegria proposta no último período exposto converge com o significado negativo atribuído ao verde.

Elementos como “green switches” (cf. p.37) – que são completamente ligados à natureza, e que, em muitos casos evocam poesia – sofrem uma distorção em seu significado ao implicarem dor e tristeza ainda maiores do que “winter strap” (cf. p.37) – elemento não-natural ligado também a um modo de educar. Há notadamente uma visão negativa da natureza que contrapõe padrões consagrados, como do

⁴² [o]s primeiros ramos são finos, verdes e flexíveis. Curvam-se num círculo completo, mas não quebram. Brotando de forsítias e lilases, numa promessa delicada e vistosa, significavam apenas uma mudança no estilo de surra. Surravam-nos de modo diferente na primavera. Em vez da dor vaga de uma correia no inverso, havia essas novas varas verdes que só perdiam o agulhão muito depois da surra ter acabado. Havia uma crueldade nervosa nesses ramos longos que nos fazia ansiar pelo golpe uniforme de uma correia ou pela batida firme, mas honesta, de uma escova de cabelo. Ainda hoje, para mim, a primavera é permeada pela lembrança da dor de varadas, e a forsítia não me dá alegria (ibidem, p.99).

Arcadismo, onde a natureza é vislumbrada como a solução para todos os problemas que a cidade – a cultura – traz; muito pelo contrário, aqui a lembrança da natureza remete a narradora a memórias pouco agradáveis ligadas à dor.

Finalmente o verão é expresso por,

I only have to break into the tightness of strawberry, and I see summer – its dust and lowering skies. It remains for me a season of storms. The parched days and sticky nights are undistinguished in my mind, but the storms, the violent sudden storms, both frightened and quenched me⁴³ (TBE, p.187).

Intitular a estação como “a season of storms” (cf. p.38) antecipa o rumo que a trama tomará em seu final, atribuindo a ela as mesmas características destruidoras que são tão temidas nas tempestades. Ao descrever as tempestades de verão como sendo “violent sudden storms, [that] both frightened and quenched me” (cf. p.38), há um prenúncio da negatividade que se viverá em tal estação, que geralmente se encontra ligada às alegrias que o tempo quente proporciona – novamente um choque entre o significado esperado da estação e o significado a ela atribuído.

Há, aqui, a predominância do vermelho, que simbolicamente “é o símbolo do amor ardente” (PEDROSA,1982,p.109). A ardência da paixão proposta pela cor atrelada à violência das tempestades anuncia o quadro que os episódios finais da narrativa construirão.

Após estabelecida a questão das cores, cabe explicar brevemente sobre as personagens que constituem o romance. Personagens negras são protagonistas – o interessante é que não se trata da exposição de apenas um único núcleo, apresentando-se várias facetas dos indivíduos negros e do modo como atuavam na

⁴³ [b]asta que eu transpasse a firmeza de um morango para ver o verão – sua poeira e o céu baixo. Para mim, continua sendo a estação das tempestades. Na minha mente, os dias ressecados e as noites pegajosas não se distinguem, porém as tempestades, as tempestades violentas e repentinas, me assustavam e refrescavam (*ibidem*, p.187).

sociedade retratada.

A vida dos Breedlove é exposta no decorrer da trama, o que lhes atribuí o papel de protagonistas. Sua situação era muito mais crítica do que a das personagens dos demais núcleos narrados, pois habitavam uma “casa” que, partindo da percepção de quem a descreve, em nada se assemelha a um “lar”:

[the “house”] does not recede into its background of leaden sky, nor harmonize with the gray frame houses and black telephone poles around it. Rather, it foists itself on the eye of the passerby in a manner that is both irritating and melancholy. Visitors who drive to this tiny town wonder why it has not been torn down, while pedestrian, who are residents of the neighborhood, simply look away when they pass it.
 (...) The only living thing in the Breedloves’ house was the coal stove, which lived independently of everything and everyone (...) ⁴⁴ (TBE, p.33-38).

Ao cinza predominante no quadro criado pode ser associado o seguinte significado simbólico que “por excelência [traz] um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, o resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.247). A cor da casa pode convergir à situação completamente depreciativa em que a família vivia, conforme se observa:

[t]he Breedloves did not live in a storefront because they were having temporary difficulty adjusting to the cutbacks at the plant. They lived there because they believed they were poor and black, and they stayed there because they believed they were ugly. Although their poverty was traditional and stultifying, it was not unique. But their ugliness was unique. No one could have convinced them that they were not relentlessly and aggressively ugly ⁴⁵ (TBE, p.33-38).

⁴⁴ [a “casa”] não se confunde no fundo cor-de-chumbo do céu nem se harmoniza com as casas de estrutura cinzenta e os postes pretos de telefone ao seu redor. Pelo contrário, insinua-se no olho do passante de uma maneira ao mesmo tempo irritante e melancólica. Os visitantes que atravessam de carro a cidade minúscula perguntam-se porque não foi demolida, enquanto os pedestres, que moram na vizinhança, simplesmente desviam o olhar quando passam.
 (...)

A única coisa viva na casa dos Breedlove era o fogareiro a carvão, que tinha vida independente de tudo e de todos (...) (*ibidem*, p.37-41).

⁴⁵ [o]s Breedlove não moravam na parte da frente de uma loja por estarem passando por dificuldades temporárias, adaptando-se a cortes na fábrica. Moravam ali por serem pobres e negros, e ali permaneciam porque se achavam feios. Embora sua pobreza fosse tradicional e embrutecedora, não era exclusiva. Mas sua feiúra era exclusiva. Ninguém teria conseguido convencê-los de que não eram implacável e agressivamente feios (*ibidem*, p.37-42).

Nota-se que além da miséria, outros fatores faziam com que a família continuasse a viver em situação tão tormentosa, muitos destes ligados a padrões sociais praticamente impossíveis de serem alcançados, como a cor da pele e a falta de beleza. Negros, pobres e feios – está é a imagem que se tem dos membros da família Breedlove, cada um com sua peculiaridade, é claro. O pai, um homem que havia ficado órfão muito jovem e que se tornara extremamente violento, grosseiro e não-afetuoso; a mãe, uma mulher manca, completamente religiosa, negligente com sua família e casa, porém muito dedicada ao trabalho na casa da família de brancos; o irmão Sammy, um juvenzinho rebelde e violento, que fugia de casa na mesma proporção em que os pais brigavam, e Pecola, a juvenzinha que reza por olhos azuis, vivendo a constante busca de ser aceita por qualquer membro da sociedade.

Suas condições eram tão adversas que os Mac Teer, apesar de viverem em uma casa: “old, cold, and green. At night a kerosene lamp lights one large room. The others are braced in darkness, peopled by roaches and mice⁴⁶” (ibidem, p.10), ou seja, um lugar pouco confortável, acolhem Pecola por determinação do condado, após uma briga familiar que acaba em um incêndio na casa dos Breedlove.

Há ainda dois importantes núcleos a serem destacados, além de personagens secundárias não incluídas em nenhum deles. A família de Geraldine – mulatos – que morava ao lado do pátio da escola onde as garotas estudavam, cuja mãe somente permitia que o filho se relacionasse com garotos claros, nunca com negros. Ao falar com Pecola, Geraldine a chama de “nasty little black bitch⁴⁷” (ibidem, p.92)

⁴⁶ “velha, fria e verde. À noite, um lampião de querosene ilumina uma sala grande. Os outros aposentos ficam no escuro, povoados por baratas e camundongos” (ibidem, p.14)

⁴⁷ “negrinha ordinária” (ibidem, p.95)

denunciando, assim, a aversão que nutria por seus semelhantes. Na “pretty gold-and-green house”⁴⁸ (ibidem, p.92), morava, além do pai Louis, da mãe Geraldine e do filho Loius Junior, o gato, este último personagem indispensável na construção do romance. A diferença entre o tratamento do gato e do filho era tão notória que: “it was not long before the child discovered the difference in his mother’s behavior to himself and the cat. As he grew older, he learned how to direct his hatred of his mother to the cat, and spent some happy moments watching it suffer”⁴⁹ (ibidem, p.86).

Além dos mulatos, há os Fisher, família branca para quem Pauline trabalhava. Lá a negra se tornou “what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all of her needs”⁵⁰ (ibidem, p.127), ganhando o apelido de Polly, e sendo elogiada com a promessa de que jamais a deixariam, pois não encontrariam ninguém como ela.

Personagens não pertencentes a nenhum núcleo familiar específico também são indispensáveis à construção de alguns episódios específicos. É importante notar que estas personagens denotam a influência familiar que tiveram em suas atitudes. A primeira a ser destacada é a menina Maureen Peel, colega de classe de Pecola e das irmãs Mac Teer, descrita por Cláudia como “a high-yellow dream child with long brown hair (...) [who] was rich, at least by our standards as rich as the richest of the

⁴⁸ “bela casa verde e dourada” (ibidem, p.95)

⁴⁹ “não levou muito tempo para o menino descobrir a diferença no comportamento da mãe em relação a ele e ao gato. Foi crescendo e aprendendo a dirigir para o gato o ódio que sentia da mãe, e passou alguns momentos felizes vendo-o sofrer” (ibidem, p.89).

⁵⁰ “o que se conhece como a empregada ideal, pois esse papel lhe preenchia praticamente todas as necessidades” (ibidem, p.130)

white girls⁵¹” (ibidem, p.62), cuja conduta era reflexo puro da educação que tivera, como se observa no diálogo que segue:

“[m]y uncle sued Isaley’s (...) They said he was disorderly and that was why they wouldn’t serve him, but a friend of his, a policeman, came in and beared the witness, so the suit went through.”

“What’s a suit?”

“It’s when you can beat them up if you want to and won’t anybody do nothing. Our family does it all the time. We believe in suits”⁵² (ibidem, p.68).

Uma família que “believe in suits” (cf. p.42) dificilmente será uma base sólida para a formação de caráter da menina, fato que se revela verdadeiro quando Maureen chama as garotas de “black and ugly, black e mos⁵³” (ibidem, p.73) não notando que tais características também poderiam se relacionar a membros de sua família.

Uma outra personagem essencial à análise que se propõe é Soaphed Church, “a cinnamon-eyed West Indian with light browed skin (...) [that] had been reared in a family proud of its academic accomplishments and its mixed blood⁵⁴” (ibidem, p.167), homem que supostamente previa o futuro e que afirma ter concedido o milagre que Pecola tanto queria, fato crucial à trama: “I, I have caused a miracle. I gave her the eyes. I gave her the blue, blue, two blue eyes. Cobalt blue. A streak of it right out of your own blue heaven. No one else will see her blue eyes. But *she* will. And she will

⁵¹ “uma criança de sonho, mulata claríssima, de cabelo castanho comprido (...) [que] era rica, pelo menos para os nossos padrões, tão rica quanto a mais rica das meninas brancas” (ibidem, p.68)

⁵² “[m]eu tio processou a Isaley’s (...) Disseram que ele era desordeiro e que por isso não iam servi-lo, mas um amigo dele, que é policial, foi lá e serviu de testemunha, e o processo foi em frente.”

“O que é um processo?”

“É quando você pode levar a melhor sobre eles, se você tem vontade, e ninguém pode impedir. Minha família faz isso o tempo todo. Nós acreditamos em processos” (ibidem, p.72-73).

⁵³ “pretas e feias, pretas retintas” (ibidem, p.77)

⁵⁴ “um antilhano de olhos cor de canela, com a pele ligeiramente parda (...) [que] fora criado numa família que se orgulhava de suas realizações acadêmicas e de seu sangue mestiço” (ibidem, p.168)

live happily ever after⁵⁵” (ibidem, p.182).

O Sr. Yacobowski é outra personagem bastante significativa na trama, tratando-se do homem branco dono da mercearia, que “hesitates, not wanting to touch (...) [the] hand [of Pecola]⁵⁶” (ibidem, p.49), que vende à garota três Mary Janes, doce embalado em um invólucro amarelo que tem a imagem de “smiling white face. Blond hair in gentle disarray, blue eyes looking (...) out of a world of clean comfort⁵⁷” (ibidem, p.50). Para Pecola, comer o doce a aproximava daquele mundo expresso no desenho da embalagem, ou seja, seu sonho de transformação parece mais próximo de ser realizado.

Além de personagens, podem destacar-se alguns objetos. É o caso da xícara com a imagem de Shirley Temple, uma figura muito presente e cuja influência é essencial na construção da narrativa, já que a figura no objeto representa exatamente aquilo que Pecola gostaria de ser – a menina de olhos azuis. Cabe, aqui, tratar sobre alguns significados da cor azul que vem ao encontro daquilo que pairava nos sonhos da garota.

O azul é a mais profunda das cores – o olhar penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. (...) Diante do azul a lógica do pensamento consciente cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem dos abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente (PEDROSA, 1982, p.114).

A cor dos olhos almejados pela menina suscita sonho, infinito, inconsciente. Todos esses aspectos convergem na ebulição do desejo de Pecola que ultrapassa

⁵⁵ “[e]u fiz um milagre. Eu lhe dei os olhos. Eu lhe dei os olhos, dois olhos azuis, azuis. Azul-cobalto. Uma nesga do Seu firmamento azul. Mas ninguém verá os olhos azuis dela. Mas *ela* verá. E viverá feliz para sempre” (ibidem, p.182).

⁵⁶ hesita, não querendo tocar (...) [a] mão [de Pecola]” (ibidem, p.53)

⁵⁷ “um rosto branco sorridente. Cabelo loiro em leve desalinho, olhos azuis [que fitam] de um mundo de conforto limpo” (ibidem, p.54).

limites físicos – os olhos azuis trariam novas possibilidades de vida, talvez seu maior sonho. “He thought it was at once the most fantastic and the most logical petition he had ever received. Here was an ugly little girl asking for beauty. (...) A little black girl who wanted to rise up out of the pit of her blackness and see the world with blue eyes⁵⁸” (TBE, p.174). É ao sonho da menina que se atribui o título da narrativa, *The bluest eye* apresenta não apenas um olho azul, mas o olho mais azul, tendo o superlativo a função de reforçar a importância tanto do substantivo olho como da cor azul não só no título, mas em toda a narrativa.

Ao estudar-se o título do romance, nota-se haver um substantivo concreto e um adjetivo. Dentre os muitos significados do substantivo olho, destaca-se “órgão da percepção visual, (...) [sendo], de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.653). Um outro significado atribuído ao substantivo olho estaria relacionado a uma questão mais mística, já que:

[s]egundo os místicos e os filósofos com laivos de neoplatonismo, os universais existem eternamente no Espírito de Deus; essas idéias eternas correspondem às Idéias ou Arquétipos de Platão: são como olhos. Para os místicos, nosso mundo não passa de um sonho; o mundo e a realidade verdadeiros se encontram no Uno divino; Deus é a única verdadeira fonte real e última, de onde surgem todas as coisas” (ibidem, p.655).

Reunindo os significados do substantivo, o olho pode ganhar dimensão física, intelectual e mística sendo, além do órgão responsável pela chamada visão, a porta para um enriquecimento intelectual e o conector entre realidade vivida e aquilo que se almeja para a realidade. O desejo da menina então converge para tais significados, já que busca modificações significativas em sua vida.

⁵⁸ “Aquele era o pedido mais fantástico e, ao mesmo tempo, mais lógico que já lhe tinham feito. Ali estava uma menina feia pedindo beleza. (...) Uma menina negra que desejava alçar-se para fora do fosso de sua negritude e ver o mundo com olhos azuis” (ibidem, p.175).

Ao adjetivo azul podem ser atribuídos sentidos diversos:

os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. (...) o azul é o caminho da divagação e quando ele escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite.

(...)

[Na] linguagem popular, (...) o azul adquire, a maioria das vezes, significação negativa. O temor metafísico torna-se, assim, um **medo azul** (...) e passar-se-á a dizer **não vejo senão azul** (...) com o sentido de **não vejo nada** (ibidem, p.107-109).

Combinando os significados simbólicos de substantivo e adjetivo, compreende-se tratar o título de um prenúncio daquela incessante busca da pequena protagonista por olhos azuis. Os episódios narrados no romance denunciam violência, pobreza, discriminação, além da constante falta de afeto e amor sofridos pela garota. Tudo a sua volta contribui para que seu devaneio se torne uma espécie de fixação, possivelmente auxiliando em sua loucura e em seu total isolamento e marginalização conforme se comprova ao final da narrativa: “a little black girl yearns for the blue eyes of a little white girl, and the horror at the heart of her yearning is exceeded only by the evil of fulfillment⁵⁹”(TBE, p.204).

Além da notada importância da presença de cores na construção do quadro poético que é a narrativa, há a presença constante de figuras de linguagem, mecanismos lingüísticos comuns especialmente em produções literárias. Seu emprego no processo de elaboração de qualquer texto literário é de importância ímpar, por viabilizar a percepção de várias nuances de leitura existentes em um texto. Em textos poéticos, por exemplo, são mecanismos indispensáveis que denotam uma diferenciação entre um texto cotidiano e um texto literário.

⁵⁹ “uma menina negra anseia pelos olhos azuis de uma menina branca, e o horror no cerne do seu desejo só é superado pelo mal da realização” (ibidem, p.204).

Dentre as muitas figuras de linguagem existentes serão destacadas algumas, escolhidas com base em alguns aspectos: sua freqüência na narrativa, seu papel na caracterização dos espaços narrados e sua presença na construção do tempo.

Definem-se as figuras, conforme segue:

[a] metáfora está tão intimamente ligada com a própria tessitura da fala humana que a encontramos já sob diversos aspectos: como um factor primordial da motivação como um artifício expressivo, como uma fonte de sinonímia e de polissemia, como um meio de preencher as lacunas no vocabulário, e em diversos outros papéis. (...) Uma metáfora é uma “comparação condensada que afirma uma identidade intuitiva e concreta” (ULLMAN, 1964, p.442-443).

Quando a narradora relembra seus sábados como sendo “lonesome, fussy, soapy days⁶⁰” (TBE, p.25) ilustra-se a presença da figura de linguagem no romance. Dias não podem ser tristonhos, por se tratar o último de um adjetivo que categoriza estado emocional de pessoas. Tampouco dias podem ser de reclamação ou de sabonete; o primeiro é substantivo abstrato que normalmente requer complemento: reclamação sobre algo ou alguém; em relação ao segundo, outro substantivo, só que concreto, se esperaria como complemento um adjetivo como perfumado, caro, ou assim por diante. Assim exposto, a aproximação criada entre elementos aparentemente tão díspares concede ao trecho o caráter metafórico.

Sinestesia é outro tipo de metáfora “que se baseia nas transposições de um sentido para outro” (ULLMAN, 1964, p.450). A constante presença das citadas figuras de linguagem, torna possível a poetização da linguagem empregada na narrativa. A recorrente poeticidade das cenas criadas ilustra-se no trecho que segue:

[w]hen the winter sun hit the peeling green paint of the kitchen chairs, when the smoke hocks were boiling in the pot, when all she could hear was the truck delivering furniture downstairs, she thought about back home, about how she had been all alone most of the time then too, but that this lonesomeness was different⁶¹ (TBE, p.122).

⁶⁰ “dias tristonhos, de reclamação e sabonete” (ibidem, p.29)

⁶¹ [q]uando o sol de inverno batia na tinta verde que descascava das cadeiras da cozinha, quando os

No sucinto trecho exposto há uma mistura de sensações e cores que caracterizam com efetividade as figuras de linguagem que permeiam a narrativa. Sinestesticamente aproxima-se o calor do sol à tinta das cadeiras. Há a junção entre sensação visual (cor), tátil (temperatura) e olfativa (cheiro): a forte presença da visão que observa detalhes na cor e no aspecto das cadeiras, o olfato nascido do cozido dos jarretes defumados, a audição do barulho gerado pelo caminhão; todo esse emaranhado de sensações ligadas a muitos sentidos representa a sinestesia a qual se refere.

Compreende-se, assim, que o modo como a autora assume o emprego da linguagem talvez seja um dos motivos pelos quais sua narrativa seja tão rica, até mesmo ao narrar as ações violentas que culminariam no insuperável trauma de Pecola. Mesmo em momentos tão adversos nota-se uma poeticidade inesperada, paradoxal, como ao narrar o estupro da menina, afirma que o pai sentiu desejo de: “break her neck – but tenderly”⁶² (ibidem, p.161).

Outro paradoxo presente na obra, além do recurso supracitado, é o nome da família a qual Pecola pertence: Breedlove, um nome é constituído a partir de um processo simples de composição, no qual dois radicais distintos juntam-se criando um novo significado. Originalmente têm-se:

breed.(...) – *n.* 13. *Genetics.* a relatively homogenous group of animals within a species; developed and maintained by man. 14. race; lineage; strain. (...) 15. sort; kind; group.⁶³ (WEBSTER'S ENCYCLOPEDIA

jarretes defumados cozinhavam na panela, quando tudo que se ouvia era o caminhão entregando móveis embaixo, ela pensava na sua terra, pensava que lá também ficava sozinha, a maior parte do tempo, mas que esta solidão era diferente (ibidem, p.123).

⁶² “quebrar-lhe o pescoço – mas com ternura” (ibidem, p.162).

⁶³ **raça** (...) – *s.* 13. Genética. um grupo relativamente homogêneo de animais dentro de espécies, desenvolvidas e mantidas por homem. 14. raça, linhagem, estirpe. (...) 15. espécie, tipo, grupo.

UNABRIDGED DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE, 1996, p.183)

love (..) – *n.* **1.** the profoundly tender or passionate affection for a person of the opposite sex. **2.** a feeling of warm personal attachment or deep affection, as for a parent, child, or friend. **3.** sexual passion or desire, or its gratification. **4.** a person toward whom love is felt; beloved person; sweetheart⁶⁴ (ibidem, p.849).

Simplificadamente têm-se: breed [raça]+ love [amor], ou seja, uma raça da qual emanaria amor, fato frontalmente oposto com a família em questão. Mesmo trabalhando com quaisquer das combinações entre os termos, nenhuma delas aproxima-se àquilo que os Breedlove representavam. Um trecho de uma das brigas familiares é transcrito a seguir:

Mrs. Breedlove took advantage of this momentary suspension of blows and slipped out of his reach. Sammy, who had watched in silence their struggling at his bedside, suddenly began to hit his father about the head with both fists, shouting “You naked fuck!” over and over and over. Mrs. Breedlove, having snatched up the round, flat stove lid, ran tippy-toe to Cholly as he was pulling himself up from his knees, and struck him two blows, knocking him right back into the senselessness out of which she had provoked him. Panting, she threw a quilt over him and let him lie.
(...)

