

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES
EM QUATRO ROMANCES DE TONI MORRISON:
THE BLUEST EYE, BELOVED, JAZZ E PARADISE

Rosinéia de Jesus Ferreira

2014

A CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES
EM QUATRO ROMANCES DE TONI MORRISON:
THE BLUEST EYE, BELOVED, JAZZ E PARADISE

Rosinéia de Jesus Ferreira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Orientador: Prof. Doutor Eduardo de Faria Coutinho

Rio de Janeiro
Julho de 2014

A construção das identidades em quatro romances de Toni Morrison:
The Bluest Eye, Beloved, Jazz e Paradise

Rosinéia de Jesus Ferreira

Orientador: Eduardo de Faria Coutinho

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Examinada por:

Presidente, Prof. Doutor Eduardo de Faria Coutinho	- UFRJ
Profª Doutora Eleonora Ziller Camenietzki	- UFRJ
Profª Doutora Flávia Trocoli Xavier da Silva	- UFRJ
Profª Doutora Monica Amim	- UFRJ
Prof. Doutor Gustavo Bernardo Galvão Krause	- UERJ
Profª Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira	- UFRJ, Suplente
Profª Doutora Valburga Huber	- UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro
Julho de 2014

FICHA CATALOGRÁFICA

M882fe Ferreira, Rosinéia de Jesus.

A construção das identidades em quatro romances de Toni Morrison: *The Bluest Eye, Beloved, Jazz e Paradise.*/Rosinéia de Jesus Ferreira. - Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.
130f.: il. ; 30cm.

Orientador: Eduardo de Faria Coutinho
Tese(Doutorado) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2014.
Bibliografia: f. 124-130. .

1. Morrison, Toni, 1931- . – Crítica e interpretação
2. Morrison, Toni, 1931- – Personagens.
3. Literatura americana – Escritores afro-americanos.
4. Identidade cultural.
5. Estudos afro-americanos.
6. Mestiçagem.
7. Música e literatura. I. Coutinho, Eduardo de Faria, 1946- .
II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. III. Título.

CDD 813.5

RESUMO

Esta tese tem como eixo o estudo da construção de identidades afro-americanas nos romances *The Bluest Eye*, *Beloved*, *Jazz* e *Paradise*. Como estas obras se passam em diferentes momentos da vida afro-americana nos Estados Unidos, a construção das identidades desses povos é focalizada em suas relações com esses momentos históricos. Por essa razão, os temas aqui trabalhados são aqueles que tiveram um papel relevante na maioria desses momentos: o sentimento de comunidade, a importância da música, da religião e da natureza na sua maneira de encarar a vida, os problemas da miscigenação e o peso da herança cultural, seja ela africana, americana ou afro-americana.

Em *The Bluest Eye*, são discutidos a indústria cultural norte-americana e o poder corrosivo dos padrões de beleza hegemônicos na *psique* da personagem negra Pecola, que tem como modelo a atriz-mirim Shirley Temple, e a criança mestiça Maureen Peal. O conceito de “Double-consciousness” de Du Bois é explorado aqui como norteador do romance, bem como os estereótipos associados à figura do negro.

Em *Beloved*, nosso foco incide sobre a maneira como a escravidão é vista pela mulher negra, particularmente no que diz respeito à maternidade. A riqueza cultural afro-americana é explorada aqui, destacando-se a música e a religião como elementos fundamentais na construção das identidades. A presença do folclore também é levada em conta, sobretudo na análise da personagem Beloved. O poema de Eugene Field “Lady Button-Eyes” é mostrado como símbolo da convergência das culturas negra e branca.

Em *Jazz*, o foco recai sobre um casal do sul dos Estados Unidos, Joe e Violet, depois de o primeiro ter assassinado sua amante Dorcas. A vida do casal é examinada em dois momentos, no sul e no Harlem, levando-se em conta as diferenças entre o negro rural e o urbano. No contexto sulista, focaliza-se a questão da violência e da mestiçagem, e o impacto que estas tiveram na vida dos personagens, e no Harlem, a ênfase reside na atmosfera da música (o jazz e os blues) e na solidão e invisibilidade dos negros.

Em *Paradise*, finalmente, é discutida a intertextualidade do romance com a Bíblia e exploradas as contradições do título, que se refere à história de uma cidade, fundada em bases cristãs, mas que se caracteriza pela discriminação de cinco mulheres que vivem em um convento abandonado. Discute-se aqui a reprodução da violência, a intolerância e a falácia do discurso cristão, bem como os conflitos internos da comunidade e o espaço do convento como um espaço catártico e de solidariedade entre mulheres.

No último capítulo, os problemas tratados ao longo da tese são discutidos por uma perspectiva comparatista e reexaminados em suas similitudes e diferenças.

ABSTRACT

This is a study of the construction of Afro-American identities in Toni Morrison's novels *The Bluest Eye*, *Beloved*, *Jazz* and *Paradise*. Since these novels take place at different important moments of Afro-American life, the construction of these people's identities is focused in their relation with these historical moments. For such reason, the themes considered here are mainly those which had a relevant role in most of these moments: the feeling of a community, the importance of music, religion and nature for their way of facing life, the problems of miscegenation, and the weight of cultural heritage, be it of an African, American or Afro-American origin.

In *The Bluest Eye*, the focus lies upon North-American cultural industry and the corrosive power of its hegemonic beauty patterns in the mind of the Afro-American girl Pecola, who has Shirley Temple as a kind of model, and of the mestizo child Maureen Peal. Du Bois' concept of "double consciousness" is used here as a fundamental aspect in the novel, as well the stereotypes associated with the figure of the Negro.

In *Beloved*, the discussion centers upon the way slavery is seen by Afro-American women, particularly as regards the issue of maternity. Here, Afro-American cultural wealth is focused by means of the role played by music and religion as important elements in the construction of Afro-American identities. The presence of Afro-American folklore is also taken into account, especially in the analysis of the character Beloved. Eugene Field's poem "Lady Button-Eyes" is studied here as a symbol of the convergence of Black and White cultures.

In *Jazz*, the focus lies on the Southern Afro-American couple, Joe and Violet, after the former's murder of his mistress Dorcas. The couple's life is examined in two of its moments: in their youth in the South and in their maturity years in Harlem, and the differences between the urban and the rural Negro are highly considered. In the South, violence is stressed, as well as its impact on the life experience of the characters, and in Harlem the emphasis falls upon the music's atmosphere, and upon invisibility and solitude.

Finally in *Paradise*, the novel's intertextuality with the Bible is explored as well as the title's contradiction, which focuses on the story of a town, founded on the basis of Christian thought, but primarily characterized by the discrimination of solitary women who lived in an abandoned convent. The reproduction of violence, intolerance, and the fallacy of Christian discourse are discussed, as well as the inner conflicts of the town's community.

In the last chapter, the problems dealt with throughout the dissertation are put together in a comparative perspective and reexamined in their similarities and differences.

The Negro Speaks of Rivers
(Langston Hughes)

To W.E.B. Du Bois

I've known rivers:
I've known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.
I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.
I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln
went down to New Orleans, and I've seen its muddy
bosom turn all golden in the sunset.

I've known rivers:
Ancient, dusky rivers.

My soul has grown deep like the rivers.

AGRADECIMENTOS

Ao Espírito Santo por estar sempre comigo, por cuidar de mim, por guiar meus passos e por compartilhar a alegria do dia de hoje.

À minha mãe, minha grande companheira de caminhada.

Ao meu pai que um dia disse que eu chegaria até aqui e de quem sempre quis um abraço eterno.

Ao meu orientador, Prof. Eduardo de Faria Coutinho, por apontar o caminho quando perco o foco e por acreditar em mim e no meu trabalho.

À Prof^a Angélica Maria Santos Soares, *in Memoriam*, por ter me iniciado nos estudos da Literatura Ecológica, pelos seus conselhos valiosos e por sua mão sempre estendida pronta para ajudar. Deixo aqui meu carinho e minha gratidão.

Ao grande amigo Roberto Gambine, Pró-reitor de Pessoal da UFRJ, por ter possibilitado minha caminhada tanto no Mestrado quanto no Doutorado e por ser o coautor deste sonho feito realidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1.CAPÍTULO 1 – <i>THE BLUEST EYE</i>	16
1.1. A Forma Arquitetônica sob o Discurso de Criança	23
1.2. A Destruição de Pecola	28
1.3. O Estupro.....	31
1.4. A Alienação de Pauline	32
2.CAPÍTULO 2 - <i>BELOVED</i>	37
2.1. O Nascimento de <i>Beloved</i>	38
2.2. A Escravidão Feminina em <i>Beloved</i>	46
2.3. 124 Bluestone Road	48
2.4. O Conceito Double-consciousness em <i>Beloved</i>	53
2.5. Baby Suggs e a Religião Afro-cristã	55
2.6. <i>Beloved</i> : o Livro, a Dor e as Pessoas	59
3.CAPÍTULO 3 - <i>JAZZ</i>	64
3.1. Jazz: a Musicalidade e a Raiz Ancestral	66
3.2. Jazz: um Lamento na Pós-modernidade	74
3.3. Dorcas: <i>Wild Woman</i>	79
4.CAPÍTULO 4 - <i>PARADISE</i>	83
4.1. As Contradições do <i>Paraíso</i>	88
4.2. A Construção do <i>Paraíso</i> e a Intertextualidade com o Texto Bíblico	91
4.3. As Mulheres do Convento: Libertinas ou Libertárias?	93
4.4. A Ruga de sua Testa	99
4.5. O <i>Paraíso</i> e o Sobrenatural	103
5.CAPÍTULO 5 – OS PONTOS CARDEAIS	
5.1. A Comunidade	107
5.2. Os Estereótipos	108
5.3. A Mestiçagem.....	111
5.4. Literatura e Música.....	112
5.5. Uma Ecologia da Literatura: Leitura possível em Toni Morrison?.....	116
5.6. O Ancestral como Fundação	119
6. CONCLUSÃO	122
7. BIBLIOGRAFIA	124

INTRODUÇÃO

A escolha do tema *identidade* na obra de Toni Morrison partiu da pergunta sobre qual seria a especificidade da literatura afro-americana. Por que não simplesmente literatura americana? A afirmação dessa diferença teria como objetivo fortalecer a existência de uma e de outra ou apontar a existência de uma alteridade inconciliável e seus conflitos? O que faz a literatura americana ser *afro*, além da obviedade da origem africana?

Partindo da definição de Stuart Hall sobre a identidade, que nasce da relação com o outro e que se torna uma *celebração móvel*, decidimos abordar o primeiro romance escrito por Toni Morrison e os romances que fazem parte da trilogia *Beloved*, *Jazz* e *Paradise*, para discutir a construção das identidades afro-americanas, feminina em particular, que traz ao espaço público o espaço privado. E examinar que temas povoam esses romances de Toni Morrison e compõem a especificidade do seu olhar.

A construção das identidades afro-americanas abordada por Toni Morrison está ligada às mudanças sociais, culturais e históricas que permitiram a inserção do feminismo e da questão racial como temas de estudo no âmbito dos Estudos Culturais, nos Estados Unidos, na década de 1960, mas também abriu espaço para outros movimentos de caráter mais específicos, como o movimento *gay*, por exemplo.

A produção literária de Toni Morrison reflete sua atuação como escritora, feminista e crítica literária. No que concerne ao movimento feminista, Toni Morrison e outras escritoras negras se engajaram reivindicando igualdade de condições às mulheres para sua inserção no mercado de trabalho, iguais oportunidades, salários, além de uma política de valorização da mulher também no campo intelectual. Com o desenvolvimento do movimento, houve uma disparidade entre as reivindicações das mulheres brancas e das mulheres negras, que não viam contempladas suas necessidades e especificidades e, por essa razão, notou-se nos anos seguintes o afastamento das mulheres negras do movimento feminista. Embora Toni Morrison ainda seja uma feminista, ela o é dentro das especificidades que contemplam as mulheres negras e não dentro das reivindicações abrangentes do movimento feminista. Além disso, o sentimento de desconfiança da mulher negra no movimento feminista se baseava no fato de o movimento refletir, eminentemente, as preocupações da classe média, branca, culta e não da classe trabalhadora, negra, pobre e pouco escolarizada.

Em seu artigo “What the black woman thinks about women’s lib”, publicado no *New*

*York Times Magazine*¹ e, posteriormente, no seu livro de crítica literária, Toni Morrison exemplifica a posição da mulher negra a partir do senso comum expresso em avisos encontrados em lugares públicos daquela época, que se referiam às mulheres brancas como *White ladies* e às mulheres negras como *Colored women*. Nessa abordagem, fica evidente a diferença baseada na cor da pele entre *White* e *Colored* e a diferença estabelecida entre *ladies* e *women*. Ser *woman* é uma condição *sine qua non* para que se possa ser *lady*. O vocábulo *lady* pressupõe respeitabilidade, ao passo que o vocábulo *woman* somente diz respeito à condição sexual:

The difference between white and black females seemed to me an eminently satisfactory one. White females were *ladies*, said the sign maker, worthy of respect. And the quality that made ladyhood worthy? Softness, helplessness and modesty – which I interpreted as a willingness to let others do their labor and their thinking. Colored females, on the other hand, were *women* – unworthy of respect because they were tough, capable, independent and immodest.²
(MORRISON, 2008: 18-19)

Cientes das diferenças sociais e raciais advindas, principalmente, da situação da escravidão à qual os negros foram submetidos e do período pós-escravatura, no qual lhes foi negada a cidadania e, por vezes, a humanidade, os intelectuais reivindicavam o lugar fundacional do negro na sociedade americana.

A consolidação da literatura afro-americana se deveu à mesma razão que propiciou o sucesso dos *race records*³: público. O negro, até então, somente se via representado nas artes, quando representado, de forma superficial, preconceituosa e estereotipada. A vida afro-americana tinha muito mais cores do que aquelas que eram pintadas e a complexidade do ser negro ainda não havia sido abordada, nem no papel de ator coadjuvante.

A necessidade de se representar o negro do lado de dentro da negritude de uma forma positiva e que se pudesse mostrar com esse procedimento não só a beleza, mas também a sua especificidade – a tradição da experiência africana na América e o olhar feminino sobre essas questões – permitiu o surgimento e o desabrochar de uma literatura negra de autoria feminina.

Toni Morrison, ao conceituar a literatura negra, declara:

I don't regard Black literature as simply books written *by* Black people, or simply as literature written *about* Black people, or simply as literature that uses a certain mode of language in which you just sort of drop g's. There is something very special and very identifiable about it and it is my struggle to *find* that elusive but

¹Artigo publicado no dia 22 de agosto de 1971.

²A diferença entre mulheres brancas e negras parecia-me uma diferença satisfatória. Mulheres brancas eram senhoras, dizia o anunciante, dignas de respeito. E a qualidade que as fez valorosas? Fragilidade, suavidade e modéstia – as quais interpretei como uma vontade de deixar que os outros façam o seu trabalho e o seu pensamento. As mulheres negras, por outro lado, eram mulheres – indignas de respeito porque eram duras, capazes, independentes e ousadas. (Tradução nossa)

³Gravações do início do século XX, que eram feitas exclusivamente por e para os afro-americanos.

identifiable style in the books. My joy is when I think that I have approached it; my misery is when I think I can't get there.⁴
(MORRISON, 2008: 60-61)

A mulher negra se vê e é vista de modo diferente e a explicitação dessa diferença, esse outro modo de ver, de se ver, de estar e de se sentir no mundo é o *corpus* com o qual Toni Morrison trabalha. Sua intenção de valorizar a tradição afro-americana e criar juntamente com outras intelectuais negras um cânone revelam uma posição política de comprometimento do artista com o seu povo. Os destinatários de sua escrita são todos aqueles que se dispõem a lê-la, a senti-la e a ouvi-la.

If anything I do, in the way of writing novels (or whatever I write) isn't about the village or the community or about you, then it is not about anything. I am not interested in indulging myself in some private, closed exercise of my imagination that fulfills only the obligation of my personal dreams – which is to say yes, the work must be political. It must have that as its thrust. That's a pejorative term in critical circles now: if a work of art has any political influence in it, somehow it's tainted. My feeling is just the opposite: if it has none, it is tainted. The problem comes when you find harangue passing off as art. It seems to me that the best art is political and you ought to be able to make it unquestionably political and irrevocably beautiful at the same time.⁵
(MORRISON, 2008: 64)

Ao estudarmos os quatro romances de Toni Morrison, *The Bluest Eye*, *Beloved*, *Jazz* e *Paradise*, desvendamos a fragmentação dos personagens. A identidade como entidade sempre *in constructo* aparece na obra morrisoniana através de importantes acontecimentos que nos fazem balizar o impacto da experiência africana na América vistos através do olhar feminino e negro. E esse olhar feminino que constrói a narrativa, que conta a história, o faz embalando canções, sejam de trabalho ou para espantar a dor, perturbar o silêncio ou redimensionar a vida.

O som, a música, o lamento, o tambor, o ritmo fazem parte da herança africana levada pelos escravos para a América como legado de uma africanidade construída pela diáspora e pela relação com o outro. Assim nasce a especificidade da literatura afro-americana que não é apenas uma literatura escrita por negros ou para os negros ou que usa certa característica associada aos negros; é bem mais que isso, são elementos que dão sentido à

⁴Eu não considero literatura negra como simplesmente livros escritos por pessoas negras, ou simplesmente como literatura escrita sobre pessoas negras, ou simplesmente como literatura que usa um certo modo de linguagem em que você simplesmente omite a letra "g". Há algo de muito especial e muito identificável sobre isso e esta é a minha luta: descobrir este estilo indefinível, mas identificável nos livros. Minha alegria é quando eu acho que me aproximei disso; minha desgraça é quando acho que não consigo chegar lá. (Tradução nossa)

⁵Se o que faço, na forma de escrever romances (ou qualquer coisa que eu escreva) não é sobre a aldeia ou sobre a comunidade ou sobre você, então não é sobre nada. Não estou interessada em me entregar a algum exercício da minha imaginação que só cumpra a obrigação dos meus sonhos pessoais – o que quer dizer sim, o trabalho deve ser político. Ele deve ter isso como impulso. Este é um termo pejorativo nos círculos críticos agora: se uma obra de arte tem alguma influência política, de algum modo está contaminada. Meu sentimento é o oposto: se não tem nenhum, está contaminada. O problema é quando você encontra o discurso retórico se passando por arte. Parece-me que a melhor arte é política e você tem de ser capaz de fazê-la inquestionavelmente política e irrevogavelmente bonita ao mesmo tempo. (Tradução nossa)

especificidade do olhar, mas um olhar que é também abrangente, que toca não só a mulher negra, mas todo aquele que sente.

Abordamos o *como* de cada um desses romances, a construção das identidades como resultado da superação das condições adversas da sociedade, do racismo, da pobreza e da discriminação, que é a busca incessante pela cidadania, uma busca que começou ontem, uma busca de todos os dias, uma busca pacífica e perseverante através da vivência de experiências que marcam a existência, fortalecem o indivíduo e o capacitam para lidar com novos desafios.

Os personagens morrisonianos, femininos em sua maioria, são exemplos de superação e o espaço do texto possibilita a ultrapassagem em busca da cidadania e de expressão, e essa ultrapassagem se faz com música, basicamente Jazz e Blues. Algumas vezes os personagens cantam e dançam, noutras os romances deixam resvalar sua tristeza, transgressão ou ambos.

Em *The Bluest Eye*, o foco é a personagem Pecola Breedlove, uma criança negra de onze anos, que sonha ter olhos azuis como a atriz mirim Shirley Temple, acreditando que, se os tivesse, seria feliz e aceita por todos. Ela tem uma família desestruturada e sente o racismo dentro de sua própria casa e comunidade. Ela é estuprada pelo pai, engravida e enlouquece. O tom geral do texto é de um Blues, no qual a situação de Pecola é irremediavelmente triste, mas o texto estabelece um contraponto entre Pecola e Claudia MacTeer, sua amiga. Claudia também tem uma família pobre, mas amorosa, e supera as dificuldades da vida. Ela tem um olhar crítico em relação ao padrão de beleza imposto pela sociedade americana e quando criança destroçava bonecas brancas. A superação surge na figura de Claudia pelo ato de narrar a história de Pecola e a sua própria e de se colocar numa posição de luta pelos direitos civis. Ela é uma sobrevivente do sistema que ressalta a importância do apoio da comunidade para o empoderamento do sujeito.

Em *Beloved*, a narrativa recua ao período da escravidão e aos primeiros anos pós-escravidão, recuperando a tradição de narrativa de escravos, embora a narradora não seja a personagem principal, Sethe, a contar sua própria história. A história começa após dezoito anos da fuga de Sethe da fazenda Sweet Home e do seu infanticídio. Ela mata a filha Beloved e tenta matar seus outros filhos para que eles não fossem feitos escravos como ela. No presente da narrativa, Sethe vive na casa assombrada pelo fantasma da filha, que afugenta seus outros dois filhos, ficando na casa somente ela e a filha caçula, Denver. O fantasma para de assombrar a casa com a chegada de Paul D, um ex-escravo da Sweet Home, e aparece *in persona* para acertar as contas com Sethe. O texto denuncia as teorias racistas que

corroboravam a idéia do escravo como objeto e reduzia a mulher ao seu sexo visto como anormal, mas também denuncia os traumas psicológicos e o esfacelamento do indivíduo ao qual a escravidão é imposta. No que tange ao surgimento do fantasma, o texto lida com a tradição africana de naturalização do sobrenatural e a distorção do que é ser mãe sob o regime escravocrata, que contrasta com o modelo socialmente construído. Há também a influência de alguns textos canônicos como o *Invisible man*, de Ralph Ellison, referenciado na personagem Paul D e *Native Son* e *Black boy* de Richard Wright, no tocante aos ritos de passagem e violência. O fantasma é exorcizado pela comunidade num êxtase gospel. O final do texto sugere a recuperação e o recomeço de Sethe, bem como o desabrochar de Denver, embora o tom de lamento permaneça.

Em *Jazz*, Toni Morrison reconstrói a década de 1920 e focaliza o relacionamento de um casal maduro que migra do sul para o Harlem em busca de melhores oportunidades de trabalho e vida no contexto da *Great Migration*⁶. O casal (Joe e Violet) enfrenta desafios, mas o maior deles é o desafio emocional com o surgimento de uma terceira pessoa (Dorcas), assassinada por Joe. A comunidade, ao lidar com o assassinato de Dorcas, prefere defender Joe a denunciá-lo por saber que a justiça era racializada.

O texto aponta a conflituosa situação do negro: a evidência do seu *ser* e da sua arte no *Harlem Renaissance*⁷ e a posição do homem negro comum enfrentando as revoltas urbanas da década de 1920, nas quais linchamentos e assassinatos eram freqüentes. A questão da superação se impõe na narrativa, na medida em que o casal enfrenta seus demônios pessoais, a situação sufocante de uma vida pela metade e a luta pela cidadania. A condição da invisibilidade do negro, o conceito *twoness*⁸, postulado por W.E.B. Du Bois e o texto *Blues People*, de Leroy Jones ecoam na narrativa, assim como os ecos do sul dos Estados Unidos no lamento das grandes populações marginalizadas e o ritmo da cidade, ditado pelo Jazz como expressão máxima de uma liberdade que propõe luta.

Em *Paradise*, Toni Morrison narra a história de cinco mulheres que moram em um convento fora dos limites da cidade de Ruby, cada uma com um trauma a ser superado. O fato de o convento ser distante da cidade povoa a imaginação dos habitantes, que lhe atribuem tudo de ruim, a ponto de o convento ser o símbolo do inimigo à sobrevivência da cidade. Os homens da cidade decidem acabar com o convento e o invadem com armas e com suas

⁶ Grande evasão demográfica das populações afro-americanas do sul dos Estados Unidos para os centros urbanos no norte, centro-oeste e oeste, de 1916 a 1970.

⁷ Movimento que evidenciou o talento negro nas esferas cultural, intelectual e social que surgiu nas décadas de 1920 e 1930, no bairro Harlem, Estados Unidos. (ABERJHANI & WEST, 2003: xi)

⁸ Conceito postulado por Du Bois, que se refere à duplicidade de ser negro e ser americano.

fantasias, crenças, traumas, e o convento promove a catarse de cada um e a de todos ao mesmo tempo. Por outro lado, a comunidade da cidade é fechada a outras comunidades e esse conceito do que seja “comunidade” é questionado pelos mais jovens, que, imbuídos de preconceitos herdados dos mais velhos, mas também com o desejo do novo são mais flexíveis com relação às bases fundadoras da cidade. A multiplicidade de opiniões dentro da comunidade que deseja e não deseja conhecer o outro propõe uma discussão acerca dessa pretensa igualdade na diversidade. Se considerarmos que o título desse romance foi mudado de *War* para *Paradise* e as semelhanças desse texto com o texto bíblico que fala não só do paraíso, mas principalmente da queda, veremos nesse tom fundacional do texto a origem da comunidade, seus conflitos que, em cotejo com o texto bíblico, lembram a torre de Babel e o final da narrativa como fim e recomeço, bem como o espaço do texto como meio através do qual as mudanças acontecem.

Em todos os romances acima citados, destacamos a importância da natureza. Ela aparece por vezes mesclada ao indivíduo como corpo, mas também como elemento prenunciador de erotismo. Essa relação indivíduo-natureza remonta à tradição africana, na qual todos os elementos que compõem o mundo são complementares. Essa relação harmoniosa dá lugar a uma leitura ecológica de Toni Morrison: “Women did what strawberry plants did before they shot out their thin vines: The quality of the green changed.”⁹(MORRISON, 1988: 64)

Ler Toni Morrison é entrar em contato com os desdobramentos da diáspora africana na América, a dignificação da alteridade através da valorização da tradição oral, do folclore e da arte como formas legítimas de expressão.

⁹As mulheres faziam o que as plantas de morango faziam antes de soltar suas finas gavinhas: a qualidade do verde mudava. (MORRISON, 2007: 96)

CAPÍTULO 1 – *THE BLUEST EYE*

Toda manifestação, seja artística ou política, advinda dos grupos periféricos pretende dar visibilidade àqueles que geralmente são desqualificados pelo olhar do outro. As várias periferias marginalizadas têm em comum o anseio de ver reconhecidas a validade da sua arte, da sua cultura e respeitados os seus direitos, principalmente o direito de ser quem são.

Ter uma identidade é, primeiramente, conhecer-se, ter um limite de si de onde o outro possa ser visto, não se confundir com ele e se libertar das armadilhas de tentar imitá-lo ou, em casos extremos, procurar ser como ele. A ligação do indivíduo a um grupo específico com o qual tem uma história comum dá-lhe a noção de pertencimento e constitui sua identidade cultural. Como afirma Stuart Hall:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade. (HALL, 2003: 432-433)

A busca por continuidade e valorização é o que motiva a reivindicação de vários grupos étnicos e sociais. Ter igualdade de direitos e expressão é ter acesso a uma cidadania verdadeira e passar a existir além das estatísticas e dos estereótipos.

O grande desafio das literaturas ex-cêntricas é encontrar um caminho original, isto é, sua própria fonte de vida da qual emanem a sua individualidade e diversidade que as definam em relação a qualquer outra.

O caminho em busca da identidade passa pela contestação dos modelos canônicos, criados pelos detentores do poder e mantidos ao longo dos séculos como certezas inquestionáveis, privilegiando certos grupos em detrimento de outros, e em todos esses grupos marginalizados a mulher está sempre inserida.

A luta pelos direitos civis nos anos 1960, nos Estados Unidos, afirmou mais do que nunca a necessidade de mudança da política governamental, que dispensava à população negra tratamento desigual no tocante aos seus direitos civis, o que gerou, ao longo dos anos, profunda insatisfação entre os negros, que se viram condenados à marginalização. A intervenção do governo norte-americano, de um modo geral, evidenciava a tentativa de silenciamento da população negra, historicamente explorada, e o desprezo pelas crescentes reivindicações pleiteadas por ela. Nessa época, devido às tensões raciais, eclodiram várias manifestações em diversos estados norte-americanos em busca de justiça social. Além do movimento negro, eclodiram o movimento feminista e o movimento *gay*.

Nessa década, marcada por profundas transformações no cenário norte-americano,

escritores engajados na luta dos afro-americanos pelos direitos civis como Langston Hughes, Alice Walker, Maya Angelou e Toni Morrison foram fundamentais para o surgimento de uma literatura comprometida com a valorização e o fortalecimento da cultura negra e que constituísse também um espaço reivindicatório onde a voz desse grupo pudesse ser ouvida.

Toni Morrison começa a fazer as primeiras tentativas de romance ainda como editora da Randon House. Ela tem como ponto de partida a construção de uma identidade cultural engajada politicamente, cujo local de fala é reconhecido por meio do gênero, da classe e da raça. Como expressar, então, o mundo a partir da perspectiva feminina e negra, utilizando a língua canônica excludente? A solução encontrada por Toni Morrison foi utilizar nas suas narrativas o *Black English* ou *Ebonics*, nomes populares do *African American Vernacular English* (AAVE)¹⁰, uma variante do inglês, falada pela comunidade negra norte-americana. O *Black English* deixa de ser uma variante marginal e ganha o *status* de língua, identificando quem fala e o *locus* da enunciação.

A utilização do *Black English* revela uma atitude política de delimitação de território que começa no espaço privado da mulher, a casa, e se estende à comunidade. A utilização de uma variante não-canônica, mas familiar, resgata a memória das comunidades marginalizadas e abre mais uma porta para a compreensão do negro em sua diversidade cultural, como afirma Bernd em obra sobre a América Latina:

[...] uma escritura negra, vale dizer, é uma literatura que se propõe a desconstruir o mundo nomeado pelo branco e erigir a sua própria cosmogonia. Seria, em suma, uma literatura disposta a romper um contrato de fala vigente e a buscar uma dicção nova dentro do contexto literário. (BERND, 1987:18)

A memória da personagem-narradora de *The Bluest Eye*, Claudia MacTeer, a torna agente da história que se faz com ela e através dela em direção ao futuro. Mas sua revelação, que tem tom de segredo, expressa a violência que todos conhecem e que foi banalizada, mas que, a partir do momento em que se torna pública, abre espaço para discussão. Com ela, Toni Morrison configura Claudia, mulher e negra, que rememora a infância com um olhar maduro e crítico acerca dos fatos ocorridos na década de 1940.

A obra literária de Toni Morrison ilumina a história da diáspora africana nos Estados Unidos e reconstrói literariamente fragmentos de vidas despedaçadas, unindo as várias histórias contadas, entrelaçadas e compartilhadas que contribuem para a valorização da cultura negra como uma cultura relevante. Assim, Toni Morrison consegue reacender discussões esquecidas e rompe o silêncio da violência e da opressão, a fim de construir uma

¹⁰Termo cunhado por William Labov, lingüista norte-americano, nos anos 1960.

história afro-americana, tendência comum entre as escritoras da sua geração.