Letting herself breathe easy now, Pecola covered her head with the quilt.
(...)
“Please, God”, she whispered into the palm of her hand. “Please make me disappear”⁶⁵ (TBE, p.44-45).

Ilustra-se, de maneira efetiva, a espécie de relação estabelecida entre os membros da família Breedlove. Violência, desrespeito, desespero, talvez sejam os

⁶⁴ **amor** (...) – *s.* 1. o profundo carinho ou a afeição passional por uma pessoa do sexo oposto. 2. um sentimento de ligação pessoal sincero ou uma afeição profunda pelos pais, filho, ou amigo. 3. paixão sexual ou desejo, ou sua gratificação. 4. uma pessoa pela qual o amor é sentido, pessoa amada, namorado.

⁶⁵ [a] sra. Breedlove aproveitou essa suspensão momentânea dos golpes e se esgueirou para longe do alcance dele. Sammy, que tinha acompanhado de longe a briga ao lado de sua cama, de repente começou a bater na cabeça do pai com os dois punhos, berrando sem parar “Seu merda sem roupa!”. A sra. Breedlove, que tinha agarrado a tampa redonda e chata do fogareiro, avançou de fininho para Cholly, que se levantava, e lhe deu duas pancadas, devolvendo-o à inconsciência da qual ela o arrancara com a sua provocação. Ofegante, ela jogou uma colcha por cima dele e o deixou no chão.
(...).

Respirando à vontade agora, Pecola cobriu a cabeça com o acolchoado. (...)
“Por favor, Deus”, sussurrou na palma da mão, “por favor, me faça desaparecer” (OOMA, p.48-49).

termos mais adequados para definir a relação familiar. Assim, o significado do nome da família que protagoniza a obra opõe-se completamente àquilo que constitui sua vida familiar.

O levantamento sumário referente aos recursos estilísticos visa apenas demonstrar a importância ímpar da linguagem na construção do romance. É fato ressaltar que apenas algumas questões foram apresentadas neste trecho do estudo.

2.1. Os discursos do romance

Já foi estudada a importância da linguagem na construção do romance em estudo. Além de seus aspectos formais, a coexistência de diversos discursos em seu processo de construção é outro aspecto muito interessante a ser destacado.

Considerando-se a linguagem literária “um fenômeno profundamente original, assim como a consciência lingüística do literato que lhe é correlata; [e que] nela, a diversidade intencional (...) torna-se plurilíngüe: tratando-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens” (BAKHTIN, 1993, p.101), há a percepção de que a construção de qualquer texto implica uma espécie de conjunto de linguagens internas que, ao se justaporem – e em alguns momentos contraporem – atribuem determinado significado ao texto em questão. Um romance, especialmente por sua amplitude, seria então um combinado de textos que coexistem, sendo estes textos construídos a partir de um diálogo de vozes que interagem. Então, dentro de um romance cabem inúmeras vozes que “não se excluem umas às outras, mas se interceptam de diversas maneiras” (ibidem, p.88).

Em *The bluest eye*, esse emaranhado de vozes faz-se presente principalmente em dois momentos: nas alternâncias do foco narrativo, já explicada no capítulo anterior, e nos discursos das diversas personagens que ganham voz na trama; assim “tomado como um conjunto, [o romance se] caracteriza como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (ibidem, p.73). Cada voz que se manifesta no romance, seja por meio de discurso direto, indireto ou até mesmo através das descrições caracterizam os portadores daquela determinada voz, é única em sua individualidade – daí a **plurivocidade** do romance. O plurilingüismo nasceria da combinação da linguagem que é empregada em sua construção,

enquanto que o pluriestilismo compreenderia a multiplicidade de formas em que os textos são escritos. Busca-se, neste capítulo, relatar como a **plurivocidade** se faz fator presente e imprescindível à formação da narrativa.

Há um constante choque entre o discurso da sociedade – predominantemente racista – e o dos negros que a ele se opunham. Enquanto o de brancos, mulatos e alguns negros reiteravam a suposta superioridade do branco, o discurso dos outros negros buscava o equilíbrio entre as situações. Em determinado momento da trama, relata-se que “Black people were not allowed in the park, and so it filled (...) [the girls’] dreams⁶⁶”(TBE, p.105). Denuncia-se a segregação que perdurava nos anos 40 na maioria das regiões, especialmente no sul dos Estados Unidos, uma prática que “white people had fixed (...) so that they could be comfortable and that the circumstance was livable. Just a little bit of tenderness caused people to accommodate themselves to [segregation]⁶⁷” (PROCTOR apud WILLIAMS, 1996, p.108). Assim, a proibição de entrar no parque, supostamente um local público, realmente conota o caráter segregacionista vivido no momento histórico do relato.

Há diversas facetas do discurso do negro no romance. O trecho que segue apresenta uma dessas facetas:

Mama had told us two days earlier that a “case” was coming – a girl who had no place to go. The country had placed her in our house for a few days until they could decide what to do, or, more precisely, until the family was reunited. We were to be nice to her and not fight. Mama didn’t know “what got into people,” but that old Dog Breedlove had burned up his house, gone upside his wife’s head, and everybody, as a result, was outdoors⁶⁸ (TBE,

⁶⁶ “(...) Negros não tinham permissão para entrar no parque, por isso ele (...) enchia os sonhos [das meninas]” (*ibidem*, p.107).

⁶⁷ “brancos tinham estabelecido (...) para que pudessem permanecer confortáveis e para que a circunstância fosse tolerável. Apenas um pouco de benevolência fez com que as pessoas se habituassem com a segregação.”

⁶⁸ Mamãe tinha dito, dois dias antes, que estava chegando um “caso” – uma menina que não tinha para onde ir. O condado a havia colocado em nossa casa por alguns dias, até decidir o que fazer com ela ou, mais precisamente, até que a família se reconciliasse. Devíamos ser simpáticas com ela e não brigar. Mamãe não sabia “o que dá nas pessoas”, mas o Breedlove, aquele cachorrão, tinha

p.16-17).

Retrata-se o discurso do negro que, mesmo pertencendo a uma classe marginalizada, se encontra em um patamar diferenciado daquele em que se encontravam os Breedlove – até por isso aquela casa foi designada para acolher Pecola. Há lucidez na fala da Sra. MacTeer quando expressa não saber “what got into people” (cf. p.51). Seu discurso comprova que “a linguagem do romance é um sistema de linguagens que, dialogando, se esclarecem mutuamente” (TADIÉ, 1992, p.178), ou seja, aquilo que seu discurso representa converge com o discurso de outra personagem – Pauline Breedlove – e ainda com o discurso implícito do dominante.

Um dos discursos que ilustra com primor o sentimento dos negros reprimidos pela sociedade é o da narradora-personagem Claudia que, no decorrer de toda a narrativa, confronta situação vivida e situação desejada. Em determinado momento, a menina revela seu sentimento em relação aos brancos.

It had begun with Christmas and the gift of dolls. The big, the special, the loving gift was always a big, blue-eyed Baby Doll. From the clucking sounds of adults I knew that the doll represented what they thought my fondest wish. I was bemused with the thing itself, and the way it looked. What was I supposed to do with it? Pretend I was its mother? I had no interest in babies or the concept of motherhood. I was interested only in humans my own age and size, and could not generate any enthusiasm at the prospect of being a mother. Motherhood was old age, and other remote possibilities. I learned quickly, however, what I was expected to do with the doll: rock it, fabricate storied situations around it, even sleep with it. Picture books were full of little girls sleeping with their dolls. Raggedy Ann dolls usually, but they were out of the question. I was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, and the pancake face, and orangeworms hair. (...)To hold it was no more rewarding. (...) I had only one desire: to dismember it. To see of what it was made, to discover the dearness, to find the beauty the desirability that had escaped me, but apparently only me. (...) all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured. (...) I could not love her. (...) ⁶⁹ (ibidem,

incendiado a própria casa, dado uma surra na mulher e o resultado foi que ficou todo mundo na rua (OOMA, p.20).

⁶⁹ Começou no Natal, com as bonecas ganhas de presente. O presente grande, especial, dado com muito carinho, era sempre uma Baby Doll grande, de olhos azuis. Pela tagarelice dos adultos, eu

p.19-21).

O presente ganho no Natal simboliza o sonho de consumo padronizado na época: uma boneca loura, de olhos azuis e pele rosada. Para Claudia não havia, conforme ela mesma revela, qualquer interesse em fingir ser mãe daquelas bonecas que em nada se pareciam com ela. A completa ausência de sentimentos positivos nutridos em relação ao brinquedo é anunciada em suas descrições ao revelar, por exemplo, que “was physically revolted by and secretly frightened of those round moronic eyes, and the pancake face, and orangeworms hair” (cf. p. 52). As sensações despertadas na menina pela simples presença das bonecas não são nada agradáveis, conforme sua própria descrição: o emprego do adjetivo “moronic” (cf. p.52) para descrição dos olhos, a analogia construída para representar a cara que remeta a algo muito redondo e pálido, os cabelos comparados a minhocas alaranjadas, cor que, como já se observou anteriormente, pode simbolizar a “infidelidade e (...) [a] luxúria” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.27); todos os elementos conectados rompem com quaisquer expectativas positivas que pudessem ter sido criadas. É interessante notar que a própria garota reconhece a inadequação social de suas atitudes, então aprendeu “quickly (...) what (...) [she] was expected to

sabia que a boneca representava o que eles pensavam que fosse o meu maior desejo. Fiquei pasmada com a aparência que tinha. Eu devia fazer o que com aquilo? Fingir que era a mãe? Eu não tinha interesse por bebês nem pelo conceito de maternidade. Estava interessada somente em seres humanos da minha idade e tamanho, e não conseguiria sentir entusiasmo algum ante a perspectiva de ser mãe. Maternidade era velhice e outras possibilidades remotas. Mas aprendi depressa o que esperavam que eu fizesse com a boneca: embalá-la, inventar historinhas em torno dela, até dormir com ela. Os livros de figura estavam cheios de garotinhas dormindo com suas bonecas. Geralmente bonecas de pano Raggedy Ann, mas essas estavam fora de questão. Eu ficava enjoada e secretamente assustada com aqueles olhos redondos imbecis, a cara de panqueca e o cabelo de minhocas alaranjadas.

(...) Segurá-la não era mais gratificante, (...) Eu tinha uma única vontade: desmembrá-la. Ver do que era feita, descobrir o que havia de estimável, de desejável, de beleza que me havia escapado, e aparentemente só a mim. (...) o mundo todo concordava que uma boneca de olhos azuis, cabelo amarelo e pele rosada era o que toda menina mais almejava. (...) Não conseguia gostar dela.(...) (ibidem, p.23-24).

do with the doll (cf.p.52).”

Um outro fator a ser ressaltado é que a identidade da menina encontrava-se muito bem delineada à medida que aquele objeto que todos enalteciam – e implicitamente aquilo que representava – não a persuadiam. Muito pelo contrário, a simples presença do objeto, que em seguida foi estendida à presença de meninas brancas, despertava em Cláudia um desejo de destruir aquela imagem:

[d]olls we could destroy, but we could not destroy the honey voices of parents and aunts, the obedience in the eyes of our peers, the slippery light in the eyes of our teachers when the encountered the Maureen Peals of the world⁷⁰ (TBE, p.74).

No entanto, a menina que “could not love (...) [the doll]” (cf. p.52) aprendeu que a presença de brancos – inclusive das bonecas – seria uma constante em sua vida. Nasceu uma espécie de aversão contra aquela imagem que era, graças ao discurso de autoridade vigente, padronizada como ideal. Em seu relato Cláudia repudia os brancos na mesma proporção em que anseia destruí-los, mas compreende que a convivência com o objeto de sua aversão seria inevitável. Há, assim, um constante choque entre o discurso da menina, que é o dos excluídos, dos que discordam da marginalização vivida; e o do dominante, amparado primeiros mas, ao contrário de Cláudia, assimilam o discurso dos brancos comprando bonecas estereotipadas para suas filhas.

No próximo trecho novamente confrontam-se o discurso do dominante e do dominado, quando a pequena Pecola reza por olhos azuis.

“Please, God,” she whispered into the palm of her hand. “Please make me disappear.”
 (...) Each night, without fail, she prayed for blue eyes. Fervently, for a year she

⁷⁰ [b]onecas podíamos destruir, mas não podíamos destruir a voz açucarada de pais e tias, a obediência nos olhos dos nossos colegas, o brilho escorregadio nos olhos dos nossos professores quando encontravam as Maureen Peals do mundo (*ibidem*, p.78).

had prayed. Although somewhat discouraged, she was not without hope. To have something as wonderful as that happen would take a long, long time⁷¹ (ibidem, p.45-46).

O desejo de olhos azuis de Pecola, já relatado no capítulo anterior, reflete a infelicidade que sentia. Ao ansiar por algo maravilhoso, a transformação da cor de seus olhos, a menina sonha em ter os mesmos olhos de Shirley Temple, o estereótipo de beleza da época: “she was a long time with the milk, and gazed fondly at the silhouette of Shirley Temple’s dimpled face. Frieda and she had a loving conversation about how cu-ute Shirley Temple was⁷²” (ibidem, p.19). A figura da pequena atriz era tão constante na sociedade que se tornara adorno de xícara, como já se observou no capítulo anterior (cf. p.43). O desejo da menina é permeado pelo discurso da classe dominante e aquela imagem próxima da perfeição que se impõe ao supervalorizar o branco, que é apresentado como representante mais positivo da raça humana. Esse mecanismo de manipulação se exerce por meio do cinema, pois:

along with the idea of romantic love (...) [there was another one introduced] – physical beauty. Probably the most destructive ideas in the history of human thought. Both originated in envy, thrived in insecurity, and ended in disillusion⁷³ (ibidem, p.122).

Assim, o discurso do cinema – reflexo direto do discurso dos brancos – reitera a imagem da beleza perfeita que se padronizava com seu auxílio. O discurso da

⁷¹ “Por favor, Deus,” sussurrou na palma da mão, “por favor, me faça desaparecer.” (...) Toda noite, sem falta, ela rezava para ter olhos azuis. Fazia um ano que rezava fervorosamente. Embora um tanto desanimada, não tinha perdido a esperança. Levaria muito, muito tempo para que uma coisa maravilhosa como aquela acontecesse (ibidem, p.49-50).

⁷² “ela demorou um longo tempo para tomar o leite, olhando ternamente para a silhueta do rosto com covinhas de Shirley Temple. Frieda e ela conversaram, enternecidas, sobre como a Shirley Temple era lindinha” (ibidem, p.22-23).

⁷³ além da idéia de amor romântico (...) [apresentava outra] – à da beleza física. Provavelmente as idéias mais destrutivas da história do pensamento humano. Ambas se originavam da inveja, prosperavam com a insegurança e acabavam em desilusão (ibidem, p.123).

jovenzinha negra que é persuadida pelo discurso do opressor dialoga com este último, mas estabelece uma relação de submissão.

O discurso do cinema influencia efetivamente outra personagem: Pauline Breedlove, que formava suas próprias opiniões e impressões com base nos filmes aos quais tinha acesso.

She was never able, after her education in the movies, to look at a face and not assign it some category in the scale of absolute beauty, and the scale was one she absorbed in full from the silver screen. There at last were the darkened woods, the lonely roads, the river banks, the gentle knowing eyes. There the flawed became whole, the blind sighted, and the lame and halt threw away their crutches. (...)

It was really a simple pleasure, but she learned all there was to love and all there was to hate.

“The onliest time I be happy seem like was when I was in the picture show”⁷⁴
(ibidem, p.122-123).

Partindo da “educação” recebida do cinema, a mulher negra estabelece sua visão do mundo, já que a magia ali existente possibilitava pequenos “milagres” – como curas mirabolantes – apresentando situações muito próximas da perfeição e muito distantes da vida que levava. Compreende-se que para a mãe a felicidade era real apenas naqueles instantes passados na sala de projeção, ou seja, consciente ou inconscientemente, seu grande anseio era aquela vida de brancos, representada em diversas situações nas telas do cinema, sendo praticamente sempre felizes ao final. Reitera-se, então, o discurso do dominante e o diálogo em que um se subordina ao outro, que se estabelecia quando tal discurso era absorvido pela

⁷⁴ Depois da educação que recebeu do cinema, nunca mais foi capaz de olhar para um rosto sem classificá-lo de alguma forma na escala da beleza absoluta, uma escala que ela absorvera na íntegra da tela prateada. Ali, finalmente, estavam os bosques sombrios, as estradas solitárias, as margens de rios, os olhos suaves e compreensivos. Ali o defeituoso se curava, o cego recuperava a visão e o coxo jogava fora as muletas. (...)

Era um prazer simples, na verdade, mas ela aprendeu tudo o que havia para amar e tudo o que havia para odiar.

“Parece que a única hora que eu era feliz era quando tava no cinema” (ibidem, p.124).

classe dominada.

No discurso da colega Maureen Peal, cuja “quality of her clothes threatened to derange Frieda and [Claudia] (...) [and who] enchanted the entire school⁷⁵” (ibidem, p.62), a questão da beleza também se faz presente quando a garota, que, além de ter melhor aparência, usufruía condições financeiras menos comprometedoras, “rompe-se” o breve relacionamento estabelecido com as outras meninas.

Safe on the other side, she screamed at us, “I *am* cute! And you ugly! Black and ugly black e mos. I *am* cute!”
She ran down the street, the green knee socks making her legs look like wild dandelion stems that somehow lost their heads⁷⁶ (ibidem, p.73).

Ela concebe sua beleza como algo formidável que a distancia das demais meninas “Black and ugly black e mos” (cf. p.57). O discurso de Maureen dialoga com o discurso da classe dominante já incorporada – ela não é branca, mas está mais próxima dos seus padrões do que as outras garotas. Um outro aspecto interessante na descrição da menina é o constante emprego da cor verde. Além de comparar suas pernas à “hastes de dente-de-leão” sem flor, “there was a hint of spring in her sloe green eyes⁷⁷” (ibidem, p.62). Do ponto de vista da simbologia das cores, o verde “conserva um caráter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte, (...) [sendo] a imagem das profundezas do destino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.943). O amendoado, por sua vez, pode sugerir “realidade mascarada pelas aparências” (ibidem, p.44). Associando-se as duas cores, os olhos de Maureen podem simbolizar

⁷⁵ “qualidade de suas roupas ameaçava (...) deixar desvairada (...) [Claudia] e Frieda (...) [e que] encantou a escola inteira” (ibidem, p.66)

⁷⁶ A salvo do outro lado da rua, ela berrou para nós: “Eu *sou* bonita! E vocês são feias! Pretas e feias, pretas retintas. Eu *sou* bonita!”
Correu rua abaixo, as meias três-quartos verdes fazendo suas pernas parecerem hastes de dente-de-leão que por algum motivo tinham perdido a flor (ibidem, p.77).

⁷⁷ “havia uma insinuação de primavera em seus olhos verdes amendoados” (ibidem, p.66).

um destino mascarado, o que refletiria sua personalidade dúbia. Assim, enquanto em um momento era gentil com Pecola, como no episódio em que lhe ofereceu sorvete: “Maureen stopped short. “There’s an Isaley’s. Want some ice cream? I have money.” (...) We supposed Maureen was being nice to Pecola because of the boys⁷⁸” (TBE, p.68-69), logo em seguida se desmascara ao comparar sua beleza para considera-la superior em relação à beleza de Pecola e das demais meninas. O discurso do branco é retratado com amarga ironia no trecho que descreve o dono da loja de doces e seu encontro com Pecola:

[h]e urges his eyes out of his thoughts to encounter her. Blue eyes. Blear-dropped. Slowly, like Indian summer moving imperceptibly toward fall, he looks toward her. Somewhere between retina and object, between vision and view, his eyes draw back, hesitate and hover. At some fixed point in time and space he senses that he need not to waste the effort of a glance. He does not see her, because for him there is nothing to see. How can a fifty-two-year-old white immigrant store-keeper with the taste of potatoes and beer in his mouth, his mind honed on the doe-eyed Virgin Mary, his sensibilities blunted by a permanent awareness of loss, see a little black girl? Nothing in his life even suggested that the feat was possible, not to say desirable or necessary⁷⁹ (ibidem, p.48).

O imigrante descrito como um homem branco, de “blear-dropped [blue eyes]” (cf. p. 58) não concebia a necessidade de encarar a menina, representante de uma realidade muito distante da sua. O discurso implícito que se revela com a descrição da atitude do homem denota aquilo que o dominante pregava: a superioridade de sua raça. O homem não maltrata a garota, ele praticamente ignora sua presença,

⁷⁸ “Maureen estacou. “Ali tem uma Isaley’s. Quer sorvete? Eu tenho dinheiro.” (...) Achamos que Maureen estivesse sendo simpática com Pecola por causa dos meninos” (ibidem, p.72-73)

⁷⁹ [e]le arranca os olhos do próprio pensamento para fitá-la. Olhos azuis. Turvos. Lentamente, como um veranico a mover-se imperceptivelmente na direção do outono, ele a olhava. Em algum ponto entre a retina e o objeto, entre a visão e a vista, os olhos recuam, hesitam, pairam. Em algum ponto fixo no tempo e no espaço, ele sente que não precisa desperdiçar o esforço de um olhar. Não a vê, porque, para ele, não há nada a ver. Como é que um comerciante branco, imigrante, de 52 anos, com gosto de batatas e cerveja na boca, a mente adestrada na Virgem Maria de olhos meigos, a sensibilidade embotada por uma permanente consciência de perda, pode ver uma menina negra? Nada em sua vida nunca sequer sugeriu que a proeza fosse possível, que dirá desejável ou necessária (ibidem, p.52).

evitando falar, olhar e tocar nela. É assim que age graças aquilo que lhe foi “ensinado”, já que “nothing in his life even suggested that the feat was possible, not to say desirable or necessary”(cf. p. 58), ou seja, aquela convivência com outra raça não fazia parte de sua concepção de mundo, pois nele só havia um discurso possível, o do branco. Ao imigrante a miscigenação seria impraticável, por isso “he (...) urged his eyes out of his thoughts to encounter her” (cf. p.58). Ora o discurso que nunca sequer sugeriu a presença de um negro em sua convivência retoma e reforça a questão do preconceito racial, sendo que “o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado” (CANDIDO, 1967, p.6).

Outra denúncia da diferença vigente entre brancos e negros está em uma fala de Pauline, em que ela descreve os negros do norte: “*Northern colored folk was different too. Dicty-like. No better than withes from meanness. They could make you feel just as no-count, ‘cept I didn’t expect it from them*”⁸⁰ (TBE, p.117). Estabelece-se uma relação sustentada na crueldade entre brancos e aqueles negros que viviam no norte, descendentes dos primeiros escravos a serem emancipados no país, trazendo consigo muitos resquícios da superioridade que os habitantes da região julgavam ter. É importante considerar que o momento histórico do romance ainda se encontra relativamente próximo do período pós-colonial, sendo a emancipação total dos escravos datada de 1865. Naquele momento, “a perspectiva pós-colonial (...) [forçava] a repensar as profundas limitações de uma noção “liberal” consensual e conluiada de comunidade cultural, (...) [insistindo em] que a identidade cultural e a

⁸⁰ “[o]s mulato do norte também era diferente. Metido a besta. Não eram melhor do que os branco em maldade. Faziam a gente sentir que não valia nada, igualzinho, só que eu não esperava isso deles.” (ibidem, p.119).

identidade política são construídas através de um processo de alteridade” (BHABHA, 2003, p.244) e à grande maioria da nação tal alteridade ainda não havia sido nem sequer idealizada. Novamente o discurso do branco é interiorizado pelos negros do norte como modelo a ser seguido.

Outro discurso que se impõe, neste estudo, é o dos meninos negros que, em determinado trecho da obra, dirigem-se contra Pecola:

Bay Boy, Woodrow Cain, Buddy Wilson, Junie Bug – like a necklace of semiprecious stones they surrounded her. Heady with the smell of their own musk, thrilled by the easy power of a majority, they gaily harassed her. “Black e mo. Black e mo. Yadaddsleepsnekked. Black e mo black e mo ya daddd sleeps nekked. Black e mo...” ⁸¹(TBE, p.65).

O modo de atormentar a garota, tão negra quanto eles, denuncia uma espécie de ódio que muitos negros nutriam, mesmo inconscientemente, em relação a sua condição. É como se eles tivessem “ódio aos estágios que ficaram mais próximos da animalidade: de onde se pode explicar o antigo desprezo pelo escravo, como sendo um não-humano, uma coisa” (NIETZSCHE, 2005, p.47). Este conceito de reificação próprio do branco escravista perduraria ao longo dos séculos; assim, ao ofender Pecola com a frase “black e mo” (cf. p.60) repetida diversas vezes, os meninos acabam exteriorizando aquele sentimento secreto vinculado a sua condição. Seu discurso é tão racista quanto o discurso de qualquer branco; há, mesmo que implícita, uma deteriorização da própria raça e, conseqüentemente, uma enaltação da raça dominante.

É tão intensa a presença e a força do discurso do branco nas classes sociais que muitos mulatos viviam na constante expectativa de se igualarem ao padrão,

⁸¹ Bay Boy, Woodrow Cain, Buddy Wilson, Junie Bug – como um colar de pedras semipreciosas, eles a rodeavam. Inebriados pelo cheiro de do próprio almíscar, excitados pelo poder fácil de uma maioria, atormentavam-na alegremente. “Preta retinta. Preta retinta. Seu pai dorme pelado. Preta retinta, preta retinta, seu pai dorme pelado. Preta retinta...” (*ibidem*, p.69).

preocupando-se em estarem sempre limpos, com cabelos lisos, mantendo um comportamento impecável.

These sugar-brown Mobile girls move through the streets without a stir. They are as sweet and plain as buttercake. Slim ankles; long, narrow feet. They wash themselves with orange-colored Lifebuoy soap, dust themselves with Cashmere Bouquet talc, clean their teeth with salt on a piece of rag, soften their skin with Jergens Lotion. They smell like wood, newspaper, and vanilla. They straighten their hair with Dixie Peach, and part it on the side. At night they curl it on paper from brown bags, tie a print scarf around their heads, and sleep with hands folded across their stomachs. They do not drink, smoke, or swear and they still call sex “nookey”⁸² (TBE, p.81).

As mulatas que “[moved] through the streets without a stir” (cf. p. 61) agiam o mais próximo possível do anonimato, cuidavam com obstinação da aparência, “[straightening] their hair with Dixie Peach, and part it on the side” (cf. p.61). O cabelo alisado, repartido de lado copia o cabelo usado por mulheres brancas; a busca pela pureza se reflete até mesmo nos dentes, que são limpos com sal; o tratamento especial dado à pele, na busca de sua maciez... As cores envolvidas na descrição sugerem significados interessantes: o branco do sal, que será atribuído ao dentes e, mais implicitamente na cor de pele que almejam, implica, além de “ora ausência, ora a soma das cores (...) [na] cor do candidato, *i.e.*, aquele que vai mudar de condição” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.141), ou seja, ao se alcançar a brancura, seria possível alcançar o patamar desejado e igualar-se àqueles que são os modelos a serem seguidos. O alaranjado presente no sabão e no nome do creme usados pelas mulatas, pode significar “o ponto de equilíbrio entre o espírito e a libido” (ibidem, p.27), novamente sugerindo uma equiparação entre aquilo que aparentavam externamente – descendentes de negros – e aquilo que desejavam ser

⁸² Essas garotas cor de açúcar mascavo, de Mobile, andam pelas ruas sem chamar a menor atenção. São doces e sem graça como pão-de-ló. Tornozelos delgados, pés longos e finos. Lavam-se com sabonete Lifebuoy cor de laranja, usam talco Cashmere Bouquet, limpam os dentes com sal num pedaço de pano, amaciam a pele com loção Jergens. Cheiram a madeira, jornal e baunilha. Alisam o cabelo com Dixie Peach e o repartem de lado. À noite, enrolam o cabelo em papelotes pardos, amarram um lenço estampado na cabeça e dormem com as mãos cruzadas sobre o estômago. Não bebem, não fumam nem dizem palavrões, e ainda chamam sexo de “nookey” (ibidem, p.85).

internamente – brancos. Assim, a análise combinatória das cores que dominam a descrição pode sugerir uma possibilidade de ascensão àquele equilíbrio com que tanto se sonha, o mesmo equilíbrio retratado na atitude das mulheres “as sweet and plain as buttercake” (cf. p.61) que “do not drink, smoke, or swear and they still call sex ‘nookey’” (cf. p. 61), ou seja, fazem de tudo para viverem da forma mais convencional possível. Seu discurso, então, implica uma espécie de releitura do discurso do branco ao se buscar uma equiparação às condições físicas e comportamentais da raça dominante.

Ainda considerando o discurso do mulato, depreende-se outra questão do discurso atribuído a Geraldine. Mesmo havendo uma preocupação pungente em saciar desejos materiais e físicos do filho, não há qualquer resquício de afetividade presente na relação estabelecida com ele.

Geraldine did not allow her baby, Junior, to cry. As long as his needs were physical, she could meet them – comfort and satiety he was always brushed, bathed, oiled, and shod. Geraldine did not talk to him, coo him, or indulge him in kissing bouts, but she saw that every other desire was fulfilled.⁸³ (ibidem, p.86)

As atitudes da mãe retratam uma relação quase mecânica entre ela e o filho, que não era coberto com “kissing bouts” (cf. p.62). Rompe-se aquela imagem simbólica da mãe que representa “a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação, [que] é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.580). A mãe mulata ocupa o papel daquela que abriga, mas dispensa a função daquela que sufoca. É

⁸³ Geraldine não permitia que o bebê, Júnior, chorasse. Enquanto as necessidades dele fossem físicas, ela podia atendê-las – conforto e saciedade. Ele estava sempre escovado, banhado, oleado e vestido. Geraldine não falava com ele, não lhe dizia palavrinhas meigas nem o cobria de beijos súbitos, mas providenciava para que todos os outros desejos fossem satisfeitos (ibidem, p.89).

como se fosse apenas mãe em parte, muito mais preocupada em atingir a perfeição que a equipararia com mães brancas do que em proporcionar carinho ao filho.

Ainda considerando o discurso de mães na narrativa, destaca-se o da Sra. Breedlove, que se reproduz na seqüência:

Mrs. Breedlove yanked her up by the arm, slapped her again, and in a voice thin with anger, abused Pecola directly and Frieda and me by implication. "Crazy fool...my floor....look what you...work...get on out...now that...crazy...my floor, my floor....my floor." Her words were hotter and darker than the smoking berries, and we backed away in dread. The little girl in pink started to cry. Mrs. Breedlove turned to her. "Hush, baby, hush. Como here. (...) Polly will change it." (...) Over her shoulder she spit out words to us like rotten pieces of apple ⁸⁴ (TBE, p.109).

A atitude da mãe se torna clara quando maltrata as meninas negras – incluindo a própria filha – e trata com muito carinho a menina branca da família Fisher. Compreende-se um outro discurso maternal que, assim como o de Geraldine, rompe expectativas possivelmente associadas à figura da mãe. Pauline não demonstra qualquer afeto pela filha, que é esbofeteada quando por “nervousness, awkwardness (...) the pan tilted under Pecola’s fingers and fell to the floor, splattering blackish blueberries everywhere⁸⁵” (ibidem, p.108) enquanto à pequena menina loira são dispensadas palavras e atitudes afetuosas. O discurso de Pauline denota sua escolha nítida reiterando-se, novamente, o discurso da classe dominante como já absorvido por esse que rejeita a própria situação de dominada.

Outro fato interessante a ser comparado é o discurso dos pais presentes

⁸⁴ [a] sra. Breedlove puxou-a por um braço, ergueu-a do chão, tornou a esbofeteá-la, e, numa voz aguda de raiva, passou uma descompostura em Pecola e, indiretamente, em Frieda e mim. “Sua louca...o meu chão, sujeira...olhe o que você...trabalho ...saia daqui agora isso...maluca...o meu chão, o meu chão...o meu chão.” As palavras mais quentes e escuras do que os mirtilos fumegantes, e recuamos, apavoradas.

A garotinha de rosa começou a chorar. A sra. Breedlove virou-se para ela. “Não, meu bem, não. Vem cá. (...) A Polly vai trocar o seu vestido.” (...) Por cima do ombro, cuspiu palavras na nossa direção como se fossem pedaços de maçã podre (ibidem, p.110-111).

⁸⁵ “nervosismo ou falta de jeito (...) a fôrma virou sob os dedos de Pecola e caiu no chão, espalhando mirtilos por todo lado” (ibidem, p.110)

narrativa: Sr. Mac Teer e Sr. Breedlove. Ao primeiro, o narrador se refere nestes termos:

[w]olf killer turned hawk fighter, he worked night and day to keep one from the door and the other from under the windsills. A Vulcan guarding the flames, he gives us instructions about which doors to keep close door opened for proper distribution of heat, lays kindling by, discusses qualities of coal, and teaches us how to rake, feed, and bank the fire. And he will not unrazor his lips until spring⁸⁶ (ibidem, p.61).

Aqui há o relato de um pai zeloso, que busca o bem-estar da família acima de tudo. Apesar de não se revelar qualquer demonstração de afeto, compreende-se tratar de um homem muito preocupado, que dava “instructions about which doors to keep close door opened for proper distribution of heat” (cf. p. 64), eficaz cumpridor de seu papel paternal.

Simbolicamente “o papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, estereliza, mantém na dependência. [O pai] representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas da mudança. (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.678)

Em oposição a essa figura, há Cholly Breedlove, um homem que

had (...) not been alone in the world since he was thirteen, knowing only a dying old woman who felt responsible for him, (...) he might have felt a stable connection between himself and the children. As it was, he reacted to them, and his reactions were base on what he felt at the moment.⁸⁷ (TBE, p.160-161)

Confrontam-se dois pais e suas atitudes. A consciência atribuída ao pai existe no Sr. Mac Teer, mas não em Cholly, que “reacted to [his kids]”(cf. p. 64). Em

⁸⁶ [m]atador de lobos transformado em caçador de falcões, ele trabalhou dia e noite para manter um longe da porta e o outro afastado do parapeito das janelas. Como Vulcano protegendo suas chamas, ele nos dá instruções sobre as portas que devem ficar fechadas ou abertas para uma distribuição correta do calor, guarda gravetos, discute qualidades do carvão e nos ensina a revolver, alimentar e abafar o fogo. E só vai parar de matracar na primavera (ibidem, p.65).

⁸⁷ se não estivesse sozinho no mundo desde os treze anos, conhecendo apenas uma velha moribunda que se sentia responsável por ele, (...) talvez tivesse tido uma ligação estável com os filhos. Sendo como era, reagia a eles, e suas reações se baseavam no que ele sentisse no momento (ibidem, p.161).

nenhum momento da narrativa há discursos que delimitem a imagem de Cholly com qualquer aspecto relacionado à figura paternal convencionalizada na cultura ocidental. É como se fosse uma espécie imagem invertida de um homem que não tem limites e que mal consegue controlar sua própria impulsividade.

Ainda um outro aspecto que pode ser estudado aqui é a relação que os pais têm com o fogo: enquanto o primeiro preocupa-se exacerbadamente em manter aceso o fogo que acalenta a família, o segundo, em um momento de desequilíbrio, incendeia a própria casa; enquanto um mantém o fogo para a vida, o outro desencadeia o fogo para a destruição e a morte.

Finalmente um último discurso interessante para análise é o das prostitutas,

China arranged a fingerful of hair into a bang effect. "Then why he left you to sell tail?"

"Girl, when I found out I could sell it – that somebody would pay cold cash for it, you could have knocked me over with a feather."

Poland began to laugh. Soundlessly. "Me too. My auntie whipped me good that first time when I told her I didn't get no money. I said 'Money? For what? He didn't owe me nothing.'" She said, "The hell he didn't!"

They all dissolved in laughter.

Three merry gargoyles. Three merry harridans. Amused by a long-ago time of ignorance⁸⁸ (ibidem, p.55).

É importante notar que a denúncia de sua condição expressa em seu discurso não ocorre exclusivamente por seu conteúdo. Aqui, conteúdo e linguagem se mesclam eclodindo em um outro discurso dentro da narrativa: o de uma classe marginalizada pelas circunstâncias e não necessariamente pela sua raça. Quando

⁸⁸ China ajeitou um caracol de cabelo em formato de franja.

"Por que é que ele deixava você vender o rabo então?"

"Menina, quando eu descobri que podia vender, que alguém pagaria dinheiro vivo por ele, nem consegui acreditar!"

Polaca começou a rir. Sem som. "Eu também não. Minha tia me deu uma surra e tanto na primeira vez, quando contei que não tinha recebido nem um tostão. Eu disse: 'Dinheiro? Pelo quê? Ele não me deve nada'. E ela: 'Não deve uma ova!'"

As três caíram na gargalhada.

Três gárgulas alegres. Três megeras alegres. Achando graça na ignorância de tempos atrás (ibidem, p.59).

uma das meninas Mac Teer conversa com uma das prostitutas, relata a condição social da última: “my mama said you ruined⁸⁹” (ibidem, p.104). A desonra das mulheres não decorre de sua cor, mas de sua posição social; seu discurso, no entanto, não denota qualquer resquício de preconceito racial.

Essa amplitude considerável de discursos apresentados, que em muitos momentos coexistem e que trazem em si, implícita ou explicitamente, o discurso do branco que supervaloriza sua raça, excluindo qualquer um que a ela não pertença, permitindo que se saliente um discurso fortemente marcado pelo preconceito racial.

⁸⁹ “a minha mãe disse que a senhora é desonrada” (ibidem, p.106).

2.2. Em torno da temporalidade

Antes da proposta de análise do tempo da narrativa, deve-se considerar que:

personagens irrealis (...) têm uma experiência irreal do tempo. Irreal, no sentido de que as marcas temporais dessa experiência não exigem vinculação à única trama espaço-temporal constitutiva do tempo cronológico (RICOEUR, 1997, p.218).

Ou seja, a narrativa não é obrigatoriamente estruturada de acordo com o tempo cronológico dos fatos apresentados e é este o fator mais relevante a ser considerado no estudo do tempo aqui proposto.

Conforme já relatado, estruturalmente há uma narrativa dividida em quatro partes intituladas: Autumn, Winter, Spring, Summer⁹⁰. A relação cíclica existente entre as estações não é fator arbitrário na narrativa; ao contrário, o modo como os fatos são expostos dentro de cada estação torna-se essencial ao desencadeamento da trama.

No entanto o caráter cíclico do tempo não implica uma organização cronológica, como se poderia imaginar, rompendo-se o significado simbólico da sucessão das estações, que, “assim como as fases da lua, marca o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento (...) que se ajusta tanto aos seres humanos quanto as suas sociedades e civilizações” (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.410).

Apesar da suposta linearidade nas introduções de alguns capítulos – que nem sempre levam epígrafes, que fique registrado – a trama desenrola-se dentro deles de forma não-linear, constituindo-se, assim, anacronias que ora se apresentam por meio de prolepses, ora por meio de analepses. Paul Ricoeur, acerca das anacronias,

⁹⁰ Outono, Inverno, Primavera, Verão

escreve que:

quer se trate de completar a narrativa de um acontecimento situando-o à luz de um acontecimento precedente, quer de preencher uma lacuna anterior, quer de suscitar a reminiscência involuntária pela recordação repetida de acontecimentos semelhantes, quer de retificar uma interpretação anterior por uma série de reinterpretações, a analepse (...) não é um jogo gratuito; está disposta de acordo com a significação de conjunto da obra. (...)
O uso das prolepses dentro de uma narrativa globalmente retrospectiva, parece-me ilustrar, melhor ainda que a analepse, essa relação com a significação global aberta pela inteligência narrativa. Algumas prolepses conduzem a seu termo lógico determinada linha de ação até alcançar o presente do narrador; outras servem para autenticar a narrativa do passado pelo testemunho de sua eficácia na lembrança atual (...) (RICOEUR, 1995, p.140-141)

Assim sendo, as analepses são as ações que ocorreram anteriormente ao momento em que se narra, ou seja, uma “espécie de anacronia, constituída por recuos no tempo (...) [sendo um recurso que] permite comodamente esclarecer o narratário sobre os antecedentes de uma determinada situação” (AGUIAR E SILVA, 1973, p.295-296), enquanto as prolepses são aquelas que ocorrem antes de acontecem na narrativa, sendo uma “antecipação, no plano do discurso, de um facto ou de uma situação que, em obediência à cronologia diegética, só deviam ser narrados mais tarde” (ibidem, p.298). Ainda a respeito dos mecanismos temporais, segundo Genette, designa-se por “*prolepse* toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995, p.38).

A presença de tais recursos colabora para sua não-linearidade por haver em toda sua estrutura momentos que remetem a fatos ora conhecidos, ora inéditos dentro da trama, uma vez que a escolha, por apresentar eventos em ordem não cronológica, denuncia o olhar que o narrador focaliza nos fatos narrados.

O estudioso Jean Pouillon estabelece que a “escolha dos acontecimentos contingentes depende do problema psicológico que constitui o núcleo do romance. O

tempo serve apenas para que nele se “pespeguem” os acontecimentos interessantes” (POUILLON, 1974, p.165). Dessa forma, as escolhas da narradora ao apresentar os eventos de forma não-cronológica acabam por implicar em escolhas que não podem ser consideradas independentes do tempo da narrativa; as escolhas por analepses e prolepses, assim, tornam-se cruciais na formação da trama que se constrói.

Considerando-se que o tempo narrado nunca pode ser encarado como algo isolado já que “partes isoladas (...) teriam de ser reunidas por cadeias cuja exterioridade seria compensada pela solidez” (POUILLON, 1974, p.112), mesmo fragmentado, o tempo da narrativa é sempre um bloco concreto e homogêneo na perspectiva final do leitor. Encarado como um todo se deve “a partir de sua contingência (...) desenvolver *todos* os seus aspectos, inclusive o que faz surgir como um destino” (ibidem, p.112), atrelando, dessa maneira, todos os fios temporais da narrativa que nele se encontram desatados.

O anseio, ao final da leitura, é a compreensão de uma trama que, por intermédio de mecanismos da escrita, foi intencionalmente desorganizada cronologicamente e construída de acordo com os fatos relevantes para determinados momentos da narrativa, de acordo com o destino que se atribuirá aos personagens em questão.

Assim sendo, analepses e prolepses tornam-se cruciais neste estudo por se tratarem de recursos ora de retrospectão ora de antecipação que guiam, de forma não-cronológica na construção da compreensão do romance.

Dentro da narrativa, a analepse ocorre, em primeira instância, ao nos depararmos com um episódio da história de Cholly Breedlove apresentada nos capítulos três e oito. Aqui os *flashbacks* são retomados em dois momentos distintos:

no terceiro capítulo, quando há uma breve descrição acerca de um trauma sofrido pelo pai, ainda quando jovem, e, posteriormente no oitavo capítulo, quando o mesmo episódio é retomado, exposto com maior riqueza de informações.

When he was still very young, Cholly had been surprised in some bushes by two white men while he was newly but earnestly engaged in eliciting sexual pleasure from a little country girl. The men had shone a flashlight right on his behind. (...) "Go on", they said. "Go on and finish. And nigger, make it good."(...) For some reason Cholly had not hated the white men; he hated, despised the girl⁹¹ (TBE, p.42).

Nota-se não haver qualquer detalhamento sobre o acontecimento, apenas algumas pistas sobre aquilo que seria finalizado no capítulo oito, conforme se observa:

[t]here stood two white men. One with a spirit lamp, the other with a flashlight. (...)
The other raced the flashlight all over Cholly and Darlene.
"Get on wid it, nigger", said the flashlight one.
"Sir?", said Cholly, trying to find a buttonhole.
"I said, get on wid it. An' make it good, nigger, make it good."
(...)
Cholly, moving faster, looked at Darlene. He hatred her⁹² (ibidem, p.147-148).