A esse respeito, Linda Hutcheon declara em seu livro *Poética do Pós-Modernismo*:

[...] as mulheres negras em especial trouxeram para a reordenação excêntrica geral da cultura não apenas uma noção muito precisa do contexto social e da comunidade na qual trabalham, mas trouxeram também aquilo que Bárbara Christian considerou como uma percepção de seu próprio passado particular e histórico como sendo o “fundamento para um autêntico processo revolucionário” (1985, 116). Como mulheres numa sociedade negra (e também branca), heterossexual e dominada pelos homens, escritoras como Alice Walker e Toni Morrison ofereceram alternativas para o outro que é alienado, o sujeito individual do capitalismo recente, o qual tem sido o tema da ficção burguesa (S. Willis, 1985: 214) a história coletiva e uma noção recém-problematizada de comunidade feminina.
(HUTCHEON, 1991:91-92)

Para a autora, a obra de Toni Morrison é uma metaficção historiográfica, um gênero híbrido que trata a ficção e o fato histórico como formas de discursos análogas, das quais temos apenas vestígios.

Em *The Bluest Eye*, traduzido para o português como *O olho mais azul*, Toni Morrison tematiza um fato ocorrido na sua infância:

We have just started elementary school. She said she wanted blue eyes. I looked around to picture her with them and was violently repelled by what I imagined she would look like if she had her wish. The sorrow in her voice seemed to call for sympathy, and I faked it for her, but, astonished by the desecration she proposed, I “got mad” at her instead.¹¹(MORRISON, 2006a: 209)

E continua:

The Bluest Eye was my effort to say something about that, to say something about why she had not, or possibly ever would have, the experience of what she possessed and also why she prayed for so radical an alteration. Implicit in her desire was racial self-loathing. And twenty years later I was still wondering about how one learns that. Who told her? Who made her feel that it was better to be a freak than what she was? Who had looked at her and found her so wanting, so small a weight on the beauty scale? The novel pecks away at the gaze that condemned her.¹²
(MORRISON, 2006:209-210)

Toni Morrison declara, no posfácio do livro datado de 1993, que procurou na ficção o *como* da narrativa, como uma criança, vítima do preconceito racial o interpreta, como o sente e quão perversos são os mecanismos de sujeição do indivíduo e de reificação do outro. O olhar que apreende o mundo é também o olhar que destrói.

¹¹Tínhamos acabado de entrar na escola primária. Ela disse que queria ter olhos azuis. Olhei-a, imaginei-a com eles e senti uma repulsa violenta pela aparência que visualizei caso o desejo fosse atendido. O pesar em sua voz parecia pedir comiseração e fingi comiseração, mas, perplexa com a profanação que ela propunha, fiquei furiosa com ela.
(MORRISON, 2003: 209)

¹²*O olho mais azul* foi minha tentativa de dizer alguma coisa sobre isso; dizer algo sobre por que ela não tinha, ou talvez nunca viesse a ter, a experiência do que possuía e também por que rezava por uma alteração tão radical. Implícita em seu desejo estava a aversão por si mesma, de origem racial. E vinte anos depois eu continuava me perguntando como é que se aprende isso. Quem disse a ela? Quem a fez sentir que era melhor ser uma aberração do que ser o que ela era? Quem a tinha olhado e achado tão deficiente, um peso tão pequeno na escala da beleza? Este romance busca relances do olhar que a condenou. (MORRISON, 2003: 209-210)

Portanto, abordar o *como* é refletir sobre a literatura de autoria feminina, a cultura, o gênero, o racismo, a violência e a imensa vontade de expressar o pensar, o sentir e o ser.

The Bluest Eye foi o primeiro livro escrito por Toni Morrison e publicado em 1970. Ela o escreveu entre 1962 e 1965, na década do resgate da beleza racial nos Estados Unidos pela comunidade negra como parte da luta pelos direitos civis. O livro, na época de sua publicação, não foi um sucesso editorial, mas inaugurou um outro modo de narrar. Toni Morrison explora em suas obras as experiências femininas e o papel da mulher na sociedade racista e machista norte-americana.

The Bluest Eye é, em muitos aspectos, um livro inovador. Toni Morrison busca com sua obra não somente dar voz à mulher negra, que historicamente sempre foi marginalizada, mas compor, em sua ficção, a figura do negro em toda a sua complexidade e revelar as várias nuances que compõem a sua identidade. Se tivéssemos de falar sobre o negro norte-americano, não deixaríamos de mencionar sua música, diáspora, religião, política, vida em comunidade, e a ambigüidade de ser negro e ser americano.

Os fatos narrados por Claudia MacTeer se desenrolam na década de 1940, época em que ainda se podia sentir os efeitos da Grande Depressão nos Estados Unidos, que provocou um grande êxodo de trabalhadores rurais do sul para o norte industrializado em busca de trabalho e de melhores condições de vida. Houve, naquela época, um crescimento desordenado dos grandes centros e o aparecimento de periferias compostas, na sua maioria de negros, sob condições de pobreza absoluta.

Toni Morrison concentra a densidade de *The Bluest Eye* na forma de contar. O segredo, em torno do qual é criado um discurso inclusivo, que conta com o leitor como interlocutor, é contado de forma fria, sem nenhum aviso prévio para, ao longo da narrativa, apresentar a tridimensionalidade do fato: a perspectiva de cada envolvido e suas motivações. Esse procedimento não cria um determinismo do sujeito nem o justifica, mas procura humanizá-lo. Por essa razão, é impossível ao leitor traçar qualquer perfil deles sem reconhecer suas nuances e admitir a multiplicidade dos elementos que concorrem para a composição de cada personalidade.

O texto morrisoniano seria lugar-comum se somente o ódio e a vileza dos personagens fossem mostrados diante da realidade do racismo, do sexismo e da pobreza extrema. O texto não permite nenhum tipo de estereótipo, embora os personagens não tenham perspectivas, isto é, sejam como flores que vivem ao sabor dos ventos. O *como* do texto se concentra na transformação dos personagens centrais, evidenciando um abismo entre o que

eles foram e aquilo em que se transformaram, e a trajetória de cada um justifica o seu endurecimento até o ponto a partir do qual Claudia MacTeer narra a degradação de Pecola e sua transformação em lixo emocional e racial da comunidade.

O procedimento narrativo fragmentado é um dos recursos utilizados no texto para manter o distanciamento do leitor em relação ao fato narrado, mas que se revela inútil na medida em que o leitor, segundo observações de Toni Morrison, acaba sendo mais do que mero observador. Esse procedimento aliado à tradição oral e o tom íntimo despertado pela expressão “cá entre nós” cria uma inquietação no leitor, porque o texto se torna ao mesmo tempo inclusivo e excludente, e as várias instâncias narrativas que surgem inadvertidamente ao longo do texto, como fragmentos de memória, criam um dinamismo inesperado, se considerarmos que a narradora que abre o texto é uma criança. Com o ponto final, o leitor se retira do texto com algum sentimento em relação a Pecola .

De todos os aspectos citados anteriormente, a memória, a cultura afro-americana, a diáspora africana, a vida em comunidade e a violência são temas recorrentes na obra morrisoniana, que privilegia sempre o olhar feminino sobre essas questões.

Em entrevistas dadas a partir de 1981, nas quais Toni Morrison avalia a sua trajetória como escritora, crítica literária e feminista, ela revela a preocupação em preservar e fortalecer com a sua obra o patrimônio cultural e identitário afro-americano. Sua intenção de compor um cânone, juntamente com outras escritoras e poetas, revela sua constante preocupação em validar o pensamento feminino no mundo das letras afro-americanas.

Toni Morrison, ao tematizar a identidade do negro, tem como elemento primordial a experiência africana na América, que gerou um sentimento conflituoso de ambigüidade. Ser negro e ser americano eram dois conceitos inconciliáveis. A esse respeito, William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), o primeiro filósofo afro-americano a formular o conceito de *double-consciousness*¹³, declara:

After the Egyptian and Indian, The Greek and Roman, the Teuton and Mongolian, the Negro is a sort of seventh son, born with a veil and gifted with second-sight in this American world, - a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, - an American , a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of his strife, - this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this

¹³ O conceito foi desenvolvido na coleção de ensaios intitulados *The Souls of Black Folk*, de 1903.

merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face.¹⁴
(DU BOIS, 2005:9)

O conceito de *double-consciousness* é um dos cerne do pensamento morrisoniano, embora ele já esteja num outro patamar de problematização. Explico: na época em que esse conceito foi formulado por Du Bois, ele dizia respeito somente à situação do negro na esfera pública. Nas narrativas de Toni Morrison, o conflito do indivíduo com a sociedade, cuja indústria cultural exclui o negro como cidadão e como pessoa, também se instaura no espaço privado, dentro da comunidade. Há diversidades dentro da falsa unidade da cor e da raça e conflitos internos advindos do bombardeamento pela indústria cultural norte-americana que visa à massificação do sujeito. Há o embate entre o indivíduo e a sociedade e no centro de todos esses conflitos está a violência contra a mulher. A mulher surge, nesse contexto, como receptáculo dos preconceitos sociais e raciais que convergem nela em forma de violência física e simbólica. Vemos, dentro das comunidades de Toni Morrison, problemas de assimilação, auto-rejeição, preconceito interracial, paralisia pela falta de perspectiva, vícios, violência e vazio, todos mecanismos de destruição do sujeito.

Ao tratar literariamente desses conflitos dentro do espaço privado, Toni Morrison rejeita o termo *black community*:

I don't like to use that term (black community) because it came to mean something much different in the sixties and seventies, as though we had to forge one – but it seemed to me that it was always there, only we called it the “neighborhood”. And there was this life-giving, very, very strong sustenance that people got from the neighborhood. One lives really, not so much in your house as you do outside of it within the “compounds” within the village, or whatever it is.¹⁵
(MORRISON, apud STEPTO, 1994:11)

¹⁴Após o egípcio e o índio, o grego e o romano, o teutão e o mongol, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu, e dotado de uma segunda visão neste mundo americano - um mundo que não lhe permite nenhuma autoconsciência verdadeira, mas só o deixa ver a si mesmo através da revelação do outro mundo. É um sentimento particular, esta dupla consciência, esta sensação de sempre olhar para si mesmo através dos olhos dos outros, de medir a sua alma pela trena de um mundo que o observa com divertido desprezo e piedade. Sente-se sempre a sua duplicidade, - um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar. A história do negro americano é a história de sua luta, - este anseio de alcançar a idade adulta autoconsciente, para fundir o seu eu duplo num ser melhor e mais verdadeiro. Nesta fusão, ele não deseja que nenhum dos seus "eus" mais velhos sejam perdidos. Ele não deseja africanizar a América, pois a América tem muito a ensinar ao mundo e à África. Ele não branqueará a sua alma negra em uma inundação do americanismo branco, pois ele sabe que o sangue negro tem uma mensagem para o mundo. Ele simplesmente quer fazer o possível para um homem ser ao mesmo tempo um negro e um americano, sem ser amaldiçoado e cuspidos pelos seus companheiros, sem ter as portas da oportunidade fechadas no seu rosto. (Tradução nossa)

¹⁵Não gosto de usar o termo (comunidade negra) porque veio a significar algo muito diferente nos anos 1960 e 1970, como se tivéssemos de forjar um – mas me pareceu que estava sempre lá, somente chamávamos “vizinhança”. E havia este nascimento, esse amparo muito muito forte que as pessoas adquiriram da vizinhança. Uma pessoa vive realmente, não tanto em sua casa como fora dela dentro dos “complexos” dentro da vila ou o que seja. (Tradução nossa)

Embora Toni Morrison enfatize as mudanças ocorridas dentro das comunidades, verificamos, em seus romances, uma certa nostalgia e um enorme esforço para restabelecer a função da comunidade como um lugar acolhedor, que oferece ao sujeito, especificamente à mulher, segurança e amparo. Esse esforço de reconstrução do feminino, reconstrução porque os estereótipos ligados à mulher são socialmente construídos a partir de uma visão patriarcal de mundo, permite que a mulher redefina suas prioridades a partir de suas escolhas, e rejeite os papéis sociais a ela atribuídos. Toni Morrison busca através da criação literária o lugar da mulher no mundo. Na cerimônia de recebimento do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, ela discursa sobre a presença dos marginalizados:

“Tell us what it is to be a woman so that we may know what it is to be a man. What moves at the margin. What it is to have no home in this place. To be set adrift from the one you knew. What it is to live at the edge of towns that cannot bear your company.”¹⁶(MORRISON, 2008: 206)

Esse sentimento de não-pertencimento não equivale aqui ao do “estrangeiro”, que é estranho no lugar onde se encontra, mas tem o seu lugar de pertencimento. O não-pertencimento aqui é um tipo de estranhamento permanente, um sentimento de não pertencer a nenhum lugar nunca. Esse olhar que está permanentemente à margem se torna consciente da sua condição de estranho em relação ao outro. Como discorre o pensador Zygmunt Bauman:

Na visão de mundo do nativo, a essência do estrangeiro é a ausência de lar. Ao contrário de um forasteiro ou estrangeiro, o estranho não é simplesmente um recém-chegado, uma pessoa temporariamente deslocada. Ele é um *eterno nômade*, sempre e em toda parte errante, sem esperança de jamais chegar. A “objetividade” da sua visão (o cosmopolitismo, o anti-patriotismo, a ausência de compromisso, a marca do “vira-casaca”) consiste precisamente na sua capacidade de distinguir as estações da sua irrefreável peregrinação: no que diz respeito, todas elas não passam de sítios confinados no espaço, fadados a se tornar passado no futuro. Ultrapassados e mais cedo ou mais tarde deixados para trás, todos lhe parecem idênticos na sua *negatividade*, uma vez que nenhum deles é um lar.
(BAUMAN, 1999:89)

A criação literária é, em Toni Morrison, um espaço reivindicatório e de resistência contra o imperialismo e o racismo, em busca de uma identidade que se forma e se afirma diante da alteridade e da adversidade instaurada pelas relações de poder.

¹⁶Diga-nos o que é ser uma mulher, então poderemos dizer o que é ser um homem. O que se move na margem. O que é não ter casa neste lugar. Perder as referências. O que é viver no limite de cidades que não toleram a sua companhia.
(Tradução nossa)

1.1- A Forma Arquitetônica sob o Discurso de Criança

Nas primeiras páginas do livro, temos três blocos de um mesmo fragmento dispostos graficamente de três formas: pontuado, sem pontuação e sem pontuação e sem espaço entre os vocábulos. Esse recurso, que se tornará, por exemplo, corrente na poesia concreta brasileira dos anos 1950 e 1960, é a reprodução de trechos de uma cartilha de alfabetização utilizada nos Estados Unidos entre 1930 e 1970.

No primeiro contato da criança com o mundo através da escola, temos a representação de um único modelo de família como válido, tornando qualquer outro tipo de família, aos olhos infantis, inexistentes e/ou excluídos.

A crítica de Toni Morrison ao modelo de ensino até então praticado pelas escolas, excludente como a sociedade, ecoa como uma brincadeira de criança, na qual a cantiga se torna cada vez mais rápida como numa brincadeira de roda.

O tom supostamente inocente expõe uma crítica à sociedade através da configuração da família feliz alardeada na cartilha escolar *Dick and Jane*. Nela, se torna mais evidente o abismo entre as duas posições: a da família perfeita (classe média e branca) e a da família da narrativa (classe pobre e negra). Vejam-se os fragmentos:

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, play. 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 play

Hereisthehouseitisgreenandwhiteithasareddooritisveryprettyhereis
thefamilymotherfatherdickandjaneliveinthegreen-and-whitehousetheyareveryhappy
seejaneshehasareddressshewantstoplay¹⁷ (MORRISON, 2006a: 3)

¹⁷Esta 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 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?

O primeiro bloco mostra a organização da família feliz, na qual Jane, a menina, é o estereótipo da criança feliz, que brinca, sorri e é amada pelos pais. Jane é a antítese de Pecola, que nunca sorri, que não tem brinquedos e que não é querida pelos pais. Os blocos funcionam como preparação do leitor para o que será narrado. O assunto do bloco é o resumo do romance. O fragmento fala sobre a família, pai, mãe, filho, filha e um amigo.

Toni Morrison divide o bloco pelos capítulos que correspondem às estações do ano, começando pelo outono, fazendo alusão ao assunto a ser narrado. À medida que Pecola e o seu mundo é consolidado, o trecho da família feliz parece cada vez mais irônico e irreal frente à realidade da pobreza, do racismo e do desamor.

O segundo e o terceiro blocos que sofrem alterações representam, na narrativa, a desestabilização da família e o caos instaurado no final com a destruição familiar.

Tanto a lembrança quanto o esquecimento fazem parte da memória. Lembramos para esquecer e esquecemos para lembrar. A lembrança da infância ligada à amizade com Pecola e sua materialização no ato da escrita, aproxima o relato memorialístico de Claudia MacTeer da autobiografia. Falando da infância de Pecola, que é a personagem central, Claudia fala também da sua infância e da situação da comunidade. A narrativa é um espaço que contempla o *eu* que é porta-voz de um *nós*.

Toni Morrison, no ensaio intitulado *The site of memory (O lugar da memória)*, publicado numa série sobre autobiografia e memória, considera que a literatura negra norte-americana deve suas origens a esses dois gêneros. As narrativas dos escravos relatam fatos relacionados à vivência de um eu-recordador que não apenas fala por si, mas por uma coletividade.

O papel da memória no processo criativo de Toni Morrison é o de reapropriar-se do passado e reconfigurá-lo, preenchendo suas lacunas, cujas possibilidades são infinitas:

A lembrança que é trazida à tona por Toni Morrison no seu processo de criação é uma imagem e os sentimentos que a acompanham no momento da sua aparição. A imagem e

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. 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 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 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 Janeoram 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 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 (MORRISON, 2003: 7-8)

tudo que norteia o sujeito estão intimamente ligados ao seu relacionamento com o meio. E essa imagem pode estar relacionada ao passado individual ou fazer parte do imaginário coletivo.

Ao falar de Pecola, ao reler o passado com os olhos do presente, Claudia fala também da sua infância, do seu amadurecimento como mulher e negra e da comunidade da qual fazia parte.

Romper a barreira do silêncio e do medo e ousar se manifestar é uma tônica dos anos 1970, que permitiu não só à mulher, mas principalmente a ela, enfrentar os muitos preconceitos que até hoje vigoram.

A narradora nos apresenta o fato: o estupro de Pecola pelo pai e sua gravidez. A gravidade e a complexidade da situação são amenizadas através de dois procedimentos de Toni Morrison.

O primeiro procedimento é quando ela usa a figura de linguagem “Cá entre nós”. Ela naturaliza o fato pelo tom de mexerico da expressão, mas sua veracidade não é colocada em xeque pelo fato de a narradora ser uma criança.

O segundo procedimento importante é o deslocamento do estupro de Pecola para o segundo plano pela criança-narradora. O fato de os cravos-de-defunto, flores comuns, fortes e resistentes, não terem nascido em pleno setembro norte-americano é, aos olhos infantis, o evento mais significativo. A natureza responde àquela violência traumática se recusando a celebrar a alegria do desabrochar de suas cores e o tempo é suspenso:

Quiet as it's kept, there were no marigolds in the fall of 1941. We thought, at the time, that it was because Pecola was having her father's baby that the marigolds did not grow. A little examination and much less melancholy would have proved to us that our seeds were not the only ones that did not sprout; nobody did¹⁸
(MORRISON, 2006a: 5)

A relação intrínseca entre ambos esses fatos se faz presente no texto com as inúmeras comparações apresentadas. Claudia MacTeer compara a semente do cravo-de-defunto ao sêmen de Cholly Breedlove, pai de Pecola, e a fecundação da terra e o não nascimento das flores à fecundação de Pecola e à morte do bebê ao qual não deu à luz. A simplicidade da comparação de Claudia ao mesmo tempo em que ameniza o fato, o torna ainda mais monstruoso pela inocência da sua declaração.

O resultado dessa fragmentação e o paralelismo das histórias dos personagens, no entanto, criam uma instabilidade que parece alinhar a violência sofrida por Pecola a outras

¹⁸Cá entre nós, não houve cravos-de-defunto no outono de 1941. Na época pensamos que era porque Pecola ia ter o bebê do pai dela que os cravos-de-defunto não cresceram. Um pequeno exame e muito menos melancolia nos teriam provado que as nossas sementes não foram as únicas que não brotaram: as de ninguém brotaram. (MORRISON, 2003: 09)

violências contidas no texto. Esse procedimento visa pulverizar os estereótipos e não apontar culpados nem deixar que apontemos. A fragmentação do texto denuncia o esfacelamento do sujeito pelo racismo, imputado a ele pela prática social diária que visa à assimilação dos valores discriminatórios. Essa prática pode gerar tanto uma autonegação do sujeito quanto sua resistência pela conscientização e a busca da afirmação da sua identidade.

A personagem Pecola deseja ter olhos azuis para ver e ser vista de uma outra forma, sem a indiferença e o preconceito. E com esses olhos azuis transformar o mundo a sua volta e ser transformada por eles: eles lhe trariam respeitabilidade e seus pais não brigariam mais na sua presença e ela seria amada por eles porque eles a veriam com outros olhos e ela encontraria seu lugar no mundo e não precisaria mais estar na rua para se sentir bem.

A história de Pecola começa quando não há mais saída para ela. A atmosfera de opressão, violência e desrespeito já haviam feito com que ela desistisse de qualquer projeto em busca de salvaguardar sua identidade como negra e como membro de uma comunidade. O fato de sua família ser emigrante e de não ter sido aceita pela comunidade de Lorain (Ohio) acirrou ainda mais o seu isolamento. E os acontecimentos diários de execração na escola pelos colegas da mesma raça e comunidade serviram para afirmar o seu sentimento de inferioridade diante dos olhares excludentes da comunidade e do ambiente exterior. A solução que Pecola encontrou para ser aceita e ter um pouco de amor foi cooptar o modelo hegemônico de beleza e tentar se adequar. Essa adequação era mediada pelo sobrenatural, única instância capaz de modificar a estrutura na qual ela estava inserida.

Para ter os olhos azuis, ela rezou por mais de um ano e não os conseguiu. Ela pretendia obter um milagre. No final do livro, ela os obteve pela intervenção do sobrenatural, o que equivaleria na narrativa ao efeito de magia, embora o sobrenatural seja ridicularizado pela figura do charlatão.

De qualquer maneira, todas as tentativas de Pecola foram fracassadas porque pretendia deixar de ser ela mesma e ser *o outro*, ratificando, assim, os valores hegemônicos de uma beleza que não era sua, abdicando do direito de ser negra e de ver na diferença motivo para crescimento e amadurecimento.

No texto, há uma diferença entre as atitudes de Pecola e de Claudia MacTeer frente aos modelos hegemônicos da sociedade norte-americana da década de 1940. Há uma exploração dos signos em torno dos quais se transmitem ideologias e padrões de comportamento. Os signos em torno dos quais a figura de atriz-mirim Shirley Temple é envolvida criam uma impressão de naturalidade porque estão imersos no cotidiano: é o

modelo de beleza disseminado na caneca branca e azul, no leite e na boneca:

Frieda brought her four graham crackers on a saucer and some milk in a blue-and-white Shirley Temple cup. 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 was. I couldn't join them in their adoration because I hated Shirley. Not because she was cute, but because she danced with Bojangles,(...). Instead he was enjoying, sharing, giving a lovely dance thing with one of those little white girls whose socks never slid down under their heels.¹⁹(MORRISON, 2006a: 19)

[...]

It had begun with Christmas and the gift of dolls. [...] 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. Adults, older girls, shops, magazines, newspapers, window signs – all the world agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured.²⁰(MORRISON, 2006a: 19-20)

Claudia questiona o padrão de beleza imposto, ao mesmo tempo em que reduz o símbolo (boneca) a objeto. Desmembrando a boneca, ela expõe a sua materialidade: pano, vidro azul, serragem e disco de som. Mas ela ainda não consegue compreender a imaterialidade dele, o que fazia com que a boneca tivesse valor e fosse unanimidade entre todos que ela conhecia, as lojas, os jornais e as revistas: a ideologia da sociedade norte-americana. A boneca representava o ideal de criança e age como elemento de coesão do imaginário social, na medida em que o reproduz incessantemente e naturaliza o modelo vigente.

Walter Benjamin, em seu livro *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*, em que reflete sobre a educação, afirma a respeito dos brinquedos de criança:

E mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos [...] de certo modo terão sido impostos à criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformam em brinquedos. É, portanto, um grande equívoco supor que as próprias necessidades infantis criem os brinquedos. (BENJAMIN, 1984: 72)

E continua em outro estudo sobre o assunto:

A criança não é nenhum Robinson, as crianças não constituem nenhuma comunidade separada, mas são partes do povo e da classe a que pertencem. Por isso, o brinquedo infantil não atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo. (BENJAMIN, 1986: 247-248)

¹⁹Frieda lhe trouxe quatro bolachas num pires e leite numa xícara branca e azul com a Shirley Temple. Ela (Pecola) demorou um longo tempo para tomar o leite, olhando ternamente para a silhueta do rosto com covinhas de Shirley Temple. Elas conversaram enternecidas sobre como a Shirley Temple era lindinha. Eu não podia participar dessa adoração porque odiava a Shirley. Não porque era lindinha, mas porque dançava com Bojangles, [...]. Em vez disso, ele desfrutava, compartilhava, concedia uma encantadora dança a uma daquelas garotinhas brancas cujas meias nunca escorregavam para dentro dos sapatos. (MORRISON, 2003: 22-23)

²⁰Começou no Natal, com as bonecas ganhas de presente. [...]. 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. Adultos, meninas mais velhas, lojas, revistas, jornais, vitrines – o mundo todo concordava que uma boneca de olhos azuis, cabelo amarelo e pele rosada era o que toda menina mais almejava. (MORRISON, 2003: 23-24)

Em oposição a Claudia, Toni Morrison apresenta o episódio de Pecola e as três garrafas de leite. Durante o tempo em que Pecola esteve na casa dos MacTeers, ela ingeriu todo o leite guardado na geladeira como um modo de ficar mais tempo em contato com a caneca com a figura de Shirley Temple, numa atitude antropofágica. Simbolicamente, ela se alimenta da ideologia patrocinada pelos cinemas, jornais e revistas, que veiculavam a cor branca à pureza, beleza e limpeza.

“Three quarts of milk. That’s what was in the icebox yesterday. Three whole quarts. Now they ain’t none. Not a drop. I don’t mind folks coming in and getting what they want, but three quarts of milk! What the devil does anybody need with *three* quarts of milk? (...). We knew she was fond of the Shirley Temple cup and took every opportunity to drink milk out of it just to handle and see sweet Shirley’s face”.²¹
(MORRISON, 2006a:23)

1.2- A Destruição de Pecola

Há várias formas de se destruir uma pessoa. A personagem Pecola passa por vários tipos de apagamento antes de enlouquecer. O primeiro fato foi o afastamento das pessoas pela sua feiúra, que é descrita por Claudia MacTeer como “uma máscara, uma capa ...”, que dificultava o primeiro contato de quem julga uma pessoa somente pela aparência. Essa primeira discriminação é sentida por Pecola na sua relação com os pais, principalmente.

Na seqüência da narrativa, Pecola se olha no espelho tentando descobrir a feiúra, isto é, ter uma explicação concreta para a rejeição das pessoas. Ela as via desviar o olhar na rua, como se ela não existisse. Na escola, era ignorada pelos professores e era a única que se sentava sozinha.

No episódio seguinte, ela é discriminada pelo dono da loja de doces, um imigrante. Primeiro, ele a trata com desprezo e, em seguida, com nojo ao ter de tocá-la para pegar o dinheiro da bala que ela havia comprado.

O tratamento discriminatório que fazia com que a comunidade não a acolhesse e protegesse a tornava insegura (na loja de doces) e introspectiva (escola/família). Pecola se mostra mais articulada nos espaços marginais, como na rua da qual conhecia todas as imperfeições e com as prostitutas com as quais travava longas conversações.

As prostitutas, ao contrário da maioria das pessoas, não a maltratavam, elas a

²¹“Três garrafas de leite. Estavam na geladeira ontem. Três garrafas inteiras. Agora não tem nenhuma. Nem uma gota de leite. Eu não me importo que as pessoas peguem o que quiserem, mas três garrafas de leite! Para que é que alguém precisa de três garrafas de leite? [...] Sabíamos que ela gostava da xícara com a Shirley Temple e aproveitava toda oportunidade para tomar leite nela, só para segurar e ver o rosto meigo da Shirley”. (MORRISON, 2003: 27)

tratavam com carinho e respeito. Havia nesse tratamento um reconhecimento dos estigmas que cada uma levava consigo, sendo Pecola mais uma figura naquele ambiente de degradação não só espacial, mas principalmente moral.

Todos esses episódios contribuíram para que Pecola interiorizasse o ódio racial e procurasse uma saída para merecer um pouco de amor, que era ter olhos azuis. O oposto de Pecola era Maureen Peal, uma colega da escola que era admirada pelos professores e que, na sua presença, desabrochavam sorrisos encorajadores e que, ao passar, era respeitada pela sua beleza e altivez e nunca estava só. Ao passo que o nome de Pecola era igualável a um xingamento, o de Maureen Peal era a uma música.

A narrativa, através da fala da personagem Maureen Peal, estabelece um ponto de contato entre Pecola Breedlove e Peola Johnson, personagem do filme *Imitation of Life*, de 1934. Peola Johnson era uma menina mulata que queria se passar por branca e que odiava a mãe negra que a impedia, digamos assim, de ser feliz. Todas as suas tentativas de se passar por branca eram sempre malogradas pela presença da mãe que revelava a sua identidade e a fazia lembrar-se de sua negritude, bem como conviver com a discriminação. Peola abandona a mãe, sai da cidade e só volta com a notícia de sua morte. No final, ela se arrepende por tentar se passar por branca e assume a sua negritude. Essa situação parece dizer mais respeito a Maureen Peal que se passa por branca do que a Pecola que desejava poder se passar por branca.

Entre o romance de Toni Morrison e o filme *Imitation of Life*, ressaltamos os exemplos da personagem Claudia McTeer, que assume sua negritude e sobrevive ao enorme apelo da indústria cultural norte-americana e o da atriz Fredi Washington, que interpretou Peola Johnson na versão de 1934. A atriz, ao contrário de sua personagem, era conhecida por ser uma ativista política, que teve grande atuação na *Harlem Renaissance* e sempre se recusou a interpretar papéis como uma mulher branca, recusando-se terminantemente ao *passing*²². Em uma entrevista ao *The Chicago Defender*, em 1945, Fredi Washington esclarece sua posição:

²²Termo utilizado nos Estados Unidos que designa o fato de algumas pessoas negras serem confundidas com pessoas brancas e se passarem por brancas, se considerados a cor da pele e traços fisionômicos. Esse termo rompe a ordem política e social alicerçada na crença da existência de duas raças definidas: a branca e a negra. Esse fenômeno mostra a instabilidade desses conceitos e a instauração do caos num mundo concebido a partir de dicotomias e papéis racialmente definidos. (HOSTERT, 2007: 20) (Tradução nossa)



Foto 1: Fredi Washington (à direita) contracenando com Louise Beavers (à esquerda) em *Imitation of Life*, 1934.²³

You see I'm a mighty proud gal and I can't for the life of me, find any valid reason why anyone should lie about their origin or anything else for that matter. Frankly, I do not ascribe to the stupid theory of white supremacy and to try to hide the fact that I am a Negro for economic or any other reasons, if I do I would be agreeing to be a Negro makes me inferior and that I have swallowed whole hog all of the propaganda dished out by our fascist-minded white citizens. I am an American citizen and by God, we all have inalienable rights and whenever and wherever those rights are tampered with, there is nothing left to do but fight...and I fight. How many people do you think there are in this country who do not have mixed blood, there's very few if any, what makes us who we are are our culture and experience. No matter how white I look, on the inside I feel black. There are many whites who are mixed blood, but still go by white, why such a big deal if I go as Negro, because people can't believe that I am proud to be a Negro and not white.²⁴

²³ Foto extraída da internet em 29/03/2014: <http://www.arogundade.com/actress-fredi-washington-imitation-of-life-her-biography-ethnicity-parents.html>

²⁴Veja que sou uma garota muito orgulhosa e não consigo achar qualquer razão válida por que alguém deveria mentir sobre sua origem ou qualquer outra coisa em se tratando desse assunto. Francamente, eu não corroboro com a estúpida teoria da supremacia branca e tentar esconder o fato de que sou negra por razões econômicas ou quaisquer outras, se eu assim o fizesse, estaria concordando que ser negra me faz inferior e que absorvi toda a propaganda propalada pelos nossos cidadãos brancos fascistas. Sou uma cidadã americana e por Deus, todos temos direitos inalienáveis e quando e onde esses direitos são violados, não há mais nada a fazer, além de lutar... e eu luto. Quantas pessoas você acha que há neste país que não têm sangue mestiço, há muito poucos se houver, o que nos faz quem somos é a nossa cultura e experiência. Não importa o quão branca eu pareça, por dentro me sinto negra. Há muitos brancos que têm sangue mestiço, mas se passam por brancos, por que eu não me passar por negra, porque as pessoas não podem acreditar que eu me sinta orgulhosa por ser negra e não branca. (Tradução nossa) <http://www.lipstickalley.com/showthread.php?t=369499>

1.3- O Estupro

A reação da comunidade diante do estupro de Pecola foi sua desmoralização em vez do acolhimento e a suspeita de que ela havia colaborado para que a violência acontecesse. A atitude da mãe, que lhe deu uma surra, ratificou a violência da qual Pecola havia sido vítima e o agressor, reiteradas vezes a estuprou até ser preso e morrer na prisão.

Toni Morrison, ao narrar o estupro, compõe um *flash-back* da vida dos pais de Pecola para revelá-los no passado, mostrando a degradação de ambos, e decompô-los no presente, mostrando seu esvaziamento. Esse esvaziamento não pretende justificar a violência que, na narrativa, parece ser um tipo de *catarse* masculina. O estupro, a gravidez e a loucura de Pecola agem como *catarse* também da comunidade, que tem nela o seu bode-expiatório.

Cholly Breedlove, tanto no contexto do estupro, quanto durante toda a narrativa, é mostrado como alguém incapaz, tão incapaz quanto Pecola, Pauline e Sammy. Apesar de criado pela tia-avó e de ter convivido num espaço predominantemente feminino, ele mantém-se machista, mesmo quando inexperiente. A transição de Cholly para a maioridade se dá com a morte da tia-avó e sua iniciação sexual.

Ao ser surpreendido por homens brancos durante sua primeira experiência sexual, ter sido humilhado por eles e coagido a ter um orgasmo, ele passa a associar a relação amorosa a um estupro simbólico. Ele se sentiu duplamente humilhado: pelo fato de a namorada ter presenciado sua humilhação e por ele não tê-la podido proteger. E esse sentimento transformou-se em ódio por ela.

Depois da fuga de casa, há o encontro dele com o pai, marcado por expectativas que são malogradas pelo fato de o pai hostilizá-lo sem saber que era seu filho.

A incapacidade de Cholly de compreender o amor filial por nunca ter tido essa experiência de amor, e só poder enxergar qualquer gesto feminino como um gesto erótico, aliado ao vício, desencadearam a violência cometida contra a criança, embora não a justifiquem.

Vejam-se os fragmentos:

But the aspect of married life that dumbfounded him and rendered him totally disfunctional was the appearance of children. Having no idea of how to raise children, and having never watched any parents raise himself, he could not even comprehend what such a relationship should be. [...] As it was, he reacted to them, and his reactions were based on what he felt at the moment.²⁵(MORRISON, 2006a: 160-161)

²⁵Mas o aspecto da vida de casado que o estupeceu 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

[...]

How dare she love him? Hadn't she any sense at all? What could his calloused hands produce to make her smile? [...] The confused mixture of his memories of Pauline and the doing of a wild and forbidden thing excited him, and a bolt of desire ran down his genitals, giving it length, [...] He wanted to fuck her tenderly. But the tenderness would not hold.²⁶

(MORRISON, 2006a: 162-163)

Ao determinar a atitude de Cholly em relação à filha como um tipo de legado, já que sua condição de esvaziamento não lhe havia deixado, como o texto menciona, nenhum outro bem como o trabalho de suas mãos ou um exemplo digno de orgulho, nem tampouco a retidão de caráter, a única coisa que podia legar a ela era o desamor, pois nunca havia sido amado. A dureza de suas mãos estavam acostumadas ao trabalho duro e à violência do estupro, do qual também foi vítima, com uma diferença: ele legou a ela os estupros simbólico e físico, não deixando à criança nenhuma outra opção a não ser a de ser lançada num abismo no qual ela corta definitivamente contato com o mundo e se alça a um outro em busca de um pouco de beleza e ternura.

1.4- A Alienação de Pauline

O cinema hollywoodiano exerceu grande fascínio sobre o seu público, especialmente nas décadas de 1920, 1930 e 1940, quando houve uma efervescência da indústria cinematográfica nos Estados Unidos e um grande número de produções independentes.

A influência do cinema vai muito além dos ditames da moda e das grandes fortunas envolvidas em produções. O cinema como instrumento ideológico disseminava padrões de beleza, comportamento, moda, além de ser formador de opinião e de fantasia.

Em *The Bluest Eye*, o cinema, a máquina de sonhos, destrói a vida de Pauline, mãe de Pecola, porque a conduz a um estado de alienação tão inquietante e perverso, que ela perde a noção de limite entre a realidade e a fantasia. Embora o cinema seja para ela um artifício de fuga da realidade da pobreza, do racismo e da rejeição por parte das outras mulheres da comunidade, Pauline se perde nesse mundo de fantasia e o cinema se torna parâmetro para sua vida, seu juízo de valor passando a ser mediado pela ideologia cinematográfica:

relacionamento devia ser. [...] Sendo como era, reagia a eles, e suas reações se baseavam no que ele sentisse no momento. (MORRISON, 2003: 161)

²⁶Como é que ela ousava amá-lo? Não tinha bom senso algum? [...] O que é que suas mãos calejadas podiam produzir para fazê-la sorrir? [...] A mistura confusa de suas lembranças de Pauline e de estar fazendo algo selvagem e proibido o excitou e um raio de desejo disparou-lhe pelo membro, [...] Ele quis fodê-la - com ternura. Mas a ternura não resistiu. (MORRISON, 2003: 162-163)

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 the flawed became whole, the blind sighted, and the lame and halt threw away their crutches. There death was dead, and people made every gesture in a cloud of music. [...] It was really a simple pleasure, but she learned all there was to love and all there was to hate.²⁷
(MORRISON, 2006a: 122).

Pauline absorve acriticamente a ideologia e se esforça para se adequar. No entanto, todos os seus esforços são inúteis devido à impossibilidade de compor uma imagem de mulher que correspondesse àquelas das telas do cinema:

I´ member one time I went to see Clark Gable and Jean Harlow. I fixed my hair up like I´d seen hers on a magazine. A part on the side, with one little curl on my forehead. It looked just like her. Well, almost just like. Anyway, I sat in that show with my hair done up that way and had a good time. I thought I´d see it through to the end again, and I got up to get me some candy. I was sitting back in my seat, and I taken a bit bite of that candy, and it pulled a tooth right out of my mouth. I could of cried. I had good teeth, not a rotten one in my head. I don´t believe I ever did get over that. There I was, five months pregnant, trying to look like Jean Harlow, and a front tooth gone. Everything went then. Look like I just didn´t care no more after that. I let my hair go back, plaited it up, and settled down to just being ugly.²⁸(MORRISON, 2006a: 123)

As idas de Pauline ao cinema funcionam como uma espécie de compensação emocional. O cinema a enche de alegria e proporciona completude e paz. Era como se naquele espaço de sonho, ela também pudesse sonhar, viver e amar. O cinema age também como elemento catártico. Segundo Andrew, a respeito do cinema:

The fantastic makes us at home the idea that our lives are crossed by possibilities we seldom attend to. It makes us at once anxious and grateful [...]. After all, the fantastic shows us that the world we live in is already a destined universe, one we can enjoy but one we must fear. The film system, at the urgings of ideology, will continually develop new techniques to startle us with the real and the more than real [...]. As a genre the fantastic is thus the crossing point of a technology, an industry away of making films, an audience desire, a societal need. Ideology makes these quite distinct structures and forces cohere [...].²⁹
(ANDREW, 1984: 114-115)

²⁷ 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 o defeituoso se curava, o cego recuperava a visão e o coxo jogava fora as muletas. Ali a morte estava morta e cada gesto das pessoas era feito em meio a uma nuvem de música. [...] Era um prazer simples, na verdade, mas ela aprendeu tudo o que havia para amar e tudo o que havia para odiar. (MORRISON, 2003: 124)

²⁸ Lembro que uma vez fui ver o Clark Gable e a Jean Harlow. Penteei o cabelo como o dela, como eu tinha visto numa revista. Uma risca do lado, com um cachinho na testa. Ficou igualzinho ao dela. Bom, quase igualzinho. Sentei naquele cinema, com o cabelo penteado daquele jeito, e gostei muito. Resolvi ver o filme até o fim de novo e levantei para ir comprar um doce. Voltei pro meu lugar, dei uma grande mordida no doce e ele me arrancou um dente. Tive vontade de gritar. Os meus dentes eram bons, eu não tinha nenhum dente estragado na boca. Não dava pra acreditar. Eu, grávida de cinco meses, tentando ficar parecida com a Jean Harlow, e sem um dente da frente. Depois disso foi tudo por água abaixo. Parece que eu não liguei pra mais nada. Parei de me preocupar com o cabelo, fazia uma trança e pronto, e resolvi ser feia. (MORRISON, 2003: 124-125)

²⁹ O fantástico nos faz em casa, a idéia de que nossas vidas estão cruzadas por possibilidades que raramente observamos. Faz-nos ao mesmo tempo ansiosos e gratos [...]. Afinal, o fantástico nos mostra que o mundo em que vivemos já é um universo destinado, que podemos desfrutar, mas devemos temer. O sistema fílmico, a insistência da ideologia, continuará a desenvolver novas técnicas para assustar-nos com o real e o mais do que real. [...] Como um gênero, o fantástico é, portanto, o cruzamento de uma tecnologia, um ramo de uma maneira de fazer filmes, um desejo de audiência, uma necessidade da sociedade. A ideologia faz com que essas estruturas bem distintas e forças se tornem coerentes [...]. (Tradução nossa)

O amadurecimento de Pauline se dá com o nascimento dos filhos e a necessidade de provê-los, já que Cholly era negligente em relação a eles. Esse amadurecimento, no entanto, se revela como fase natural da vida das pessoas da comunidade e do narrador:

So she became, and her process of becoming was like most of ours: she developed a hatred for things that mystified or obstructed her; acquired virtues that were easy to maintain; assigned herself a role in the scheme of things; and harked back to simpler times for gratification.³⁰(MORRISON, 2006a:126)

A dura realidade da pobreza e a necessidade de sobrevivência se impuseram e Pauline teve de assumir inteiramente sua responsabilidade de mãe e também provedora de sua família, que até então era papel predominantemente masculino. Essa inversão dos papéis socialmente atribuídos ao homem e à mulher tornou a figura de Cholly ainda mais inferiorizada na condição de homem e de viciado. Ela assumiu a posição de provedora do lar voltando a trabalhar, mas se sentiu humilhada perante as outras mulheres e diante de si mesma, por ter de ser ela a única provedora de sua família e por ter um homem inútil em casa. O trabalho, nessa época, ainda era uma necessidade de sobrevivência e não uma posição legítima de afirmação da identidade e poder femininos, independência e conquista de espaço.

Ela se mudou com a família para um espaço maior e trocou o cinema pela igreja, reafirmando através dessa mudança a necessidade de uma instituição que servisse como espaço catártico para que pudesse suportar a opressão e continuar vivendo uma vida mínima, essencial, diante da amplitude das possibilidades existentes, mas que eram vedadas a ela pela sua condição social, sua raça e seu sexo.

O mundo perfeito do cinema não encontra correspondência na vida familiar de Pauline, mas sim na de seus patrões. A vida dos Fisher, patrões de Pauline, bem como a ordem e beleza de sua casa e a figura angelical da filha contrastam com a sua vida difícil e sua incapacidade de lidar com a realidade. Pauline, aos poucos, passa a negligenciar sua casa e sua família e a se dedicar inteiramente à casa dos Fisher e se esforça para ser a empregada ideal, posição que lhe confere uma sensação ilusória de poder, como atestam os trechos abaixo:

She became what is known as an ideal servant, for such a role filled practically all of her needs. When she bathed the little Fisher girl, it was in a porcelain tub with silvery taps running infinite quantities of hot, clear water. She dried her in fluffy white towels and put her in cuddly night clothes. Then she brushed the yellow hair, enjoying the roll and slip of it between her fingers. No zinc tub, no buckets of stove-heated water, no flaky, stiff, grayish

³⁰Assim, ela se transformou, e o seu processo de transformação foi semelhante ao da maioria de nós: desenvolveu ódio pelas coisas que a confundiam ou obstruíam; adquiriu virtudes fáceis de manter; atribuiu-se um papel no esquema das coisas; e, como gratificação, retomou tempos mais simples. (MORRISON, 2003: 127)

towels washed in a kitchen sink, dried in a dusty backyard, no tangled black puffs of rough wool to comb.³¹ (MORRISON, 2006a: 127)
[...]

The creditors and service people who humiliated her when she went to them on her own behalf respected her, were even intimidated by her, when she spoke for the Fishers. She refused beef slightly dark or with edges not properly trimmed. The slightly reeking fish that she accepted for her own family she would all but throw in the fish man's face if he sent it to the Fisher house.³² (MORRISON, 2006a: 128)

Ela também assumiu tarefas na igreja e se tornou obsessiva na sua virtuosidade, procurando lugar de destaque no seu meio e fazer diferença. Na igreja, encontrou a possibilidade de ascensão pessoal trabalhando como voluntária e membro do Círculo de Senhoras n. 1.

A igreja desempenhou papel importantíssimo na história dos afro-americanos desde a época da escravidão, como lugar de congregação e de promoção do indivíduo. Ela sempre manteve importantes pontos de contato com a cultura africana, principalmente no que diz respeito aos ritos ligados à musicalidade através dos louvores, nos quais propunham resistência e perseverança diante da situação de opressão. Esses ritos, no entanto, sofreram modificações na sua forma, devido, principalmente, à migração dos trabalhadores do sul para o norte. Isso fica claro quando observamos a transformação de Pauline:

She joined a church where shouting was frowned upon, served on Stewardess board no 3, and became a member of Ladies Circle no 1. At prayer meeting she moaned and sighed over Cholly's ways, and hoped God would help her keep the children from the sins of the father. She stopped saying "chil'ren" and said "childring" instead. She let another tooth fall, and was outraged by painted ladies who thought only of clothes and men.³³
(MORRISON, 2006a: 126)

Além da sua função agregadora, percebemos que a função da igreja na narrativa é distinta da função do cinema. Neste, há um forte apelo ao consumismo, dinamizado pela

³¹Ela se tornou o que se conhece como a empregada ideal, pois esse papel lhe preenchia praticamente todas as necessidades. Quando dava banho na menininha dos Fisher, era numa banheira de porcelana com torneiras prateadas, de onde corria uma quantidade infinita de água quente e limpa. Enxugava a garota em fofas toalhas brancas e vestia-a com roupas aconchegantes para dormir. Depois escovava-lhe o cabelo loiro, sentindo prazer naqueles fios ondulados e sedosos entre seus dedos. Nada de bacia de zinco, baldes de água aquecida no fogareiro, toalhas duras, cinzentas e escamosas, lavadas numa pia de cozinha, secas num quintal empoeirado, nada de tufos pretos e emaranhados de carapinha áspera para pentear.
(MORRISON, 2003: 128)

³²Os credores e os vendedores que a humilhavam quando ela os procurava em seu próprio nome a respeitavam, ficavam até intimidados com ela, quando falava pelos Fisher. Recusava a carne que estivesse ligeiramente escura ou cujas beiradas não estivessem bem aparadas. O peixe ligeiramente malcheiroso que aceitava para a própria família ela praticamente atirava na cara do peixeiro, se ele o mandasse para a casa dos Fisher. (MORRISON, 2003: 129)

³³Ingressou numa igreja onde gritos não eram vistos com bons olhos, passou a trabalhar como voluntária e tornou-se membro do Círculo das Senhoras n. 1. Nas reuniões para orar, gemia e suspirava por causa da conduta de Cholly e esperava que Deus a ajudasse a afastar as crianças dos pecados do pai. Começou a caprichar no jeito de falar. Deixou outro dente cair e ficava indignada com as senhoras maquiadas que só pensavam em roupas e homens. (MORRISON, 2003: 127-128)

propaganda que cria no sujeito a necessidade de algum bem de consumo que não seria naturalmente necessário à vida do indivíduo.

A igreja, em contrapartida, propõe a abdicação das vaidades, associando essas inclinações pessoais ao consumo e ao pecado, e associando a virtude à naturalidade e ao sofrimento, que requer, nesse contexto, resignação, obediência e oração. E a recompensa de todo o sofrimento imposto pelo mundo é a salvação da alma e sua entrada no paraíso.

Mas em Pauline todo o discurso religioso se pauta na crença de um Deus juiz e sua obstinação pela perfeição é tão somente competição e vingança das mulheres que a desprezaram no passado. A sua virtuosidade é a única moeda de troca possível para equiparar-se a elas e levar a sua vida sofrida um pouco de dignidade.

CAPÍTULO 2 - *BELOVED*

EPÍGRAFE

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolias, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the trees to drop
Here is a strange and bitter crop

Billie Holiday

Toni Morrison, ao escrever o romance *Beloved*, rediscute a escravidão, um dos períodos mais difíceis da experiência africana na América. Ao fazê-lo, ela assume a responsabilidade da construção das identidades afro-americanas, trabalhando ficcionalmente a história de Margaret Garner, que matou sua criança para livrá-la da escravidão, e assume o poder sobre sua própria história.

O romance busca reverenciar as milhares de vozes que foram silenciadas, vítimas incontáveis de crimes indizíveis. Através do ato de contar, o romance reconstrói a experiência africana na América e mantém viva a memória de um povo, lembrando os traumas físico e psicológico do cativo e a maneira própria do negro de lidar com essas feridas.

Através da memória coletiva, os ambientes são recriados e a história americana é recontada a partir da experiência feminina e negra. A maternidade como experiência única de vida e morte e a resistência são mostrados como único ato concreto de sobrevivência. A resistência branda, sutil e severa, a fuga na loucura e na morte, e a transculturação como formas de adaptação são vivenciadas no romance como estratégias de sobrevivência.

As identidades negras são construídas a partir de experiências-limite de

deslocamento, na ressignificação do espaço e ressignificação emocional do sujeito, que tem como alicerce a experiência afro-americana da comunidade, ao recriar a experiência comunitária da tribo.

A força da comunidade se expressa no texto, na música e na palavra como atos de rememorar para ressignificar, reviver e curar. Ressignificar os fatos históricos para reaprender com o passado e passar adiante as histórias de superação como resultados da experiência e vivência.

2.1- O Nascimento de *Beloved*

Durante as pesquisas para a composição do *The Black Book*³⁴, Toni Morrison encontrou o artigo “A visit to the slave mother who killed her child”, datado de 1856, cujo tema era um infanticídio: uma escrava fugitiva havia sido presa por ter matado um de seus filhos. Diante do fato, a escrava não demonstrava nenhum arrependimento, o que surpreendeu o autor do artigo. Ela, no entanto, havia cometido o crime para livrar sua criança da escravidão:

No, she replied, I was as cool as I now am; and would much rather kill them at once, and thus end their sufferings, than have them taken back to slavery, and be murdered by piece-meal.³⁵
(HARRIS et al., 2009: 10)

Esse fato histórico serviu de matéria-prima para a composição do romance *Beloved*, que aborda um dos temas mais difíceis da experiência africana na América: a escravidão. O romance aborda a prática da escravidão, as marcas psicológicas na vida dos ex-escravos que, a partir de lembranças dolorosas, esquecimentos e vazios compartilhados, pois também vividos no corpo, buscam um recomeço.

O romance aborda, também, a maternidade, as práticas femininas de resistência e a importância da comunidade como suporte psicológico para o empoderamento do sujeito.

O romance *Beloved* é ambientado em 1873, período chamado de Reconstrução nos Estados Unidos (1865-1877) marcado, principalmente, pelo início do processo de integração dos ex-escravos afro-americanos à vida do país. Esse período, no romance, é marcado pelos fantasmas do passado, pelo medo e pela insegurança.

³⁴ O livro é um inventário das condições de vida e trabalho dos negros nos Estados Unidos (séc.XVII-XX). Edição do 35º aniversário, 2009.

³⁵ Não, ela respondeu, eu estava tão calma quanto estou agora, e seria muito melhor matá-los de uma só vez e, assim, acabar com seus sofrimentos, do que vê-los serem levados de volta à escravidão, e serem assassinados aos poucos. (Tradução nossa)

O romance, no que tange à forma, recupera a longa tradição das narrativas de escravos (autobiografia), embora não seja narrado em primeira pessoa unicamente. A multiplicidade de vozes no romance e a intermediação de um narrador evidenciam a fala de uma coletividade através do texto.

Toni Morrison afirma, no prefácio do romance, que tenta relacionar sua história com questões contemporâneas sobre a liberdade, a responsabilidade e o “lugar” da mulher:

A heroína representaria a aceitação indesculpada da vergonha e do terror; assumiria as conseqüências de escolher o infanticídio; reclamaria a própria liberdade. O terreno, a escravidão, era formidável e sem trilhas. Convidar os leitores (e eu própria) a percorrer a paisagem repelente (oculta, mas não completamente; deliberadamente enterrada, mas não esquecida) era armar uma tenda num cemitério habitado por fantasmas muito eloqüentes.
(MORRISON, 2007: 12)

Ao propor a nós, leitores, e a si mesma percorrermos os caminhos da escravidão, Toni Morrison propõe essa discussão sob outros prismas. Ela rompe a convenção literária do século XIX de não se descreverem os pormenores da escravidão e seus horrores, e coloca os homens e as mulheres escravizados contando não somente suas histórias, mas também seus sentimentos, feridas, vazios, medos, desesperança, aridez e solidão.

Esse procedimento em *Beloved*, bem como em outros romances escritos por Toni Morrison, descentraliza o modelo internalizado americano, no qual os personagens centrais eram brancos e aos negros era reservado o papel de coadjuvantes de sua própria história.

Em seu trabalho crítico, *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*, Toni Morrison discute o negro na Literatura e questiona a exaltação de uma Literatura Americana excludente, que reservou ao negro a posição de *outro* e a validade e a vulnerabilidade dessa visão no imaginário literário:

This knowledge holds that traditional, canonical American literature is free of, uninformed, and unshaped by the four-hundred-year-old presence of, first, Africans and then African-Americans in the United States. It assumes that this presence – which shaped the body politic, the Constitution, and the entire history of the culture – has had no significant place or consequence in the origin and development of that culture’s literature. Moreover, such knowledge assumes that the characteristics of our national literature emanate from a particular “Americanness” that is separate from and unaccountable to this presence.³⁶ (MORRISON, 1992: 4-5)

³⁶Este conhecimento assegura que a literatura americana tradicional, canônica, desinformada e deformada pelos quatrocentos anos de presença, está livre de, em primeiro lugar, africanos e, em seguida, afro-americanos nos Estados Unidos. Ela assume que essa presença, que conformou o corpo político, a Constituição, e toda a história da cultura - não tem lugar significativo ou consequência na origem e desenvolvimento daquela literatura de cultura. Além disso, esse conhecimento assume que as características da nossa literatura nacional emanam de uma determinada "americanidade" de cuja presença está separada e inexplicada. (Tradução nossa)

A construção dessa literatura nacional, masculina, branca, individualista só foi possível devido à presença negra nos Estados Unidos, cuja escravidão é o tema do romance. Ela é discutida a partir da exposição das opiniões dos envolvidos, escravocratas e ex-escravos, que divergem em pontos cruciais.

No romance, Toni Morrison discute os dois tipos de escravidão aos quais os negros eram submetidos na fazenda Sweet Home: a escravidão do tipo Garner e a escravidão severa aplicada por Schoolteacher.

A escravidão do tipo Garner consistia em tratar o escravo como trabalhador assalariado, sem castigos físicos e dar-lhe voz para perscrutar seus pensamentos, embora eles não tivessem liberdade de ir e vir. Essa escravidão disfarçada de liberdade impedia-lhe a fuga, como explica o narrador:

The restraint they had exercised possible only because they were Sweet Home men – the ones Mr. Garner bragged about while other farmers shook their heads in warning at the phrase.
“Y’all got boys,” he told them. “Young boys, old boys, picky boys, stropin boys. Now at Sweet Home, my niggers is men every one of em. Bought em thataway, raised em thataway. Men every one.”
“Beg to difer, Garner, Ain’t no nigger men.”
“Not if you scared, they ain’t.” Garner’s smile was wide. “But If you a man yourself, you’ll want your niggers to be men too.”³⁷
(MORRISON, 1988: 10)

Embora em tom jocoso, o fazendeiro Garner reconhecesse a humanidade de seus escravos por extensão, isto é, ao dizer “But If you a man yourself, you’ll want your niggers to be men too”, o fazendeiro admitia que o escravo por si não era um homem, mas que poderia adquirir esse *status* através da virilidade e intrepidez de seu senhor.

O narrador, a respeito de Paul D, descreve a escravidão do tipo Garner:

He grew up thinking that, of all the Blacks in Kentucky, only the five of them were men. Allowed, encouraged to correct Garner, even defy him. To invent ways of doing things; to see what was needed and attack it without permission. To buy a mother, choose a horse or a wife, handle guns, even learn reading if they wanted to – but they didn’t want to since nothing important to them could be put down on paper.³⁸(MORRISON, 1988: 125)

³⁷O controle que exercitaram só possível porque eram homens da Doce Lar – os homens de quem Mr. Garner se gabava enquanto outros fazendeiros sacudiam a cabeça desconfiados com a frase.

“Vocês todos só têm meninos”, ele dizia. “Meninos novos, meninos velhos, meninos enjoados, meninos briguentos. Agora, na Doce Lar, meus negros são homens, todos. Comprei assim, criei assim. Homens, todos.”

“Desculpe não concordar, Garner. Negro não é homem.”

“Se estão com medo, não são mesmo.” O sorriso de Garner, largo.

“Mas se você próprio é homem, vai querer que seus negros sejam também.” (MORRISON, 2007: 27)

³⁸Ele cresceu pensando que, de todos os negros em Kentucky, apenas cinco eram homens. Com licença de corrigir Garner, encorajados a isso, a desafiá-lo mesmo. A inventar maneiras de fazer as coisas; a ver o que era preciso e atacar sem permissão. A comprar uma mãe, escolher um cavalo ou uma esposa, manejar armas, até a aprender a ler se quisessem – mas

[...]

In their relationship with Garner was true metal: they were believed and trusted, but most of all they were listened to. He thought what they said had merit, and what they felt was serious. Deferring to his slaves' opinions did not deprive him of authority or power.³⁹ (MORRISON, 1988: 125)

A escravidão do tipo Garner era uma exceção. Depois de sua morte, a fazenda passou a ser administrada por Schoolteacher e os escravos descobriram através dos castigos físicos que eram considerados animais.

Durante a administração de Schoolteacher, percebeu-se na fazenda Sweet Home crueldade no tratamento dispensado aos escravos, pois ele os considerava objetos, passíveis de observação. Essa atitude ratifica as teorias raciais desenvolvidas no século XIX, que pretendiam provar cientificamente a superioridade das populações de origem européia e justificar, assim, a submissão dos povos africanos e a naturalidade da escravidão. No texto, há vários momentos em que essa prática aparece:

Schoolteacher was teaching us things we couldn't learn. I didn't care nothing about measuring string. We all laughed about that – except Sixo. He didn't laugh at nothing. But I didn't care. Schoolteacher'd wrap that string all over my head, 'cross my nose, around my behind. Number my teeth. I thought he was a fool. And the questions he asked was the biggest foolishness of all.⁴⁰ (MORRISON, 1988: 191)

[...]

He was talking to his pupils and I heard him say, "Which one are you doing?" And one of the boys said, "Sethe".⁴¹ (MORRISON, 1988: 193)

[...]