Há, então, uma espécie de complementação entre os trechos; o trecho do capítulo três seria um prenúncio daquilo que seria desvendado completamente no capítulo oito. Caso a história de Cholly fosse completamente desvendada já no capítulo três – início da narrativa – a compreensão da trama, especialmente a respeito do comportamento da personagem em questão, seria alterada, logo a

⁹¹ Quando ainda era bem jovem, fora surpreendido no meio de umas moitas por dois homens brancos, enquanto se empenhava, com inexperiência mas diligência, em obter prazer sexual de uma garotinha do interior. Os homens iluminaram o traseiro dele com uma lanterna. (...) "Vamos", disseram. "Vai, acaba. E vê se faz direito, crioulo."(...) Por algum motivo, Cholly não sentiu ódio dos brancos; sentiu ódio, desprezo, pela garota (OOMA, p.46).

⁹² [h]avia dois brancos parados ali. Um com um lampião à álcool, o outro com uma lanterna. (...) O outro correu a lanterna por cima de Cholly e Darlene.
"Vai em frente, crioulo", disse o da lanterna.
"Senhor?", disse Cholly, tentando achar a casa de um botão.
"Eu disse vai em frente. E vê se faz direito, crioulo, faz direito."
(...)
Movendo-se mais rápido, Cholly olhou para Darlene. Sentiu ódio dela (ibidem, p.148-149).

analepse torna-se um recurso indispensável à construção desse episódio da obra.

Ainda há um outro trecho que explora a analepse, quando o incêndio na casa dos Breedlove é citado rapidamente pela Sra. Mac Teer no primeiro capítulo: “old Dog Breedlove had burned up his house⁹³”(ibidem, p.16-17), é analepticamente retomado no capítulo sete, este narrado por Pauline Breedlove: *“I started to leave him once, but something came up. Once, after he tried to set the house on fire, I was all set in my mind to go. I can’t even ‘member now what held me. He sure ain’t give me much of a life. But it wasn’t all bad”*⁹⁴ (TBE, p.129).

É importante destacar que não há conhecimento sobre os vestígios da loucura do marido, tais fatos não são conhecidos no desenvolvimento da trama, sendo apenas nesse relato que a esposa se refira ao ocorrido. Segundo a perspectiva da mãe, sua vida não era tão ruim e a violência e o desequilíbrio que levaram o homem a arriscar a vida de toda a família não são encarados como aspectos negativos por Pauline.

Embora se evidenciem exemplos analépticos na narrativa, a importância da prolepse é ainda mais relevante, posto que o romance é iniciado com uma prolepse em forma de epígrafe, que prenuncia vários acontecimentos na trama. Retomando o significado de prolepse, há “uma figura de estilo mediante a qual se adianta o enunciado de um epíteto, um argumento ou uma ação, como se já tivesse ocorrido a circunstância (...) que lhes diz respeito e que necessariamente os precederia” (MOISÉS, 1982, p.418).

A reiteração se faz necessária já que a prolepse aplicada na narrativa é

⁹³ “o Breedlove, aquele cachorrão, tinha incendiado a própria casa”(ibidem, p.20)

⁹⁴ “[u]ma vez eu comecei a abandonar ele, mas alguma coisa aconteceu. Uma vez, depois que ele tentou botar fogo na casa, decidi que ia mesmo embora. Nem consigo lembrar o que me segurou. A vida que ele me deu nem sempre foi boa, mas nem sempre era assim tão ruim” (ibidem, p.130).

utilizada de uma outra forma bastante original, que será estudada em detalhes ainda neste capítulo. O trecho que segue é a reprodução desta prolepse, que funciona como uma espécie de epígrafe do romance.

Here is the house. It is green and white. It has a red door. It is very pretty. Here is the family. Mother, Father, Dick, and Jane live in the green-and-white house. They are very happy. See Jane. She has a red dress. She wants to play. Who will play with Jane? See the cat. It goes meow-meow. Come and play. Come play with Jane. The kitten will not play. See Mother. Mother is very nice. Mother, will you play with Jane? Mother laughs. Laugh, Mother, laugh. See Father. He is big and strong. Father, will you play with Jane? Father is smiling. Smile, Father, smile. See the dog. Bowwow goes the dog. Do you want to play with Jane? See the dog run. Run, dog, run. Look, look. Here comes a friend. The friend will play with Jane. They will play a good game. Play Jane, play⁹⁵ (TBE, p.3).

A epígrafe é ainda repetida mais duas vezes: uma delas sem pontuação e outra sem separação entre as palavras ou pontuação. Uma primeira leitura pode até confundir o leitor quanto à sua compreensão, porém, a continuidade de leitura da narrativa permite o entendimento da proposta da prolepse. O longo trecho é dividido em diversas partes que servem como epígrafes a apenas alguns dos capítulos que formam a narrativa.

Aqui cabe explicar o significado atribuído à epígrafe:

Modernamente, o vocabulário [epígrafe] passou a designar os fragmentos de textos que servem de lema ou divisa de uma obra, capítulo ou poema. Pode ocorrer logo abaixo do título de um livro quando o escritor pretende sugerir que o elaborou inspirado naquele pensamento (...) (MOISÉS, 1982, p.189).

Mais contemporaneamente, a epígrafe é encarada como paratexto, conforme segue:

[t]omando como ponto de partida as obras de Bakhtin e Kristeva, Gérard

⁹⁵ Esta é a casa. É verde e branca. Tem uma porta vermelha. É muito bonita. Esta é a família. A mãe, o pai, Dick e Jane moram na casa branca e verde. Eles são muito felizes. Veja a Jane. Ela está de vestido vermelho. Ela quer brincar. Quem vai brincar com Jane? Veja o gato. Está miando. Venha brincar. Venha brincar com a Jane. O gatinho não quer brincar. Veja a mãe. A mãe é muito boazinha. Mãe, quer brincar com a Jane? A mãe ri. Ria, mãe, ria. Veja o pai. Ele é grande e forte. Pai, quer brincar com a Jane? O pai está sorrindo. Sorria, pai, sorria. Veja o cachorro. Auau, faz o cachorro. Quer brincar com a Jane? Veja o cachorro correr. Corra, cachorro, corra. Olhe, olhe. Aí vem um amigo. O amigo vai brincar com a Jane. Eles vão jogar um jogo gostoso. Brinque, Jane, brinque. (ibidem, p.7)

Genette, em *Palimpsestes* (1982), propôs o termo mais inclusivo “transtextualidade” para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.” (...)

O segundo tipo de transtextualidade proposto por Genette, a “paratextualidade”, diz respeito à relação, no interior da totalidade da obra literária, entre o texto propriamente dito e seu “paratexto”, isto é, mensagens e comentários acessórios que se põem a cercar o texto, como prefácios, dedicatórias, ilustrações e até mesmo *designs* de capas” (STAM, 2003, p. 231-232).

É assim que a epígrafe é aplicada no romance, funcionando como sugestão àquilo que será apresentado durante a narrativa. É importante delinear a presença de uma segunda epígrafe que, de certa forma, também gera uma relação proléptica dentro da narrativa, sendo um resumo efetivo do romance, em que se anunciam todos os pormenores da triste história que será apresentada nos onze capítulos que constituem o romance. No entanto, não há transcrições idênticas retomadas, como há na prolepse da primeira epígrafe. Um outro aspecto que chama atenção é que esta segunda epígrafe aparece em itálico, talvez com a intenção de persuadir o leitor em relação a seu conteúdo.

Talvez o aspecto mais inovador da narrativa seja exatamente a inserção do paratexto, que é cortado e empregado novamente como paratexto, só que agora de alguns capítulos da narrativa. Percebe-se, ao analisar os capítulos iniciados com tais epígrafes que cada trecho se refere à narração de um episódio ocorrido especificamente com os Breedlove, ou seja, em todas as reiteraões da prolepse trata-se de situações nas quais um ou mais membros da família é protagonista. Os capítulos iniciados por tal recurso, por sua vez, não são obrigatoriamente dispostos de forma seqüencial. Outro aspecto a ser considerado é que as epígrafes, quando presentes, apresentam-se seguindo a última forma da prolepse – frases sem separação entre as palavras ou pontuação delineando uma espécie de conturbação que será expressa em cada capítulo; é importante indicar que ao final da trama se compreende perfeitamente como tais divisões foram feitas.

A primeira amostra da prática proposta aparece na parte *Autumn*, o capítulo que descreve a casa dos Breedlove trazendo como título o seguinte trecho: “HEREISTHEHOUSEITISGREENANDWHITEITHASAREDDOORITISVERYPRETTY ITISVERYPRETTYPRETTYPRETTY”⁹⁶ (TBE, p.33). Com a aparição da primeira epígrafe isolada a expectativa criada é completamente rompida assim que a leitura do capítulo é realizada, já que, em contrapartida à beleza esperada, deparamo-nos com um ambiente cinzento, pouco agradável, nada bonito, como se observa:

so fluid has the population in that area been, that probably no one remembers longer, longer ago, before the time of the gypsies and the time of the teen-agers when the Breedloves lived there, nestled together in the storefront. Festering together in the debris of a realtor’s whim. They slipped in out of te17, making no stir in the neighborhood, no sound in the labor force, and no wave in the mayor’s office⁹⁷ (ibidem, p.34).

A prolepse do trecho funcionou paradoxalmente como um recurso invertido, pois os fatos antecipados acontecem, porém de modo diferente do esperado quando, ao daquilo que ocorreria, denuncia seu inverso. Assim, expectativas previamente criadas, primeiro no início da leitura do romance e em seguida no início do capítulo, foram completamente rompidas: a “pretty house” que seria esperada na realidade é horrível, sem cor, sem vida. Em contrapartida há a narração de uma casa verde e branca representada simbolicamente pelo “o manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz “ (CHEVALIER; GHEERBRANT; 2005, p.939), como também “[representante] da paz, principalmente a paz entre os povos” (PEDROSA, 1982, p.118), ou seja, um lugar harmonioso e

⁹⁶ “ESTAÉACASAÉVERDEEBRANCATEMUMAPORTAVERMELHAÉMUITOBONTAÉMUITOBONITA BONITABONITABONIT” (ibidem, p.37).

⁹⁷ a população daquela área variava tanto que provavelmente ninguém se lembra de muito, muito tempo atrás, antes as época dos ciganos e dos adolescentes, quando os Breedlove moravam ali, aninhados na parte da frente da loja. Apodrecendo juntos no entulho conseguido da veneta de um corretor de imóveis. Eles entravam e saíam de mansinho daquela caixa de pintura cinza descascada, sem criar agitação no bairro, som na força de trabalho ou problemas no gabinete do prefeito (ibidem, p.38).

repleto de expectativas positivas há um local cuja cor se define como “neutra por excelência (...) [sendo] natural que uma cor assim (...) não tenha nem som exterior nem movimento” (ibidem, p.119), no caso, um lugar quase estagnado, o que implicaria uma falta de vida, de esperança.

No entanto, há um aspecto que poderia induzir o leitor a uma outra compreensão do capítulo. Nota-se que a palavra “pretty” aparece repetida um número de vezes diferente do que ocorre na prolepse inicial, sendo quebrada na sua última repetição, como se a beleza proposta não se tornasse real ao final daquela leitura; sendo assim encarada não haveria rompimento da expectativa inesperada. Além disso, desestruturar o adjetivo “happy” indicaria, também, a falta de beleza do local.

É assim que Toni Morrison inova, através da recorrência da quebra de expectativa sofrida pelo leitor o que ocorre em todo o romance cada vez que um trecho da prolepse inicial é usado como epígrafe de capítulo. O trecho que continuaria a prolepse inicial encontra-se no capítulo seguinte, uma linearidade só rompida quando há o início de uma nova estação, conforme já se explicou. A epígrafe é a que segue: “HEREISTHEFAMILYMOTHERFATHERDICKANDJANELIVEINTHEGREENANDWHITEHOUSHEYAREVERYH”⁹⁸ (TBE, p.38). A fragmentação da palavra novamente ocorre em um vocábulo que traz o significado positivo “happy” antecipando algo que ocorrerá em sentido inverso, mesmo não havendo repetição do último termo como ocorre no capítulo anterior, o corte já na primeira letra da palavra “happy” anuncia a quebra da felicidade esperada. O trecho que descreve a convivência familiar, que em nenhum momento é positiva, revelando

⁹⁸ “ESTAÉAFAMÍLIAAMÃEOPAIDICKEJANEMORAMNACASABRANCAEVERDEELESSÃOMUITOF” (ibidem, p.42).

brigas entre pai e mãe, a revolta do filho e o desespero da filha relata uma família completamente fora de padrões da felicidade ocidental esperada.

Cholly and Mrs. Breedlove fought each other with a darkly brutal formalism that was paralleled only by their lovemaking. Tacitly they had agreed not to kill each other. (...)

There was a difference in the reaction of the children to these battles. Sammy cursed for a while, or left the house, or threw himself into the fray. (...) Pecola, on the other hand, restricted by youth and sex, experimented with methods of endurance. (...) She struggled between an overwhelming desire that one would kill the other, and a profound wish that she herself could die.⁹⁹ (ibidem, p.43)

O trecho elucida bem a situação não-feliz vivida pela Breedlove, apresentando um quadro de um ambiente no qual reinava discórdia, violência, crueldade já que não é possível haver felicidade em uma casa na qual mãe e pai “fought each other with a darkly brutal formalism” (cf. p.76).

Após apresentação da vida familiar dos Breedlove, a parte *Autumn* é finalizada. Inicia-se, então a parte *Winter* repetindo-se a estrutura encontrada no capítulo anterior em que o primeiro do capítulo subsequente (capítulo quatro) não apresenta epígrafe. No quinto capítulo é apresentada um outro trecho do paratexto inicial que retoma o trecho relacionado ao gato: “SEETHECATITGOESMEOW MEOWCOMEANDPLAYCOMEPLAYWITHJANETHEKITTENWILLNOTPLAYPLAYPLAYPLA¹⁰⁰” (ibidem, p.81). Aqui, novamente, há a reiteração do último termo: “play”. É interessante ressaltar que já na epígrafe há o anúncio de que o animal não quer brincar, porém não se compreende o porquê. O trecho explica:

“[h]ere!” Pecola turned. “Here is your kitten!” he screeched. And threw a big

⁹⁹ Cholly e a sra. Breedlove brigavam com um formalismo brutal e sombrio que só encontrava paralelo na maneira como faziam amor. Tinham concordado tacitamente que um não mataria o outro. (...) Na reação dos filhos a essas batalhas havia uma diferença. Sammy dizia uns palavrões, ou saía de casa, ou se atirava na briga. (...) Pecola, por outro lado, restrita pela pouca idade e pelo sexo, fazia experiências com métodos de resistência. (...) Ela se debatia entre um desejo esmagador de que um matasse o outro e uma vontade imensa de morrer (ibidem, p.47).

¹⁰⁰ “VEJAOGATOESTÁMIANDOVENHABRINCARVENHABRINCARCOMAJANEOGATINHONÃOQUERBRINCARBRINCARBRINCARBRINC” (ibidem, p.84).

black cat right in her face. (...)
 “Gimme my cat!” His voice broke. With a movement both awkward and sure he snatched the cat by one of its hind legs and began to swing it around his head in a circle.
 “Stop that!” Pecola was screaming. (...)
 (...) They both fell, and in his falling, Junior let go the cat, which, having been released in mid-motion, was thrown full force against the window. It slithered down and fell on the radiator behind the sofa. Except for a few shudders, it was still. (...)
 “She killed our cat”, said Junior. “Look.” He pointed to the radiator, where the cat lay, its blue eyes closed, leaving only an empty, black, and helpless face¹⁰¹ (ibidem, p.89-91).

O trecho exposto realmente comprova a ruptura na expectativa de brincadeira entre a menina e o gato ao ser apresentada a morte do felino, provocada pela travessura de um personagem não citada no título – o menino. Ao invés da felicidade infantil comum em brincadeiras, encontra-se a morte daquele cuja figura poderia ser associada a um animal de estimação que normalmente exalaria vida e alegria. Há no trecho, como previamente citado, algumas pistas sobre o destino do gato que, além de recusar a brincadeira, é descrito como um “big black cat” (cf. p.77) que, “em muitas tradições (...) [simboliza] a obscuridade e a morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.463). Assim, a obscuridade pode estar relacionada à conduta do menino e a morte pode implicar não só na morte do gato, mas em outros rompimentos que ainda serão narrados. Renova-se o choque entre epígrafe do capítulo e o conteúdo que apresenta.

O inverno, estação que, graças ao clima, é menos produtiva, popularmente considerada a mais tediosa e triste entre todas, torna-se pano de fundo para o

¹⁰¹ “Olhe!”. Pecola se virou. “Aqui está o seu gatinho!”, guinchou ele. E jogou um gato preto bem no rosto dela. (...)

“Dá aqui esse gato!” A voz dele falhou. Com movimento ao mesmo tempo desajeitado e certo, agarrou o gato por uma perna traseira e começou a girá-lo em torno da cabeça.

“Pára com isso!”, gritou Pecola. (...)

(...) Os dois caíram e, na queda, Júnior largou o gato. Solto em pleno movimento, o animal foi atirado com toda a força contra a janela. Resvalou e caiu em cima do aquecedor, atrás do sofá. Estremeceu algumas vezes e ficou imóvel. (...)

“Ela matou o nosso gato”, disse Júnior. “Olha.” Apontou para o aquecedor, onde o gato jazia, com os olhos azuis fechados, deixando apenas uma cara preta, vazia e indefesa (ibidem, p.92-94).

desenvolvimento da ação, conforme se encontra no parágrafo final do capítulo: “outside, the March wind blew into the rip in her dress. (...) But she could not hold it low enough to avoid seeing the snowflakes falling and dying on the pavement¹⁰²” (TBE, p.93). A descrição da neve que morre na calçada durante os ventos de março, propicia a percepção de que a morte seria tão intensa naquele momento da narrativa que nem mesmo os elementos naturais, exemplificados por “snowflakes” (cf. p.78), resistiam ao seu poder.

É interessante notar que o sentido simbólico da morte é reiterado, ao passo que seu significado “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, uma paz, uma época” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.621). O anúncio da morte do gato – animal – e da morte da “natureza” – neve – renova o significado de morte e desencadeia fatores que culminarão no clímax da narrativa.

No momento da narrativa da morte do gato todas as expectativas sobre a felicidade que o animal poderia trazer à pequena menina são dilaceradas como se nada permanecesse vivo em torno da garota.

Na parte intitulada *Spring* narram-se as histórias completas de Pauline e Cholly Breedlove. Mais uma vez é repetido o recurso estilístico previamente aplicado, no qual o primeiro capítulo subsequente não traz epígrafe.

No sétimo capítulo é narrada a história de Pauline que traz como epígrafe o seguinte trecho: “SEEMOTHERMOTHERISVERYNICEMOTHERWILLYOUPLAYWIT HJANEMOTHERLAUGHSLAUGHMOTERLAUGHLA¹⁰³” (ibidem, p.110), que é

¹⁰² “[J]á fora, o vento de março entrou-lhe pelo rasgão no vestido. (...) Mas não conseguiu abaixá-la o suficiente para não ver os flocos de neve que caíam e morriam na calçada.” (ibidem, p.96)

¹⁰³ “VEJAAMÃEÉ MUITOBOAZINHAMÃEQUERBRINCARCOMAJANEAMÃERIAMÃERIAMÃERIAMÃERI!” (ibidem, p.112)

confrontado com a seguinte descrição da mãe:

[t]he end of her lovely beginning was probably the cavity in one of her front teeth. She preferred, however, to think always of her foot. (...) a rusty nail was met when it punched clear through her foot during her second year of life saved Pauline Williams from total anonymity. The wound left her with a crooked, archless foot that flopped when she walked (...) ¹⁰⁴ (TBE, p.110).

A caracterização de uma personagem que, além da “cavity in (...) her front teeth” (cf. p. 79) tinha um “crooked, archless foot that flopped when she walked” (cf. p.79) choca-se com a imagem vislumbrada da mãe que sorri no paratexto inicial do capítulo.

O fato de a mãe ter um dos dentes da frente estragado já denota ironia quando na prolepse ela aparece rindo; ora, a beleza do sorriso é rompida por susto e repúdio à podridão do dente. A felicidade apresentada na prolepse é arruinada pela deteriorização do corpo daquela que deveria emanar coisas boas, havendo, em contrapartida à imagem “imaculada” da mãe, um retrato grotesco de uma mulher que, além de manca, não possui um sorriso que encante.

Ainda chocando o anúncio da bondade da mãe, quando se estabelece “MOTHERISVERYNICE”, é apresentada uma personagem com traços positivos pouco evidentes:

[h]olding Cholly as a model of sin and failure, she bore him like a crown of thorns, and her children like a cross.
It was her good fortune to find a permanent job in the home of a well-to-do family whose members were affectionate, appreciative, and generous. (...) Soon she stopped trying to keep her own house. The things she could afford to buy did not last, had no beauty or style (...) More and more she neglected her house, her children, her man (...) All the meaningfulness of her life was in her work. For her virtues were intact ¹⁰⁵ (ibidem, p.127-128).

¹⁰⁴ [o] fim do agradável começo dela foi provavelmente uma cárie num dos dentes da frente. Ela, porém, preferia pensar sempre no pé (...) um prego enferrujado foi recebido quando lhe perfurou um pé durante seu segundo ano de vida salvou Pauline Williams do anonimato total. O ferimento deixou-a com um pé torto, sem arco, que pendia quando ela andava (...) (ibidem, p.112).

¹⁰⁵ [c]onsiderando Cholly como um modelo de pecado e fracasso, carregava-o como a uma coroa de espinhos, e os filhos como a uma cruz.

Considerar os filhos como cruz em sua vida, negligenciar a família e tudo aquilo que a ela se relaciona não implica caráter bondoso da mãe, havendo uma inversão entre aquilo que é positivo e negativo. A mãe, figura geralmente relacionada ao bem, que abdicaria da própria vida pela vida dos filhos, revela-se como alguém pouco interessado em fazer com que a família seja feliz, distanciando os filhos, o marido, a casa daquilo que considera bom em sua vida – seu emprego. Tudo o que não se encontra de alguma forma presente na casa dos Fisher parece estar muito longe dos objetivos de Pauline, já que encontra todo o sentido da vida apenas naquele trabalho.