I was about to turn around and keep on my way to where the muslin was, when I heard him say, "No, no. That's not the way. I told you to put her human characteristics on the left; her animal ones on the right and don't forget to line them up."⁴² (MORRISON, 1988: 193)

Uma das questões que nos parece pertinente discutir aqui é a diferença cultural entre senhores e escravos, que resulta de visões de mundo opostas que, na narrativa, servem para

não queriam, uma vez que nada que era importante para eles podia ser posto no papel. (MORRISON, 2007: 173)

³⁹Na sua relação com Garner havia ouro puro: eles eram acreditados e confiados, mas acima de tudo eram ouvidos. Garner achava que o que eles diziam tinha mérito e o que eles sentiam era sério. Aceitar as opiniões de seus escravos não o privava de autoridade ou poder. (MORRISON, 2007: 173-174)

⁴⁰O professor estava ensinando coisas que a gente não podia aprender. Eu não ligava a mínima para a fita métrica. Todo mundo ria daquilo - menos Seiso. Ele não ria de nada. Mas eu não ligava. O professor enrolou aquela fita na minha cabeça toda, no meu nariz, no meu traseiro. Contou meus dentes. Achei que era um tonto. E as perguntas que ele fazia era a maior bobagem. (MORRISON, 2007: 257)

⁴¹Ele estava sentado com os alunos dele e ouvi ele dizer: "Com quem vocês estão fazendo?". E um dos rapazes respondeu: "Com a Sethe". (MORRISON, 2007: 259)

⁴²Eu estava quase virando para ir embora e ir buscar o véu, quando escutei ele dizer: "Não, não. Não é desse jeito. Falei para você colocar as características humanas dela à esquerda; as animais à direita. E não esqueça de alinhar todas". (MORRISON, 2007: 259)

desqualificar os estereótipos associados ao negro. Como exemplo, podemos citar o episódio do infanticídio de Sethe. Na opinião de Schoolteacher e do sobrinho, a decisão de Sethe de assassinar seus filhos havia se dado unicamente pelo espancamento que havia sofrido na Sweet Home. Espancar um escravo ou qualquer outro animal além do necessário era um procedimento que poderia acarretar prejuízo ao senhor. Por essa razão, o sobrinho de Schoolteacher foi castigado:

Made him stay there, feed stock, feed himself, feed Lillian, tend crops. See how he liked it; see what happened when you overbeat creatures God had given you the responsibility of – the trouble it was, and the loss. The whole lot was lost now. Five.⁴³ (MORRISON, 1988: 150)

Outro episódio exemplar do romance é a retórica do personagem Sixo para se defender da acusação de roubo feita por Schoolteacher. Sixo compreendia que o trabalho escravo dependia da força física e de uma boa alimentação. Considerando que Schoolteacher havia desarmado os escravos por medo de uma rebelião, tirando-lhes o instrumento para a caça e complementação da alimentação, restava-lhes comer os animais que eram criados na fazenda. Sabendo que o trabalho escravo gerava lucro para o senhor, Sixo considerava ser direito seu dispor de algum animal para sua subsistência. A inteligência e o poder de argumentação de Sixo transformaram o diálogo entre ele e Schoolteacher numa competição entre iguais que só terminou com a demonstração de violência de Schoolteacher para lembrar Sixo que a relação entre senhor e escravo era uma relação entre sujeito e objeto:

“You stole that shoat, didn’t you?”
“No, Sir.” said Sixo, but he had the decency to keep his eyes on the meat.
“You telling me you didn’t steal it, and I’m looking right at you?”
“No, sir. I didn’t steal it.”
Schoolteacher smiled. “Did you kill it?”
“Yes, sir. I killed it.”
“Did you butcher it?”
“Yes, sir.”
“Did you cook it?”
“Yes, sir.”
“Well, then. Did you eat it?”
“Yes, sir. I sure did.”
“And you telling me that’s not stealing?”
“No, sir. It ain’t.”
“What is it then?”
“Improving your property, sir.”
“What?”
“Sixo plant rye to give the high piece a better chance. Sixo take and feed the soil, give you more crop. Sixo take and feed Sixo give you more work.”
Clever, but schoolteacher beat him anyway to show him that

⁴³Fez com que ficasse lá, para alimentar o gado, alimentar a si próprio, alimentar Lillian, atender à colheita. Para ver o que era bom; ver o que acontecia quando se batia em excesso nas criaturas cuja responsabilidade Deus tinha confiado à gente – para ver o problema que era, e a perda. Agora, o lote todo estava perdido. Cinco. (MORRISON, 2007: 205)

definitions belonged to the definers – not the defined.⁴⁴ (MORRISON, 1988: 190)

Depois desse episódio, Sethe e os outros escravos começaram a pensar em fuga ao perceberem que não tinham mais direito à voz e que os castigos físicos passaram a ser aplicados com o intuito de mostrar força e autoridade. Por essa razão, Sethe decidiu mandar seus filhos num comboio que os levaria para a casa da sogra em Cincinnati, Ohio.

Durante a fuga da fazenda Sweet Home, Sethe passou por um milharal e viu um homem que parecia Paul A pendurado numa árvore sem pés e sem cabeça e percebeu que havia tomado a decisão certa. Quando entrou em trabalho de parto e não conseguia mais andar, Sethe foi encontrada por Amy Denver, que a incentiva a caminhar e a ajuda no parto. A moça canta uma canção que dizia ser a mesma que sua mãe usava para lhe fazer ninar. Mas a música cantada por Amy era, na verdade, o poema *Lady Button-Eyes*, de Eugene Field.

A atitude de Amy Denver de ajudar Sethe sabendo-a foragida é significativa no contexto da escravidão, visto que ajudar um escravo fugitivo se constituía crime e brancos e negros ocupavam posições opostas. Embora o romance seja marcado pela violência, a presença de Amy Denver instaura um momento de paz e solidariedade. A mulher branca e a escrava se igualam pela situação de abandono, pobreza e exploração femininas, da mesma forma que o texto alinha o tom geral de Blues do romance e o poema de Eugene Field, transcrito quase na íntegra no livro de Toni Morrison. O poema de Eugene Field, conhecido como o poeta das crianças, embala o nascimento de Denver, e alinha as duas culturas, a negra, considerada marginal, e a clássica norte-americana. Esse espaço de convivência e integração

⁴⁴“Você roubou esse leitão, não foi?”

“Não, senhor”, disse Seiso, mas ele teve a decência de não tirar os olhos da carne.

“Está me dizendo que não roubou, e comigo olhando bem na sua cara?”

“Não, senhor. Eu não roubei.”

O professor sorriu: “Você matou o leitão?”

“Sim, senhor. Eu matei.”

“Você limpou o leitão?”

“Sim, senhor.”

“Cozinhou o leitão?”

“Sim, senhor.”

“Bom, então. Comeu o leitão?”

“Sim, senhor. Comi, sim.”

“E quer me dizer que isso não é roubar?”

“Não, senhor. Não é.”

“O que é então?”

“É melhoria da sua propriedade, sim, senhor.”

“O quê?”

“Seiso planta centeio para ter mais chance de preço alto. Seiso pega e cuida do chão, dá colheita maior para o senhor. Seiso pega e enche a barriga de Seiso para trabalhar mais.”

Esperto, mas o professor bateu nele mesmo assim para mostrar que as definições pertencem aos definidores – não aos definidos. (MORRISON, 2007: 255)

das duas culturas sem sobreposição de uma à outra nos oferece um dos raros momentos de ternura. Eis o poema de Eugene Field na íntegra:

Lady Button-Eyes (Eugene Field)

When the busy day is done,
And my weary little one
Rocketh gently to and fro;
When the night winds softly blow,
And the crickets in the glen
Chirp and chirp and chirp again;
When upon the haunted green
Fairies dance around their queen—
Then from yonder misty skies
Cometh Lady Button-Eyes.

Through the murk and mist and gloam
To our quiet, cozy home,
Where to singing, sweet and low,
Rocks a cradle to and fro;
Where the clock's dull monotone
Telleth of the day that's done;
Where the moonbeams hover o'er
Playthings sleeping on the floor—
Where my weary wee one lies
Cometh Lady Button-Eyes.

Cometh like a fleeting ghost
From some distant eerie coast;
Never footfall can you hear
As that spirit fareth near—
Never whisper, never word
From that shadow-queen is heard.
In ethereal raiment dight,
From the realm of fay and sprite
In the depth of yonder skies
Cometh Lady Button-Eyes.

Layeth she her hands upon
My dear weary little one,
And those white hands overspread
Like a veil the curly head,
Seem to fondle and caress
Every little silken tress;
Then she smooths the eyelids down
Over those two eyes of brown—
In such soothing, tender wise
Cometh Lady Button-Eyes.

Dearest, feel upon your brow
That caressing magic now;
For the crickets in the glen
Chirp and chirp and chirp again,
While upon the haunted green
Fairies dance around their queen,
And the moonbeams hover o'er
Playthings sleeping on the floor—
Hush, my sweet! from yonder skies
Cometh Lady Button-Eyes!⁴⁵

⁴⁵Quando o trabalho do dia termina
E cansada a minha menina
Balança pra trás e pra frente;

A terceira e quinta estrofes do poema de Eugene Field foram omitidas no romance de Toni Morrison. A terceira estrofe fala do aparecimento de um fantasma e a quinta sugere a permanência benéfica do fantasma em harmonia com os elementos da natureza e do universo infantil. Essa omissão estratégica de Toni Morrison permite a multiplicidade de significados que a personagem *Beloved* incorpora e sugere que não a vejamos apenas como o fantasma de uma criança. A omissão da quinta estrofe evita que a confundamos com alguém/algo benéfico.

Quando à noite sopra o vento docemente,
E os grilos no vale, longe, lá,
cantam e cantam e cantam sem parar;
Quando no bosque, encantadas,
Em torno da rainha dançam as fadas,
Do alto céu enevoadado vem então
A Dama de Olhos de Botão.

Pela poeira, pela névoa, ao sol se pôr
Até o nosso lar calmo e acolhedor,
Onde ao som de um canto, docemente,
Balança um berço pra trás e pra frente.
Onde o relógio monótono diz assim
Que o dia já chegou ao fim,
Onde brilha no alto um raio de luar,
E dormem no piso as coisas de brincar,
À cansada pequenina vem então
A Dama de Olhos de Botão.

Vem como um fantasma fugaz
De alguma estranha costa distante;
Você não pode ouvir seu pisar
Enquanto esse espírito está próximo
Nenhum sussurro, nenhuma palavra
Daquela rainha da sombra é ouvido
Em vestes etéreas,
Do reino de fada e duende
Na profundidade de céus distantes

E ela pousa a sua mão tão fina,
Abençoa a minha menina.
Branças mãos qual véu espalhadas
Sobre a pequena cabeça cacheada,
Parecem afagar carinhosas
As miúdas tranças sedosas.
Num gesto doce e seguro
Fecha os dois olhos escuros
De um jeito tão manso, tão bom,
A Dama de Olhos de Botão.

Querida, sinta em sua testa
Essa magia acariciando agora;
Para os grilos no vale
Cantam e cantam e cantam sem parar,
Enquanto em cima do verde assombrada
As fadas dançam em torno de sua rainha,
E os raios de luar pairam sobre
Brinquedos dormindo no chão-
Calma, minha querida! dos céus distantes
Vem, pois, a Dama de Olhos de Botão!
(A primeira, a segunda e a quarta estrofes do poema estão em MORRISON, 2007: 116-118;
a terceira e a quinta estrofes são tradução nossa)

Dos escravos remanescentes na fazenda Sweet Home, somente Sixo se revelou um homem, pois sempre esteve consciente de sua condição. Ele entendeu que a aculturação aprendendo inglês não resolveria seu futuro, enfrentou os senhores da fazenda e morreu deixando um legado: seu herdeiro, Seven O, germinando no corpo da mulher dos Cinquenta Quilômetros.

2.2- A Escravidão Feminina em *Beloved*

Quando Toni Morrison relaciona liberdade, responsabilidade e o “lugar” da mulher como questões a serem abordadas pelo texto, percebemos a importância da liberdade de escolha da personagem Sethe, que decidiu matar sua filha como ato extremo de amor e resistência, mas que, ao mesmo tempo, se contrapôs ao conceito de maternidade socialmente construído.

Quando o romance relaciona maternidade e morte, põe em discussão a escravidão feminina e a maternidade. Sendo a escrava um objeto e não tendo sobre seus filhos nenhum direito, ela já sabia que o destino de sua descendência era a escravidão e a separação como estratégia dos escravocratas de desagregação familiar. Conseguir criar um filho e garantir que nada de mal lhe acontecesse era impossível. Esse destino era visto com resignação e revolta pelos escravos.

Durante os vinte e oito dias em que Sethe esteve na casa de Baby Suggs, depois de ter fugido da fazenda Sweet Home, ela soube o que era liberdade e viveu em comunidade: assim, sentiu-se livre para amar o mundo porque quando era escrava era impelida a “não amar nada nem ninguém demais”, devido à fugacidade das relações familiares e amorosas na escravidão:

It felt good. Good and right. I was big, Paul D, and deep and wide and when I stretched out my arms all my children could get in between. I was *that* wide. Look like I loved em more after I got here. Or maybe I couldn't love em proper in Kentucky because they wasn't mine to love. But when I got here, when I jumped down off that wagon – there wasn't nobody in the world I couldn't love if I wanted to. You know what I mean?”⁴⁶
(MORRISON, 1988: 162)

O fato de a personagem Sethe ter escolhido matar sua filha deu-lhe o poder de ser

⁴⁶Era gostoso. Gostoso e certo. Eu estava grande, Paul D, funda e larga e quando estiquei os braços todos os meus filhos cabiam dentro. Grande *assim*. Parece que amei eles mais depois que cheguei aqui. Ou quem sabe eu não podia amar eles direito em Kentucky porque eles não eram meus para amar. Mas quando cheguei aqui, quando saltei daquela carroça, não tinha ninguém no mundo que eu não pudesse amar se eu não quisesse. Sabe do que eu estou falando?”
(MORRISON, 2007: 220)

humana, o poder de decisão, a capacidade de análise crítica da sua condição e a reivindicação pelo seu próprio corpo e o direito de ser.

A reivindicação da mulher escrava pelo seu próprio corpo e seu direito de ser mãe de seus próprios filhos expõe a situação da mulher negra na narrativa: a disponibilidade do corpo feminino negro escravizado como objeto do seu senhor, seu sexo comercializado para gerar capital através da procriação e sua violação pelo estupro.

Das personagens femininas no romance que sofreram abuso, podemos citar a mãe de Sethe e sua amiga Nam, escravizadas e estupradas repetidas vezes durante a travessia no navio negreiro; Ella, que foi presa e estuprada pelos seus senhores, pai e filho, durante um ano; e a esposa de Stamp Paid, que foi entregue ao seu senhor, quando solicitada e, posteriormente, assassinada por ele por não suportar essa humilhação.

Outra forma de violência era a submissão das escravas a vários relacionamentos com o objetivo de procriação para aumento do capital do senhor. Podemos citar como exemplo Baby Suggs, sogra de Sethe, que havia sido mãe de oito filhos, de seis pais diferentes, mas que considerava seu marido um homem que não era pai de nenhum de seus filhos e que havia lhe ensinado seu ofício. Dele, ela adotou como sobrenome o seu nome, Suggs, e do tratamento carinhoso, Baby, seu nome, embora ambos fossem escravos de um senhor Whitlow.

Sobre seus filhos, Baby Suggs dizia não se lembrar de nenhum e nem tinha notícias deles, embora tivesse a convicção que todos estivessem mortos, perdidos para a escravidão:

I had eight. Every one of them gone away from me. Four taken, four chased, and all, I expect, worrying somebody's house into evil." Baby Suggs rubbed her eyebrows. "My first-born all I can remember of her is how she loved the burned bottom of bread. Can you beat that? Eight children and that's all I remember."⁴⁷
(MORRISON, 1988: 5)

O sexo feminino negro também aparece na narrativa como moeda de troca. Sethe se utilizou desse artifício para conseguir que o entalhador escrevesse o nome *Beloved* no túmulo de sua filha e Baby Suggs o utilizou como meio para evitar que um de seus filhos fosse vendido, para vê-lo vendido no ano seguinte e descobrir-se grávida do capataz que havia prometido não fazê-lo.

Toni Morrison, ao representar a mulher em *Beloved*, trabalha com dois estereótipos: a senhora e a escrava. Embora submissas, há uma grande diferença entre ambas, que mais tarde se refletiu no movimento feminista da década de 1960.

⁴⁷Eu tive oito. Um por um foram para longe de mim. Quatro levados, quatro perseguidos, e todos, acho, assombrando a casa de alguém para o mal." Baby Suggs esfregou as sobrancelhas. "Minha primeira. Dela só lembro é do quanto gostava da ponta queimada do pão. Dá para acreditar? Oito filhos e é só disso que eu lembro."(MORRISON, 2007: 20)

No romance, Sethe percebeu a diferença entre ela e Mrs. Garner por ocasião de seu casamento, ou melhor, sua intenção de casamento com Halle. Sethe pretendia que seu casamento fosse como o casamento de sua senhora, com uma festa, um pastor e um vestido. Essa crença de Sethe expõe a sua assimilação aos valores da sociedade branca sulista e sua ingenuidade em relação à condição de escrava. Mrs. Garner representava outro mundo do qual Sethe não fazia parte:

There should be a ceremony, should´nt there? A preacher, some dancing, a party, a something. She and Mrs. Garner were the only women there, so she decided to ask her.
“Halle and me want to be married, Mrs. Garner.”
“So I heard.” She smiled. “He talked to Mrs. Garner about it. Are you already expecting?”
“No, ma´am.”
“Well, you will be. You know that, don´t you?”
“Yes, ma´am.”
“Halle´s nice, Sethe. He´ll be good to you.”
“But I mean we want to get married.”
“You just said so. And I said all right.”
“Is there a wedding?”
Mrs. Garner put down her cooking spoon. Laughing a little, she touched Sethe on the head, saying. “You are one sweet child.” And then no more.⁴⁸
(MORRISON, 1988: 26)

2.3- 124 Bluestone Road

O número 124 aparece no romance como um personagem que representa todos os mortos, vítimas da escravidão nos Estados Unidos, das quais Beloved era mais uma criança sacrificada.

Segundo Homi Bhaba, a morte de Beloved representou um ataque à propriedade do senhor e ao seu lucro extra, dando a Sethe poder sobre sua filha. O mundo de Beloved era o número 124 e na impossibilidade de habitá-lo, ela retornou na forma humana para assombrar Sethe como expiação da culpa desta.

⁴⁸Tinha de haver uma cerimônia, não tinha? Um pregador, alguma dança, uma festa, alguma coisa. Ela e Mrs. Garner eram as únicas mulheres ali, então decidiu perguntar para ela.
“O Halle e eu queremos casar, mrs. Garner.”
“Ouvi dizer.” Ela sorriu. “Ele já conversou a respeito com mr. Garner. Você já está esperando?”
“Não, senhora.”
“Bom, vai estar. Sabe disso, não sabe?”
“Sei, sim, senhora.”
“O Halle é bom, Sethe. Vai ser bom para você.”
“Mas eu quero dizer que a gente quer casar.”
“Você acabou de dizer isso. E eu disse que tudo bem.”
“Tem casamento?”
“Mrs. Garner baixou a colher de pau. Riu um pouco, tocou a cabeça de Sethe e disse: “Você é um encanto de menina.” E nada mais. (MORRISON, 2007: 47)

As fases de auge e ruína do 124 são nomeadas nos capítulos como “rancoroso”, “cheio de veneno de bebê”, “ruidoso”, “quieto”. As fases pelas quais a casa passa coincidem com as mudanças ocorridas com seus habitantes.

No passado, o 124 Bluestone Road era pintado do seguinte modo:

124 had been cheerful, buzzing house where Baby Suggs, holy, loved, cautioned, fed, chastised and soothed. Where not one but two pots simmered on the stove; where the lamp burned all night long. Strangers rested there while children tried on their shoes. Messages were left there, for who-ever needed them was sure to stop in one day soon.⁴⁹
(MORRISON, 1988: 86-87)

E no presente da narrativa, a casa havia se transformado em brinquedo de espíritos e lar dos esfolados. É importante ressaltar que a casa tinha uma particularidade, era uma casa que carregava um histórico de morte. Antes de Baby Suggs alugá-la e dela ser o palco da morte de Beloved e de Baby Suggs, ela já havia testemunhado a morte de todas as mulheres da família Bodwin. Veja-se o trecho em que o narrador comenta as lembranças de Edward Bodwin sobre a casa:

Very few of the interior details did he remember because he was three years old when his family moved into town. But he did remember that the cooking was done behind the house, the well was forbidden to play near, and that women died there: his mother, grandmother, an aunt and an older sister before he was born.⁵⁰
(MORRISON, 1988: 259)

Embora para Baby Suggs o 124 representasse a liberdade de ser proprietária de si e a possibilidade de reunir sua família, mais tarde, o 124 só era lembrado como o lugar onde a Miséria (assassinato) aconteceu e, para todos, invariavelmente, a casa havia se tornado mal-assombrada, um lugar de lembranças e esquecimentos.

O esquecimento era uma das estratégias utilizadas pelos personagens como forma de sobrevivência porque havia um rastro de violência e morte que cercava a vida dos escravos como um destino previsível e inexorável que, nas vivências de Baby Suggs e Sethe, eram peças de um jogo de xadrez dispostas por Deus. Isso nos leva a considerar a visão religiosa do escravo sobre um Deus distante:

It made sense for a lot of reasons because in all of Baby’s life, as well as Sethe’s own, men and women were moved around like checkers. Anybody Baby Suggs knew, let alone loved, who hadn’t run off or been hanged, got rented out, loaned

⁴⁹[...] o 124 tinha sido uma casa alegre, movimentada, onde Baby Suggs, sagrada, amava, alertava, alimentava, castigava e acalmava. Onde não um, mas dois caldeirões borbulhavam no fogão; onde o lampião brilhava a noite inteira. Estranhos descansavam enquanto crianças experimentavam seus sapatos. Mensagens eram deixadas ali, pois quem delas precisasse com certeza iria logo parar ali. (MORRISON, 2007: 124)

⁵⁰Lembrava de poucos detalhes do interior porque tinha três anos quando a família se mudou para a cidade. Mas lembrava, sim, que a comida era feita atrás da casa, era proibido brincar perto do poço e que mulheres morreram ali: sua mãe, avó, uma tia e uma irmã mais velha, antes de ele nascer. (MORRISON, 2007: 343)

out, bought out, brought back, stored up, mortgaged, won, stolen or seized.⁵¹
(MORRISON, 1988: 23)

Em 1873, Sethe vive isolada com sua filha caçula Denver no número 124 nos arredores de Cincinnati, Ohio. A sogra de Sethe, Baby Suggs, já havia morrido e os filhos Howard e Buglar haviam fugido, afugentados pelo fantasma do bebê morto. A família de Sethe, após a fuga dos filhos se resumia às mulheres que representavam três gerações. O fantasma do bebê se tornou familiar às mulheres e intolerável aos homens.

Os fenômenos estranhos e assustadores que atormentavam Sethe e Denver no 124 cessam com a chegada de Paul D, um velho conhecido de Sethe dos tempos da escravidão na fazenda Sweet Home, que devolve a Sethe a esperança de construir uma vida nova e superar os traumas do passado.

Depois de algum tempo, a filha morta de Sethe ressurgue, na figura de uma mulher enigmática. A chegada de *Beloved* à narrativa tem uma grande carga mítica, na medida em que ela surge de dentro do rio Ohio como uma divindade, mas também como um filho que sai do útero materno. A sua chegada a uma margem do rio sugere a travessia dos escravos no navio negreiro para o continente americano:

A fully dressed woman walked out of water. She barely gained the dry bank of the stream before she sat down and leaned against a mulberry tree. All day and all night she sat there, her head resting on the trunk in a position abandoned enough to crack the brim in her straw hat. Everything hurt but her lungs most of all. Sopping wet and breathing shallow she spent those hours trying to negotiate the weight of her eyelids.⁵² (MORRISON, 1988: 50)

Ao tratar da memória de acontecimentos dolorosos, que são trazidos à vida, mesmo quando não desejados, o diálogo entre Sethe e Denver sobre o assunto, esclarece seu caráter indestrutível:

Denver picked at her fingernails: “If it’s still here, waiting, that must mean that nothing ever dies.”
Sethe looked right in Denver’s face: “Nothing ever does”, she said.⁵³
(MORRISON, 1988: 36)

O fato histórico da escravidão havia provocado não só a morte de *Beloved*, mas a de milhões de pessoas, e esse trauma é uma lembrança que sempre volta à discussão.

⁵¹Fazia sentido por uma porção de razões porque em toda a vida de Baby, como também na de Sethe, homens e mulheres eram deslocados como peças de xadrez. Todo mundo que Baby Suggs conhecia, sem falar dos que amou, tinha fugido ou sido enforcado, tinha sido alugado, emprestado, comprado, trazido de volta, preso, hipotecado, ganhado, roubado ou tomado. (MORRISON, 2007: 43)

⁵²Uma mulher completamente vestida saiu de dentro da água. Mal chegou à margem seca do riacho, sentou-se e encostou numa amoreira. O dia inteiro e a noite inteira ficou ali sentada, a cabeça encostada no tronco numa posição tão abandonada que amassava a aba de seu chapéu de palha. Tudo lhe doía, mas os pulmões mais do que tudo. Encharcada e com a respiração curta, ela passou aquelas horas tentando controlar o peso das pálpebras. (MORRISON, 2007:78)

⁵³Denver mordeu as unhas. “Se ainda está lá, esperando, quer dizer que nada nunca morre.” Sethe olhou bem para o rosto de Denver: “Nada nunca morre”, disse ela. (MORRISON, 2007: 61)

Ao chegar ao 124 e observar o zelo excessivo de Sethe com Denver, Paul D. pondera sobre a impossibilidade de o escravo criar laços familiares duradouros e de sua fugacidade. Amar intensamente algo ou alguém era correr um risco. Nas palavras de Paul D, ex-escravo da Sweet Home:

For a used-to-be-slave woman to love anything that much was dangerous, especially if it was her children she had settled on to love. The best thing, he knew was to love just a little bit; everything, just a little bit, so when they broke its back, or shoved it in a croaker sack, well maybe you'd have a little love left over for the next one.⁵⁴

(MORRISON, 1988: 45)

Apesar de “amar só um pouquinho” ser uma estratégia de sobrevivência emocional do escravo, o romance demonstra, através da trajetória do personagem Paul D, seu desejo de reencontrar Sethe e amá-la com intensidade:

Nothing could be as good as the sex with her Paul D had been imagining off and on for twenty-five years. His foolishness made him smile and think fondly of himself as he turned over on his side, facing her. [...] So it must have been her eyes that kept him both guarded and stirred up.⁵⁵

(MORRISON, 1988: 25)

A presença de Paul D e a atmosfera que o envolvia se opunha à atmosfera da casa: “Emotions sped to the surface in his company. Things became what they were: drabness looked drab; heat was hot. Windows suddenly had view. And wouldn't you know he'd be a singing man”.⁵⁶

A primeira canção que Paul D canta é um fragmento de *Sis Joe*, uma canção de trabalho, embora distinta da versão original:

Little rice, little bean,
No meat in between.
Hard work ain't easy,
Dry bread ain't greasy.⁵⁷

(MORRISON, 1988: 40)

As canções de trabalho eram instrumentos utilizados pelos escravos para dar ritmo ao trabalho extenuante nas ferrovias, nas plantações ou nos trabalhos forçados nas prisões. Elas serviam também de apoio psicológico ao escravo porque expressava seu sofrimento que era, a

⁵⁴Para uma mulher que era escrava, amar alguma coisa tanto assim era perigoso, principalmente se era a própria filha que ela havia resolvido amar. A melhor coisa, ele sabia, era amar só um pouquinho; tudo só um pouquinho, de forma que quando se rompesse, ou fosse jogado no saco, bem, talvez sobrasse um pouquinho para a próxima vez. (MORRISON, 2007: 72)

⁵⁵Nada podia ser tão bom como o sexo com ela, Paul D imaginara intermitentemente durante vinte e cinco anos. Sua tolice o fez sorrir e pensar carinhosamente em si mesmo ao virar de lado, olhando para ela. [...] Então deviam ser os olhos dela que o deixavam ao mesmo tempo em guarda e agitado. (MORRISON, 2007: 46)

⁵⁶As emoções afloravam na companhia dele. As coisas viravam o que eram: desmazelo parecia desmazelo; calor era quente. As janelas de repente tinham a vista. E, imagine só!, ele era um homem que cantava. (MORRISON, 2007: 65).

⁵⁷Pouco feijão, pouco arroz,
Nada de carne no meio dos dois.
Trabalho duro não é moleza,
Pão sem manteiga é uma tristeza. (MORRISON, 2007: 65).

rigor, o sofrimento de uma comunidade. Ao expressá-lo, nestes termos, o escravo conseguia converter a tristeza em momentos de diversão, que ajudavam a suportar o dia.

As canções de trabalho também demonstram a superação do escravo ao transformá-las em armadilhas para enganar os senhores. Os escravos frequentemente usavam as canções para passar mensagens codificadas entre si de cunho sexual ou subversivo, que passavam como inocentes ou sem sentido aos senhores.

A segunda canção é *Trouble in mind*, de Robert M. Jones, um *blues* cujas duas primeiras linhas compõem a canção de Paul D.

Lay my head on the railroad line,
Train come along, pacify my mind.
If I had my weight in lime,
I'd whip my captain till he went stone blind.
Five-cent nickel,
Ten-cent dime,
Busting rocks is busting time.⁵⁸
(MORRISON, 1988: 40)

Essas canções falam de Paul D e por ele, já que ele não consegue verbalizar as humilhações pelas quais passou, só conseguindo verbalizá-las através da música, expondo, assim, o legado musical afro-americano cujo lamento foi expresso nas canções de trabalho e, posteriormente, nos *blues*, *spirituals* e *gospels*.

A despeito do sofrimento vivido por Paul D, ele exalava vida; suas histórias da escravidão, a vida humilhante que teve nos lugares por onde passou não lhe tiraram a esperança de recomeçar.

Depois da chegada de Beloved, Paul D é expulso da casa aos poucos e se vê envolvido por Beloved como seu escravo, entregando-lhe seu sexo quando requerido, embora ele a odiasse. Sua maneira de contornar a situação foi pedindo a Sethe que lhe desse um filho.

Depois de saber através de Stamp Paid que Sethe havia assassinado sua filha, Paul D vai embora e Beloved começa a dominar Sethe. Há no romance, na abertura de alguns capítulos a interseção de personalidades e subjetividades em que Sethe se funde com Beloved e esta a castiga, com o intuito de destruí-la.

Depois de ver Sethe dominada por Beloved e em vias de ser destruída, Denver, que

⁵⁸Em cima do trilho eu deito a cabeça,
Vem o trem e acaba esta aflição.
Se eu ainda tivesse força à beça,
Pegava o chicote e cegava o capitão.
Moeda de tostão,
Moeda de vintém,
Quem quebra pedras quebra o tempo também.
(MORRISON, 2007: 66)

até então era escrava da casa e depois dominada por Beloved, toma a iniciativa de sair da casa e pedir a ajuda da comunidade.

Embora Sethe durante todo o romance tenha se mostrado auto-suficiente e tenha se negado a pedir e a aceitar a ajuda da comunidade, sua redenção acontece pelas mãos das mulheres da comunidade que decidem ajudá-la por causa de Denver. Depois da intercessão da comunidade, Beloved é exorcizada e explode.