O pai, por sua vez, é apresentado na prolepse da seguinte maneira: “SEEFATHERHEISBIGANDSTRONGFATHERWILLYOUPLAYWITHJANEFATHERISSMILINGSMILEFATHERSMILESMILE¹⁰⁶” (ibidem, p.132). A figura do pai, na epígrafe do oitavo capítulo, não é apresentada como bondosa e paternal tal como a figura da mãe, sendo suas características mais marcantes o tamanho e a força: “BIGANDSTRONG”(cf. p.80).

A brincadeira não faz parte da relação estabelecida entre pai e filhos. Na realidade, Cholly não nutria qualquer sentimento por aqueles com quem convivia, como já citado no capítulo anterior deste estudo. A força física do pai se confirma no episódio climático da narrativa – o estupro da filha. Na realidade, a falta de afeição

Teve a sorte de encontrar um emprego permanente com uma família abastada cujos membros eram afetuosos, agradecidos e generosos. (...) Em breve ela parou de tentar cuidar da própria casa. As coisas que podia comprar não duravam, não tinham beleza nem estilo (...) Foi negligenciando cada vez mais a casa, os filhos, seu homem (...) Todo o sentido de sua vida estava no trabalho, pois suas virtudes estavam intactas (ibidem, p.128, 130).

¹⁰⁶“VEJAOPAIELEÉGRANDEEFORTEPAIQUERBRINCARCOMAJANEOPAIESTÁSORRINDOSORRIAPAISORRIASORRIA” (ibidem, p.133)

pulsante em Cholly criou uma distância enorme entre pai e filhos; talvez essa seja uma das motivações que suscitaram o nascimento de um desejo libidinoso que em um momento de descontrole, gera o estupro da filha de onze anos:

[r]emoving himself from her was so painful to him he cut it short and snatched his genitals out of the dry harbor of her vagina. She appeared to have fainted. Cholly stood up and could see only her grayish panties, so sad and limp around her ankles. Again the hatred mixed with tenderness. The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her¹⁰⁷ (ibidem, p.163).

Uma mistura de sentimentos do pai é apreendida do excerto: ódio e ternura mesclam-se em um quadro extremamente grotesco e cruel. Ao estuprar a filha, o pai rompe qualquer relação paternal que pudesse ter sido construída até aquele momento; a filha é vista como um objeto de desejo sexual, que, através da força, é “adquirido”. A força do pai, anunciada na epígrafe, pode ser visualizada aqui pela voracidade que o impulsiona a violentar a própria filha. A brincadeira em nada se faz presente assim como o sorriso: fato tão grave jamais poderia ser encarado com risos.

É fato que a força e a violência do pai não são relatadas apenas no capítulo oito, sendo características marcantes na construção da personagem. Ainda no primeiro capítulo, quando é apresentado pela primeira vez na narrativa, a violência de Cholly é uma de suas características mais marcantes, paralelamente ao descontrole, conforme exemplo citado neste capítulo (cf. p.71), quando se exemplifica analepse.

Quando ainda no terceiro capítulo uma briga do casal é descrita, a violência do pai é bem explanada:

¹⁰⁷ [f]oi tão doloroso sair de dentro dela que ele foi rápido e arrancou o membro da enseada seca que era a vagina dela. Ela parecia ter desmaiado. Cholly se levantou e só conseguiu enxergar a calcinha acinzentada dela, tão triste e frouxa ao redor dos tornozelos. Novamente o misto de ódio e ternura. O ódio não o deixou levantá-la, a ternura obrigou-o a cobri-la. (ibidem, p.164)

Cholly opened his eyes slowly. They were red and menacing. With no exception, Cholly had the meanest eyes in town.

(...) But the unquarreled evening hung like the first note of a dirge in sullenly expectant air. An escapade of drunkenness, no matter how routine, had its own ceremonial close. (...)

Naked and ashen, he leaped from the bed, and with a flying tackle, grabbed his wife around the waist, and they hit the floor. Cholly picked her up and knocked her down with the back of his hand. She fell in a sitting position, her back supported by Sammy's bed frame.¹⁰⁸ (ibidem, p.41-44)

A crueldade e a violência com que Cholly e a esposa se atacavam refletem, mais uma vez, as características dominantes da personalidade de Cholly. É interessante que mesmo com tanta violência, a atitude da esposa é muito mais de conformidade do que de medo ao encarar a vida que levavam juntos, conforme já exemplificado neste capítulo (cf. p. 71), quando a esposa afirma não o ter deixado, apesar das circunstâncias nada favoráveis ante as quais vivia. À crueldade do homem que “had the meanest eyes in town” (cf. p. 82) pode ser empregada no seguinte sentido:

[a]tribuí-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. (...) A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato de vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém (ARTAUD, 1999, p.118).

A crueldade aplicada por Cholly não é descrita com quaisquer resquícios de sangue, nem mesmo no momento do estupro “dry harbor of her vagina” (cf.p.82). Sua crueldade se configuraria como esperada após traçar-se todo o histórico vivido por Cholly, posto que em seu mundo “o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente” (ibidem, p.119). A prática de atos moralmente incorretos passa a

¹⁰⁸ Cholly abriu os olhos lentamente. Estavam vermelhos e ameaçadores. Cholly tinha os olhos mais cruéis da cidade.

(...) Mas a briga que não ocorrera à noite pairava como a primeira nota de um lamento fúnebre no ar soturnamente expectante. Uma bebedeira, por mais rotineira que fosse, tinha seu cerimonial de encerramento. (...)

Nu e cinzento, deu um pulo da cama, agarrou a mulher pela cintura e os dois caíram no chão. Cholly ergueu-a e tornou a derrubá-la, com as costas da mão. Ela caiu sentada, as costas apoiadas na cama de Sammy (ibidem, p.44-48).

ser esperada, assim como a conformidade daqueles que o cercam, compreendendo-se que a violência da personagem ultrapassa as barreiras do físico. A consciência de sua condição parece muito lúcida, considerando que age violentamente “afetuoso” após o estupro da filha, quando “[t]he hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her” (cf. p.82).

No capítulo nove há a seguinte prolepse: “SEETHEDOGBOWWOWGOES THEODOYOUWANTTOPLAYDOYOUWANTTOPLAYWITHJANESEETHEDOGRU NR¹⁰⁹”(TBE, p.164). Aqui ocorre algo inédito ao considerar-se o padrão estabelecido nos capítulos iniciados por prolepse no romance: o acréscimo de uma pergunta, no caso, da pergunta “do you want to play”. A pergunta acrescida denota a ênfase naquilo que se busca explorar.

É curioso que a brincadeira tão comum entre as crianças é esperado na vida de Pecola seja pouquíssima visto na narrativa, logo se vislumbra a imagem da menina brincando com o cachorro, personagem que até então não foi apresentado. O único momento de entretenimento apresentado é quando Pecola está na companhia das irmãs Mac Teer, especialmente durante sua estadia em sua casa, narrada no primeiro capítulo.

We had fun in those few days Pecola was with us. Frieda and I stopped fighting each other and concentrated on our guest, trying hard to keep her from feeling outdoors.
When we discovered that she clearly did not want to dominate us, we liked her. She laughed when I clowned for her, and smiled and accepted gracefully the foods gifts my sister gave her¹¹⁰ (ibidem, p.18-19).

¹⁰⁹“VEJAOCACHORROAUAFUZOCACHORROQUERBRINCARQUERBRINCARCOMAJANEVEJA O CACHORROCORR ERCORRACACHORROCOR” (ibidem, p.165)

¹¹⁰ Nos poucos dias que Pecola passou conosco nós nos divertimos. Frieda e eu paramos de brigar uma com a outra e nos concentramos na hóspede, fazendo força para que ela não se sentisse na rua. Quando descobrimos que ela claramente não queria nos dominar, gostamos dela. Ria quando eu fazia palhaçadas para ela, sorria e aceitava com cortesia quando minha irmã lhe oferecia algo de comer (ibidem, p.22).

A sua estadia na casa dos Mac Teer implica talvez no único momento do romance no qual a menina recebe afeto e dedicação, muito bem exemplificado quando Pecola menstrua pela primeira vez, recebendo atenção especial da mãe das meninas, que “pulled both of them toward her, their heads against her stomach¹¹¹” (ibidem, p.31).

As garotas, por sua vez, preocupavam-se com o sentimento de Pecola e se esforçavam para que a colega não se sentisse desabrigada, por entenderem que a falta de abrigo era uma das piores condições a ser enfrentada pelo ser humano.

Outdoors, we knew, was the real terror of life. (...) But to be slack enough to put oneself outdoors, or heartless enough to put one's own kin outdoors – that was criminal.

There is a difference between being put *out* and being put *outdoors*. If you are put out, you go somewhere else; if you are outdoors, there is no place to go. The distinction was subtle but final. Outdoors was the end of something, an irrevocable, physical fact, defining and complementing our metaphysical condition. (...) But the concreteness of being outdoors was another matter – like the difference between the concept of death and being, in fact, dead. Dead doesn't change, and outdoors is here to stay¹¹² (ibidem, p.17-18).

Mesmo jovens, as garotas compreendiam que a situação vivida por Pecola era extremamente ruim, logo, a preocupação excessiva é notada.

Retomando a questão da ênfase na brincadeira não realizada no nono capítulo, a contraposição entre prolepse e narrativa torna-se uma espécie de confronto entre a vida real de Pecola e a vida que se desejaria que ela levasse. Conforme já ocorreu no capítulo iniciado pela prolepse do gato, aqui a expectativa criada encontra-se relacionada à alegria que geralmente os animais trazem à vida

¹¹¹ “puxou as duas para perto, abraçando-as pela cabeça” (ibidem, p.34).

¹¹² Sabíamos que ficar na rua era o verdadeiro terror da vida. (...) Mas ser descuidado o suficiente para ser posto na rua, ou ser cruel a ponto de pôr um parente na rua – isso era um crime. Há uma diferença entre ser posto para fora e ser posto na rua. Se a pessoa é posta para fora, vai para outro lugar; se fica na rua, não tem para onde ir. A distinção é sutil, mas definitiva. Estar na rua era o fim de alguma coisa, um fato físico, irrevogável, definido e complementando nossa condição metafísica. (...) Mas estar na rua era outra história, era fato concreto, como a diferença entre o conceito de morte e estar realmente morto. Um morto não muda, e estar na rua é estar para ficar (ibidem, p.20-21).

das crianças quando, em muitos casos, se tornam amigos inseparáveis em todas as brincadeiras.

Da mesma forma que ocorreu nos demais capítulos, há a ruptura das expectativas quando se percebe não haver brincadeiras ou alegrias relacionadas ao cachorro, que é descrito da seguinte forma: “the dog was mangy; his exhausted eyes ran with a sea-green matter around which gnats and flies clustered¹¹³” (ibidem, p.171).

A imagem vislumbrada daquele cão sadio que correria em volta das crianças é dilacerada quando seu retrato é pintado. As condições deploráveis do animal não suscitam qualquer espécie de sentimento positivo ou desejo de ao menos estar perto da figura grotesca que se apresenta.

Rompendo-se a idéia de brincadeira com o cão uma vez, ainda perdura a ênfase na brincadeira constituída com o auxílio da repetição da pergunta, conforme já explicado. A reiteração da não-brincadeira estabelecida entre a menina e o cão comprova-se no trecho que segue:

[h]e saw the girl bending down to the sleeping dog, who, at her touch, opened one liquid eye, matted in the corners with what looked like green glue. She reached out and touched the dog's head, stroking him gently. She placed the meat on the floor of the porch, near his nose. The odor roused him; he lifted his head, and got up to smell it better. He ate it in three or four gulps. The girl stroked his head again, and the dog looked up at her with soft triangle eyes. Suddenly he coughed, the cough of a phlegmy old man – and got to his feet. The girl jumped. The dog gagged, his mouth chomping the air, and promptly fell down. He tried to raise himself, could not, tried again and half-fell down the steps. Choking, stumbling, he moved like a broken toy around the yard. The girl's mouth was open, a little petal of tongue showing. She made a wide, pointless gesture with one hand and then covered her mouth with both hands. She was trying not to vomit. The dog fell again, a spasm jerking his body. Then he was quiet. The girl's hands covering her mouth, she backed away a few feet, then turned, ran out of the yard and down the walk¹¹⁴ (ibidem, p.175-176).

¹¹³ “o cachorro era sarnento; de seus olhos exaustos corria uma substância verde-mar em torno da qual se amontoavam moscas e mosquitos” (ibidem, p.172).

¹¹⁴ [v]iu a menina curvar-se para o cão adormecido, que, ao toque dela, abriu um olho líquido, recoberto nos cantos com o que parecia cola verde. Ela estendeu a mão e tocou a cabeça do cão,

É interessante destacar que a morte do cão é descrita com a predominância da cor verde em cenas essenciais, uma cor “portador[a] de poderes maléficos” (PEDROSA, 1982, p.112), podendo ser a portadora da morte, como já se citou neste estudo. A relação estabelecida entre Pecola e o cão engana no momento em que Pecola “reached out and touched the dog’s head, stroking him gently” (cf. p. 85), confundindo o leitor em relação ao elo afetivo que poderia se estabelecer entre ambos. No entanto, a seqüência da leitura do texto delinea que a suposta relação não existe; existe, sim, uma relação entre mártir e carrasco, na qual o último papel caberia à menina, um carrasco completamente alheio à gravidade de sua ação. Não é comum uma criança envenenar animais e é claro que o envenenamento não ocorreu com o consentimento ou conhecimento de Pecola, mas a expectativa criada pela prolepse inicial é rompida de forma muito efetiva. O afago da menina – uma das únicas demonstrações de carinho expressos por Pecola em toda a narrativa – causa a morte do “objeto de desejo” – o “brinquedo” que nunca teve.

Outro aspecto a ser indicado nesse trecho é a metáfora criada na descrição da morte do cão, que, enquanto agonizava, “moved like a broken toy around the yard” (cf. p.85). Metaforicamente é criada uma relação entre cão e brinquedo inicialmente porque o cão seria o brinquedo da garota, e, na seqüência, porque fisicamente em seu leito de morte o animal assemelha-se a um “brinquedo

alisando-o suavemente. Colocou a carne no piso do alpendre, perto do focinho dele. O odor o despertou; ele ergueu a cabeça e depois o corpo para sentir melhor o cheiro. Comeu três ou quatro bocados. A menina tornou a afagar-lhe a cabeça e o cão fitou-a com suaves olhos triangulares. De repente, tossiu, a tosse de um velho catarrento – e se pôs de pé. A menina deu um pulo. O cão fez que ia vomitar, a boca mastigando o ar, e caiu. Tentou se levantar, não conseguiu, tentou de novo e meio que caiu da escada. Sufocando, tropeçando, moveu-se pelo pátio como um brinquedo quebrado. A menina estava de boca aberta, com uma pequena pétala de língua para fora. Fez um gesto vago, a esmo, com uma mão e depois cobriu a boca com as duas mãos. Estava tentando não vomitar. O cão caiu novamente, um espasmo a sacudir-lhe o corpo. Depois ficou imóvel. A menina, tapando a boca com as mãos, recuou alguns passos, virou-se e saiu correndo do quintal para a calçada (ibidem, p.175-177).

quebrado”.

É intrigante constatar que os únicos momentos de possível brincadeira falsamente criados pela prolepse são rompidos com mortes – a morte do gato e a morte do cão. À pequena Pecola não é permitido viver nenhum momento infantil, com bonecas, animais ou doces sem que isso contribua a situações humilhantes, tristes e assustadoras.

O episódio da morte do cão encerra a parte primavera. A imagem de vida que popularmente se atribuí a estação na qual floresce a natureza que adormecia durante o inverno é completamente confrontada quando são relatados a morte do cão – física – e o estupro de Pecola – que pode ser também encarado como uma morte espiritual e social da garota.

Inicia-se a última parte do romance – *Summer* – e mais uma vez há um capítulo que o segue sem qualquer epígrafe. É possível então caracterizar o fato como um recurso estilístico empregado pela autora no romance. Uma das explicações para eleição de tal recurso pode ser a construção de um mecanismo para que se atribua uma falsa linearidade narrativa, já que tais capítulos (um, quatro, seis e dez) constroem uma suposta relação cronológica com os episódios que são rompidas nos capítulos subseqüentes.

Finalmente a última prolepse da narrativa está no ultimo capítulo, sendo a seguinte: “LOOKLOOKHERECOMESAFRIENDTHEFRIENDWILLPLAYWITHJANET HEYWILLPLAYAGOODGAMEPLAYJANEPLAY¹¹⁵” (TBE, p.193).

O início do capítulo novamente confunde o leitor, pois há um longo diálogo entre Pecola e uma outra pessoa com quem a menina compartilha seus anseios,

¹¹⁵ “OLHEOLHEAÍVEMUMAMIGOOAMIGOVAIBRINCARCOMAJANEELESVÃOJOGARUMJOGOGO STOSOBRIQU EJANEBRINQUE” (ibidem, p.193)

suas indagações, seus sonhos. No entanto, a fala do “amigo” aparece sempre em itálico, recurso incomum nos diálogos da narrativa. Observemos um dos trechos:

[b]ut suppose my eyes aren't blue enough.
Blue enough for what?
 Blue enough for... I don't know. Blue enough for something. Blue enough...for you!
I'm not going to play with you anymore.
 Oh. Don't leave me.
 Yes. *I am.*
 Why? Are you mad at me?
 Yes.
 Because my eyes aren't blue enough? Because I don't have the bluest eyes?
No. Because you're acting silly.
 Don't go. Don't leave me. Will you come back if I get them?
Get what?
 The bluest eyes. Will you come back then?
Of course I will. I'm just going away for a little while.
 You promise?
Sure. I'll be back. Right before your very eyes.
 (...)
 She, however, stepped over into madness which protected her from us simply because it bored us in the end.¹¹⁶ (ibidem, p.203-206)

Partindo do diálogo, nota-se o desejo insaciável de Pecola em conseguir olhos azuis, conforme ela mesma expõe um a suposto amigo, que, na verdade, é fruto de seu imaginário, mas que a loucura a fez parecer real. As falas da garota ora complementam-se com as falas do amigo, ora se choca com elas. É como se, em

¹¹⁶ Mas suponha que os meus olhos não sejam azuis o suficiente.

Azuis o suficiente para quê?

Azuis o suficiente para... Não sei. Azuis o suficiente para alguma coisa. Azuis o suficiente ...para você!

Não vou mais brincar com você.

Ah, não vai embora!

Vou, sim.

Por quê? Ficou zangada comigo?

Fiquei.

Porque os meus olhos não são azuis o suficiente? Porque eu não tenho os olhos mais azuis?

Não. Porque você está sendo tonta.

Não vai embora. Não me deixa. Você volta se eu conseguir eles?

Conseguir o quê?

Os olhos mais azuis. Você volta?

Claro que volto. Eu vou embora só por um tempinho.

Promete?

Claro. Eu volto. E vou estar bem diante dos seus olhos.

(...)

Ela, porém, avançou para a loucura que a protegeu de nós simplesmente porque, no fim, nos entediou. (ibidem, p.204-206)

alguns momentos, a voz com quem se fala represente a consciência de Pecola, que ficou perdida em meio à sua loucura. O medo de ficar só, a promessa de retorno, o sonho supostamente conquistado, tudo se associa às experiências vividas pela garota.

O recurso itálico, então, explica-se, já que o diálogo não se dá entre duas personagens, mas sim entre uma personagem e sua criação, uma voz que ressoa em sua mente na forma de amigo. Não há brincadeira a ser estabelecida entre uma personagem real e uma personagem imaginária, isso é notório. Assim, a brincadeira anunciada na prolepse, mais uma vez, é rompida pelo simples fato de o amigo não existir e tampouco a brincadeira, e nem mesmo a voz com a qual Pecola dialoga. Até mesmo a voz que ressoa na cabeça da menina afirma em determinado momento: *“I’m not going to play with you anymore”*, rompendo definitivamente a expectativa de brincadeira sugerida na epígrafe. A menina louca vive restrita às margens da cidade:

[t]he damage done was total. She spent her days, her tendril, sap-green days, walking up and down, up and down, her jerking to the beat of a drummer so distant only she could hear. Elbows bent, hands on shoulders, she flailed her arms like a bird in an eternal, grotesquely futile effort to fly. Beating the air, a winged but grounded bird, intent on the blue void it could not reach – could not even see – but which filled the valleys of the mind.

(...)

And Pecola is somewhere in that little brown house she and her mother moved to on the edge of the town, where you can see her even now, once in a while ¹¹⁷(ibidem, p.204-205).

A associação criada entre a menina louca e um pássaro sugere que aquela

¹¹⁷ O dano foi total. Ela passava os dias, seus dias verdes de criança, andando para cima e para baixo, para cima e para baixo, balançando a cabeça ao som de um tambor tão distante, que só ela era capaz de ouvir. Cotovelos dobrados, mãos sobre os ombros, ela batia os braços num esforço eterno e grotescamente fútil. Batendo o ar, uma ave alada mas presa ao chão, decidida a chegar ao vazio azul que não conseguia atingir – não podia nem ao menos ver – mas que enchia os vales da mente.

(...)

E Pecola está em algum lugar naquela casinha marrom para onde ela e a mãe se mudaram, nos limites da cidade, e onde, de vez em quando, ainda dá para vê-la (ibidem, p.205).

alma seria imortal, já que simbolicamente “o pássaro é tomado (...) como símbolo da imortalidade da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.688), ou seja, a alma deteriorada daquela figura seria para sempre lembrada. O marrom, cor da casa na qual habitam mãe e filha, é um tom utilizado para “rebaixar as cores” (PEDROSA, 1982, p.117), que propicia, aqui, uma diminuição do ambiente em que viviam.

Pecola agora está marginalizada em vários sentidos: além de viver às margens da cidade, muito graças à pobreza de sua família, é marginal, pois não tolerou toda a pressão sofrida e enlouqueceu. A garota vive então isolada não apenas geograficamente, mas também socialmente. Os problemas por ela sofridos criaram danos irreversíveis gerando problemas psicológicos que a levariam à loucura – outra forma de marginalização.

A loucura tem sintomas variados ao infinito. Em sua composição entra tudo o que foi visto e ouvido, tudo o que foi pensado e meditado. Ela aproxima aquilo que parece mais afastado. Lembra aquilo que parece ter sido completamente esquecido. As antigas imagens revivem; as aversões que se acreditavam extintas renascem; as inclinações tornam-se mais acentuadas; mas tudo, então, fica desorganizado. As idéias, em sua confusão, parecem-se com os caracteres de uma tipografia reunidos sem propósito estabelecido e sem inteligência. (ETTMÜLLER, apud FOUCAULT, 1978, p.252)

Esse emaranhado de acontecimentos: violência, abandono, abuso, preconceito racial, entre outros, reverberam para a loucura da menina, compreendendo-se, então, as razões pelas quais a menina fala sozinha, e como os acontecimentos de sua vida mesclam-se entre reais e imaginários, fazendo com que não se compreenda, ao certo, quanto daquilo é real e quanto é fictício. Em um outro trecho do diálogo entre Pecola e seu “amigo”, encontram-se fragmentos sobre o estupro, seu grande trauma:

[y]ou always talk so dirty. Who told you about that, anyway?
I forget.
 Sammy?
No. You did.
 I did not.

You did. You said he tried to do it to you when you were sleeping on the couch.
 See there! You don't even know what you're talking about; it was when I was washing the dishes.
Oh, yes. Dishes.
 By myself. In the kitchen.
Well, I'm glad you didn't let him.
 Yes.
Did you?
 Did I what?
Let him.
 Now who's crazy?
I am, I guess.
 (...)
 Then why didn't you tell Mrs. Breedlove?
 I did tell her!
I don't mean about the first time. I mean about the second time, when you were sleeping on the couch.
 (...)
 She wouldn't have believed me then either.
You're right. No use telling her when she wouldn't believe you ¹¹⁸(TBE, p.199-200).

O monólogo que Pecola trava consigo mesma denuncia não apenas o estupro narrado no capítulo oito, mas um outro possível abuso ocorrido enquanto a menina lia no sofá. Não há como estabelecer se o segundo episódio ocorreu ou não, já que ele não é citado em nenhum outro momento da narrativa. Sabe-se que, após a

¹¹⁸ [v]ocê sempre fala muita indecência. E quem foi que contou essas coisas para você?

Esqueci.

O Sammy?

Não. Você.

Não contei.

Contou. Você disse que ele tentou fazer aquilo com você enquanto você estava dormindo no sofá.

Está vendo? Você nem sabe do que está falando. Foi enquanto eu estava lavando a louça.

Ah, é. A louça.

Sozinha. Na cozinha.

Bom, acho ótimo que você não deixou que ele fizesse.

Sim.

Deixou?

O quê?

Que ele fizesse.

Quem é a maluca agora?

Eu, acho.

(...)

Por que foi, então, que você não contou nada para a senhora Breedlove?

Eu contei!

Eu não estou falando da primeira vez. Estou falando da segunda, quando você estava dormindo no sofá.

(...)

Ela não teria acreditado em mim.

Você tem razão. Não ia adiantar nada contar, se ela não ia acreditar em você (ibidem, p.199-200).

leitura do oitavo capítulo, no qual a menina foi violentada pelo pai, tal ato gerou uma gravidez na jovem. A loucura, então, confunde o leitor em relação à realidade dos fatos e ao ponto até o qual os devaneios de Pecola a influenciaram, sendo algo que não se pode mensurar.

Conforme já relatado neste capítulo, a prolepse apresenta-se como um recurso invertido que ao anunciar fatos, eles se comprovam de forma contrária. Ora, a leitura da epígrafe em prolepse prenunciaria uma narrativa completamente feliz, com personagens repletos de afeição e amor. O espanto do leitor aumenta à medida que a leitura flui, pois a protagonista, na prolepse apresentada como Jane e no romance como Pecola, é uma jovem menina que tem uma vida triste, solitária, muito diferente da vida esperada de uma criança e completamente oposta à vida da pequena Jane, que brinca com cão, gato, tendo uma família feliz à sua volta.

A imagem vislumbrada partindo da prolepse inicial rompe-se dando espaço a um quadro completamente oposto, no qual a questão racial exerce grande influência, denunciando atrocidades relacionadas à raça que certamente incomodam, as quais serão estudadas com mais dedicação no capítulo que segue.

3. TEMA CONTROVERSO: RACISMO

Racism hurts in a very personal way. Because of it, people do all sorts of things in their personal lives and love relationships based on their conception of what it means to be Black in this society.

Toni Morrison

3. TEMA CONTROVERSO: RACISMO

Qualquer romance que se estude denota em um emaranhado de temas que o alicerça. Partindo da simples leitura de *The Bluest Eye* compreende-se o racismo como sendo talvez seu tema fundamental. Aqui, intenta-se desvendar os mecanismos pelos quais um tema tão polêmico se faz presente com tanta eficácia até mesmo em pequenos detalhes do romance.

Ao se estudar o modo como o racismo permeia a obra, tratar-se-á, além de seu conceito, sobre sua origem histórica e cultural nos Estados Unidos – ambiente no qual a trama é concebida – e como suas raízes ainda se encontram ativas na década de 1940, momento histórico da narração.

Do ponto de vista lexical, preconceito, do latim *praejudicium*, implica um conceito previamente formado antes de se obter conhecimento adequado sobre o assunto em questão. Ao comentar sobre preconceito, o filósofo Nietzsche concebe-o como um modo de julgar no qual se empregam valores do bem e do mal, cujos conceitos implicam a “*crença nas oposições de valores*” (NIETZSCHE, 2005, p.10), ou seja, valora-se algo como positivo e tudo aquilo que a ele se opuser conseqüentemente terá valor negativo.

Partindo de um conceito amplo sobre preconceito, especifica-se a oposição de valores quando a raça branca é tomada como superior às demais. É dessa maneira que na metade do século XIX, com a publicação em quatro volumes da obra *Essai sur l'inégalité des races humaines*¹¹⁹ (entre 1853 e 1855) do Conde Joseph-Arthur Gobineau, que se oficializa a existência do preconceito racial. Os

¹¹⁹ *Ensaio sobre a desigualdade da raça humana*

livros de Gobineau pregavam, em suma, a superioridade da raça branca perante as demais, tendo sido suas idéias muito difundidas através dos tempos.

Com a política de exploração das colônias, a prática do que foi apresentado por Gobineau tornou-se fator corriqueiro no decorrer do processo de conquista e expansão da América. A equação era muito simples: ao chegarem às colônias, os europeus buscavam riquezas naturais que eclodissem em lucro e, para tal, depreciavam o meio-ambiente, habitat dos índios; os últimos, ao discordarem com tamanha afronta, tentavam, em vão, combater os colonizadores que, para proteção da metrópole, dominavam os nativos. O resultado: europeus dominando as Américas tendo como servos os índios, que foram “catequizados”. Assim, a raça européia se consolida como a raça branca, pura, e qualquer oposto seria subjugado como raça inferior. Dois grandes incentivadores dessa política foram os exploradores Francisco de Quevedo e Juan Ginés de Sepúlveda.

Com o advento do período colonial foi necessário o emprego de mais mão-de-obra, que foi extra-oficialmente importada da África. Logo, com a chegada daqueles negros que não compreendiam o idioma dominante e tampouco mensuravam a precariedade da situação a qual seriam submetidos, o preconceito racial consolidou-se nas colônias. Ora, enquanto a minoria branca de colonizadores dominava a maioria negra de escravos e nativos, a questão da superioridade racial dos brancos consolidou-se como parte da política colonizadora vigente. Então, conceituar-se-ia racismo como um pré-conceito fundamentado em questões raciais.

Howard Zinn, historiador norte-americano, define racismo como sendo um “unequal treatment, [a] developing combination of contempt and oppression, feeling and action (...) [that if] can’t be shown to be natural, then it is the result of certain

conditions (...) [which] we are impelled to eliminate¹²⁰” (ZINN, 2005, p.30-31). Fique estabelecido que a desigualdade no tratamento que é referida pelo historiador se encontra intrinsecamente ligada à prática de segregar uma raça à outra por julgá-la superior em pelo menos algum aspecto.

Tal incoerência é recorrente ao estudar a indagação proposta pelo analista político Aléxis de Tocqueville, em um de seus artigos publicados em 1843, na qual questiona os parâmetros lógicos do racismo: “desde que, no mundo cristão e civilizado, as raças se confundiram e as classes se aproximaram e se mesclaram entre os homens livres, como pode a instituição da escravidão se manter” (TOCQUEVILLE, 1994, p.80)? A simples indagação proposta pelo estudioso denuncia a completa falta de nexos existente entre a miscigenação dos povos e a escravidão, uma vez que, havendo miscigenação desde o início dos tempos, a superiorização de qualquer povo, independente do critério que se empregasse, seria inconcebível.

No entanto, a situação vivida pelos negros após a chegada dos europeus a África em nada foi beneficiada pela miscigenação racial, rompendo-se a tênue linha que separava o povo branco do povo negro. Sendo mais desenvolvido e economicamente estabelecido, o povo branco apossou-se não só do povo negro, mas de tudo o que lhe pertencia.

Sendo assim, o negro “comercializado” pelo branco explorador, retirado de sua terra, de seus costumes, tornou-se uma vítima das condições nas quais foi inserido, passando a ter valor semelhante ao das riquezas naturais exploradas nas colônias, por exemplo. Dessa forma, além das riquezas naturais trazidas da África

¹²⁰ um tratamento desigual, uma combinação desenvolvida entre desacato e opressão, sentimento e ação (...) [que se] não pode ser mostrado como natural, então é o resultado de certas condições (...) [que] somos incitados a eliminar.

pelos exploradores europeus, foi trazida também a mão de obra necessária para “desenvolver” as colônias da América – os negros, sob a condição de escravos. Daí se deu o advento do racismo e da idealização da superioridade da raça branca: o destino dos negros era ser inferiorizado, e o destino, conforme se cria, “destila um sabor de eternidade: o que nele está escrito é imutável” (LEPARGNEUR, 1989, p.95).

Passado o sistema colonialista, Sartre explicaria a condição do negro inserido em tal sistema:

[o] preto, como o trabalhador branco, é vítima da estrutura capitalista de nossa sociedade; tal situação desvenda-lhe a estreita solidariedade, para além dos matizes de pele, com certas classes de europeus oprimidos como ele; incita-o a projetar uma sociedade sem privilégio em que a pigmentação da pele será tomada como simples acidente. Mas, embora a opressão seja uma, ela se circunstancia segundo a história e as condições geográficas: o preto sofre o seu jugo, como preto, título de nativo colonizado ou de africano deportado. E, posto que o oprimem em sua raça, e por causa dela, é de sua raça, antes de tudo, que lhe cumpre tomar consciência (SARTRE, 1965, p.97-98).

Migrando de um panorama geral para um panorama mais específico, partindo da história da colonização dos Estados Unidos da América, o advento do racismo se mostraria evidente, uma vez que como nas demais colônias europeias, em sua exploração foi indispensável a importação de mão-de-obra escrava da África. E, não diferente das demais colônias, tal mão-de-obra escrava – barata e funcional – se tornaria o alicerce para o desenvolvimento econômico e conseqüente independência do país recém-descoberto.

All the conditions for black and white in seventeenth-century America were the opposite of (...) [favorable conditions with] all powerfully directed toward antagonism and mistreatment. Under such conditions even the slightest display of humanity between the races might be considered evidence of a basic human drive toward community¹²¹ (ZINN, 2005, p.31).

¹²¹ Todas as condições para negros e brancos na América do século dezessete eram o oposto (...) [de condições favoráveis com] tudo (...) poderosamente dirigido ao antagonismo e aos **maltratos**. Sob tais condições até a menor mostra de humanidade entre as raças poderia ser considerada uma evidência de um movimento humano direcionado contra a comunidade.

Vivendo perante condições opostas, a consumação do papel do branco como raça dominante e do negro como raça dominada se estagnaria como parte indissociável na construção da sociedade.

É importante ressaltar que até o século XVI, pouco antes do mercado escravista se tornar um negócio lucrativo, o significado do termo preto era o seguinte, segundo o Oxford English Dictionary:

deeply stained with dirt; soiled, dirty, foul. Having dark or deadly purposes, malignant; pertaining to or involving death, deadly; baneful, disastrous, sinister. Foul, iniquitous, atrocious, horribly wicked. Indicating disgrace, censure, liability to punishment, etc.¹²² (ibidem, p.31).

A referência maior do idioma dominante na colônia inglesa já excluía aqueles que trouxessem a cor como parte integrante em sua caracterização. Logo, a exclusão do negro era muito mais atroz do que se poderia imaginar, convergindo à questão do preconceito em relação à cor com as condições precárias e inferiores sob as quais vivia.

É aí que nasce a escravidão quando, negociado como produto, a reificação do negro se consolidava na medida em que seu trabalho se tornava indispensável ao advento comercial do território americano; considerado como uma propriedade, ao escravo não cabiam direitos, quaisquer que fossem eles. Em 1857, por exemplo, a Suprema Corte dos Estados Unidos não concedeu a liberdade ao escravo Dred Scott, já que “he was not a person, but property¹²³” (ibidem, p.187). Ora, ante as condições vividas naquele momento e a concepção do mundo ocidental,

¹²² “profundamente manchado com sujeira; emporcalhado, sujo, asqueroso. Tendo intenções obscuras ou mortais, maligno; pertencendo ou envolvendo a morte, mortal; venenoso, desgraçado, sinistro. Abominável, perverso, cruel, terrivelmente ruim. Indicador de desgraça, censura, **predisposto** à punição, etc.

¹²³ ele não era uma pessoa, mas sim uma propriedade.

havia praticamente uma unanimidade de que as raças submetidas devem ser governadas, que elas são raças submetidas, que apenas uma raça merece e tem conquistado sistematicamente o direito de ser considerada a raça cuja principal missão é se expandir além de seu próprio domínio (SAID, 1999, p.89).

Não é necessário explicar que a raça a ampliar suas fronteiras era a raça branca, então, à raça branca cabia a função de explorar e à raça negra a de ser explorada. A escravidão, para muitos, era uma espécie de “Negro’s necessary transition to civilization¹²⁴” (ZINN, 2005, p.173), ou seja, um processo de domesticação daqueles que não eram considerados humanos.

Aqueles que dominavam o capital certamente concordavam que a raça branca era superior às demais, mantendo a prática exploratória das raças consideradas inferiores, privando-os assim do chamado “livre-arbítrio”. Nietzsche escreveria que aquilo “que é chamado de ‘livre-arbítrio’ é, essencialmente, o afeto de superioridade em relação àquele que tem de obedecer: ‘eu sou livre, ‘ele’ tem de obedecer” (NIETZSCHE, 2005, p.23), reiterando a relação ditada entre exploradores e explorados.

A situação dos dominados não era digna, vivendo sob as piores condições possíveis, conforme descreveu W.E.B. Du Bois, em *The Gift of Black Folk*¹²⁵:

as a tropical product with a sensuous receptivity to the beauty of the world, has was not as easily reduced to be the mechanical draft-horse which the northern European laborer became. He...tended to work as the results pleased him and refused to work or sought to refuse when he did not find the spiritual returns adequate; thus he was easily accused of laziness and driven as a slave when in truth he brought to modern manual labor renewed valuation of life¹²⁶ (DU BOIS apud ZINN, 2005, p.175).

¹²⁴ a transição necessária do Negro para a civilização,

¹²⁵ *O presente para o companheiro negro*

¹²⁶ sendo um produto tropical com uma recepção sensual à beleza do mundo, ele não era facilmente reduzido ao mecânico cavalo de tração que os trabalhadores do norte da Europa se tornaram ... Tendia a trabalhar conforme lhe agradavam os resultados e recusava-se a trabalhar ou procurava recusar quando não encontrava o canto não parecia adequado; por isso ele era facilmente acusado de preguiçoso e tratado como escravo quando, na realidade, trouxe à moderna lavoura manual avaliações renovadas sobre a vida.

É importante apresentar que mesmo tendo sido trazidos ao novo continente sob as condições de escravos, seu valor indispensável no processo de constituição do povo norte-americano nunca foi negado. A este respeito, Alexis de Tocquville, em *Democracy in América*¹²⁷, escreveu:

if ever (...) [American] undergoes great revolutions, they will be brought about by the presence of the black race on the soil of the US; that is to say, they will owe their origin not to the equality, but to the inequality of condition¹²⁸ (TOCQUVILLE apud WILLIAMS, 1996, p.121).

Cabe ressaltar, aqui, que as adversas condições dos negros confrontava-se com a própria *Declaration of Independence*¹²⁹ dos Estados Unidos da América, escrita em 1776, que apresentava a miscigenação como um fato possível ao afirmar: “that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness¹³⁰” (TINDALL; SHI, 1989, A1). Logo, aquela condição inferiorizada atribuída ao negro seria contraditória em relação a um dos documentos mais importantes da nação.

Assim sendo, após a *Emancipation Proclamation*¹³¹ em 01/01/1863, na qual o presidente Abraham Lincoln estabelecia que haveria liberdade a todos os escravos dos Estados Confederados e das áreas ainda em rebelião, e que os negros seriam “thenceforward and forever free¹³²” (ibidem, p.423), imaginar-se-ia que sua situação finalmente seria igualada à dos brancos. Mas não foi o que ocorreu. O preconceito

¹²⁷ *Democracia na América*

¹²⁸ se cada (...) americano revir grandes revoluções, perceberá a presença da raça negra no solo dos Estados Unidos; isto é, deverá sua origem não à igualdade, mas à desigualdade de condição.

¹²⁹ *Declaração da Independência*

¹³⁰ que todos os homens são criados da mesma forma, que eles são dotados pelo Criador com alguns direitos indiscutíveis, dentre os quais estão a Vida, a Liberdade, e a busca pela Felicidade.

¹³¹ *Proclamação da Emancipação*

¹³² desde então e para sempre livres

fortaleceu-se cada vez mais, posto que a cor da pele que cada cidadão carregava denunciava sua raça. “O negro [assim] não (...) [poderia] negar que seja negro ou reclamar para si esta abstrata humanidade incolor: ele é preto” (SARTRE, 1965, p.98).

A respeito da Emancipação, o ex-escravo Thomas Hall expôs:

Lincoln got the praise for freeing us, but did he do it? He gave us freedom without giving us any chance to live to ourselves [sic] and we still had to depend on the southern white man for work, food, and clothing, and he held us out of necessity and want in a state of servitude but little better than slavery¹³³ (HALL, apud ZINN, 2005, p.197-198).

O fato é que nem com a transição dos séculos, ou com o advento da democracia a situação do negro se equiparou à situação do branco. Após o fim institucional da escravidão por meio da 13ª Emenda da Constituição em 1865, o negro passou a encarar uma consequência chamada segregação, cujos princípios norteadores derivam do racismo em sua mais efetiva forma.

A partir dessa época passou a imperar a chamada doutrina de “separados-mas-iguais”, a qual fazia alusão a uma igualdade entre todos os cidadãos americanos, definida a seguir:

racial discrimination prevailed, or was tolerated, throughout the entire country, by the acquiescence and support of the federal government. A divided and unequal system (...) made up the educational, economic, political and social landscape of the Old South. Schools were segregated by law in the South and by agreement in the North. (...) Separate but unequal was the order of the day¹³⁴ (LEONARD apud WILLIAMS, 1996, p.44)!

Com o império de uma doutrina que afrontava os alicerces filosóficos do país,

¹³³ Lincoln recebeu os louvores por nos ter libertado, mas ele realmente o fez? Ele nos deu liberdade sem nos dar qualquer chance de viver para nós mesmos e ainda tivemos que depender do homem do sul para trabalho, comida, e vestimenta, e ele nos manteve sem necessidade e nos quis em um estado de servitude, um pouco melhor do que a escravidão.

¹³⁴ a discriminação racial prevaleceu ou foi tolerada por todo o país graças ao consentimento e apoio do governo federal. Um sistema dividido e desigual (...) construído pela paisagem educacional, econômica, política e social do Velho Sul. As escolas eram legalmente segregadas no sul e por acordo no norte. (...) Separados, mas desiguais era a ordem do dia.

instaurou-se uma espécie de sistema de castas, e cada vez mais se tornava quase impossível conciliar brancos e negros, mesmo sendo uma prática que contrariava as próprias leis da democracia norte-americana, posto que:

Congress passed a number of laws in the late 1860s and early 1870s (...) making it a crime to deprive Negroes of their rights, requiring federal officials to enforce those rights, giving Negroes the right to enter contracts and buy property without discrimination. And in 1875, a Civil Rights Act outlawed the exclusion of Negroes from hotels, theaters, railroads, and other public accommodations¹³⁵ (ZINN, 2005, p.198).

No entanto, o estabelecido em lei não era respeitado. Ao negro, geralmente ignorante daquilo que lhe era de direito, cabia o papel do escravo, vivendo em instalações modestas e convivendo com uma imensa escassez de oportunidades. A segregação escolar implicava em uma educação inferior, em que comumente não era alcançado nível superior, diminuindo, assim, chances de ascensão social, por exemplo.

Extra-oficialmente a segregação geralmente significava exclusão o que, de certa maneira, substituiu em grande parte a escravidão como um meio de manter o negro 'em seu lugar', o que significava um lugar subserviente na vida e na economia, principalmente no sul do país – antigo reduto escravista.

Imperava no sul um grande temor, por parte dos brancos descendentes dos senhores de escravos, de que houvesse a miscigenação das raças. A idéia de que a mistura de crianças brancas e negras nas escolas pública poderia levar a casamentos inter-raciais prevaleceu em todos os níveis da sociedade branca sulista, sendo explorado diariamente por agitadores racistas.

¹³⁵ o Congresso passou um número de leis entre o final de 1860 e o início de 1870 (...) estabelecendo ser um crime privar os negros de seus direitos, requerendo oficiais para reforçar tais direitos, dando aos negros o direito de entrar em contratos e comprar propriedades sem discriminação. E, em 1875, um Ato de Direito Civil declarou ilegal a exclusão de negros de hotéis, teatros, estradas de ferro, e outras acomodações públicas.