O 124, agora livre das assombrações, se recupera tanto quanto Sethe, e Paul D decide recomeçar a vida com ela. Denver inicia um novo ciclo, a vida adulta, fora da casa-casulo e se insere na comunidade.

2.4- O Conceito *Double-Consciousness* em *Beloved*

O conceito *double-consciousness* foi cunhado por W.E.B Du Bois em 1903, na publicação de *The souls of black folk*. Nela, está exposta sua questão central:

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, - an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.⁵⁹
(DU BOIS, 2005: 9)

Ser negro e ser americano, dois conceitos inconciliáveis. Esse conceito está presente na obra da maioria dos escritores afro-americanos, algumas vezes implícito, noutras explicitamente porque fez e faz parte da formação das identidades afro-americanas desde a sua inserção no continente americano.

No romance, os ex-escravos lidam com o dia-a-dia que os impele a viver em lugares distantes, inóspitos, sujos e fétidos, desempenhando tarefas ruins e humilhantes, em geral tudo o que lida com sujeira, além da exposição a situações de violência extrema.

A luta pela cidadania já havia começado com a inserção dos negros na vida social americana, mas também surgiram dos sulistas várias tentativas de cercear a ascensão social dos negros. O surgimento de grupos racistas como o Klu Klux Klan, estabelecido em Pulaski, Tennessee, desde 1866, acirrou a onda de violência contra os negros.

A instabilidade da situação dos negros se reflete nas atitudes de alguns personagens.

⁵⁹É uma sensação peculiar, esta dupla consciência, esta sensação de sempre olhar para si mesmo através dos olhos dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que olha com divertido desprezo e piedade. Ele sente a sua duplicidade, - um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um corpo escuro, cuja força tenaz apenas o impede de ser dilacerado. (Tradução nossa)

Como exemplo, podemos citar o personagem Paul D, que surge como um andarilho, perdido, que demonstra insegurança e falta de perspectiva de vida ao afirmar: “Move. Walk. Run. Hide. Steal and move on. Only once had it been possible for him to stay in one spot – with a woman, or a family – for longer than a few months.”⁶⁰(MORRISON, 1988: 66)

A falta de perspectiva talvez se devesse à precariedade de sua existência. Na fazenda Sweet Home, ele era apenas um dos três escravos com o nome Paul. A diferença entre eles eram as letras que acompanhavam seus nomes que os distinguia: Paul A, Paul D, Paul F, além de Halle e Sixo e o sobrenome que dizia a quem pertenciam. A sua mobilidade nesse contexto pós-escravidão poderia somente significar a liberdade de ir e vir. A solidão do não pertencimento dá sentido aos verbos “circular, andar e correr” e o medo e a instabilidade da sua condição de ex-escravo justificam a necessidade de se esconder, bem como a marginalização de sua condição explica o “roubar”.

No romance, há várias referências a acontecimentos históricos que marcaram a vida dos afro-americanos, além dos vários tipos de discriminação que tornavam os negros invisíveis na sociedade norte-americana.

Vejamos a citação de Stamp Paid sobre a situação alarmante dos negros:

Eighteen seventy-four and whitefolks were still on the loose. Whole towns wiped clean of Negroes; eighty-seven lynchings in one year alone in Kentucky; four colored schools burned to the ground; grown men whipped like children; children whipped like adults; black women raped by the crew; property taken, necks broken. He smelled skin, skin and hot blood. The skin was one thing but human blood cooked in a Lynch fire was a whole other thing. The stench stank.⁶¹
(MORRISON, 1988: 180)

Stamp Paid, ao considerar a situação dos negros, ponderou que quanto mais estes se esforçavam para provar não só a sua humanidade, mas também o seu papel como cidadãos americanos, mais eram discriminados, e essa discriminação acompanhada da violência gratuita fazia crescer, cada vez mais, o ódio racial e a desigualdade entre brancos e negros até que a sociedade branca, autora das atrocidades se tornasse uma selva, a verdadeira, que continha feras no seu interior, e não a abstração atribuída aos negros, tornando a conciliação entre eles algo impossível naquele momento.

The more colored people spend their strength trying to convince them how gentle they were, how clever and loving, how human, the more they used themselves up to persuade whites of something Negroes believed could not be questioned, the deeper

⁶⁰Circular. Andar. Correr. Se esconder. Roubar e continuar. Apenas uma vez foi possível para ele ficar num lugar só – com uma mulher ou uma família – durante não mais que uns poucos meses. (MORRISON, 2007: 99)

⁶¹Mil oitocentos e setenta e quatro e homensbrancos ainda à solta. Negros eliminados de cidades inteiras; oitenta e sete linchamentos em apenas um ano em Kentucky; quatro escolas de pretos queimadas até o chão; homens adultos chicoteados como crianças; crianças chicoteadas como adultos; mulheres negras estupradas pela multidão; propriedades tomadas, pescoços quebrados. Ele sentiu cheiro de pele, pele e sangue quente. A pele era uma coisa, mas sangue humano cozido numa fogueira de linchamento era outra coisa completamente diferente. O fedor fedia. (MORRISON, 2007: 242)

and more tangled the jungle grew inside (...) It was the jungle whitefolks planted in them. And it grew. It spread. In, through and after life, it spread, until it invaded the whites who had made it. Touched them every one. Changed and altered them.⁶²
(MORRISON, 1988: 198-199)

A invisibilidade do negro no romance está vinculada à questão das identidades dos afro-americanos que, nesse contexto pós-escravidão, se concentra na idéia da humanidade, de serem reconhecidos pela sociedade como seres humanos e cidadãos.

No romance, Paul D reconhece que a condição desumana à qual fora submetido o havia esfacelado e aniquilado não só física, mas também moralmente. Há, no texto, uma passagem em que Paul D, se compara ao galo Mister, que em qualquer circunstância não deixaria de perder a sua essência, isto é, fosse qual fosse sua trajetória ou destino, ele nunca deixaria de ser um galo. Mas, Paul D, depois de ter sido submetido a várias crueldades e humilhações, havia perdido uma parte de si irrecuperável.

2.5- Baby Suggs e a Religião Afro-Cristã

Baby Suggs era a única escrava na fazenda Sweet Home antes da chegada de Sethe, cuja liberdade foi comprada pelo filho, Halle. Depois de liberta, passou a viver no número 124 da rua Bluestone e o transformou numa casa para refugiados. Ela se tornou também líder espiritual da comunidade, onde exercia seu instinto maternal, expandindo o seu amor e cuidados a todos aqueles que deles necessitassem.

A sua função, na narrativa, era a de preservar a comunidade, mantê-la unida e coesa, despertando-lhe sentimentos de pertencimento, amor, auto-estima, respeito, generosidade, fraternidade, força, enfim, reacendendo-lhe a fé e a perseverança:

When warm weather came, Baby Suggs, holy, followed by every black man, woman and child who could make it through, took her great heart to the Clearing – a wide-open place cut deep in the woods nobody knew for what at the end of a path known only to deer and whoever cleared the land in the first place. In the heat of every Saturday afternoon, she sat in the clearing while the people waited among the trees.⁶³(MORRISON, 1988: 87)

As performances de Baby Suggs se davam no meio da clareira e seu discurso era

⁶²Quanto mais a gente preta gastava suas forças tentando convencer os brancos de que eram bons, inteligentes, amorosos, humanos, quanto mais usavam a si mesmos para convencer os brancos de alguma coisa que os negros achavam que não podia ser questionada, mais profunda e mais impenetrável crescia a selva interior. [...]. Era a selva que a gente branca plantara neles. E que crescia. Se expandia. Por dentro, na vida e depois da vida, ela se espalhava, até invadir os brancos que tinham inventado ela. Tocava todo mundo. Mudava e alterava todos. (MORRISON, 2007: 266)

⁶³Quando chegava o calor, Baby Suggs, sagrada, seguida por todo homem, mulher e criança negros que conseguiam andar, levava seu grande coração à Clareira – um amplo espaço aberto recortado no bosque ninguém sabia por quê, no fim de uma trilha conhecida apenas pelos gamos e por quem tinha limpado o terreno. No calor de cada tarde de sábado, ela se sentava na clareira enquanto as pessoas esperavam entre as árvores. (MORRISON, 2007: 124-125)

baseado no *call and response*, prática comum nas igrejas negras:

Then she shouted, "Let the children come!" and they ran from the trees toward her. "Let your mothers hear you laugh," she told them, and the woods rang. The adults looked on and could not help smiling. Then "Let the grown men come," she shouted. They stepped out one by one from among the ringing trees. "Let your wives and your children see you dance," she told them, and ground life shuddered under their feet. Finally she called the women to her. "Cry," she told them. "For the living and the dead. Just cry." And without covering their eyes the women let loose.⁶⁴ (MORRISON, 1988: 87-88)

[...]

She did not tell them to clean up their lives or to go and sin no more. She did not tell them they were blessed of the earth, its inheriting meek or its glory-bound pure. She told them that the only grace they could have was the grace they could imagine that if they could not see it, they would not have it.⁶⁵ (MORRISON, 1988: 88)

É importante ressaltar que, embora os sermões de Baby Suggs evoquem claramente textos bíblicos (Mateus 19: 13-15; Marcos 10: 13-16; Lucas 18: 15-17 e João 8: 3-11), ela os subverte, transformando-os em cultos pagãos, na medida em que não exorta o homem à vida espiritual, mas o prepara para o "aqui e agora da sua existência". Em nenhum ponto de sua pregação, Baby Suggs menciona a vida espiritual, mas cultua a ancestralidade africana com a dança e a música.

A dança assume em *Beloved* várias funções: mítica, religiosa, guerreira e sensual. A dança de Baby Suggs na clareira do bosque tem a configuração de ritual e congrega toda a comunidade.

As exortações de Baby Suggs, chamada sagrada pela comunidade negra, revelam uma ligação entre a valorização do corpo como símbolo de beleza e o despertar dele como realidade do sentir-se e não apenas como força de trabalho animal.

Partindo da percepção do corpo como fonte de prazer, através de sua valorização, e sua expressão através da dança e da palavra, Baby Suggs transmutava o ambiente hostil vivenciado pela comunidade negra. Era um dos raros momentos de catarse.

Esse ritual praticado por Baby Suggs, vale ressaltar, servia de exortação ao orgulho

⁶⁴Então, ela gritava: "Que venham as crianças!", e eles corriam das árvores para Baby Suggs. "Que suas mães escutem o seu riso", ela dizia, e o bosque vibrava. Os adultos olhavam e não podiam deixar de sorrir. Então "Que venham os homens adultos", ela gritava. Eles avançavam um a um do meio das árvores ressonantes. "Que suas esposas e seus filhos vejam vocês dançarem", ela dizia a eles, e o chão tremia vivo debaixo de seus pés. Por fim, ela chamava a si as mulheres. "Chorem", dizia a elas. "Pelos vivos e pelos mortos. Só chorem." E, sem cobrir os olhos, as mulheres se soltavam. (MORRISON, 2007: 125)

⁶⁵Não lhes dizia para limpar suas vidas ou ir e não pecar mais. Não lhes dizia que eram abençoados na terra, seus mansos herdeiros ou seus puros à glória destinados. Dizia-lhes que a única graça que podiam ter era a graça que conseguissem imaginar. Que, se não vissem isso, não a teriam. (MORRISON, 2007: 125)

racial, à auto-estima, à dignificação humana ao corpo negro, dando aos seus participantes a força emocional necessária para lutarem pela vida:

“Here,” she said, “in this here place, we flesh; flesh that weeps, laughs; flesh that dances on bare feet in grass. Love it. Love it hard. Yonder they do not love your flesh. They despise it. They don’t love your eyes; they’d just as soon pick em out. No more do they love the skin on your back. Yonder they flay it. And O my people they do not Love your hands. Those they only use, tie, bind, chop off and leave empty. Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. Touch others with them, pat them together, stroke them on your face ‘cause they don’t love that either. *You* got to love it, *you!* And no, they ain’t in love with your mouth. Yonder, out there, they will see it broken and break it again. What you say out of it they will not heed. What you scream from it they do not hear. What you put into it to nourish your body they will snatch away and give you leavins instead. No, they don’t love your mouth. *You* to love it. This is flesh I’m talking about here. Flesh that needs to be loved. Feet that need to rest and to to dance; backs that need support; shoulders that need arms, strong arms I’m telling you. And O my people, out yonder, hear me, they do not love your neck unnoosed and straight. So love your neck; put a hand on it, grace it, stroke it and hold it up. And all your inside parts that they’d just as soon slop for hogs, you got to love them. The dark, dark liver – love it, love it, and the beat and beating heart, love that too. More than eyes or feet. More than lungs that have yet to draw free air. More than your life-holding womb and your life-giving private parts, hear me now, love your heart. For this is the prize.” Saying no more, she stood up then and danced with her twisted hip the rest of what her heart had to say while the others opened their mouths and gave her the music.⁶⁶ (MORRISON, 1988: 88-89)

Depois desse sermão na clareira, Baby Suggs fez um grande jantar, no qual todos os alimentos que o compunham se multiplicaram e todos se regozijaram. Esse episódio da multiplicação dos alimentos evoca a passagem bíblica da multiplicação dos pães e peixes e também à última ceia:

Now to take two buckets of blackberries and make ten, maybe twelve, pies; to have turkey enough for the whole town pretty near, new peas in September, fresh cream but no cow, ice and suggar, batter bread, bread pudding, raised bread, shortbread – It made them mad. Loaves and fishes were His powers – they did not belong to an ex-slave who had probably never carried one hundred pounds to the scale, or picked

⁶⁶“Aqui”, dizia ela, “aqui neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amem isso. Amem forte. Lá fora, eles não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! Amem. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na outra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês têm de amar, *vocês!* E não, eles não amam sua boca. Lá, lá fora, eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai da sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem nela para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. Vocês têm de amar. É da carne que eu estou falando aqui. Carne que precisa ser amada. Pés que precisam descansar e dançar; costas que precisam de apoio; ombros que precisam de braços, braços fortes, estou dizendo. E, ah, meu povo, lá fora, escutem bem, não amam o seu pescoço sem laço e ereto. Então amem seu pescoço; ponham a mão nele, agradem, alisem e endireitem bem. E todas as suas partes de dentro que eles são capazes de jogar para os porcos, vocês têm de amar. O fígado escuro, escuro – amem também. Mais que olhos e pés. Mais que os pulmões que ainda vão ter de respirar ar livre. Mais que seu útero guardador de vida e suas partes doadoras de vida, me escutem bem, amem seu coração. Porque esse é o prêmio.” Sem dizer mais, ela se levantava então dançava com o quadril torto o resto que seu coração tinha a dizer enquanto os outros abriam a boca e lhe davam música. (MORRISON, 2007:126)

okra with a baby on her back. ⁶⁷(MORRISON, 1988: 137)

No auge da comemoração, Baby Suggs se torna objeto de especulação de outros escravos que se perguntavam de onde vinha seu poder, sendo ela uma mulher negra como tantas outras. A abundância e a alegria do jantar suscitaram inveja e crítica da comunidade, era uma espécie de *hybris* da qual se ressentiram ela e a comunidade e pressentiram que algo ruim estava a caminho:

124, rocking with laughter, goodwill and food for ninety, made them angry. Too much, they thought. Where does she get it all, Baby Suggs, holy? Why is she and hers always the center of things? How come she always knows exactly what to do and when? Giving advice; passing messages; healing the sick, hidings fugitives, loving cooking, cooking, loving, preaching, singings, dancing and loving everybody like it was her job and hers alone. ⁶⁸
(MORRISON, 1988: 137)

[...]

Her friends and neighbors were angry at her because she had overstepped, given too much, offended them by excess.
Baby closed her eyes. Perhaps they were right. Suddenly, behind the disapproving odor, way way back behind it, she smelled another thing. Dark and coming. Something she couldn't get at because the other odor hid it. ⁶⁹
(MORRISON, 1988:138)

No mesmo dia, a casa de Baby Suggs foi invadida por Schoolteacher, o sobrinho e mais dois homens para recapturar Sethe, que escolheu matar seus filhos para que não voltassem à escravidão, mas que acabou por matar somente Beloved. O assassinato cometido por Sethe marca a destruição de Baby Suggs e o fim de seu ministério.

Se todo o sermão de Baby Suggs na clareira se pautava no resgate e valorização do corpo negro brutalizado pelo sistema escravista e se todos deveriam resgatar-se dessa brutalidade e se amar, como se explicaria o derramamento de sangue dentro da comunidade e de seu próprio clã? O assassinato de Beloved, embora compreendido pela comunidade, era inaceitável. Baby Suggs não condenava Sethe porque entendia suas razões, nem tampouco a absolvía, mas se considerava incapaz de liderar sua comunidade se não podia protegê-los,

⁶⁷Agora, pegar dois baldes de amoras e fazer dez, talvez doze tortas; ter peru suficiente para a cidade inteira bem à mão, ervilhas frescas em setembro, creme fresco sem ter vaca, gelo e açúcar, pão sovado, pudim de pão, pão de fermento, pão de minuto – isso os deixava loucos. Pães e peixes estavam no poder Dele – não podiam pertencer a uma ex-escrava que provavelmente nunca tinha levado cinquenta quilos à balança, nem colhido quiabo com um bebê nas costas. (MORRISON, 2007: 189)

⁶⁸O 124, rolando de riso, boa vontade e comida para noventa, os deixou zangados. Era demais, pensaram. Onde ela consegue isso tudo. Baby Suggs, sagrada? Por que ela e os seus são sempre o centro de tudo? Como é que ela sabe exatamente o que e quando fazer? Dar conselhos; passar recados; curar doentes, esconder fugitivos, amar, cozinhar, cozinhar, amar, pregar, cantar, dançar e amar todo mundo como se isso fosse sua tarefa e de mais ninguém. (MORRISON, 2007:188-189)

⁶⁹Seus amigos e vizinhos estavam zangados com ela porque tinha ido longe demais, dado demais, ofendido a todos pelo excesso. Baby fechou os olhos. Talvez tivessem razão. De repente, por trás do cheiro de reprovação, lá bem atrás dele, sentiu o cheiro de uma outra coisa. Escura e chegando. Algo que não conseguia captar porque o outro cheiro escondia. (MORRISON, 2007: 190-191)

nem tampouco proteger-se.

Baby Suggs, depois desse crime, sentiu-se derrotada pela hegemonia branca e se considerou um embuste para seu povo, pois não teve meios de defender sua própria família.

Her authority in the pulpit, her dance in the Clearing, her powerful Call (she didn't deliver sermons or preach - insisting she was too ignorant for that - she *called* and the hearing heard) - all that had been mocked and rebuked by the bloodspill in her backyard. God puzzled her and she was too ashamed of Him to say so. Instead she told Stamp she was going to bed to think about the colors of things.⁷⁰ (MORRISON, 1988: 177)

Baby Suggs passou, então, a buscar a pureza e a segurança num mundo metafísico, na fantasia das cores um refúgio contra a maldade, que contaminava tudo que tocava e era a origem de toda a desgraça do mundo, como comprova o diálogo entre ela e Stamp Paid:

“You saying the whitefolks won? That what you saying?
“I'm saying they came in my yard.”
“You saying nothing counts.”
“I'm saying they came in my yard.”
“Sethe's the one did it.”
“And if she hadn't?”
“You saying God give up? Nothing left for us but pour out our own blood?”
“I'm saying they came in my yard.”
“You punishing Him, ain't you.”
“Not like He punish me.”⁷¹
(MORRISON, 1988: 179)

2.6- *Beloved*: o Livro, a Dor e as Pessoas

Toni Morrison no prefácio deste livro havia anunciado que seu objetivo era falar não da assassina e sim da assassinada, mas ao longo das várias leituras percebi que *Beloved* era não só a personagem que deu nome ao livro, mas todo o livro que havia se nomeado.

Se voltarmos ao começo de *Beloved*, o romance é dedicado aos “Six million or more” de pessoas que morreram na *Middle Passage*⁷². O romance representa aproximadamente seis milhões de pessoas ausentes que tiveram suas vidas ceifadas pela

⁷⁰A autoridade dela no púlpito, sua dança na Clareira, seu poderoso Chamado (ela não fazia sermões nem pregava - insistia que era ignorante demais para isso -, ela *chamava* e os ouvintes ouviam) - tudo aquilo havia sido ridicularizado e desmentido pelo derramamento de sangue em seu quintal. Deus a intrigava e ela estava com vergonha demais Dele para admitir uma coisa dessas. Em vez disso, contou a Selo que ia para cama para pensar na cor das coisas. (MORRISON, 2007: 237)

⁷¹“Está dizendo que a gentebranca venceu? É isso que você está dizendo?”

“Estou dizendo que foram até o meu quintal.”

“Está dizendo que nada conta.”

“Estou dizendo que eles foram até o meu quintal.”

“Foi Sethe que fez aquilo.”

“E se ela não tivesse feito?”

“Está dizendo que Deus desistiu? Não resta nada para nós a não ser derramar nosso próprio sangue?”

“Estou dizendo que eles foram até o meu quintal.”

“Está faltando com Ele, não está?”

“Não como Ele faltou comigo.” (MORRISON, 2007: 240-241)

⁷² O termo *Middle Passage* se refere à viagem do povo africano, escravizado, da costa da África para as Américas.

escravidão. O nome *Beloved* não era o nome de batismo da personagem que nunca foi mencionado e não era nem uma frase de amor escrita numa lápide; era o que pôde ser escrito em troca de alguns minutos de sexo. O ódio nos olhos da criança que presenciava a cena e ódio por toda parte.

Beloved surge na narrativa como uma presença demoníaca de um fantasma que exige vingança e, ao mesmo tempo, um *sucubus*, que drena a energia vital e sexual das pessoas como fez com Sethe e Paul D.

A personagem Beloved é a encarnação da filha morta de Sethe, ao mesmo tempo em que é a representação daquelas seis milhões de vidas que se perderam na escravidão. No texto, há várias passagens em que reconhecemos comportamentos infantis e adultos em Beloved, além de uma fúria incontável. Ela é a personificação do sofrimento individual e coletivo, que permitiram a libertação verdadeira de Sethe e a redenção da comunidade que havia permitido a entrada do mal (a figura de Schoolteacher) na comunidade e que efetivamente expulsou o fantasma de Beloved no final.

Há na composição da personagem Beloved uma releitura da cosmologia africana, no que tange à crença de que os mortos podem voltar ao mundo dos vivos em carne e osso ou em espírito, e que poderiam influenciar a vida e a saúde dos entes queridos, como também provocar algum malefício. Os mortos que voltam em carne e osso agem de forma humana, inclusive sexualmente.

É perceptível, também, que Toni Morrison recupera nesse personagem, um dos contos populares da velha Charleston, *Daid Aaron*⁷³, escrito em Gullah⁷⁴: O conto começa com a recusa de Aaron Kelly em habitar a morada dos mortos porque não se convencia de estar morto e por querer impedir com a sua presença que sua viúva aceitasse um novo pretendente. A viúva ansiava por um companheiro, porém era impedida pela insistência do morto em permanecer em casa. O conflito é resolvido quando Aaron pede ao pretendente de sua viúva que providencie música. Aaron então dança loucamente, até seu corpo se despedaçar. Veja-se a parte final do conto:

De fiddleh fiddle fasteh; dead Aaron dance; an' all de time 'e dance de bone keep a-Droppin' ... twell all to once 'e crumble down ... 'e rib bone roll like a barrel hoop Roun' de flo' ... an' dere dead Aaron lay, des' a heap o' dry bone on de flo' ... an' all De time de bal' headbone dance by itself midst er de flo', grinnin' at de fiddleh, an' Crackin' it' teeth. Dat head go a-dancin' bop, bop, bop! ⁷⁵ (BENNETT, 1995: 252)

⁷³Conto publicado no livro BENNETT, John. *The Doctor to the Dead: grotesque legends and folk tales of old Charleston*.

⁷⁴Dialeto crioulo afro-americano falado, principalmente, na Carolina do Sul e na Georgia.

⁷⁵O violinista toca mais rápido. O falecido Aaron dança e todo tempo em que ele dança, seus ossos continuam caindo ... um a um o osso da costela rola como um barril no chão ... e lá o falecido Aaron permanece estirado, um monte de ossos secos no chão... e toda hora em que o osso da cabeça dança sozinho entre ele e o chão, arreganhando os dentes que se quebram para

Esse conto é rememorado no romance *Beloved*:

Beloved looked at the tooth and thought, This is it. Next would be her arm, her hand, a toe. Pieces of her would drop maybe one at a time, maybe all at once. Or none of those mornings before Denver woke and after Sethe left she would fly apart. It is difficult keeping her head on her neck, her legs attached to her hips when she is by herself. Among the things she could not remember was when she first knew that she could wake up any day and find herself in pieces.⁷⁶(MORRISON, 1988: 133)

Beloved impregnou a casa tornando-a tão assombrada com o choro, a revolta e o ódio dos inocentes, que a casa se tornou uma extensão de si. Depois de expulsa da casa por Paul D., Beloved volta à vida para expor o passado, trazer a lembrança e reclamar seu lugar, corporificando o anonimato de aproximadamente seis milhões na história americana, bem como lembrar o passado que todos tentam esquecer e que Toni Morrison chama de “amnésia nacional”.

Beloved manifestou uma sede de vida e morte em relação a Sethe, aquela que lhe deu a vida e a tirou, num extremo de amor e resistência, mostrados como resultados da opressão a que ela havia sido submetida, a mesma opressão que fazia de homens e mulheres simples reprodutores, corpos sem alma. Dentro desse contexto, a aparição física de Beloved é marcada por sua obsessão pela mãe, que representava a escravização e por Paul D, que representava o sexo e sua expulsão da casa. Paul D havia conseguido expulsá-la da casa quando ainda sua presença era espiritual, mas não conseguiu expulsá-la na forma humana.

Beloved passou a possuir e oprimir Sethe através do sofrimento físico e a atormentá-la até seu colapso mental, destino de muitos escravos que não conseguiam lidar com o sofrimento. Paul D foi expulso da vida de Sethe e Beloved apareceu grávida dele, reencenando o ciclo da vida, restando a dúvida sobre o que nasceria da união entre Paul D e Beloved, pois se nascesse uma criança a vida também seria ceifada.

O exorcismo de Beloved pela comunidade até sua explosão se tornou um exorcismo mútuo, na medida em que a comunidade se redime através dele do erro cometido contra Sethe e sua família, livrando-a do espírito, e se reintegra como ente protetor de seus membros. No entanto, é importante que se ressalte aqui que o exorcismo praticado pelas trinta mulheres reencenam um velho Blues que as mantém unidas no propósito de expulsar Beloved do 124. Elas subvertem o texto bíblico João 1,1, que declara: “No princípio era o Verbo, e o Verbo

o violinista. A cabeça vai dançando, bop, bop, bop! (Tradução nossa)

⁷⁶Amada olhou o dente e pensou: é isto. Em seguida, seria seu braço, sua mão, um dedo do pé. Pedacos dela começariam a cair, talvez um de cada vez, talvez todos de uma vez. Ou uma dessas manhãs, antes de Denver acordar e depois de Sethe sair, ela se desmancharia. É difícil manter a cabeça no pescoço, as pernas presas no quadril quando está sozinha. Entre as coisas de que não conseguia lembrar estava quando entendera que podia acordar um dia e se descobrir aos pedaços. (MORRISON,2007: 184)

estava com Deus, e o Verbo era Deus” e instauram a música, o lamento, como princípio de tudo, e em especial, da cultura negra que sempre cantou para espantar os males:

They stopped praying and took a step back to the beginning. In the beginning there were no words. In the beginning was the sound, and they all knew what that sound sounded like.⁷⁷(MORRISON, 1988: 259)

[...]

For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash.⁷⁸(MORRISON, 1988: 261)

No final do romance, o narrador enfatiza a necessidade de a história de Beloved não ser passada adiante. No entanto, a decisão de eternizar a história, a memória do grupo, se concretiza através da escrita do livro, no qual Toni Morrison valoriza a memória coletiva da qual fazem parte a lembrança, o esquecimento e os silêncios que construíram o significado.

O período doloroso da vida dos afro-americanos deve ser revisitado reiteradamente por várias gerações, que podem utilizar-se dele como exemplo de resistência e como documento literário que solidifica alguns aspectos da diversidade afro-americana. O fato de lembrar da dor traz à lembrança também o modo de exorcizá-la, que é deixá-la à mostra e deixá-la cicatrizar a seu tempo.

A história de Beloved não pertence somente aos afro-americanos, nem tampouco às minorias, mas a todo aquele que se dispuser a se colocar no lugar do outro, como o próprio texto explica:

Down by the stream in back of 124 her footprints come and go, come and go. They are so familiar. Should a child, an adult place his feet in them, they will fit. Take them out and they disappear again as though nobody ever walked there.⁷⁹
(MORRISON, 1988: 275)

O trecho final do romance sugere o encerramento de um ciclo com o ato de contar a história e recordar os fatos. O narrador sugere a paulatina superação do período da escravidão, quando diz: “By and by all trace is gone, and what is forgotten is not only the

⁷⁷Pararam de rezar e voltaram ao começo. No começo, não havia palavras. No começo havia o som e elas todas sabiam como soava aquele som. (MORRISON, 2007: 343)

Para Sethe, era como se a Clareira tivesse vindo a ela com todo o seu calor e folhas baluçantes, onde as vozes das mulheres buscavam a combinação certa, a chave, o código, o sol que domava as palavras. Crescendo voz após voz até encontrarem isso e quando encontravam era uma onda de som tão grande que soava como água profunda e derrubava as vagens das castanheiras. Aquilo irrompeu sobre Sethe e ela estremeceu como uma batizada dentro da água. (MORRISON, 2007: 346)

⁷⁹Lá no ribeirão nos fundos do 124, as pegadas dela vêm e vão, vem e vão. São tão conhecidas. Se uma criança, um adulto colocar o pé nela, encaixará. Tira-se o pé e elas desaparecerão de novo como se ninguém tivesse andado aí. (MORRISON, 2007: 363)

footprints but the water too and what it is down there.”⁸⁰(MORRISON, 1988: 275)

No entanto, esse esquecimento progressivo é rechaçado a partir do momento em que o leitor lê a última palavra seguida de um ponto e se lembra da primeira imagem que o romance nos proporciona: Toni Morrison, sentada no píer, vê a moça do chapéu bonito passar. E o ponto final do romance não acontece porque mergulhamos na imagem de *Beloved* e sua história continua dentro de nós.

⁸⁰Pouco a pouco todo traço desaparece, e o que é esquecido não são apenas as pegadas, mas a água também e o que há lá embaixo. (MORRISON, 2007: 363)

CAPÍTULO 3 - JAZZ

EPÍGRAFE

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant south
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop.