Em 1947, o Comitê Presidencial sobre os Direitos Civis relatou:

a doutrina de *separado-mas-igual* falhou em três pontos importantes. Primeiro, ela não condiz com o igualitarismo fundamental do modo de vida norte-americano, pois caracteriza grupos com o rótulo de uma condição inferior. Segundo, onde foi seguida, os resultados foram instalações separadas porém desiguais para as minorias. Finalmente, manteve as pessoas afastadas entre si, apesar da evidência indiscutível de se criar ambiente favorável aos direitos civis sempre que se permitia grupos diversos viverem e trabalharem juntos. Não há nenhuma defesa adequada para a segregação (MUSE, 1966, p.11).

Mesmo sendo política incoerente, a segregação perdurou nos Estados Unidos por muitas décadas. Sua importância, no estudo que se desenvolve, é ímpar já, que *The Bluest Eye* apresenta a situação do negro que vivia os resquícios daquilo que foi a escravidão, o negro da década de 40. A herança deixada pelos escravos foi uma vida pobre e difícil quando:

Northern politicians began to weigh the advantage of the political support of impoverished blacks (...) against the more stable situation of a South returned to white supremacy, accepting Republican dominance. (...) It was only a matter of time before blacks were reduced once again to conditions not far from slavery¹³⁶ (ZINN, 2005, p.203).

A situação retratada pelo estudioso vai ao encontro de uma das primeiras descrições delineadas no romance em estudo, em que há uma denúncia contra a precariedade da situação sob a qual se vivia:

[b]eing a minority in both caste and class, we moved about anyway on the hem of life, struggling to consolidate our weakness and hang on, or to creep singly up into the major folds of the garment. Our peripheral existence, however, was something we had learned to deal with – probably because it was abstract¹³⁷ (TBE, p.17).

Quando a pequena narradora Cláudia explicita a situação vivida por sua raça,

¹³⁶ [o]s políticos do norte começaram a considerar as vantagens do apoio político dos empobrecidos negros (...) contra uma situação mais estável no Sul que retomava a supremacia branca, aceitando o domínio Republicano. (...) Foi apenas uma questão de tempo antes que os negros fossem reduzidos mais uma vez a condições não muito distantes das escravistas.

¹³⁷ sendo uma minoria, tanto em casta quanto em classe, nos movíamos nas bainhas da vida, lutando para consolidar nossa fraqueza e nos agüentar, ou para rastejar, cada um por si, até as dobras maiores do vestuário. Nossa existência periférica, porém, era coisa com que tínhamos aprendido a lidar – provavelmente porque era abstrata. (OOMA, p.21)

a classe marginalizada, à qual resta somente o conformismo perante a situação ou a luta pela igualdade de condições, são confrontadas as questões ideológicas – democracia a partir da qual o país foi concebido – e as reais, face ao modo como os negros viviam.

Ideologicamente, há, na *Declaration of Independence*, uma alusão a “all men” que não estabelece qualquer diferença racial ou de classe, inviabilizando, assim, qualquer prática racista ou preconceituosa. Como, desta maneira, aqueles cidadãos poderiam viver “on the hem of life”? A existência periférica citada no trecho apresentado não poderia, em nenhum momento, ser aceita pelos negros se eles confrontassem sua situação ao trecho do documento supracitado. No entanto, o desconhecimento de seus direitos era uma constante na vida daqueles que sendo livres ainda viviam marginalizados pela sociedade. Logo, não há na descrição de Cláudia, qualquer tom ameaçador ou rompante de luta. O que impera é uma espécie de conformismo na vida daqueles que socialmente ocupavam “[a] peripheral existence”.

É interessante que a passividade do trecho supracitado relaciona-se também a outra questão: a pobreza, que era fruto direto da segregação racial, conforme já comentado neste estudo (cf. p.35), quando a descrição da pobreza se revela nos momentos em que as personagens saem para recolher fragmentos de carvão. Havendo falta de carvão – a matéria-prima indispensável para o aquecimento das casas na época – questões relacionadas à raça perderiam sua importância. Há uma analogia construída entre as pessoas que sobreviviam daquela forma e sua condição, considerando que “slag being dumped” (cf. p. 35) pode referir-se tanto aos restos de carvão, que aos usineiros nada valia, quanto aos pobres que ali se emaranhavam para apanhar tais restos.

Há momentos em que o conformismo racial não é o sentimento vivido por todas as personagens do romance; muito pelo contrário, denota-se uma sensação de desconforto apresentada em muitos momentos, como se observa no seguinte parágrafo:

I went to the hospital when my time come. So I could be easeful. I didn't want to have it at home like I done with the boy. They put me in a big room with a whole mess of women. The pains was coming, but not too bad. A little old doctor come to examine me. (...) When he left off, some more doctors come. One old and some young ones. The old one was learning the young ones about babies. Showing them how to do. When he got to me he said now these here women you don't have any trouble with. They deliver right away and with no pain. Just like horses. (...) He knowed, I reckon, that maybe I weren't no horse foaling. But then others. They didn't know. They went on. I seed them talking them talking to them white women: 'How you feel? Gonna have twins? Just shucking them, of course, but nice talk. Nice friendly talk. (...) Just 'cause I wasn't hooping and hollering before didn't mean I wasn't feeling pain. What'd they think'¹³⁸ (ibidem, p.124 – 125)?

Ao relatar a experiência vivida momentos antes de dar a luz à sua filha, a personagem Pauline denuncia a segregação que permeava a sociedade na qual vivia. O descaso dos médicos e dos estudantes, que culminaria na infeliz comparação feita pelo médico entre as negras e as éguas, ressalta a situação sob a qual viviam os negros naquela época. A igualdade de condições da qual se falava não se aplicaria, também, à atenção dispensada por um grupo de médicos a um paciente negro?

Partindo da análise do trecho, é possível relacionar a atitude dos brancos com o conceito de destino que se estagnara naquele momento histórico, o que nos faz

¹³⁸ [q]uando chegou a hora, fui pro hospital. Pra não ter preocupação. Não queria que nascesse em casa, como o menino. Me puseram num quarto grande, com um bando de mulher. A dor tava vindo, mas não muito forte. Um médico baixinho e velho veio me examinar. (...) Depois que ele foi embora, vieram outros médicos. Um velho e outros moço. O velho tava ensinando os moço sobre os bebês. Mostrando como fazer. Quando chegou a minha vez, ele disse que com essas mulher vocês não têm problema algum. Elas dão à luz logo e sem dor. Exatamente como as égua. (...) Acho que ele entendeu que eu talvez não era uma égua parindo. Mas os outro não entendeu. Foram em frente. Eu vi eles conversando com as mulher branca: 'Como está se sentindo? Vai ter gêmeos?'. Conversa à toa, claro, mas conversa boa. Conversa boa e atenciosa. (...) Não era porque eu não tava gritando e berrando antes que eu não tava sentindo dor. O que é que eles pensava (OOMA, p.126)?

compreender que a situação vivida pelos negros era parte integrante de seu destino, ou seja, aquele papel social era o que lhes cabia nos limites de sua existência. Para grande parte da população o conceito de destino assemelhava-se àquele apresentado por Hubert Lepargneur, em que “vivemos coisas decididas no céu e chamamos isto de destino (ou vocação), e vivemos coisas decididas na terra e chamamos isto de condicionamentos: o resto seria liberdade” (LEPARGNEUR, 1989, p.71).

Ora, a vocação seria a cor de sua pele e o condicionamento a escravidão. Perante semelhante quadro não haveria espaço para qualquer liberdade, planejada ou não. O negro, então, encontrava-se fadado a viver sob o domínio do branco, submetendo-se a quaisquer atrocidades que lhe fosse imposta.

Mesmo conhecendo o papel social que lhe cabia, os negros, necessariamente não concordavam com ele. A simples indagação de Pauline: “*what’d they think?*” reflete bem sua incompreensão, na medida em que busca desvendar os motivos pelos quais apenas às mulheres brancas necessitavam de atenção e carinho antes de seus partos e as negras não mereciam tais apreços. Uma possível resposta a tal indagação vem de encontro à fala de Dr. John Dovidio, que apresenta o seguinte pensamento:

[w]e [white Americans] tend to see racism as not a problem and particularly not as a problem for us... However, from the perspective ...of the people of color...[t]hey experience the consequences of ...subtle biases on a daily basis. [T]hey see a discrepancy between what we say overtly, which is about fairness, and justice, and equality, and the subtle biases that pervade our society, and the way whites behave. [C]reat[ing] a situation of distrust, where they don’t believe whites and where they tend to see this bias everywhere¹³⁹

¹³⁹ [n]ós, [americanos brancos], tendemos a ver o racismo não como um problema e particularmente não como um problema para nós... No entanto, sob a perspectiva das pessoas de cor...eles experimentam as conseqüências de sutis parcialidades nas bases diárias. Eles vêem a discrepância entre o que dizemos abertamente, que é sobre integridade, justiça, igualdade, e as bases sutis que permeiam nossa sociedade, o modo como os brancos agem. Cria-se uma situação de descrença, onde eles não acreditam nos brancos e em que tendem a ver parcialidade em todos os lugares.

(DOVIDIO, apud *One America in the 21st Century: Forging a New Future*, 1998, p.46).

Dessa maneira, aos médicos brancos o fato de ignorar as dores ou até mesmo a presença de uma paciente negra, não implicaria em qualquer problema existencial ou de consciência. Por outro lado, a falta de atenção sofrida por Pauline desperta nela questões relacionadas à falta de igualdade das raças e, em especial, à inferioridade da raça negra. Em consequência, reforça-se o afastamento do negro que desacredita no branco e em tudo aquilo o que ele realiza ou prega, tornando o abismo entre as raças cada vez maior e mais atroz.

Uma das maiores ironias presentes na história norte-americana, a respeito daquilo que se chamaria segregação, encontra-se presente nas 14^a e 15^a Emendas da Constituição dos Estados Unidos, datadas respectivamente de 28/07/1868 e 30/03/1870, que estabelecem o seguinte:

Amendment XIV

Section 1. All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the state wherein they reside. No state shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any state deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws.

Amendment XV

Section 1. The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any state on account of race, color, or previous condition of servitude.¹⁴⁰

Ora, se todo cidadão norte-americano tem o direito de votar, de viver, de ser

¹⁴⁰ **Emenda XIV**

Seção 1. Todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos e sujeitas a sua jurisdição, são cidadãos dos Estados Unidos e do estado onde tiver residência. Nenhum Estado poderá fazer ou executar leis restringindo os privilégios ou as imunidades dos cidadãos dos Estados Unidos; nem poderá privar qualquer pessoa de sua vida, liberdade, ou bens sem processo legal, ou negar a qualquer pessoa sob sua jurisdição a igual proteção das leis.

Emenda XV

Seção 1. O direito de voto dos cidadãos dos Estados Unidos não poderá ser negado ou cerceado pelos Estados Unidos, nem por qualquer Estado, por motivo de raça, cor ou de prévio estado de servidão.

livre, não pode haver motivo algum para que haja discriminação ou diferença no tratamento hospitalar entre pacientes negros e brancos. Pauline, então, reivindica com propriedade o tratamento médico sofrido, mesmo possivelmente sendo desconhecadora das leis que deveriam garantir-lhe o tratamento igual ao das outras mulheres, julga incoerente a atitude dos médicos.

O inconformismo do negro também é apontado quando a narradora-personagem Cláudia, descreve sua relação com os brancos:

I destroyed white baby dolls.
But the dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulses to little white girls. The indifference with which I could have axed them was shaken only by my desire to do so¹⁴¹ (TBE, p.22).

A menina nutre uma elevada aversão àquela imagem consagrada da boneca branca que implica o ideal de beleza reinante no momento da narrativa. Ao afirmar sem culpa “I destroyed white baby dolls” (cf. p. 108) estabelece-se uma analogia entre a destruição do brinquedo – uma ação possível, apesar de não enaltada pela sociedade – e o desejo de destruição do branco – um crime, posto se tratar de vida humana. Há , aqui, uma outra espécie de inconformismo, muito mais relacionada aos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade vigente que ditava a beleza branca ariana superior quando vendia “blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned [dolls]¹⁴²” (ibidem, p.20). A garota que ganhava bonecas nada parecidas com ela achava inconcebível ter que dispensar amor de “mãe” àquelas criaturas.

Uma outra questão apontada no romance de Toni Morrison é o racismo do

¹⁴¹ [e]u destruía bonecas brancas.

Mas o desmembramento de bonecas não era o verdadeiro horror. O que realmente aterrorizava era a transferência dos mesmos impulsos para garotinhas brancas. A indiferença com que eu poderia trucidá-las era abalada apenas pela minha vontade de fazer isso (OOMA, p.26).

¹⁴² “[bonecas com] olhos azuis, cabelo amarelo e pele rosada” (ibidem, p.24).

negro contra sua própria raça, ou seja, o negro que nutre preconceito contra outro negro, perfeitamente ilustrada no seguinte trecho:

[t]hat they themselves were black, or that their own father had similarly relaxed habits was irrelevant. It was their contempt for their own blackness that gave the first insult its teeth. They seemed to have taken all of their smoothly cultivated ignorance, their exquisitely learned self-hatred, their elaborately designed hopelessness and sucked it all up into a fiery cone of scorn that had burned for ages in the hollows of their minds – cooled – and spilled over lips of outrage, consuming whatever was in its path¹⁴³ (ibidem, p.65).

Apresentam-se facetas do desprezo e do ódio cultivados pela própria raça contra a negritude e sobre como tais sentimentos cresciam nas crianças negras, nas mesmas proporções em que elas cresciam. Insultar um membro da própria raça não implicava, para aqueles jovens, a apologia que faziam ao racismo. As condições em que viviam criavam “smoothly cultivated ignorance, (...) exquisitely learned self-hatred, (...) elaborately designed hopelessness” (cf. p. 109) que desembocava no racismo ferrenho que demonstravam.

Se o próprio negro menosprezava sua cor, seus hábitos, sua raça, a muitos brancos não caberia atitude diferente. Partindo do excerto apresentado, nota-se que sentimentos tão negativos foram internalizados com tanta consistência que, agora moldados, formam uma espécie de “bala de canhão” que destrói tudo em seu caminho.

Não apenas às crianças negras cabia a internalização do racismo. Há uma outra categoria, os mulatos, que também ignoram intencionalmente suas origens raciais, como observado na descrição das ações da mulata Geraldine:

¹⁴³ [o] fato de também eles serem negros e de seus respectivos pais terem hábitos igualmente descontraídos era irrelevante. Era o desprezo que sentiam pela própria negritude que fez irromper o primeiro insulto. Pareciam ter tomado toda a sua ignorância calmamente cultivada, o ódio por si mesmos primorosamente aprendido, sua desesperança elaboradamente concebida, e absorvido tudo isso num cone causticante de desprezo que ardera durante anos nos meandros de suas mentes, esfriara e agora jorrara por lábios afrontosos, consumindo tudo o que estivesse em seu caminho (ibidem, 2004, p.69).

[w]hite kids; his mother did not like him to play with niggers. She had explained to him the difference between colored people and niggers. They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud. He belonged to the former group: he wore white shirts and blue trousers; his hair was cut as close to his scalp as possible to avoid any suggestion of wool, the part was etched into his hair by the barber. In winter his mother put Jergens Lotion on his face to keep he skin from becoming ashen. Even though he was light-skinned, it was possible to ash. The line between colored and nigger was not always clear; subtle and telltale signs threatened to erode it, and the watch had to be constant¹⁴⁴ (ibidem, p.87).

Aqui, Júnior, o menino mulato, é criado como representante de uma raça superior que não pode se misturar com qualquer cidadão inferior – leia-se qualquer negro. A mãe esforça-se para manter o filho com a pele clara, com o cabelo aparado, sempre limpo e educado, afastando-o, assim, de sua origem racial. O preconceito da mãe é enorme, pois ela julga os negros, além de inferiores, “dirty and loud” (cf. p.110), não admitindo que o filho sofra suas péssimas influências.

As atitudes da mãe em manter o filho “neat and quiet” comprova sua tentativa constante de excluir suas origens raciais buscando igualar-se ao branco em todos os aspectos que julga superior, até mesmo nos mais simples como a cor da pele e o cabelo. Os descendentes negros bem-sucedidos, no caso Geraldine e sua família, abominam a chamada negritude, que:

é um reflexo de ser e de dever-ser; ela nos constitui e nós a constituímos: juramento e paixão, ao mesmo tempo. Mas há algo mais grave: o negro, afirmamos, cria para si um racismo anti-racista. Não aspira de modo alguma dominar o mundo: quer a abolição dos privilégios étnicos, venham de onde vierem; afirma sua solidariedade com os oprimidos de todas as cores. (...) [A] Negritude não é um estado, mas é puro ultrapassamento de si mesma, amor. No momento que renuncia a si própria é que ela se encontra; no momento em que aceita perder é que ela vence: ao homem de cor, e somente a ele, é possível pedir que renuncie ao orgulho de sua cor (SARTRE, 1965, p.125-128).

¹⁴⁴ [m]eninos brancos; a mãe não gostava que ele brincasse com pretinhos. Ela lhe havia explicado a diferença entre mulatos e pretos. Era fácil identificá-los. Os mulatos eram limpos e silenciosos; os pretos eram sujos e barulhentos. Ele pertencia ao primeiro grupo: usava camisas brancas e calças azuis; cortava o cabelo o mais rente possível para evitar qualquer sugestão de carapinha e a risca era desenhada pelo barbeiro. No inverno a mãe passava loção Jergens no rosto dele para que a pele não ficasse cinzenta. Embora fosse clara, a pele podia ficar cinzenta. A linha entre o mulato e o preto nem sempre era nítida; sinais sutis e reveladores ameaçavam erodi-la e era preciso estar constantemente atento (ibidem, p.90).

A mulata busca o rompimento entre sua família e a negritude, e de qualquer relação que a cor de sua pele possa denunciar, ignorando o passado ligado aos negros, com suas raízes históricas, culturais e sociais. Ela deseja renunciar ao “orgulho de sua cor” (ibidem, p.128) e travestir-se de branco, vivendo, assim, uma vida que para ela seria limpa, clara, sem cor.

A atitude preconceituosa da mulher mulata deriva do tipo de educação à qual as jovens mestiças eram submetidas.

They go to land-grant colleges, normal schools, and learn how to do the white man's work with refinement: home economics to prepare his food; teacher education to instruct black children in obedience; music to soothe the weary master and entertain his blunted soul. Here they learn the rest of the lesson begun in those soft houses with porch swings and pots of bleeding heart: how to behave. The careful development of thrift, patience, high morals, and good manners. In short, how to get rid of the funkiness. The dreadful funkiness of passion, the funkiness of nature, the funkiness of wide range of human emotions.

Wherever it erupts, this Funk, they wipe it away; where it crusts, they dissolve it; where it drips, flowers, or clings, they find it and fight it until it dies. They fight this battle all the way to the grave. The laugh that is a little too loud; the enunciation a little too round; the gesture a little too generous¹⁴⁵ (ibidem, p.82-83).

A própria sociedade preocupa-se exacerbadamente em transformar as jovens mulatas em tudo aquilo que se padronizava como ideal às mulheres brancas: dedicadas, refinadas, educadas... O modelo de conduta do branco era o almejado pelo negro mestiço, daquele que tinha condições financeiras suficiente para frequentar a universidade.

¹⁴⁵ Estudam em faculdades subvencionadas pelo governo federal, cursam a escola normal e aprendem a fazer o trabalho do branco com refinamento: economia doméstica para preparar a comida dele; pedagogia para ensinar crianças negras a obedecer; música para aliviar o cansaço do patrão e entreter-lhe a alma embotada. Ali elas aprendem o resto da lição iniciada naquelas casas tranquilas com balanços na varanda e vasos de corações-ardentes: como se comportar. O cuidadoso desenvolvimento da parcimônia, paciência, princípios morais e boas maneiras. Numa palavra, como se livrar da catinga, a horrível catinga das paixões, a catinga da natureza, a catinga da vasta gama de emoções humanas.

Apagam a catinga onde quer que ela irrompa; dissolvem-na onde quer que se encroste; onde quer que goteje, floresça ou se agarre, elas a encontram e a combatem até destruí-la. Travam essa batalha até o fim, até o túmulo. A risada que é um pouco alta demais; a pronúncia um tanto arredondada demais; o gesto um pouco generoso demais. (OOMA, p.85-86)

Do início ao fim do trecho exposto, fica claro que o desejo era tornar-se o mais próximo possível do invisível, reiterando-se tal idéia como se nota no trecho: “how to get rid of the funkiness” (cf. p. 111). A individualidade da mulher descendente de africanos, a mulher que detentora de ritmo próprio, deveria ser substituída por moldes europeus arianos de conduta, como se apenas este modo de agir fosse o correto e o grande desencadeador da felicidade.

A luta pela aproximação do modo branco de viver é constante, levada “all the way to the grave”, como se a vida fosse realmente um campo de batalha, e cada passo em direção ao modo “branco” de viver fosse uma vitória. Assim, a chama da questão racial permanece acesa em toda a narrativa, refletindo sua vivacidade dentro do país que se descreve. É interessante que mesmo após a *Emancipação dos Escravos*, como já foi citado neste capítulo, o país não se tornou menos preconceituoso ou mais igualitário, fato reiterado no trecho do discurso de Dr. Franklin, quando afirma que “[t]his country cut its eyeteeth on racism in the black/white sphere... [The country] learned how to [impose its racist policies on]... other people at other times because [it had] already become an expert in this area”¹⁴⁶ (FRANKLIN apud *One America in the 21st Century*, 1998, p.33).

Fica claro que é o retrato de país racista o que se apresenta no romance estudado. Quando Cláudia ganha a boneca branca, não há qualquer movimento que contrarie a felicidade coletiva que o presente causa; quando os garotos afrontam Pecola, não se preocupam em não magoar ou discriminar a pequena menina ao tratar de sua raça com tamanho desprezo; Geraldine abomina a simples

¹⁴⁶ este país enfia seus caninos no racismo sob a esfera de brancos/negros... O país aprendeu como impor suas políticas racistas sob ...outras pessoas em outros tempos e já se tornou um *expert* na área.

possibilidade de o filho apresentar características físicas que relembram seus ancestrais. Estes, dentro de muitos outros exemplos que poderiam ser citados, denotam que o desprezo pela negritude certamente coexiste com uma adoração pelos brancos e por seus feitos. Os ex-senhores de escravos agora são exemplos de boa conduta e educação, até mesmo para juvenzinhos negros. A política racista a qual se refere Dr. Franklin, no trecho supracitado, encontra-se impregnada até mesmo na conduta daqueles excluídos pelo racismo.