Strange Fruit
Billie Holiday

O romance *Jazz* narra a história de Joe Trace, residente do Harlem, bairro negro de Nova York, vendedor de produtos de beleza, que mata sua amante adolescente. No funeral, a esposa de Joe, Violet, tenta se vingar de sua rival com uma faca.

O romance é situado na primeira metade da década de 1920, época de grande efervescência cultural, devido ao movimento *Harlem Renaissance*, que promoveu artistas negros que, de outro modo, não teriam visibilidade. Esse movimento inaugurou uma estética negra que se estendeu além dos limites do artístico, criando um orgulho negro, pois o negro virou assunto de um modo positivo, criativo e inovador. Esse espaço proporcionado pelo Harlem passou a ser ponto de encontro entre os que produziam arte e aqueles que tinham os recursos para difundi-la. E isso se refletiu no surgimento, entre 1918 e 1920 da *Okeh Records* e da *Race Records*, empresas fonográficas voltadas ao público afro-americano, que produziam discos de blues, jazz, gospel e até comédias.

Em 1925, Alain Locke proclamou o advento do *New Negro*, que visava uma renovação da identidade racial negra, devido à abertura de novas possibilidades de vida aos negros egressos do sul, e seu recomeço nos grandes centros urbanos. Em seu ensaio intitulado

The New Negro, ele propõe uma ruptura da cadeia de opressão imposta aos negros no sul, e decreta a morte do *Old Negro*, imagem associada ao que ele denominava de “the day of aunties, uncle, and mammies”. A proposta de um novo negro era baseada no *self*. Esse novo homem teria *self-understanding*, *self-direction*, *self-respect*, *self-dependence* e *self-expression*. Essa proposta de homem baseada na promoção do indivíduo relegava a segundo plano a comunidade e parecia descrever a vida de um homem autossuficiente, cosmopolita e engajado, porém solitário no seio das grandes cidades.

O texto, no entanto, estabelece algumas contradições:, o negro passa a ser visto, por um lado, como alguém que produz arte, arte que expressa uma herança cultural, modos de vida, costumes e, por outro lado, como alguém que reflete a vida do homem comum, imigrante do sul dos Estados Unidos, ameaçada a todo instante pelas revoltas urbanas, pela cidade que se nega a acolhê-lo. O texto relembra os linchamentos nas grandes metrópoles e o sentimento de constante insegurança que se reflete nos personagens que andam pelas ruas ansiando pela invisibilidade como uma maneira de não serem expoliados, que se conformam com a invisibilidade como modo de vida e, ainda, que estão em trânsito, que empetram um contínuo caminhar, sem nunca chegar, como se estivessem sempre fugindo da herança da escravidão.

A segunda contradição que o texto traz é a contradição do indivíduo. O texto busca desmitificar os estereótipos relacionados ao homem negro, mostrando-o na sua ambiguidade, expressa pela escolha do título *Jazz*, resultado de outras tradições e que divide a narrativa com o *Blues*. Outra demonstração dessa contradição é a epígrafe, um fragmento de *Thunder, perfect mind*. Não é perceptível nos versos escolhidos por Toni Morrison a contradição do indivíduo, evidente apenas se lermos outros fragmentos do mesmo poema:

For I am knowledge and ignorance.
I am shame and boldness.
I am shameless; I am ashamed.
I am strength and I am fear.
I am war and peace.⁸¹

A escolha de Toni Morrison por uma composição ambígua de personagens funciona bem e explica o fato de o personagem Joe Trace ser aquele que tira os brinquedos das crianças do meio da rua e os coloca em ordem, aquele em quem as mulheres confiam e também aquele

⁸¹Pois eu sou o conhecimento e a ignorância.
Sou a vergonha e a ousadia
Sou sem vergonha; estou envergonhada.
Sou a força e o medo.
Sou a guerra e a paz.
(Tradução nossa)

que atirou em Dorcas. O texto tenta minimizar o fato, enfatizando o ato de Dorcas de deixar-se morrer ao se recusar a ser socorrida, mas ainda assim, o texto ratifica a condição da mulher como bode expiatório da sociedade.

Outra contradição importante que o texto traz é a contradição da liberdade. O espaço urbano dava ao indivíduo a impressão de uma liberdade irrestrita, mas, na verdade, essa liberdade se realizava objetivamente em ambientes restritos como o Harlem, mas não na cidade como espaço global.

Em linhas gerais, a narrativa obedece à dinâmica de avanços e recuos no tempo e embala a vida cotidiana do negro nas grandes cidades com um perigoso sentimento de liberdade, lamento, energia e busca, mostrando, no final da narrativa, que é possível superar as adversidades da vida e seguir em frente com música no olhar e nos lábios.

3.1- *Jazz*: a Musicalidade e a Raiz Ancestral

A primeira iniciativa de unir o Jazz e a Literatura surgiu na década de 1920 dentro do movimento artístico intitulado *Harlem Renaissance*, que tinha como proposta a valorização e a divulgação da arte negra em suas várias manifestações. A renascença do Harlem, segundo Arnold Rampersad, reflete o negro de forma positiva:

The term *renaissance* is entirely appropriate, for in that decade or so a loose but united gathering of black artists, located most significantly in Harlem, rediscovered the ancient confidence and sense of destiny of their African ancestors and created a body of art on which future writers and musicians and artists might build and in which the masses of blacks could see their own faces and features accurately and lovingly reflected.⁸²

(RAMPERSAD, apud Gates Jr., 2004: 962)

Nesse ambiente artístico eclético surge o *Jazz poetry*, que era um gênero literário apresentado em forma de jazz que se baseava no ritmo e na improvisação. Mais tarde, foi incorporado ao conceito de *Jazz poetry* todo trabalho literário que tivesse o jazz como tema com ou sem acompanhamento. Escritores como Langston Hughes e Mina Loy começaram a incorporar o Jazz e o Blues em seus escritos como formas de expressão afro-americanas, marcando assim a sua alteridade artística e cultural em relação à arte norte-americana de origem européia. Esse modo de expressão afro-americano retratava o modo de vida, trabalho,

⁸²O termo renascença é inteiramente apropriado, naquela década ou atemporalmente, mas a reunião de artistas negros, localizados mais precisamente no Harlem, redescobriram a antiga confiança e senso de destino dos seus ancestrais africanos e criaram um corpo de arte no qual futuros escritores e músicos e artistas possam construir e no qual a população negra possa ver seu próprio rosto e características refletidas precisamente e de forma afetuosa. (Tradução nossa)

humor, cultura, visão de mundo e desafios do homem negro pelos poetas engajados com as lutas sociais.

Na década de 1940, Langston Hughes publica o poema *Note on Commercial Theatre*, no qual denuncia a apropriação do Blues pela indústria mercadológica e a incorporação de influências européias que o desvinculavam de sua matriz africana.

You've taken my blues and gone
You sing 'em on Broadway
And you sing 'em in Hollywood Bowl,
And you mixed 'em up with symphonies
And you fixed 'em
So they don't sound like me.
Yep, you done taken my blues and gone.

You also took my spirituals and gone.
You put me in MACBETH and CARMEN JONES
All kinds of SWING MIKADOS
And in everything but what's about me
But someday somebody'll
Stand up and talk about me,
And write about me
Black and beautiful
And sing about me,
And put on plays about me!
I reckon it'll be
Me myself!
Yes, it'll be me.⁸³

Dentre os vários artistas que aderiram a essa estética negra, podemos citar Zora Neale Hurston, Claude Mckay, Wallace Thurman e Aaron Douglas dentro do movimento *Harlem Renaissance* e outros artistas de gerações posteriores que seguiram essa estética por ela traduzir um posicionamento político e comprometimento do artista com seu povo.

Diante da crescente descaracterização do *Jazz* e do *Blues* como formas de expressão

⁸³Você pegou os meus “blues” e foi embora
Você os canta na Broadway
E você os canta no Hollywood Bowl,
E você o mistura com sinfonias
E você os toca
E eles não se parecem comigo
Hey, você pegou os meus “blues” e foi embora.

Você também pegou os meus “spirituals” e foi embora
Você me colocou em MACBETH e CARMEN JONES
Todos os tipos de SWING MIKADOS
E em tudo, mas e eu
Mas algum dia alguém vai se levantar e falar sobre mim
E escrever sobre mim
Negro e belo
E cantar sobre mim
E encenar sobre mim!
Considero que será eu mesmo
Sim, será eu.
(Tradução nossa)

eminentemente afro-americanas na década de 1960, Amiri Baraka (Leroi Jones) propõe em seu artigo *The myth of Negro Literature* a valorização e exploração pelos artistas negros do grande manancial da cultura negra e a rejeição aos modelos eurocêntricos que não exprimiam a riqueza, a diversidade e a especificidade da experiência africana na América:

No poetry has come out of England of major importance for forty years, yet there are would-be Negro poets who reject the gaudy excellence of 20th century American poetry in favor of disembowelled Academic models of second-rate English poetry, with the notion that somehow it is the only way poetry should be written. It would be better if such a poet listened to Bessie Smith sing Gimme a Pigfoot, or listened to the tragic verse of a Billie Holiday, than be content to imperfectly imitate the bad poetry of the ruined minds of Europe. And again, it is this striving for respectability that has it so.

For an American, black or white, to say that some hideous imitation of Alexander Pope means more to him, emotionally, than the blues of Ray Charles or Lightnin' Hopkins, it would be required for him to have completely disappeared into the American Academy's vision of a Europeanized and colonial American culture, or to be lying. In the end, the same emotional sterility results. It is somehow much more tragic for the black man.⁸⁴
(MITCHELL, 1994)

Na década de 1960, houve vários movimentos sociais de luta pelos direitos civis dos negros, mas que num sentido mais amplo também era a luta das minorias por cidadania e visibilidade que passava pela valorização da cultura específica de cada grupo. Valorização aqui significa descentralizar os pólos de cultura e discriminalizar as literaturas marginais.

Nesse âmbito de lutas e conquistas sociais e econômicas, Toni Morrison já atuava como feminista e como editora na Randon House. Durante os vinte anos em que trabalhou na Randon House, ela publicou livros de vários escritores emergentes enquanto trabalhava em projetos paralelos como o *The Black Book*. Toni Morrison publica em 1992 o romance que ora abordamos, *Jazz*, que faz parte de uma trilogia que começa com *Beloved* e termina com *Paradise*, em meio a alguns trabalhos de crítica literária, dos quais *Playing in the dark* e *Race-ing Justice, En-Gendering Power* são exemplos.

A proposta do romance *Jazz* é retratar certo período da vida afro-americana, tendo como objeto um casal maduro de camponeses do sul dos Estados Unidos que enfrenta os desafios da vida na cidade e a desestabilização do relacionamento com o surgimento de uma terceira pessoa.

⁸⁴Nenhuma poesia veio da Inglaterra de maior importância em quarenta anos, ainda que poetas negros, que rejeitaram a poesia americana de excelência do século 20 em favor dos modelos acadêmicos disformes de segunda classe da poesia inglesa, com a noção que, de alguma maneira, é o único modo que devia ser escrita. Eu preferiria se tal poeta ouvisse Bessie Smith cantar Gimme a Pigfoot, ou ouvisse um verso trágico de uma Billie Holiday, do que me contentar em imitar imperfeitamente a poesia ruim das mentes arruinadas da Europa. E, novamente, é esta luta por respeitabilidade que isto tem que ser. Para um americano, negro ou branco, para dizer que alguma imitação hedionda de Alexander Pope significa mais para ele, emocionalmente, do que o blues de Ray Charles ou Lightning' Hopkins, isto seria requerer dele ter desaparecido completamente na visão da Academia Americana de uma cultura americana colonial e europeizada, ou estar mentindo. No final, os mesmos resultados emocionais estéreis. Isto é, de algum modo, mais trágico para o homem negro. (Tradução nossa)

No prefácio do romance, Toni Morrison cita algumas influências do *Jazz*, que vão desde os hinos religiosos aos *Blues*, passando pela música clássica, e enfatiza a capacidade que o *Jazz* tem de imprimir um caráter pessoal e, ao mesmo tempo, universal ao ser tocado. Sua diversidade garante a modernidade de sua composição, que é transposta literariamente pela liberdade de individualização.

Para a composição de *Jazz*, Toni Morrison se inspirou na fotografia de uma adolescente morta que compõe o *The Harlem Book of the Dead* (O livro Harlem dos mortos) tirada por James Van der Zee.



Figura 2: foto tirada por James Van der Zee

Ele conta, em entrevista a Camille Billops, que a moça havia levado um tiro do namorado numa festa, de uma arma com silenciador. A moça reclamou que estava se sentindo mal e os amigos disseram para ela se deitar. Eles a levaram para o quarto e a puseram na cama. Ao despi-la, viram o sangue no vestido. E quando lhe perguntaram por aquilo, ela respondeu: “Amanhã eu conto. É. Amanhã eu conto”. Essa atitude é interpretada por Toni Morrison, no prefácio do romance, como resultado da desesperança do amor romântico do *Blues* e do ritmo frenético do *Jazz*.

É importante ressaltar que a contribuição do *The Harlem Book of the Dead* vai além de um mero registro fúnebre do Harlem, na medida em que confere imortalidade e notoriedade aos mortos. Todos os mortos fotografados não serão esquecidos. Seus rostos, suas trajetórias e suas mortes não são o ponto final de uma existência, mas um portal para o que

não foi mencionado, para o que foi e o que poderia ter sido, para a realidade e para a ficção, para o que foi contado naquele dia e para o que será e poderá ser contado agora.

Uma narrativa definida pelo *Jazz* nos faz pensar sobre a sua estrutura, seu público, a década de 1920, a importância do *Harlem Renaissance* para a revitalização do Harlem, tornando-o um lugar possível de efervescência cultural e, ainda, o quanto a musicalidade do Harlem ressignifica a cidade. O Harlem, bairro pobre, negro, marginalizado e esquecido se torna porta-voz de uma época de grandes possibilidades para os negros e para a cidade. A improvisação do *Jazz*, na narrativa, traduz uma improvisação da vida, e sua força, da cidade e do *Jazz*, transforma a vida em arte.

O projeto de Toni Morrison, ao escolher o romance como nova forma de expressão dos afro-americanos em *What moves at the margin*, era criar um cânone das letras afro-americanas, através do qual os valores culturais e as tradições dos afro-americanos pudessem ser difundidos e perpetuados:

For a long time, the art form that was healing for Black people was music. That music is no longer *exclusively* ours; (...). So another form has to take that place, and it seems to me that novel is needed by African-Americans now in a way that was not needed before — and it is following along the lines of the function of novels everywhere.

We don't live in places where we can hear those stories anymore; parents don't sit around and tell their children those classical, mythological archetypal stories we heard years ago. But new information has to get out, and there are several ways to do it. One is the novel.⁸⁵ (MORRISON, 2008:58)

Ao escrever “That music is no longer *exclusively* ours; we don't have exclusive rights to it(...)”, Toni Morrison justifica sua escolha pelo romance como única forma capaz de expressar o modo peculiar afro-americano de pensar, sentir, viver e, no seu caso específico, levar a profundidade da música negra para a ficção.

Essa reflexão de Toni Morrison recupera uma antiga discussão, apontada no capítulo anterior por W.E.B. du Bois, sobre a duplicidade do negro, *twoness*, - *an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body* (*The souls of Black folk*, 2005:9), mas também sobre a essência da ancestralidade e da negritude tematizadas por Langston Hughes no poema *The negro speaks of rivers* e sobre a contribuição

⁸⁵Por um longo tempo, a forma de arte que foi a cura para as pessoas negras era a música. Essa música já não é exclusivamente nossa, [...]. Então, uma outra forma tem que ocupar esse lugar, e parece-me que o romance é necessário para os afro-americanos agora de uma maneira que não havia sido necessário antes – e que segue as linhas da função dos romances em qualquer lugar. Não vivemos mais em lugares onde possamos ouvir essas histórias, os pais não se sentam ao redor dos filhos e contam aquelas histórias arquetípicas mitológicas clássicas que ouvíamos anos atrás. Mas a informação nova tem que sair, e há várias maneiras de fazê-lo. Uma delas é o romance. (Tradução nossa)

de Henry Louis Gates Jr. que estende o conceito de *double-consciousness* à Literatura. O grande desafio do negro é expressar-se dentro da tradição literária americana imposta como cânone, ter sua contribuição validada e traduzir a sua subjetividade através desse mesmo modelo. No caso feminino, há dois desafios: o de combater o racismo e o sexismo que oprime os negros de um modo geral e a opressão advinda do patriarcado.

Em *Jazz*, Toni Morrison reconstrói literariamente a década de 1920, na qual não só o *Jazz*, mas também o *Blues* representam um momento de transição do campo para a cidade e a ressignificação do espaço urbano e do indivíduo. A grande evasão demográfica das populações do sul dos Estados Unidos, conhecida como *Great Migration*, para os centros urbanos e, principalmente, para o norte em busca de trabalho ampliou as oportunidades. O cenário urbano impessoal e o ritmo frenético da cidade, dos quais o *Jazz* é um dos reflexos, fazem com que tenhamos no romance aspectos que marcam a mudança do campo para a cidade, as diferenças entre o negro urbano e o negro rural e os novos desafios em busca da cidadania. A busca dos negros por melhores condições de vida e de trabalho são marcados pela coexistência de uma identidade marcada pelo Blues e pela imprevisibilidade e energia da cidade, *Jazz*. A coexistência do Blues e do *Jazz* no *self* do negro norte-americano é conflitante porque confronta passado e presente face à luta pela sobrevivência na cidade. Por outro lado, a dinâmica do *Jazz* representada pelo espaço urbano insinua um recomeço, um encontro do indivíduo consigo mesmo e oferece uma oportunidade para a ultrapassagem necessária para outra vida na qual a situação desfavorável do ontem possa ser superada pelos novos homem e mulher do século XX. E essa ultrapassagem não se faz sem conflitos. A desesperança do Blues, a energia do *Jazz* e a narrativa como espaço de transição promovem a efervescência de questões como justiça social, amor, sexo, racismo, violência e cidadania.

O desenvolvimento do *Jazz* se confunde com o desenvolvimento social da população negra norte-americana, seja pela questão de sua origem marginal, seja pela questão da liberdade. No *Jazz*, a liberdade de improvisação se dá dentro de certos limites impostos pela música; o músico conhece a sua arte e, por conhecê-la, pode ousar (transcendê-la). A liberdade do negro em Nova Iorque é uma liberdade dentro dos limites impostos pela cidade. E por conhecer os limites da cidade, o Harlem se transforma num mundo à parte, no centro da vida afro-americana.

Passemos ao romance:

O romance começa com a frase *Sth, I know that woman. She used to live with a flock of birds on Lenox Avenue* (MORRISON, 2006b: 03). A primeira palavra é uma onomatopéia que

sugere o som de uma agulha num disco colocado no fonógrafo e que, se lermos o romance a partir da epígrafe retirada do poema *Thunder, perfect mind*, contido no *The Nag Hammadi*, constatamos a insistência de Toni Morrison em falar também da musicalidade e do autoconhecimento do *eu* no romance:

I am the name of the sound
And the sound of the name.
I am the sign of the letter
And the designation of the division⁸⁶
(MORRISON, 2006b: epígrafe)

Essa musicalidade não se apresenta apenas como característica de uma época, mas como uma marca de ancestralidade. Toni Morrison, ao evocar através da música a infância e a figura da mãe, alinha a mãe e a música ao ato gerador:

Ela cantava, minha mãe, assim como outras pessoas divagam. Um lindo fundo sonoro constante com o qual eu contava por certo, como oxigênio: Ave Maria, gratia plena...(Ave Maria, cheia de graça – oração) I woke up this morning with an awful aching head. My new man has left me just a room and a bad ...Precious Lord, lead me on ... (um hino gospel) I'm gonna buy me a pistol, just as long as I am tall ... L'amour est un oiseau rebel ... when the deep purple falls over hazy garden walls ... I've got a disposition and a way of my own/When my man starts kicking I let him find a new home ... Assim como a música que viria a ser conhecida como jazz, ela bebia em todas as fontes, conhecia tudo: gospel, clássicos, blues, hinos – e tornava tudo pessoal.⁸⁷(MORRISON, 2009:13)

Por outro lado, ainda há a insistência do narrador(a) em nos contar em tom de segredo fatos da vida da comunidade. O texto que será lido ou contado é uma entre as muitas possibilidades de tramas nas grandes cidades cantadas em vários blues: esse poderia ser um deles. O ouvinte não sabe o que deve ou pode esperar da audição desse *classic blues*, uma história cantada em voz baixa, em tom de segredo, por uma mulher afro-americana. Essa inovação narrativa de Toni Morrison de recriar no texto um *jazz poetry* cria uma liberdade do texto em relação ao seu narrador, e o desacordo entre ambos em alguns eventos reafirma a pluralidade de histórias possíveis na cidade e nos deixa em pé de igualdade com o narrador(a), na medida em que este faz considerações equivocadas como se estivesse perdido ou atordoado na cidade. Esse descomprometimento do narrador(a) com relação à veracidade dos fatos narrados nos dá a oportunidade de construir através dessa história a nossa história.

O narrador(a) nos conta, no começo do romance, que Joe, Violet e Felice formariam um triângulo amoroso, o que não aconteceu:

⁸⁶Eu sou o nome do som e o som do nome.

Eu sou o signo da letra e a designação da divisão.

(Epígrafe constante do romance *Jazz*.(MORRISON, 2009)

⁸⁷Fragmento do prefácio constante da edição brasileira, Companhia das Letras, 2009, mas não verificado na edição em inglês da Ed. Alfred Knopf, 2006.

[...] but when spring came to the City Violet saw, coming into the building with an Okeh record under her arm and carrying some stew meat wrapped in butcher paper, another girl with four marcelled waves on each side of her head. Violet invited her in to examine the record and that's how that scandalizing three some on Lenox Avenue began. What turned out different was who shot whom.⁸⁸
(MORRISON, 2006b: 6)

[...]

But there is another part, not so secret. The part that touches fingers when one passes the cup and saucer to the other. The part that closes her neckline snap while waiting for the trolley; and brushes lint from his blue serge suit when they come out the movie house into the sunlight. I envy them their public love.⁸⁹
(MORRISON, 2006b: 229)

O narrador(a) faz uma síntese do romance na primeira página: a situação do casal Trace, Joe e Violet, e a ida dela ao velório de Dorcas, assassinada por Joe, para cortar-lhe o rosto. Embora o assassinato de Dorcas seja o *leitmotiv* da narrativa, ele se torna secundário porque a narrativa se concentra nos fatos que culminaram no seu assassinato e o impacto desse acontecimento na comunidade, que o absorve e resolve interinamente. Diante da crescente violência contra os negros nas revoltas urbanas da década de 1920, nas quais linchamentos e assassinatos eram frequentes, é compreensível a incredulidade da tia de Dorcas na justiça, pois ela não havia sido feita para os negros:

There was never anyone to prosecute him, because nobody actually saw him do it, and the dead's girl aunt didn't want to throw money to helpless lawyers or laughing cops when she knew the expense wouldn't improve anything.⁹⁰
(MORRISON, 2006b: 4)

A máquina judiciária, cujos representantes eram *helpless lawyers e laughing cops*, era incapaz de compreender ou julgar os fatos ocorridos na comunidade com perspicácia, devido ao racismo, sexismo, e diferenças sociais e culturais.

Além disso, não houve testemunhas, embora todos soubessem que Joe havia sido o autor do disparo que matou Dorcas. A tia da moça acreditava que o arrependimento de Joe era um castigo pior que a prisão. Essa visão religiosa de um Deus vingador, comum nas comunidades negras, substituía a função dos órgãos judiciários.

O fato de Joe Trace ter cometido um crime passional revolta a comunidade feminina

⁸⁸[...], mas quando a primavera chegou à cidade Violet viu, entrando no prédio com um disco Okeh debaixo do braço e levando um pouco de carne para ensopado embrulhada em papel de açougue, uma outra moça com quatro ondas marcadas a ferro de cada lado da cabeça. Violet a convidou para entrar para examinar o disco e foi assim que o trio escandaloso da avenida Lenox teve início. O que acabou diferente foi quem deu tiro em quem. (MORRISON, 2009: 20)

⁸⁹Mas há uma outra parte, não tão secreta. A parte que toca dedos quando um passa xícara e pires para o outro. A parte que fecha o colchete da gola dela à espera do bonde; e que tira fiozinhos do terno de sarja azul dele quando saem do cinema para a luz do sol. Tenho inveja do amor público deles. (MORRISON, 2009: 209)

⁹⁰Ele nunca foi processado por ninguém porque ninguém viu de fato ele dar o tiro, e a tia da moça não quis investir nenhum dinheiro em advogados inúteis, nem em policiais risinhos, sabendo que a despesa não ia adiantar nada. (MORRISON, 2009:17)

e suscita lembranças de dor, violência e impunidade. Joe não tinha o perfil de um assassino, no entanto, cometeu um crime. Toni Morrison, ao tratar o tema, foge dos estereótipos geralmente associados ao homem negro e o trata na sua dimensão humana, como, aliás, é um procedimento comum em sua obra. Ela expõe a vida pregressa do personagem como para justificá-lo, e ratifica a posição da mulher como bode expiatório das mazelas sociais. A grande questão, a nosso ver, não é a fuga aos estereótipos, mas o procedimento. Embora o texto tenha absolvido o personagem e ele tenha tido uma segunda chance através da autodescoberta, o fato de a personagem Dorcas ter sucumbido causa um mal-estar no leitor, e essa morte se assemelha a um sacrifício em prol da comunidade. Corroborando esse raciocínio, há o fato de o nome Dorcas significar gazela e o fato de ela ter sido “caçada” por Joe Trace. Nesse ponto, *Jazz* insiste na mesma ideia do romance *The Bluest Eye*, no qual Pecola Breedlove é sacrificada. Em ambos os romances, observamos a inocência das personagens como fator determinante de sua destruição.

Depois do assassinato de Dorcas, Violet, a esposa traída, tenta compreender o fato. A primeira atitude dela foi cortar o rosto da moça num instinto violento de desespero; a segunda foi trair Joe para que ele sentisse o mesmo que ela, mas foi em vão; e a terceira foi tentar conhecer a moça através de seus vestígios. Para isso, ela visitou a tia da moça várias vezes e falou com todas as pessoas que a haviam conhecido, na tentativa de reconstruir sua história, seus hábitos e saber o que ela tinha de especial que o havia encantado a ponto de ele se desesperar na iminência de perdê-la, e o que ela não possuía para reconquistá-lo.

Estabeleceu-se, a partir daí, um longo período de luto do casal que fez com que cada um enfrentasse seu demônio interior, repensasse o relacionamento, se reconhecesse transformado pela cidade e passasse por um processo de redescoberta como indivíduos e do seu relacionamento como casal.

3.2- *Jazz*: um Lamento na Pós-Modernidade

Joe e Violet se reconhecem muito distantes das pessoas que eram quando chegaram à metrópole. Essa transformação se manifesta, no texto, através de *flash backs*, que retomam a questão da ancestralidade, que segundo Toni Morrison, se constitui do seguinte modo:

And these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom.⁹¹(MORRISON, 2008: 62)

⁹¹ E esses ancestrais não são apenas os pais, eles são uma espécie de pessoas atemporais, cujas relações com os personagens

Essa ancestralidade no romance é marcada pelos traumas da ausência e da impotência, que perpassam não só a vida de Joe e Violet, mas também a de Alice Manfred e Dorcas.

Joe Trace é abandonado pela mãe ao nascer, não consegue estabelecer contato com ela e desconhece quem havia sido seu pai:

[...]how he can barely see his knees poking through the holes in his trousers in that light, so what makes him think he can see her hand even if she did decide to shove it through the bushes and confirm, for once and for all, that she was indeed his mother? And even though the confirmation would shame him, it would make him the happiest boy in Virginia.⁹²(MORRISON, 2006b: 36)

Apesar de todos os episódios em que Joe pressente a presença da mãe, Wild, tenham sido frustrados e só tenham servido para a intensificação do sentimento de falta, a atmosfera relacionada à presença de Wild é povoada de lirismo, na qual a natureza aparece mesclada ao significado do *ser mãe* como algo natural e bucólico. O texto cita como indícios da presença de Wild o cheiro de hibisco e a agitação dos pássaros.

Com relação a Violet, sua mãe comete suicídio após ter sua casa saqueada por homens brancos e se sentir impotente diante desse fato, e o pai aparece como uma figura fantasmática, talvez pelo fato de os homens migrarem em busca de trabalho.

Segundo O'Reilly, a falta do amor maternal como primeiro lugar de pertencimento é uma lacuna fundamental na vida de qualquer pessoa:

Without this self-love, the me that Toni Morrison speaks of its lost and forgotten. We thus move from mother-love through self-love to selfhood. Toni Morrison's sixth novel, *Jazz*, tells the story of unmothered children who never take this journey from mother-love to self-love, and thus never come to know their own selves. (O'REILLY, 2004: 368).⁹³

Na maturidade, Violet desenvolve um comportamento esquizofrênico que tem como sintomas lapsos de memória, fragmentação da personalidade e atitudes inexplicáveis que promovem o silêncio e o afastamento do casal. No primeiro trecho, ela se senta na rua sem motivo algum; no segundo ela tira um bebê do carrinho quando lhe tinham pedido que desse uma olhada nele; e no terceiro fecha-se no silêncio, não se comunicando com o marido:

são benevolentes, instrutivas e de proteção, e eles fornecem um certo tipo de sabedoria. (Tradução nossa).

⁹²[...] como ele mal conseguia enxergar os próprios joelhos saindo pelos buracos das calças naquela luz, então por que haveria de pensar que poderia ver a mão dela, mesmo que ela realmente resolvesse enfiar a mão entre os arbustos e confirmar, de uma vez por todas, que era sua mãe? E mesmo que a confirmação o envergonhasse, ia fazer dele o menino mais feliz da Virginia.(MORRISON, 2009: 46)

⁹³Sem este amor-próprio, o eu do qual Toni Morrison fala é perdido e esquecido. Nos movemos, dessa maneira, do amor maternal através do amor-próprio para a individualidade. A sexta novela de Toni Morrison, *Jazz*, conta a história de crianças sem mãe que nunca iniciam a jornada do amor maternal ao amor-próprio e, portanto, nunca conhecem seus próprios eus. (Tradução nossa)

[...] before Joe ever laid eyes on the girl, Violet sat down in the middle of the street. She didn't stumble nor was she pushed: she just sat down. [...] A policeman knelt in front of her and she rolled over on her side, covering her eyes. [...]. Slowly she came around, dusted off her clothes, and got to her appointment an hour late, which pleased the slow-moving whores, who never hurried anything but love.⁹⁴ (MORRISON, 2006b: 17)

[...]

Would a sneak-thief woman stealing a baby call attention to herself like that at a corner not a hundred yards away from the wicker carriage she took it from? would a kindhearted innocent woman take a stroll with an infant she was asked to watch while its older sister ran back in the house, and laugh like that?⁹⁵ (MORRISON, 2006b: 20)

[...]

Violet is still as well as silent. Over time her silences annoy her husband, then puzzle him and finally depress him. He is married to a woman who speaks mainly to her birds. One of whom answers back: "I love you".⁹⁶ (MORRISON, 2006b: 24)

O resultado psicológico dessa experiência de vida foi a opção de não terem filhos e ver se repetirem aqueles sentimentos de abandono, desamor e impotência, como se pode ver nas passagens abaixo:

[...] and Rose Dear was free of time that no longer flowed, but stood stock-still when they tipped her from her kitchen chair. So she dropped herself down the well and missed all the fun.

The important thing, the biggest thing Violet got out of that was to never never have children. Whatever happened, no small dark foot would rest on another while a hungry mouth said, Mama?⁹⁷ (MORRISON, 2006b: 102)

[...]

Joe didn't want babies either so all those miscarriages – two in the field, only one in her bed – were more inconvenience than loss. And citylife would be so much better without them.⁹⁸ (MORRISON, 2006b: 107)

Na maturidade, porém, Violet passa a dormir agarrada a uma boneca, expondo um

⁹⁴[...] antes de Joe ter botado os olhos na moça, Violet sentou no meio da rua. Ela não tropeçou, nem foi empurrada: ela simplesmente sentou. [...]. Um policial se ajoelhou na frente dela e ela rolou de lado, cobrindo os olhos.[...] Pouco a pouco ela voltou a si, espanou a poeira da roupa e foi para seu compromisso com uma hora de atraso, o que agradou as putas lentas, que nunca apressavam nada a não ser o amor. (MORRISON, 2009: 29-30)

⁹⁵Será que uma mulher dissimulada roubando um bebê chamaria a atenção para si mesma daquele jeito numa esquina a menos de cem metros do carrinho de vime de onde o tirou? Será que uma mulher inocente de bom coração daria um passeio com um bebê que pediram que vigiasse enquanto a irmã mais velha corria de volta para dentro de casa, e riria daquele jeito? (MORRISON, 2009: 32)

⁹⁶Violet ainda está praticamente em silêncio. Com o tempo, seus silêncios incomodam o marido, deixam-no intrigado e por fim o deprimem. Está casado com uma mulher que fala principalmente com seus pássaros. Um dos quais responde: "Eu te amo". (MORRISON, 2009: 36-37)

⁹⁷(...) e Rose Dear estava livre do tempo que não fluía mais, mas paralisou-se quando a derrubaram de sua cadeira da cozinha. Então ela se lançou ao poço e perdeu toda a diversão. A coisa importante, a maior coisa que Violet aprendeu com isso foi nunca nunca ter filhos. Acontecesse o que acontecesse, nenhum pezinho escuro ia descansar em cima do outro enquanto uma boca faminta dizia: Mamãe? (MORRISON, 2009: 104)

⁹⁸Joe não queria filhos também, então todos aqueles abortos – dois no campo, só um na cama dela – foram mais inconveniências do que perda. E a vida na cidade seria muito melhor sem eles. (MORRISON, 2009: 109)

instinto maternal sublimado, e Joe se percebe abandonado:

They said the City makes you lonely, but since I'd been trained by the best woodsman ever, loneliness was a thing couldn't get near me. Shoot. Country boy; country man. How did I know what an eighteen-year-old girl might instigate in a grown man whose wife is sleeping with a doll? Make me know a loneliness I never could imagine in a forest empty of people [...]⁹⁹(MORRISON, 2006b: 129)

Em Dorcas, a carência de ambos se personifica e ela passa a significar o elo perdido de ambos: a filha que escapara do ventre de Violet e a mãe que fora insistentemente procurada por Joe e pela qual ele se sentiu rechaçado. De qualquer maneira, o triângulo amoroso Joe-Violet-Dorcas tem em comum um histórico de sofrimento e perdas no sul e o espaço urbano como espaço de exorcismo sentimental.

A saída de Joe e Violet do sul, que historicamente corresponde ao período final da *Great Migration*, foi antecedida de uma onda de incêndios, enforcamentos e destruição, que tornaram a permanência deles arriscada. Durante a viagem, houve vários deslocamentos dentro do trem, em cumprimento às leis Jim Crow¹⁰⁰, mas ainda assim prevaleceu a idéia de uma grande aventura em busca da liberdade e prosperidade prometidas pelo espaço urbano. À chegada à cidade, o texto aponta para a industrialização e melhores condições de vida. Na prática, isso não acontece porque o espaço urbano reservado ao negro era correspondente àquele deixado por ele após a abolição da escravidão: o escravo urbano.

A esse respeito, o texto descreve os trabalhos mal remunerados de ambos e as várias jornadas de trabalho para a sobrevivência na cidade, assim como o papel social que compete ao negro. Joe, sobre o seu trabalho de garçom, cita o fato de ter de ser invisível para ocupar o cargo. O tema ellisoniano da invisibilidade reaparece em Toni Morrison como única condição possível ao negro:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids – and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understand, simply because people refuse to see me.¹⁰¹
(ELLISON, 1994: 3)

E está presente em *Jazz*, como se pode ver no seguinte trecho em que o narrador descreve as estratégias utilizadas por Alice Manfred para ensinar a Dorcas como uma mulher

⁹⁹Disseram que a Cidade deixa agente solitário, mas como eu fui treinado pelo homem que mais conhecia a floresta, a solidão era uma coisa que não chegava nem perto de mim. Poxa. Menino do campo; homem do campo. Como eu ia saber o que uma moça de dezoito anos podia provocar num homem adulto cuja esposa está dormindo com uma boneca? Me fez conhecer uma solidão que eu nunca podia imaginar numa floresta cheia de gente [...] (MORRISON, 2009: 128)

¹⁰⁰As leis Jim Crow (1876-1965) vigoraram no Sul dos Estados Unidos e consistiam na segregação racial nos locais públicos, incluindo trens e ônibus.

¹⁰¹Sou um homem invisível. Não, não sou um fantasma como os que assombravam Edgar Allan Poe; nem um desses ectoplasmas de filme de Hollywood. Sou um homem de substância, de carne e osso, fibras e líquidos – talvez se possa até dizer que possuo uma mente. Sou invisível, compreendam, simplesmente porque as pessoas se recusam a me ver.
(ELLISON, 1990: 7)

negra deveria se comportar para se tornar invisível na cidade e não ser convertida em objeto sexual:

Taught her how to crawl along the walls of buildings, disappear into doorways, cut across corners in chocked traffic – how to do anything, move anywhere to avoid a white boy over the age of eleven.¹⁰² (MORRISON, 2006b: 55)

A invisibilidade é a reificação do homem negro na modernidade em substituição à escravidão. Este tema é recorrente em Toni Morrison e aparece várias vezes na narrativa. Quando o texto nos apresenta o *flash-back* dos personagens, o tema da invisibilidade aparece nas lembranças de True Belle, avó de Violet, no episódio de Golden Gray, mesclado a outros temas como a discussão sobre o papel do mulato como resultado da mistura de raças - um tema faulkniano - o entrecruzamento de histórias, o papel de True Belle como *griot*.

Golden Gray, filho de um relacionamento interracial de Vera Louise¹⁰³, criado como um menino branco, descobre sua ascendência negra. Ele parte de sua casa em busca das raízes porque sua mãe não lhe havia contado as circunstâncias de seu nascimento, nem quem era seu pai. Na busca pelo pai, Golden Gray encontra Wild, uma mulher negra, desmaiada na floresta, na iminência de dar à luz a criança que mais tarde se chamaria Joe Trace. Nesse momento, as histórias de Joe, Violet e Golden Gray se encontram pelo ato de contar de True Belle, avó de Violet, e pela sua condição de “*motherless people*”.

Sobre Golden Gray, é importante ressaltar os níveis de entendimento acerca da identidade e a divergência entre este personagem, criado como homem branco e Henry Lestory, exímio caçador negro, seu pai. Segundo o caçador, “um filho não é o que uma mulher diz”, ter o legado de alguém não é apenas ser, mas tornar-se. O caçador sugere que Golden Gray seja negro “há muitos negros livres”, no entanto, Golden Gray afirma “quero ser um homem livre ...”. Essa afirmação contém certa inocência sobre a relação entre brancos e negros. Sendo como o texto diz “cachos dourados e pele clara”, Golden Gray poderia passar como branco em várias situações e obter benesses que não obteria se se declarasse negro. Declarando querer ser um homem livre, ele manifesta sua herança de uma *common culture*. No entanto, ele procura conciliar sua herança africana e sua americanidade, retomando mais uma vez o conceito de *twoness* de W.E.B. Du Bois. A tentativa de Golden Gray de pertencimento evoca um lugar imaginário, que teria de ser construído, devido ao seu

¹⁰²Ensinou-a como se esgueirar junto às paredes dos prédios, a desaparecerem vãos de portas, a atravessar esquinas com trânsito engarrafado – como fazer qualquer coisa, ir a qualquer lugar para evitar um garoto branco acima de onze anos. (MORRISON, 2009:62)

¹⁰³Filha de um latifundiário sulista que se envolve com um escravo e engravida. Ela é expulsa de casa e cria o filho, Golden Gray, com a ajuda de uma escrava.

deslocamento, mas antes disso, ele teria de ser apresentado a si mesmo. A sua fala, metaforicamente, representa uma ponte entre a cultura e a raça negras e a América branca, mas que no contexto dessa narrativa era impossível de se conciliar. Daí, a necessidade do afastamento e a busca por um caminho que o texto não esclarece.

Se considerarmos que Toni Morrison retoma através de Golden Gray o tema de *Absalão Absalão*, de William Faulkner, no qual a mestiçagem era ainda uma herança maldita numa aristocracia sulista rural decadente, o texto se torna mais expressivo. O resultado do encontro entre Golden Gray e Henry Lestory não é mencionado.

No tocante à história de Joe, é importante ressaltar a busca pela identidade. Filho de pai desconhecido e de uma mãe louca, Joe é criado por uma família estruturada. Na época da escola, percebe que todos têm um sobrenome, uma história, menos ele. Quando teve de falar de si, ele não adotou o sobrenome da família que o criava, Williams, mas deu-se o sobrenome de Trace, que significa rastro, sinal, vestígio, e se transforma naquele que persegue, que procura. Mais tarde, ele se torna um caçador, tendo como mentor o pai de Golden Gray. Antes de um incêndio que ocorre na floresta, Joe tenta, pela última vez, estabelecer contato com sua mãe, mas não consegue. No seu relacionamento com Dorcas, Joe procura agradá-la porque a havia escolhido para si, e quando o relacionamento termina, ele a mata.

3.3- Dorcas: *Wild Woman*

Dorcas encarna a rebeldia e liberdade do *Jazz* ao expor sua sensualidade e voluptuosidade como reações naturais à música, apesar de a tia insistir em esconder tais traços a fim de impedir sua liberação sexual e protegê-la do assédio masculino:

While her aunt worried about how to keep the heart ignorant of the heaps and the head in charge of both, Dorcas lay chenille bedspread, tickled and happy knowing that there was no place to be where somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing woman sang ain't nobody going to keep me down you got the right key baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right here, or else.¹⁰⁴
(MORRISON, 2006b: 60)

A criação de uma atmosfera musical é enfatizada pela presença de instrumentos e a alusão a músicas de sucesso da época como *You got the right key, but the wrong keyhole*,

¹⁰⁴Enquanto a tia se preocupava em como manter o coração ignorando os quadris e a cabeça encarregada de ambos, Dorcas ficava deitada numa colcha de chenille excitada e feliz sabendo que não havia em lugar nenhum, ali por perto, em que alguém não estivesse lambendo a sua clarineta, fazendo cócegas no marfim, batendo nas peles, soprando sua corneta enquanto uma mulher vivida cantava ninguém vai me derrubar você tem a chave certa baby mas a fechadura errada você tem de pegar a chave e trazer para cá e colocar bem aqui, senão. (MORRISON, 2009: 68)

composta por Clarence Williams e Eddie Green e gravada originalmente por Virginia Liston em 1923. Todas as sequências posteriores apontam para uma tendência de liberação sexual feminina cujos reflexos são constatados na música e, por outro lado, para um movimento de repressão e negação do corpo, engendrado pela geração da tia. Há no texto uma confusão no julgamento de Alice Manfred que associa os ataques racistas de East St. Louis, nos quais os pais de Dorcas morreram, à marcha dos soldados no dia do Armistício e aos tumultos da cidade com a música, que classificava de sórdida:

Alice thought, No. It wasn't the War and the disgruntled veterans; it wasn't the droves and droves of colored people flocking to paychecks and streets full of themselves. It was the music. The dirty, get-on-down music the women sang and the men played and both danced to, close and shameless or apart and wild. Alice was convinced and so were the Miller sisters as they blew into cups of Postum in the kitchen. It made you do unwise disorderly things. Just hearing it was like violating the law.¹⁰⁵
(MORRISON, 2006b: 58)

O desabrochar de uma mulher é interrompido pela sua morte. A tragédia pessoal da adolescente é expressa liricamente, numa atmosfera de amor, ciúme e traição, temas caros ao Blues.

A morte de Dorcas fecha um ciclo de sofrimento e violência marcado pelo Blues e promove uma revisão e acerto de contas com o passado dos membros da comunidade. A sequência que culmina com a morte de Dorcas começa com o seu rompimento com Joe.

Ela diz num acesso de raiva: "I want you to leave *me*. I don't want you inside me. I don't want you beside me. I hate this room. I don't want to be here and don't come looking for me"¹⁰⁶ (MORRISON, 2006b: 189). A intenção de Dorcas era terminar o relacionamento com Joe porque estava interessada por Acton e queria ser notada por ele. Com o fim do relacionamento, Joe fica atordoado e começa a "caçá-la", na tentativa de reatar o relacionamento. Ele caminha pela rua como se estivesse seguindo os rastros de sua caça. A tristeza e a desilusão de Joe são traduzidas num *Blues* por um cantor de rua:

Blues man. Black and bluesman. Blacktherefore blue man.
Everybody knows your name.
Where-did-she-go-and-why-man. So-lonesome-I-could-die man.
Everybody knows your name.¹⁰⁷ (MORRISON, 2006b: 119)

¹⁰⁵ Alice pensou: Não. Não foi a guerra nem os veteranos descontentes; não foram as multidões e multidões de negros se juntando pelos cheques de pagamento e as ruas cheias deles. Foi a música. A música suja, convidativa, que as mulheres cantavam e os homens tocavam e ambos dançavam, juntos e sem vergonha ou separados e loucos. Alice estava convencida disso e as irmãs Miller também, soprando as canecas de café Postum na cozinha. Levava a pessoa a fazer coisas insensatas, desordeiras. Só ouvir a música era como violar a lei. (MORRISON, 2009: 65)

¹⁰⁶ Quero que você largue de *mim*. Não quero você dentro de mim. Não quero você do meu lado. Odeio este quarto. Não quero estar aqui e não me procure. (MORRISON, 2009: 176)

¹⁰⁷ *Blues man*. Hematoma *bluesman*. Negroportanto *blue man*.

Todo mundo sabe seu nome.

O homem pra-onde-ela-foi-e-por-quê. O homem tão-sozinho-que-eu-podia-morrer.

Todo mundo sabe seu nome. (MORRISON, 2009: 118)

O sentimento de solidão de Joe é intensificado por esse Blues, que é composto pela intertextualidade com o blues de Louis Armstrong *What did I do to be so black and blue* e a coleção de ensaios de James Baldwin intitulada *Nobody knows my name*. Em ambos, evidencia-se a solidão, tanto a solidão amorosa quanto a solidão do exílio e, num sentido mais amplo, a situação política do homem negro.

Na sequência da narrativa, Joe chega à festa e encontra Dorcas com Acton, mas se detém por algum tempo seduzido pelo *Blues*, principalmente pelo violão que tem o poder de encantar. No trecho que vai desde a chegada de Joe até a morte de Dorcas, há repetições de uma mesma linha melódica com variações que aproximam o episódio da estrutura de uma melodia de *Blues*:

“He’s coming for me”,
“But he’s coming for me”;
“I know he’s looking and now I know he’s coming”;
“He’s coming for me”¹⁰⁸
(MORRISON, 2006b:189-192)

Dorcas é atingida por Joe, mas não revela seu nome com o intuito de protegê-lo como se achasse que o ato dele havia sido legítimo. Nesse desfecho, Dorcas se autodesigna “Mama”, nome usado para as cantoras de *Blues*: “They need me to say his name so they can go after him. [...] I know his name but Mama won’t tell”¹⁰⁹(MORRISON, 2006b: 193).

Esse comportamento de Dorcas, a princípio incompreensível, encontra explicação e fundamento no legado deixado pelas cantoras de *Blues* no imaginário feminino negro e sua influência no movimento feminista negro.

Os *Blues* cantados por mulheres alcançaram êxito, principalmente, entre a classe operária feminina negra, embora tenha sido rejeitado pelo movimento *Harlem Renaissance* por evidenciar temas sexuais abrangentes considerados “baixos” pela maioria dos artistas desse movimento.

As mulheres narradas nos *Blues* se tornaram cada vez mais o modelo de mulher com um estilo peculiar a ser seguido pelas mulheres negras pobres. O eu-poético do *Blues* passeia na sua instabilidade por temas que abordam a liberdade sem limites, o deslocamento de trem em busca de melhores oportunidades (amorosas, inclusive), a submissão amorosa, a violência doméstica aceitável como sacrifício amoroso, a promiscuidade, a perda amorosa, a

¹⁰⁸“Ele está vindo atrás de mim.”

“Mas ele está vindo atrás de mim.”

“Sei que ele está procurando e agora sei que ele vem vindo.”

(MORRISON, 2009: 176-178)

¹⁰⁹“Eles precisam que eu diga o nome para poderem ir atrás dele.[...] Sei o nome dele, mas mamãe não vai dizer”.

(MORRISON, 2009:180)

infidelidade, o assassinato, o suicídio, a injustiça, a pobreza, a vingança, a efemeridade das parcerias sexuais e a não objetivação da sexualidade feminina dentro de uma ordem patriarcal, admitindo-se, portanto, a possibilidade do amor homossexual. O papel desempenhado pelas *Blues Women* para as comunidades negras, principalmente nas décadas de 1920 e 1930, é referendado por Daphne Harrison:

It reveals their dynamic role as spokespersons and interpreters of the dreams, harsh realities, and tragicomedies of the black experience in the first three decades of this century; their role in the continuation and development of black music in America; their contributions to blues poetry and performance. Further, it expands the base of knowledge about the role of black women in the creation and development of American popular culture; illustrates their modes and means for coping successfully with gender-related discrimination and exploitation; and demonstrates an emerging model for the working woman – one who is sexually independent, self-sufficient, creative, and trend-setting.¹¹⁰
(HARRISON, 1988)

De todos os temas característicos dos Blues, a narrativa incorpora, através de Dorcas, a sexualidade como expressão de liberdade e independência, e o amor trágico e ingênuo como expressões femininas em conflito.

¹¹⁰ Isto revela o seu papel dinâmico como porta-vozes e intérpretes dos sonhos, realidades duras e tragicomédias da experiência negra nas três primeiras décadas deste século; o seu papel na manutenção e desenvolvimento da música negra nos Estados Unidos; suas contribuições para a poesia blues e seu desempenho. Além disso, ele expande a base de conhecimento sobre o papel das mulheres negras na criação e desenvolvimento da cultura popular americana; ilustra os seus modos e meios para lidar com sucesso com a discriminação e exploração de gênero; e demonstra um modelo emergente para a mulher que trabalha - uma mulher que é sexualmente independente, auto-suficiente, criativa e definidora de tendência. (Tradução nossa).

CAPÍTULO 4 - *PARADISE*

Toni Morrison, ao escrever o romance *Paradise*, originalmente intitulado *War*, e modificado por intervenção dos seus editores, completa a trilogia que começa com os romances *Beloved* e *Jazz*. A mudança do título do romance parece definir a recepção de um texto que, a princípio, apresenta aspectos religiosos, mas que revelam também a contradição desses aspectos quando no seu *corpus* constatamos a opção pela violência em lugar da conciliação e a indiferença no lugar da aceitação.

A contradição é enfatizada na epígrafe do romance que é um fragmento do poema *Thunder, perfect mind*:

For many are the pleasant forms which exist innumerable sins,
and incontinenes,
and disgraceful passions
and fleeting pleasures,
which (men) embrace until they become sober
and go up to their resting place.
And they will find me there,
And they will live,
And they will not die again.¹¹¹

Esse poema é um poema longo e pode ser traduzido como uma possibilidade de completude que abarca os gêneros masculino e feminino. Essa possibilidade se justifica pela estrutura comum aos escritos, que denota um eu-poético feminino, composto através da conjunção de seus elementos contraditórios:

For I am the first and the last.
I am the honored one and the scorned one.
I am the whore and the holy one.
I am the wife and the virgin.
I am the mother and the daughter.
I am the members of my mother.
I am the barren one
and many are her sons.
I am she whose wedding is great,
and I have not taken a husband.
I am the midwife and she who does not bear.
I am the solace of my labor pains.
I am the bride and the bridegroom,
and it is my husband who begot me.

¹¹¹Pois muitas são as formas apazíveis que existem em numerosos pecados, e incontínuências, e malfadadas paixões, e prazeres passageiros, que (os homens) abraçam até ficarem sóbrios e irem para o seu lugar de repouso. E lá me encontrarão, e viverão, e não tornarão a morrer. (MORRISON, 1998b: epígrafe)

I am the mother of my father
and the sister of my husband
and he is my offspring.
I am the slave of him who prepared me.
I am the ruler of my offspring.¹¹²

A grande questão que envolve o poema e que parece reiterar as contradições do romance se baseia na história desse poema. Escrito alguns séculos antes de Cristo, esse poema era conhecido e divulgado pelos monges gnósticos como um texto sagrado e perfeitamente alinhado ao Cristianismo primitivo. No entanto, com a compilação dos escritos religiosos através da Bíblia, esses poemas passaram a ser considerados hereges e seus exemplares foram queimados. Séculos mais tarde, um exemplar do poema foi descoberto e traduzido.

A partir desses dados, percebemos a relação entre a religião e o poder. A religião é utilizada como instrumento político de opressão, na direção oposta dos preceitos contidos na Bíblia, na qual o amor e a fé são instrumentos de libertação e vida.

O poema *Thunder, perfect mind* é significativo aqui porque exprime uma religiosidade holística que abrange não só os elementos positivos, se considerarmos esses elementos dentro do contexto de dualidade, mas os abrange na sua totalidade, o primeiro e o último, a esposa e a virgem, o bem e o mal. O fato de o poema dar voz a um eu-poético feminino é significativo porque o eleva à categoria do divino e o revela como ser completo que abarca o todo que contém em si a contradição.

No romance, as duas cidades, Haven e Ruby, foram concebidas sob a égide da fé cristã, que conferiu à cidade e aos seus moradores a força necessária para sobreviver. A cidade permaneceu inalterada até o surgimento das mulheres, que serviram de bode expiatório

¹¹²Pois eu sou a primeira e a última.
Eu sou a única homenageada e desprezada.
Eu sou a prostituta e a santa.
Eu sou a esposa e a virgem.
Eu sou a mãe e a filha.
Eu sou os membros da minha mãe.
Eu sou a única estéril
e muitos são os seus filhos.
Eu sou aquela cujo casamento é grande,
e eu não me casei.
Eu sou a parteira e aquela que não dá à luz.
Eu sou o consolo das minhas dores do parto.
Eu sou a noiva e o noivo,
e é o meu marido que me gerou.
Eu sou a mãe do meu pai
E a irmã do meu marido
e ele é a minha descendência.
Eu sou a escrava daquele que me preparou.
Eu sou a governante da minha prole.
(Tradução nossa)

dos males da cidade. A fé cristã conduziu os membros, incitando-lhes coragem, ânimo, confiança. Depois de algum tempo, a fé foi utilizada para manter distante a inquietação natural dos jovens e, por fim, para justificar a violência praticada contra as mulheres do Convento.

Assim começa *Paradise*:

They shoot the white girl first. With the rest they can take their time. No need to hurry out here. They are seventeen miles from a town which has ninety miles between it and any other. Hiding places will be plentiful in the Convent, but there is time and the day has just begun.

They are nine, over twice the number of the women they are obliged to stampede or kill and they have the paraphernalia for either requirement: rope, a palm leaf cross, handcuffs, mace and sunglasses, along with clean, handsome guns.¹¹³

(MORRISON, 1998a:3)

Se considerarmos o romance a partir do título, uma das possibilidades que *Paradise* nos apresenta é a intertextualidade com o texto bíblico, mas levando em conta que o romance é iniciado com um assassinato ou uma tentativa de assassinato, isso nos faz perceber a contradição desse paraíso.

Considerando-se esses elementos, o romance parece nos propor outro modo de olhar que requer profundidade e explosão de limites. Na tentativa de dissuadir o leitor a fazer uma leitura racializada do romance, Toni Morrison revela a raça da primeira mulher atingida pelos homens de Ruby, e torna essa informação irrelevante no contexto geral do romance:

I wanted the readers to wonder about the race of those girls until those readers understood that their race didn't matter. I want to dissuade people from reading literature in that way[...] Race is the least reliable information you can have about someone. It's real information, but it tells you next to nothing.¹¹⁴

(BLOOM, 2002: 34)

Toni Morrison, ao revelar que a primeira mulher atingida era branca, inverte a estratégia utilizada nos romances canônicos para retratar a presença africanista no começo do século XX. Ao analisar essa presença no romance *To Have and Have Not*, de Ernest Hemingway, publicado em 1937, ela mostra que o personagem negro é identificado apenas como “nigger” até a metade da obra. Quando o personagem finalmente é identificado como

¹¹³Eles atiram na branca primeiro. Com o resto podem demorar. Aqui não há pressa. Estão a vinte e sete quilômetros de uma cidade que, por sua vez, fica a cento e quarenta e cinco quilômetros de qualquer outra cidade. Esconderijo é o que não falta no Convento, mas tem tempo, e o dia acabou de começar. (MORRISON, 1998b: 11)

Eles são nove, mais que o dobro do número de mulheres que têm a obrigação de trucidar ou matar, e possuem a parafernália para qualquer dessas exigências: corda, uma cruz de folha de palmeira, algemas, porretes e óculos escuros, além de belas e boas armas. (MORRISON, 1998b: 11)

¹¹⁴Eu queria que os leitores se perguntassem sobre a raça dessas meninas até que entendessem que a raça delas não importa. Eu quero dissuadir as pessoas de lerem literatura dessa forma [...] A raça é a informação menos confiável que você pode ter sobre alguém. É uma informação real, mas que não diz quase nada. (Tradução nossa)

Wesley, o texto o inferioriza, colocando-o numa posição intermediária entre o homem e o animal até o final do romance. Quando Toni Morrison o compara com outro personagem, um alcoólatra chamado Eddy, o leitor de antemão já sabe que o personagem é branco porque nada é dito sobre sua raça e a ele é dada humanidade, fala e descrição física, ao contrário do que ocorreu com o personagem negro, conforme mencionado por Toni Morrison em *Playing in the dark*. (MORRISON, 1992: 70-91)

Voltando ao romance *Paradise*, a narrativa começa com o ataque dos homens de Ruby às mulheres do Convento. Todos os capítulos do romance têm nome de mulher: Ruby – a cidade; Mavis, Grace, Seneca, Divine, Patricia, Consolata, Lone, Save-Marie. Neles, o romance une personagens da cidade, personagens do Convento e a própria cidade como personagem. É significativo pontuar que, embora o controle da cidade estivesse nas mãos da família Morgan, nenhum dos personagens masculinos mereceu destaque de Toni Morrison, como de costume.

O último capítulo nomeado Save-Marie marca o fim da interdição da morte dentro dos limites da cidade. Os habitantes de Ruby acreditavam que havia uma aliança entre Deus e eles consagrando-lhes o *Paraíso* e que, por essa razão, ninguém morria na cidade. Depois do ataque ao Convento e a morte da criança Save-Marie, a comunidade rubiense é inserida no mundo real. Chamamos de mundo real o desenvolvimento tecnológico, cultural, político e econômico da comunidade, isto é, a sua abertura ao mundo exterior. Essa abertura também diz respeito ao impacto do ataque às mulheres do Convento na vida dos habitantes de Ruby, devido à desproporção entre a violência e os motivos do ataque. Esse episódio promoveu uma mudança interior dos personagens e uma reanálise das prioridades da comunidade.

O ataque às mulheres do Convento também marca a cisão entre os gêmeos Deacon e Steward Morgan, repetindo a cisão ocorrida entre os gêmeos Coffee e Tea, motivada por situações que corroboraram o êxodo da comunidade de ex-escravos. A cisão, nos dois casos, é marcada por atitudes de enfrentamento e submissão. No caso de Coffee/Zechariah e Tea, Coffee/Zechariah preferiu ser ferido a ser ridicularizado por homens brancos num bar, ao passo que Tea se submeteu para não ser ferido. No caso de Deacon Morgan, embora ele tenha tentado impedir o tiro que Steward Morgan desferiu contra Consolata, ele enxergou nessa atitude do irmão o rompimento da união entre eles e percebeu que eram estranhos entre si e diferentes de um modo geral.

Metaforicamente, esse movimento cíclico, fim/começo da narrativa, marca a queda do Paraíso. Se cotejarmos o texto bíblico, mas especificamente em Gênesis, a queda se dá

com a transgressão de Eva, uma mulher. E essa transgressão tem como castigo a expulsão do casal primordial do Paraíso e sua exposição ao mundo exterior. Depois desse episódio, temos a primeira morte: Abel assassinado por Caim e este condenado a errar para expiar sua culpa.

No Paraíso morrisoniano, temos a situação oposta: o ataque dos homens de Ruby às mulheres do Convento, motivados pelo engano, ódio, sentimento de poder e ressentimento. Ao considerar as mulheres que habitavam o Convento, os homens de Ruby as desvalorizam por não serem submissas e suas vidas não serem pautadas pela religião:

Before those heifers came to town this was a peaceable kingdom. The others before them at least had some religion. These here sluts out there by themselves never step foot in church and I bet you a dollar to a fat nickel they ain't thinking about one either. They don't need men and they don't need God.¹¹⁵
(MORRISON, 1998a: 276)

A morte é introduzida na narrativa como o início de um novo tempo, a abertura de novos caminhos e a percepção dos personagens de uma vida interior, antes embaçada no contexto da comunidade.