E esses não são os únicos exemplos do preconceito racial do negro em relação à sua própria raça. Ironicamente, Pauline Breedlove, a personagem que denuncia a inferioridade de seu tratamento no hospital, nutre relações completamente opostas com sua família e com a família para quem trabalha. Enquanto a relação familiar é distante e fria – negros – a relação no trabalho é muito mais próxima e acalorada – brancos.

Pauline kept this order, this beauty, for herself, a private world, and never introduced it into her storefront, or to her children. Then she bent toward respectability, and in so doing taught them fear: fear of being clumsy, fear of being like their father, fear of not being loved by God, fear of madness like Cholly's mother. Into her son she beat a loud desire to run away, and into her daughter she beat a fear of growing up, fear of other people, fear of life¹⁴⁷ (TBE, p.128).

A perfeição encontrada no trabalho pela mãe chocava-se completamente com as condições em que a família vivia, uma casa que é descrita como “box of peeling gray¹⁴⁸” (ibidem, p.34). A dedicação exacerbada assemelha-se a uma espécie de fuga de sua vida familiar – vida real, de negros – na medida em que busca sua

¹⁴⁷ Pauline guardava para si essa ordem, essa beleza, um mundo particular, que nunca apresentou à sua fachada de loja ou aos filhos. A eles ela vergava rumo à sua respeitabilidade e, ao fazer isso, ensinou-lhes o medo: o medo de ser inábil, medo de ser como o pai, medo de não ser amado por Deus, medo de ficar louca como a mãe de Cholly. No filho, incutiu uma forte vontade de fugir e, na filha, o medo de crescer, medo das outras pessoas, medo da vida (ibidem, p.129).

¹⁴⁸ “caixa de pintura cinza descascada” (ibidem, p.38).

felicidade naquilo que lhe era permitido habitar da vida dos brancos – vida sonhada. Assim, aquela “vida” parcial que levava com seus patrões tinha mais dignidade, mais completude, mais limpeza, enquanto que a vida vivida com sua família era como um fardo, desestruturada, triste, tão “imunda” quanto à fachada da loja abandonada que servia de lar aos Breedlove. Sua felicidade de ganha proporções tão perfeitas que compartilhá-la com qualquer um poderia representar sua ruína.

A relação estabelecida com os filhos é apresentada sem qualquer demonstração de afeto. Enquanto sua maior preocupação em relação aos filhos era “bent toward respectability” (cf. p. 114), suas atitudes com a pequena menina Fisher eram bem diferentes:

[a]nother door opened, and in walked a little girl, smaller and younger than all of us. (...) Her hair was corn yellow and bound in a thick ribbon.
 (...) Her calling Mrs. Breedlove Polly, when even Pecola called her mother Mrs. Breedlove, seemed reason enough to scratch her.
 (...)
 “Who were they, Polly?”
 “Don’t worry none, baby”¹⁴⁹ (ibidem, p.108-109).

O elo de afetividade criado entre a menina loira e Pauline é muito mais consistente do que qualquer relação nutrida entre mãe e filhos. A narradora, mesmo sendo uma criança, incomoda-se com o fato de uma estranha referir-se a Pauline de forma mais carinhosa e informal – Polly – do que a própria filha – Sra. Breedlove. Além disso, o carinho que dispensa à pequena garota de cabelos loiros é muito maior do que o carinho que dispensa a filha em toda a narrativa, quando, respondendo a pergunta da garotinha, chama-a de “baby” (cf. p.114).

¹⁴⁹ Abriu-se outra porta e entrou uma garotinha, menor e mais nova do que nós. (...) Tinha o cabelo loiro como milho, preso com uma fita grossa.
 (...) Ela chamar a sra. Breedlove de Polly, quando até Pecola chamava a mãe de sra. Breedlove parecia razão suficiente para lhe dar uns arranhões.
 (...)
 “Quem eram elas, Polly?”
 “Não se preocupe. Ninguém, meu bem.” (ibidem, p.110-111)

Outro aspecto que chama atenção é que, quando perguntada sobre a origem das pessoas que ali estão – sua filha e as colegas – Pauline não hesita em responder, de forma carinhosa à garotinha, que não são ninguém. Muito mais do que estranho, atinge os patamares do assustador, o fato de Pauline não apresentar a própria filha àquela criança de quem cuida.

Aqui está uma das facetas irônicas do romance. A mesma mulher que critica a situação de discriminação sob a qual vivem os negros se mostra inteiramente contaminada pela vida dos brancos. Mesmo não se tratando de sua casa, de sua família, Pauline adota a “vida” dos patrões como sendo sua. Não que a mulher negra viva, na casa dos Fisher, como convidada – mesmo sendo a empregada da casa a felicidade daquela família branca é suficiente para suprir as aspirações de felicidade de Polly.

Inclusive na religião há grande carga preconceituosa, quando é apresentada a imagem que o negro vislumbra de Deus. Em certa altura da narrativa, descrevem-se as figuras de Deus e do diabo:

tall, head forward, eyes fastened on a rock, his arms higher than the pines, his hands holding a melon bigger than the sun, he paused an instant to get his bearing and secure his aim. Watching the figure etched against the bright blue sky, Cholly felt goose pimples along his arms and neck. He wondered if God looked like that. No. God was a nice old white man, with long white hair, flowing white beard, and little blue eyes that looked sad when people died and mean when they were bad. It must be the devil who looks like that – holding the world in his hands, ready to dash it to the ground and spill the red guts so niggers could eat the sweet, warm insides. If the devil did look like that, Cholly preferred him. (...) And now the strong, black devil was blotting out the sun and getting ready to split open the world¹⁵⁰ (ibidem,

¹⁵⁰ alto, cabeça para a frente, olhos fixos numa rocha, os braços mais altos do que os pinheiros, as mãos segurando a melancia maior do que o sol, ele faz uma pausa para se orientar e mirar. Olhando a figura desenhada contra o azul forte, Cholly sentiu arrepios nos braços e no pescoço. Perguntou-se se era assim que Deus parecia. Não. Deus era branco, velho e bonzinho, com cabelo branco comprido, barba branca esvoaçante e olhinhos azuis que ficavam tristes quando as pessoas morriam e cruéis quando elas eram más. O diabo é que devia ter aquela aparência – segurando o mundo nas mãos, pronto a atirá-lo no chão e fazê-lo derramar as entranhas vermelhas para que negros pudessem comer o conteúdo doce e morno. Se era aquela a aparência do diabo, Cholly preferia o diabo. (...) E agora o diabo negro e forte tapava o sol e preparava-se para abrir o mundo ao meio (ibidem, p.135 – 136).

p.134).

Deus é descrito segundo a percepção de Cholly. É interessante que a imagem popularmente consagrada de um Deus muito branco, com olhos claros e longos cabelos é a imagem incorporada pelo negro, que o descreve como “a nice old white man, with long white hair, flowing white beard, and little blue eyes” (cf.p. 115). O branco que predomina na descrição, se opõe à imagem que o homem atribuí ao diabo “strong, black” (cf. p. 118). É nítida a contraposição criada entre o branco e o preto, o primeiro simbolizando “a cor da teofania (manifestação de Deus), cujo vestígio permanecerá ao redor da cabeça de todos aqueles que tenham conhecido Deus” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.144) e o segundo “um aspecto frio, negativo (...) [que] exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído” (ibidem, p.740).

A concepção do bem e do mal para o negro encontra-se intrinsecamente ligada àquilo que as cores branca e preta representavam quando relacionadas também à cor da pele. Enquanto conceituava-se “o homem branco, branco porque era homem, branco como o dia, branco como a verdade, branco como a virtude [que] iluminava a criação qual uma tocha [e] desvelava a essência secreta e branca dos seres” (SARTRE, 1965, p.93), ao homem negro cabia um conceito bastante diferenciado: “os semblantes negros, estas manchas de noite que obsidiam nossos dias, encarnam o obscuro trabalho da Negatividade que rói pacientemente os conceitos, [sendo] o aspecto privativo das trevas [aquilo] que funda seu valor” (ibidem, p.108).

Assim, enquanto Deus tem sua aparência ligada à luz, a sentimentos e atitudes completamente positivos, a aparência do diabo relaciona-se ao oposto: as

trevas e aos sentimentos e atitudes negativos. Aqui se percebe que, mesmo ante as condições em que vivia, Cholly trazia consigo os resquícios do que se consolidou no período escravista: a superioridade do branco em relação ao negro. Ao negro cabiam apenas papéis sociais inferiores, ligados à servidão ou à **maldade**, enquanto ao branco restavam os papéis de protagonistas que, além de praticarem apenas o bem, tinham condições de modificar o mundo. É interessante perceber que nem mesmo a imaginação dos negros se encontrava completamente livre do pensamento segregacionista que imperava no momento da narração. Para Cholly a imagem do diabo era muito mais atraente, o que denuncia, além de sua crueldade já estudada, sua relação tanto com sua raça, como também com a raça dominante.

Os trechos revelam como o racismo impregna o romance de Toni Morrison, reflexo da vivacidade do preconceito racial, já que “[f]or Blacks in the United States, there was the memory of slavery, and after that of segregation, lynching humiliation. And it was not just a memory but a living presence – part of the daily lives of blacks in generation after generation”¹⁵¹ (ZINN, 2005, p.443).

Ironicamente as muitas gerações herdeiras do preconceito racial latente viviam no país cujo processo de formação é o chamado “melting-pot¹⁵²”, termo constantemente empregado ao referir-se à hegemonia racial constituinte norte-americana, graças ao grande número de imigrantes recebidos em sua colonização. A mistura proposta não implica um país igual para todos. Segundo Herman Melville, “you cannot spill a drop of American blood without spilling the blood of the whole

¹⁵¹ para os negros nos Estados Unidos, havia a memória da escravidão, e depois dela a da segregação, da linchante humilhação. E não havia apenas uma memória, mas uma presença viva – parte de vida diária dos negros, geração após geração.

¹⁵² caldeirão de misturas

world¹⁵³” (MELVILLE apud LUEDTKE, 1987, p.70). Ou seja, a miscigenação existe e deveria ser encarada como fato real inviabilizando, assim, qualquer resquício de preconceito.

Preconceito racial – o tema central do romance – apresenta, então, um panorama histórico-cultural da sociedade norte-americana no início da década de 40, apresentando resquícios racistas que ainda flamejavam em todos os patamares sociais.

¹⁵³ você não pode derramar uma gota de sangue americano sem derramar o sangue de todo o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

She wanted to have blue eyes and she wanted to be Shirley Temple, I mean, she wanted to do that white trip because of the society in which she lived and, very importantly, because of the black people who helped her to be that.

Toni Morrison

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toni Morrison apresenta uma obra de valor indiscutível na literatura contemporânea. Livros que tratam, de forma poética e eficaz, do cotidiano do negro, sempre com um olhar crítico sobre o racismo e os resquícios por ele deixados na sociedade. O reconhecimento de sua importância no panorama literário mundial é comprovado com os inúmeros prêmios por ela recebido, incluindo o prêmio Nobel de Literatura.

Já em seu primeiro romance nota-se a recorrência do preconceito racial em todo o desenrolar de *The bluest eye*, como se demonstrou no estudo proposto. A narrativa retrata uma sociedade que vive ante as atrocidades decorrentes do racismo nos Estados Unidos da década de 40.

A modernidade do romance é representada por meio de personagens que socialmente encontram-se deslocados, buscando uma elevação à posição social mais digna e menos excludente, como faz a pequena protagonista. Sua ascensão ultrapassa os limites reais, implicando modificações corpóreas praticamente impossíveis de serem alcançadas.

Um dos aspectos de originalidade na abordagem do tempo, por sua vez, é expressa especialmente com a apresentação do tempo na epígrafe inicial. Trata-se de um tempo fragmentado, empregado como epígrafe no início de alguns capítulos, como um labirinto temporal que guia o leitor no decorrer da narrativa.

A concepção de criação da autora é exposta no primeiro capítulo. Todos seus anseios, seus desejos, suas indagações, as influências eventualmente sofridas, são estudados com empenho, com o objetivo de compreender, da forma mais efetiva

possível, o modo como são concebidos romances com tal capacidade de problematização do real. Confirma-se a importância cultural da obra de Toni Morrison, em que se busca retratar a cultura do negro norte-americano. Essa cultura evidencia-se pela linguagem empregada, pelos ambientes construídos, pelas personagens apresentadas. A sociedade traçada por Morrison, conforme ela mesma admite, é um retrato da sociedade negra da época representada, explicitando questões sócio-raciais muitas vezes ignoradas por outros autores. Assim se desenrola o primeiro capítulo, com o intuito maior de situar o leitor deste estudo em relação àquilo que é produzido pela renomada autora.

Ao segundo capítulo cabem alguns aspectos abordados, referentes à forma e ao tempo. Iniciou-se, portanto, pelo desejo de estudar questões formais eleitas como essenciais na construção do romance. Para tal, o capítulo iniciou-se com o estudo da linguagem, em especial, das cores, buscando salientar sua importância ímpar no processo de elaboração romanesco, quando funcionam como espécie de mecanismos que ilustram e tornam mais vivos os quadros descritos.

Além das cores, o segundo capítulo foi palco para o estudo de diferentes discursos que se encontram imbricados na narrativa, traçando linhas de convergência e/ou divergência entre eles. É importante ressaltar que a amplitude dos discursos evidenciados em *The bluest eye* é realmente notável; no entanto a maioria versa sobre um mesmo tema - o preconceito racial – e é exatamente este o ponto de convergência que se elucida nas análises propostas. Finalmente, ainda no segundo capítulo, a questão temporal foi exposta. Apreciada como o caráter mais inovador de Morrison nessa narrativa, a maneira como o tempo é apresentado, com um aspecto linear e cronológico, e em seguida desalinhado e desincronizado, causa um estranhamento inicial. No decorrer da leitura, todavia, decifram-se os motivos

que levaram àquela escolha. Destacam-se no livro as anacronias, e para elas volta-se a análise, que propõe confrontar as epígrafes realocadas e reiteradas com trechos de capítulos que envolvam tais recursos. Com base em tal confronto, amplia-se a compreensão do significado da narrativa.

O terceiro capítulo, que encerra o estudo, aborda o tema que centraliza a obra: o preconceito racial. Partindo da contextualização histórica do racismo na sociedade norte-americana, buscou-se comprovar sua presença ainda muito viva dentro do romance que se constrói. A análise de diversos fragmentos propiciou a percepção do preconceito em várias esferas sociais, além de sua presença prática, na maioria absoluta das personagens relevantes na construção romanesca. Fundamentando-se como tema central, o racismo, conforme se apresenta no capítulo, impregna todos os episódios cruciais narrados.

De acordo com o proposto, reitera-se a função social da literatura, visto que em *The bluest eye* apresenta-se uma sociedade impregnada de preconceitos, que atua de forma destruidora em relação a personagens mais frágeis. A eficiência da obra ao trazer à tona o preconceito racial, aliada a construção romanesca em torno do tempo desestruturado, confere à narrativa um lugar ímpar, comprovando, assim, sua singularidade entre os romances do século XX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Da autora:

MORRISON, Toni. *O olho mais azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *The bluest eye*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.

_____. *Beloved*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

_____. *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

_____. *Love*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

_____. *Paradise*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.

_____. *Song of Solomon*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

_____. *Sula*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

_____. *Tar Baby*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.

Sobre a autora:

AGUIAR, Sarah Appleton. "Passing on" death: stealing life in Toni Morrison's *Paradise*. *African American Review*, San Francisco, CA, Fall, 2004. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_3_38/ai_n12938696>. Acesso em: 11 jul. 2006.

ALLÉN, Sture. *Nobel Lectures, Literature 1991-1995*, Editor Sture Allén, World Scientific Publishing Co., Singapore, 1997. Disponível em: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/presentation-speech.html>. Acesso em: 11 jul. 2006.

BAKERMAN, Jane. The seam's can't show: an interview with Toni Morrison. *Black American Literature Forum*. Indiana, v 12.2, Summer 1978. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

BESLEY, Catherine. *Desire: love stories in Western culture*. Oxford and Cambridge, MA, Blackwell, 1994. In: PLASA, Carl (Ed.). *Toni Morrison: Beloved. A reader's guide to essential criticism*. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

BYATT, A.S. An American masterpiece. *The Guardian*, 16 October 1987. In: KENYON, Olga. *Writing women: contemporary women novelists*. Concord, MA: Pluto Press, 1991.

DOWLING, Colette. The song of Toni Morrison. *New York Times Magazine*, New York, v 6, 20 May 1979. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

FUSSEL, Bety. *All that Jazz*. *Lear's*, v 5.8, 1 October 1992. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

GOLDMAN, Norman. Toni Morrison's Brilliance. *The best reviews*, Alabama, 28 dez. 2003. Disponível em: <<http://thebestreviews.com/review17263>>. Acesso em: 11 jul. 2006.

KENYON, Olga. *Writing women: contemporary women novelists*. Concord, MA: Pluto Press, 1991.

KOENEN, Anne. The one out of sequence. *History and Tradition in Afro-American Culture*, Frankfurt, 1984. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

LE CLAIR, Thomas. The language must not sweat: a conversation with Toni Morrison. *New Republic*, v 184, 21 March 1981. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

MC KAY, Nellie. An interview with Toni Morrison. *Contemporary Literature*, v 24.4,

1983. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

MICUCCI, Dana. An inspired life: Toni Morrison writes and a generation listens. *Chicago Tribune*, 31 May 1992. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

MORRISON, Toni. *Nobel Lectures, literature 1991-1995*, Editor Sture Allén, World Scientific Publishing Co., Singapore, 1997. Disponível em: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html . Acesso em: 11 jul. 2006.

NEUSTADT, Kathy. The visits of the writers: Toni Morrison and Eudora Welty. *Bryn Mawr Alumnae Bulletin*, Spring 1980. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

PETERSON, Nancy J. Introduction: canonizing Toni Morrison. *Modern Fiction Studies*, v 39, 1993. In: PLASA, Carl (Ed.). *Toni Morrison: Beloved*. A reader's guide to essential criticism. New York: Palgrave Macmillan, 1998.

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

RIGNEY, Bárbara Hill. *The voices of Toni Morrison*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

RUAS, Charles. Toni Morrison. *Conversations with American Writers*, New York, 1984. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

SHERARD, Tracey. Women's classic blues in Toni Morrison's *Jazz*. Cultural Artifact as Narrator. *Genders* 31, Colorado, n.31, 2000. Disponível em: http://www.genders.org/g31/g31_sherard.html>. Acesso em: 11 jul. 2006.

STEPTO, Robert. Intimate things in a place: a conversation with Toni Morrison. *Massachusetts Review*, Massachusetts, v 18, 1976. In: *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

WILSON, Judith. A conversation with Toni Morrison. *Essence*, July 1981. In: TAYLOR-GUTHRIE, Danielle. (ed) *Conversations with Toni Morrison*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1994.

Sobre teoria da literatura e cultura:

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

BOYLE, Kevin e SHEEN, Juliet. *Freedom of religion and belief*. New York & London: Routledge, 1997.

BROMHEAD, Peter. *Life in modern America*. New York: Longman, 1990.

BROOKEMAN, Christopher. *American culture and society since the 1930s*. London: Macmillan, 1984.

- BUTCHER, Margaret Just. *O negro na cultura americana*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editora, 2003.
- CUDDON, J. A. *Dictionary of literary terms & literary theory*. London: Penguin Reference, 1999.
- FORSTER, Edward Mor. *Aspectos do romance*. Globo: Porto Alegre, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- LEPARGNEUR, Hubert. *Destino e identidade*. Campinas: Papyrus, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- _____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Editorial

Gredos, 1984.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SARUP, Madan. *An introductory guide to post-structuralism and post-modernism*.

Georgia: the University of Georgia Press, 1993.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1992.

WELLEK, René; AUSTIN, Warren. *Teoria da literatura*. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1955.

Geral:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Herder, 1962.

Cambridge Dictionary of American English. The United States of America: Cambridge University Press, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Dicionário Brasileiro Inglês-Português. v I. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1995.

Dicionário Brasileiro Português-Inglês. v II. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1995.

- Essential English Dictionary*. São Paulo: Chambes Martins Fontes, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- HAAR, Michel. *Introdução à psicanálise Freud*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Coleção "Os Pensadores". São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ISHAY, Micheline R. (ed) *The Human Rights reader*. Major Political Essays, Speeches, and Documents From the Bible to the Present. New York: Routledge, 1997. (check)
- LEUCHTENBURG, William E. *O século inacabado*. A América desde 1900. Vol II. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- MCNEIL, Elton B. *La naturaleza del conflicto humano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MILLER, William. *Readings in American values*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1964.
- MUSE, Benjamin. *A luta do negro americano*. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- _____. *This spoke Zarathrusta*. England: Penguin Books, 1969.
- One America in the 21st Century: forging a new future*. The president's initiative on race. The advisory board's report to the president. Maryland: Bernan Assoc, 1998.

- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro, FENAME, 1982.
- PERRY, Nelson. *Black fire*. New York: The New Press, 1994.
- ROBINSON, Randall. *Defending the spirit*. New York, Dutton, 1998.
- ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. São Paulo: Editora Pensamento, 2002.
- SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.
- SERPA, Oswaldo. *Dicionário escolar inglês-português português-inglês*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964.
- THOMPSON, Shirley. *An American portfolio: black America*. Virginia: MetaTech Corporation, s/d.
- TINDALL, George Brown; SHI, David E. *America: a narrative history*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *A emancipação dos escravos*. Campinas: Papyrus, 1994.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica*. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkain, 1964.
- Webster's encyclopedic unabridged dictionary of the English language*. New York: Gramercy Books, 1996.
- WILLIAMS, Clarence G. (Ed.) *Reflection of the dream, 1975 – 1994: twenty years celebrating the life of Dr. Martin Luther King, Jr. at the Massachusetts Institute of Technology*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)