O sermão do pastor no funeral de Save-Marie, nome em forma de oração, caracteriza o fim de uma aliança entre a divindade e a cidade, que conferia à comunidade uma identidade equivocada. O sermão instaura o “sentir”, a reflexão dos personagens e sua inserção no tempo presente:

“This is why we are here: in this single moment of aching sadness –in contemplating the short life and the unacceptable, incomprehensible death of a child – we confirm, defer or lose our faith. Here in the tick tock of this moment, in this place all our questions, all our fear, our outrage, confusion, desolations seem to merge, snatch away the earth and we feel as though we are falling.¹¹⁶
(MORRISON, 1998a: 295)

[...]

Thus the tense discussion of a formal cemetery was not only because of Sweetie's wishes and the expectation of more funerals, but out of a sense that, for complicated reasons, the reaper was no longer barred entry from Ruby.¹¹⁷
(MORRISON, 1998a:295-296)

¹¹⁵ Antes dessas vacas virem para cá isto aqui era uma terra pacífica. As outras antes dessas pelo menos tinham religião. Essas putas lá sozinhas nunca botaram o pé numa igreja, e aposto com quem quiser que nem estão pensando nisso. Elas não precisam de homens e não precisam de Deus. (MORRISON, 1998b:317)

¹¹⁶ “Por isso estamos aqui: neste momento único de dolorosa tristeza – ao contemplarmos a breve vida e a inaceitável, incompreensível morte de uma criança -, confirmamos, suspendemos ou perdemos nossa fé. Aqui, na fugacidade deste momento, neste lugar de questionamento, todo nosso medo, nossa afronta, confusão, desolação, parecem se fundir, arrebatando a terra, e sentimos como se estivéssemos caindo.” (MORRISON, 1998b: 339)

¹¹⁷ Assim, a tensa discussão sobre um cemitério formal não se devia apenas aos desejos de Sweetie e à expectativa de mais funerais, mas a uma sensação de que, por razões complexas, a ceifadora não seria mais barrada em Ruby.
(MORRISON, 1998b: 340)

4.1- As Contradições do *Paraíso*

O romance se apresenta como uma contradição ao apontar a intertextualidade com o texto bíblico, pois mostra um paraíso artificial, construído à semelhança das sociedades já conhecidas. As explicações que o romance fornece para o comportamento dos habitantes da cidade, que remontam a sua fundação, não justificam a violência contra as mulheres, mas ratificam a existência de um Paraíso patriarcal.

A história da fundação da primeira cidade pela comunidade negra de ex-escravos começou com sua peregrinação para se agregar numa comunidade negra. Uma vez que os ex-escravos não foram aceitos em nenhuma comunidade já estabelecida por serem mais negros que os negros que lá estavam, eles decidiram, movidos pela dor e pela vergonha da discriminação, fundar sua própria cidade.

Desde a fundação da primeira cidade, a comunidade havia decidido num acordo tácito entre seus membros ser uma comunidade pura, isto é, eles prezariam pela manutenção dos Rocha-8 através de casamentos com membros da própria comunidade, embora já tivesse acontecido um casamento de um membro com uma mulher não pertencente à comunidade Rocha-8. Eles também desencorajariam os casamentos interraciais, e desestimulariam os estrangeiros a permanecerem na cidade.

Depois da fundação da primeira cidade, aos primeiros sinais de mudança, alguns membros da comunidade decidiram abandoná-la e fundar outra cidade. O evento chamado Interdição aumentou a convicção da comunidade de que deveria seguir o mesmo caminho de seus antepassados. O fato de os soldados negros não terem sido bem recebidos quando regressaram da guerra do Vietnã ratificou a discriminação e a comunidade viu repetir-se a situação que culminou na fundação da primeira cidade.

As grandes questões que o texto de Toni Morrison coloca são a radicalização das opiniões dos membros da comunidade e sua sobreposição à vida privada dos seus membros, a distorção do Evangelho como meio e fim para a violência, que camuflava motivos alheios à religiosidade: a dificuldade de lidar com a diferença, a intolerância e a repetição da opressão a que foram submetidos.

A comunidade Rocha-8, liderada por Zechariah Morgan, é definida no texto como “8-R. An abbreviation for eight-rock, a deep deep level in the coal mines. Blue-black people, tall and graceful, whose clear, wide eyes gave no sign of what they really felt about those who

weren't 8-rock like them.”¹¹⁸(MORRISON, 1998a: 193).

Essa atitude explica, no texto, o exílio desejado pela comunidade Rocha-8, que foi rechaçada inúmeras vezes por outras comunidades. Esse sentimento de exílio culminou no fortalecimento de uma identidade comunal baseada tanto na “pureza” dos Rocha-8 quanto na experiência comum de discriminação.

Há, no texto, uma relação entre nacionalidade e exílio, baseando-se a primeira na origem, tradições e localização geográfica do grupo e o segundo numa situação de afastamento tanto territorial quanto interior. O exílio é definido por Edward Said em suas reflexões:

Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003: 46)

Esse sentimento de estar exilado, no texto de Toni Morrison, aparece como uma experiência social de discriminação, mas também como uma experiência individual de vazio. Ao falarmos em discriminação, podemos citar a personagem Soane, que considera que seus filhos estavam mais seguros na guerra do Vietnã, visto que vários homens da cidade conseguiram retornar sãos e salvos, do que no seu próprio país. Nos Estados Unidos, seus filhos estavam expostos, fora dos limites de Ruby, ao linchamento e à prisão pelo fato de serem afro-americanos. A precariedade da situação dos negros torna um país estrangeiro em guerra mais seguro do que o seu próprio país. Nesse contexto, a palavra *war* mencionada aqui e no título inicial do romance, também exemplifica a situação dos negros nos Estados Unidos, alvejados pela certeza do linchamento e das prisões arbitrárias.

Por outro lado, a experiência do vazio se reflete, no texto, através das atitudes de alguns personagens. Como exemplo, podemos citar a personagem Dovey que tem um amigo por quem sempre espera, mas que parece ser fruto de sua imaginação; a personagem Patricia Best, cujo acervo histórico revela o passado das famílias tradicionais de Ruby, que é discriminada por não ser Rocha-8, embora faça parte da comunidade. No texto, ela aparece como um personagem solitário, talvez um dos mais solitários porque experimenta a contradição de ser *insider/outsider* em relação à comunidade de Ruby.

¹¹⁸R-8. Uma abreviação de rocha-8, um nível muito, muito profundo das minas de carvão. Gente negro-azulada, alta e graciosa, cujos olhos grandes e claros não davam o menor sinal do que sentiam de fato por aqueles que não eram R-8 como eles. (MORRISON, 1998b: 224)

Numa das passagens do romance, há uma discussão entre Patricia Best e Richard Misner acerca da noção de pertencimento e da herança cultural dos afro-americanos. A discussão começa na apresentação de Natal das crianças rubienses:

“Pat,” he said with mild surprise. “You despise Africa.”
“No, I don’t. It just doesn’t mean anything to me.”
“What does, Pat? What does mean something to you?”
“The periodic chart of elements and valences.”
“Sad,” he said. “Sad and cold.” Richard Misner turned away.¹¹⁹
(MORRISON, 1998a: 209)

[...]

“I don’t limit anything. I just don’t believe some stupid devotion to a foreign country – and Africa is a foreign country, in fact it’s fifty foreign countries – is a solution for these kids.”
“Africa is our home, Pat, whether you like it or not.”
“I’m really not interested, Richard. You want some foreign Negroes to identify with, why not South America?
Or Germany, for that matter. They have some brown babies over there you could have a good time connecting with.
Or is it just some kind of past with no slavery in it you’re looking for?”¹²⁰
(MORRISON, 1998a: 210)

[...]

“You are wrong, and if that’s your field you’re plowing wet. Slavery is our past. Nothing can change that, certainly not Africa.”¹²¹
(MORRISON, 1998a: 210)

O diálogo entre Richard Misner e Patricia Best confronta, no texto, duas visões sobre a diáspora africana na América e suas identidades.

¹¹⁹“Pat”, ele disse com branda surpresa. “Você despreza a África.”
“Não, não desprezo. Só que não significa nada para mim.”
“O que significa, Pat? O que significa alguma coisa para você?”
“A tabela periódica de elementos químicos e valências.”
“Triste”, ele disse. “Triste e frio.” Richard Misner virou o rosto. (MORRISON, 1998b: 242-243)

[...]
¹²⁰ “Eu não limito nada. Só não acredito que uma devoção idiota por um país estrangeiro – e a África é um país estrangeiro, na verdade são cinquenta países estrangeiros – seja a solução para esses meninos.”
“A África é a nossa terra, Pat, você goste ou não.”
“Não estou é interessada, Richard. Se quer se identificar com algum negro estrangeiro, por que não a América do Sul? Ou a Alemanha, tanto faz. Eles têm um monte de bebezinhos pardos por lá, você pode se divertir entrando em contato com eles. Ou será que o que você está procurando é só algum tipo de passado sem escravidão? (MORRISON, 1998b: 243)

[...]
¹²¹“Você está errado, e está arando em campo estéril. A escravidão é o nosso passado. Nada pode mudar isso, muito menos a África.”(MORRISON, 1998b: 243)

Richard Misner considera sua argumentação a partir da volta ao continente africano pré-escravidão como terra natal do homem negro livre, que, liberto de corpo e alma, e, de posse dessa liberdade, sem antagonismos e influências, poderia se inserir no mundo americano de outra forma, tendo como raízes a liberdade e a herança africana e se tornar *outro* em pé de igualdade com o homem branco americano. O estabelecimento de outro modo de se ver e ser visto traria outra atitude diante da sociedade americana e diante de si e de suas possibilidades como homem e como cidadão. Quanto mais os jovens aprendessem sobre o continente africano, mais teriam possibilidade de militar pela sua própria vida, por seus interesses comuns, e marcar perante a sociedade americana a sua diferença como homem e como povo.

No entanto, na argumentação de Patricia Best, o homem e a mulher negros já estão distantes dessa matriz africana o suficiente para não se identificarem mais com ela. E entre o passado no continente africano e a vida contemporânea houve a escravidão, que os constituiu identitariamente em solo americano. A África se tornou uma referência sem sentido, na medida em que não os representa em termos atuais, isto é, todas as referências culturais, musicais, e as identidades negras surgiram a partir da diáspora, do contato entre o senhor e o escravo para o bem e para o mal. A miscigenação é um dos resultados desse contato, considerado, por alguns, vergonhoso, depois de séculos de subjugação. Há uma diferença significativa entre o negro que fez a *Middle Passage* e o negro contemporâneo. Entretanto, em ambos, as experiências de deslocamento e reterritorialização enfatizam o sentimento de dupla consciência das populações negras e redefinem o sentimento de pertencimento.

4.2- A Construção do *Paraíso* e a Intertextualidade com o Texto Bíblico

A peregrinação da comunidade dos negros ex-escravos em busca de um lugar que pudessem viver em comunidade nos remete à passagem bíblica sobre a busca do povo de Israel pela terra prometida depois de terem sido libertos do jugo de Faraó. Em Gênesis, a mensagem de Deus a Abrão é a seguinte:

Sai da tua terra, e da tua parentela, e da casa de teu pai, e vem para a terra que eu te mostrarei. E eu te farei pai dum grande povo, e te abençoarei: eu farei célebre o teu nome, e tu serás bendito.¹²²
(A Bíblia Sagrada: Gênesis, 12:1:12)

No romance, essa mensagem de Deus que ordena a ruptura e o desenraizamento são

¹²² A Bíblia Sagrada. Trad. do inglês de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2002.

conseqüências dos acontecimentos humilhantes aos quais os negros foram submetidos, que os levaram a considerar a partida necessária:

In 1890 they had been in the country for one hundred and twenty years. So they took that history, those years, each other and their uncorruptible worthiness and walked to the “Run”. Walked from Mississippi and Louisiana to Oklahoma and got to the place described in advertisements carefully folded into their shoes or creased into the brims of their hats only to be shooed away. This time the clarity was clear: for ten generations they had believed the division they fought to close was free against slave and rich against poor. Usually, but not always, white against black. Now they saw a new separation: light-skinned against black.¹²³
(MORRISON, 1998a:193-194)

A fundação de Haven, que significa refúgio, é descrita no texto como um acontecimento mítico. Após a peregrinação de meses, Zechariah Morgan teve uma confirmação sobrenatural sobre a localização da futura cidade, da mesma forma que Deus mostrara a Moisés e Arão o caminho através do deserto:

They saw him at the same time. A small man, seem like, too small for the sound of his steps. [...] Together they watched the man walking away from the palest part of the sky. Once, he lingered to turn around and look at them, but they could not see the features of his face. [...] “He is with us,” said Zechariah. “He is leading the way.” [...] “This is God’s time,” he answered. “You can’t start it and you can’t stop it. And another thing: He’s not going to do your work for you, so step lively.”¹²⁴(MORRISON, 1998a: 97-98)

O reconhecimento da divindade do líder Zechariah Morgan pela comunidade é intensificado pelo nome bíblico que adotou, devido à duplicidade dos personagens bíblicos (Zacarias, pai de João Batista ou Zacarias, filho de Baraquias?), dúvida que o texto não desfaz:

“He renamed himself. Coffee was his birth name – a misspelling of Kofi, probably. And since no Louisiana Morgans or any of the Haven people had worked for any whites named Morgan, he must have chosen his last name as well as his first from something or someplace he liked. Zacarias, father of John the Baptist? Or the Zechariah who had visions? The one who saw scrolls of curses and women in baskets; the one who saw Joshua’s filthy clothes changed into rich ones; who saw the result of disobedience.”¹²⁵(MORRISON, 1998a: 192)

¹²³Em 1890, já estavam no país havia cento e vinte anos. Então, pegaram essa história, esses anos, pegaram a si próprios e ao seu valor incorruptível e partiram para a “Fuga”. Atravessaram a pé o Mississippi e a Louisiana até Oklahoma e chegaram ao local descrito em anúncios cuidadosamente guardados dentro de seus sapatos ou nas barras de seus chapéus, só para serem escoraçados. Dessa vez, era grande a clareza: durante dez gerações a divisão que eles acreditaram combater era a que opunha livres e escravos, ricos e pobres. Geralmente, mas não sempre, brancos contra negros. Agora, viam uma nova separação: os negros de pele clara contra os negros. (MORRISON, 1998b: 225)

¹²⁴Os dois viram o homem ao mesmo tempo. Era baixo, aparentemente baixo demais para o ruído dos passos. [...] Juntos, viram o homem se afastando na direção da parte mais pálida do céu. Ele uma vez se deteve, virou-se e olhou para os dois, mas não conseguiram distinguir os traços de seu rosto. [...] “Ele está entre nós”, disse Zechariah. “Ele mostra o caminho.” [...] “Este tempo é de Deus, ele respondeu. “Ninguém pode começar e ninguém pode terminar. E mais uma coisa: Ele não vai fazer o trabalho de ninguém; portanto, andem com vontade.”¹²⁴ (MORRISON, 1998b: 115-116)

¹²⁵ Ele se rebatizou. Coffee era seu nome de batismo, provavelmente uma corruptela de Kofi. E uma vez que na Louisiana não há família Morgan, e em Haven ninguém tinha trabalhado para nenhum branco chamado Morgan, ele deve ter escolhido seu sobrenome, assim como o prenome, em alguma coisa ou lugar que gostava. Zacarias, pai de João Batista? ou o Zechariah que tinha visões? Aquele que via rolos escritos com maldições e mulheres dentro de cestos; aquele que viu as roupas sujas de

Essa duplicidade se mantém no texto, na medida em que são apresentados os duplos Coffee e Tea, Deacon e Steward, os dois filhos de Deacon que morrem em combate e os filhos gêmeos de Mavis, que morrem asfixiados. A proliferação dos duplos parece uma metáfora da comunidade, pois mostra que mesmo na igualdade surge a diversidade.

Em 1949, os irmãos gêmeos Morgan, Deacon e Steward, convenceram algumas famílias a fazerem a mesma peregrinação de seus antepassados e buscar outro lugar para viver longe da deterioração que haviam presenciado na cidade. Assim, encontraram a terra que rebatizaram de Ruby, em homenagem a Ruby Smith, falecida na ocasião da fundação da cidade. Com relação a Ruby, a comunidade havia decidido protegê-la. Ao contrário da maioria das cidades, nas quais a população ansiava pelo progresso, os habitantes de Ruby ansiavam pelo esquecimento:

From the beginning when the town was founded they knew the isolation did not guarantee safety. Men strong and willing were needed when lost or aimless strangers did not just drive through, hardly glancing at a sleepy town with three churches within one mile of one another but nothing to serve a traveler:[...] ¹²⁶
(MORRISON, 1998a : 12)

Longe da cidade esquecida do mundo, a quilômetros e quilômetros de distância, havia um Convento, que abrigava mulheres, somente mulheres, que mexiam com a imaginação da cidade e se tornaram inimigas a serem combatidas. Eram elas: Connie (Consolata), Mavis, Gigi (Grace), Seneca e Pallas.

4.3- As Mulheres do Convento: libertinas ou libertárias?

O romance começa pelo fim, com a invasão do Convento pelos homens de Ruby. Os homens que invadiram o Convento se congregavam nas igrejas protestantes da cidade, batista, pentecostal e metodista, que sempre divergiam entre si, mas que se uniram para exterminar as moradoras do Convento.

O texto revela a falácia dos homens de Ruby que diziam cumprir o seu dever de exterminar o pecado, no entanto, todos eles estavam envolvidos nele de alguma forma. Ante o pretenso pecado não haveria misericórdia? Por que a liberdade das mulheres incomodava tanto os homens da cidade? Por que o fato de não haver nenhum tipo de representação

Josué se transformarem em roupas ricas; aquele que viu o resultado da desobediência.[...]” (MORRISON, 1998b: 222-223)

¹²⁶Desde o começo, quando a cidade foi fundada, sabiam que o isolamento não ia garantir segurança. Era preciso homens fortes e determinados quando estranhos perdidos ou sem rumo fizessem mais que passar direto com o carro, sem nem olhar uma cidadezinha sonolenta com três igrejas a um quilômetro uma da outra, e nada de útil para um viajante: [...]
(MORRISON, 1998b: 22)

masculina no Convento, fazia aquelas mulheres serem diferentes de todas as outras? Os nove homens que decidiram o destino das mulheres, a elas se referiam:

Not women locked safely away from men; but worse, women
who chose themselves for company, which is to say not a
convent but a coven.¹²⁷ (MORRISON, 1998a : 276)

A associação dessas mulheres ao pecado expressa pela palavra *covil*, reitera a visão equivocada da mulher independente do jugo patriarcal como ameaça a tudo que signifique o bem e a tudo que seja bom, sendo inadmissível a esses homens a existência de mulheres independentes, sem homens, responsáveis pelas suas vidas, que disponham de seus corpos e do seu prazer livremente.

As mulheres do Convento eram mulheres insubmissas tanto ao patriarcado quanto às religiões, além de serem forasteiras e, por essa razão, imunes ao controle dos homens da cidade. Eles não admitiam a impossibilidade de controlar o tempo a sua própria natureza e resolveram o seu recalque, utilizando as mulheres como bodes expiatórios.

Durante o ataque ao Convento, os homens deturparam tudo o que viram, transformando tudo em evidências contra as mulheres, referidas como detrito, para ratificar a punição a elas infringida.

O grupo, ao entrar nos quartos, troca olhares ao descobrir que as mulheres não dormiam em camas, “como gente normal”, mas em redes. No entanto, Arnold Fleetwood também dormia numa rede e sua humanidade não havia sido questionada. O fato de não encontrarem a cruz de Cristo em nenhum quarto do Convento foi mal visto; o fato de terem encontrado inúmeros sapatinhos de bebê balançando em um cordão pendurado de um berço no último quarto em que entraram foi interpretado como um lugar em que bebês eram torturados. Na verdade, esse quarto pertencia a Pallas e a seu bebê. Uma carta escrita com sangue tão borrada que não dava para decifrar a mensagem satânica também foi mal interpretada, e, na verdade, a carta escrita com batom era a única coisa deixada pela mãe de Seneca ao abandoná-la antes que ela pudesse ler e que ela guardava como relíquia. As mulheres foram até culpabilizadas pela descoberta de três corpos dentro de um carro nas proximidades do Convento. No entanto, Steward Morgan sabia que esses corpos só poderiam pertencer à família perdida que foi à loja de Anna Flood pedir informações para comprar gasolina num dia em que uma grande nevasca se aproximava. As mulheres são acusadas até de fatos pretéritos ao aparecimento delas na cidade, como o nascimento dos quatro filhos

¹²⁷ Não mulheres trancadas em segurança, defendidas dos homens, mas, muito pior, mulheres que escolheram a companhia umas das outras, o que vale dizer, não um convento, mas um covil. (MORRISON, 1998b: 318)

defeituosos de Jeff e Sweetie, desconsiderando-se, nesse caso, algum fator genético.

É interessante ressaltar que, no final da revista aos quartos, Steward Morgan conclui que o Convento estava doente por ter se tornado um antro de falsidade, sexo nojento e tortura de criancinhas e que o comportamento das mulheres do Convento colocavam em xeque os valores de todas as mulheres. Nesse contexto, há apenas uma possibilidade de ser mulher, que vigora a partir de regras pré-concebidas, que povoa o imaginário masculino dos habitantes da cidade. Todas as outras mulheres, também possíveis, são descartadas desse mundo totalizante.

Os homens culpabilizam as mulheres do Convento pelos fatos estranhos ocorridos na cidade, que a igualariam ao mundo exterior, ao qual a comunidade resistia. Todos os esforços dos velhos patriarcas e dos novos estariam desfeitos se apenas considerassem uma questão: a impossibilidade de a comunidade se manter pura (tanto racialmente quanto socialmente) e imune às influências externas.

A manutenção do Paraíso era construída a partir de renúncias. Daí a importância da rebeldia dos jovens e da visão ampliada dos estrangeiros:

Reverend Cary had lifted his right hand straight in the air and curled it into a fist. Then, one finger at a time, he began to list what the congregation had deprived itself of. "Television." The congregation rippled with laughter. "Disco." They laughed merrily, louder, shaking their heads. "Policemen." They roared with laughter. "Pictures shows, filthy music." He continued with fingers from his left hand. "Wickedness in the streets, theft in the night, murder in the morning. Liquor for lunch and dope for Dinner. That's what you have given up." Each item drew sighs and moans of sorrow. Suffused with gratitude for having refused and escaped the sordid, the cruel, the ungodly, all up-to-date evil's disguised as pleasure, each member of the congregation could feel his or her heart swell with pity for those who wrestled with those "sacrifices".¹²⁸(MORRISON, 1998a :274-275)

Os habitantes estrangeiros, as pessoas que haviam saído da cidade e retornado e os jovens eram desacreditados por terem opiniões divergentes da maioria dos cidadãos da comunidade que haviam ancorado suas vidas em algum tempo distante.

O Convento, localizado a vários quilômetros da cidade, havia sido propriedade de um contraventor, que o havia transformado num antro de vício e libertinagem. Depois da prisão do proprietário, a mansão foi comprada pela madre Mary Magna e transformada em Convento. Depois de alguns anos, ainda sob a administração da madre, o Convento se

¹²⁸O reverendo Cary levantava a mão direita no ar e fechava num punho. Depois, abrindo um dedo por vez, ia enumerando para a congregação tudo a que ela havia renunciado. "Televisão." A congregação ondulava em riso. "Discoteca." Todos riam alegres, mais alto, sacudindo a cabeça. "Polícia." Rolavam de rir. "Filmes de cinema, música imunda." Ele continuava com os dedos da mão esquerda. "Maldade nas ruas, roubo na noite, assassinato pela manhã. Alcool no almoço e droga no jantar. Foi a isso que vocês renunciaram" Cada item despertava suspiros e gemidos de tristeza. Trespasado de gratidão por recusar e escapar da sordidez, da crueldade, do profano, de todos os males modernos disfarçados em prazeres, cada membro da congregação sentia o coração se enchendo de piedade por aqueles que lutavam contra esses "sacrifícios". (MORRISON, 1998b: 315)

transformou num centro de reabilitação de jovens infratores e, por fim, refúgio das mulheres que passaram a habitá-lo. As mulheres habitantes do Convento eram:

Consolata (Connie): ela foi resgatada aos nove anos de idade pela madre Mary Magna e, desde então, passou a viver com ela no Convento. Quando Connie já era uma mulher madura, conheceu Deacon Morgan por quem se apaixonou. Depois do fim do romance, ela ficou cega. A cegueira presenteou-lhe com uma sensibilidade que lhe permitia enxergar a intimidade das pessoas sem conhecê-las. Depois da morte de Mary Magna, Connie se tornou a proprietária do Convento e se entregou ainda mais ao vício do álcool, permanecendo a maior parte do tempo alcoolizada. Ela havia vivido quase toda a vida com a madre e não conseguia lidar com a solidão. Ela considerava sua ligação com a madre uma ligação filial e quando esta desaparecera:

[...] Consolata accepted the sympathy of her two friends, the help and murmurs of support of Mavis, the efforts to cheer her from Grace, but her rope to the world had slid from her fingers. She had no identification, no insurance, no family, no work. Facing extinction, waiting to be evicted, wary of God, she felt like a curl of paper -nothing written on it – lying in the corner of an empty closet.¹²⁹
(MORRISON, 1998a : 247-248)

Com o sentimento de vazio contido na experiência da falta de identificação, seguro de vida, família e trabalho, aspectos da vida que dão ao indivíduo a noção de pertencimento, Consolata se viu na condição de órfã, que consolava e era consolada pelas mulheres que habitavam o Convento.

Outro aspecto, no tocante à identidade, é o signo da falta em Consolata. Ela não existe para si, isto é, ela não tem existência própria, ela é para os outros, e a prova disso é o diálogo entre ela e Deacon Morgan:

He kisses her lightly, then leans on his elbow. “I’ve traveled. All over. I’ve never seen anything like you. How could anything be put together like you. Do you know how beautiful you are? Have you looked at yourself?”¹³⁰
(MORRISON, 1998a :231)

A resposta de Consolata à pergunta foi “I’m looking now”. O olhar dela sobre si é mediado pelo olhar do outro; sem ele, ela não existe. Consolata é descrita como uma natureza selvagem, com olhos verde-folha e um despudorado jeito de amar. Depois que Deacon Morgan a abandonou, o verde de seus olhos desapareceu, como uma folha que seca ao vento,

¹²⁹[...] Consolata aceitou o apoio de suas duas amigas, a ajuda e os murmúrios de apoio de Mavis, as tentativas que Grace fazia de alegrá-la, mas a corda que a prendia ao mundo tinha escorregado de seus dedos. Ela não tinha documento de identificação, nem seguro, nem família, nem emprego. Diante da extinção, esperando a expulsão, cautelosa com Deus, ela se sentia como um pedaço de papel, sem nada escrito, jogado num canto de um armário vazio. (MORRISON, 1998b: 284)

¹³⁰Ele a beija de leve, depois se apóia nos cotovelos. “Eu viajei. Por toda parte. Nunca vi nada como você. Como é que pode existir uma coisa como você? Sabe o quanto é bonita? Já olhou para você mesma?” (MORRISON, 1998b: 266)

e seu olhar foi tomado por um vazio que se estendeu a sua existência, cujo refúgio era o alcoolismo.

Mavis - a primeira mulher a chegar ao Convento, era uma mãe de família que ficou perturbada após a morte de seus filhos gêmeos por negligência, pois ela os esqueceu dentro do carro enquanto fazia compras e eles morreram asfixiados. Ela passou, então, a projetar uma suposta vingança familiar, e diante da incapacidade de enfrentar a culpa, ela acabou fugindo por não suportar a pressão e se abrigou na casa da mãe. Depois de algum tempo, ela decidiu partir. Durante a viagem, deu carona a outras mulheres que viajavam e acabou, por um problema no carro, no Convento.

Mavis se refere a si mesma como “the dumbest bitch on the planet”, provavelmente um reflexo da visão de seu marido e tacitamente aceita por ela. Essa visão de si começa a mudar quando o combustível acaba e ela decide fazer algo por si, contrariando a visão de “the dumbest bitch on the planet”, a exemplo da atitude que ela acredita que as mulheres às quais ela deu carona tomariam se enfrentassem aquela adversidade. Depois, ao chegar ao Convento, e ter suas mãos elogiadas por Consolata, Mavis vê algo de belo e positivo em si: suas mãos. O fato de ela ser empoderada por outra mulher construiu uma imagem positiva de si e criou laços de amizade e solidariedade.

Grace (Gigi): ela chegou a Ruby depois de ter se separado de seu namorado Mikey, que havia sido preso e de ter se envolvido com drogas no México. Ela havia marcado um encontro com ele após ele ter-lhe contado a história de sua cidade natal chamada Wish, no Arizona, lugar conhecido por uma rocha que parecia “a black man and woman fucking forever” (MORRISON, 1998a : 63). Depois de descobrir que a história era uma mentira, Gigi decidiu voltar para Frisco. No trem, ela ouviu de um passageiro que havia um lugar com um lago no meio de um campo de trigo e que perto desse lago cresciam duas árvores, uma nos braços da outra e que se a pessoa conseguisse se enfiar no meio delas, sentiria um êxtase indescritível. Esse lugar era Ruby. A chegada de Gigi à cidade coincidiu com o momento da briga entre Arnette Fleetwood e K.D. Morgan. Quando deixou a cidade, ela pegou uma carona no carro funerário de Roger Best que se dirigia ao convento para transladar o corpo de Mary Magna.

Seneca: ela era uma mulher de vinte anos, que havia sido abandonada pela mãe aos cinco anos de idade e passou a viver em abrigos. Ela foi sexualmente abusada nos lares adotivos pelos quais passou e cresceu com a ideia de que deveria agradar às pessoas. Antes de chegar ao Convento, ela foi abordada por uma mulher rica que lhe propôs ser seu objeto sexual. Seneca aceitou a proposta e permaneceu três semanas com essa mulher. Depois desse

episódio, ela errou por vários lugares pegando carona e quando estava escondida, na carroceria de uma *pick up*, avistou Sweetie andando sem destino e decidiu descer e segui-la, pois “[...] a black woman weeping on a country road broke her heart all over again.”¹³¹ (MORRISON, 1998a:126). Por essa razão, Seneca acabou no Convento.

Pallas: era uma adolescente de dezesseis anos, filha de um advogado bem-sucedido e de uma pintora que a abandonou quando ela tinha três anos. Ela se apaixonou por Carlos, zelador do colégio, e fugiu com ele com a intenção de viverem juntos e de visitar a mãe que não via há anos. Durante a estadia na casa da mãe, Pallas flagrou a mãe e Carlos fazendo amor. Ela saiu da casa da mãe desnorçada. Durante a fuga, seu carro foi atingido por um caminhão e tombou. Ela foi perseguida até um lago onde foi estuprada. Conseguindo fugir, ela pegou carona num caminhão e foi conduzida até uma clínica. Lá, ela conheceu Billie Cato que a levou para o Convento. Pallas estava grávida.

A dependência que caracteriza as identidades femininas em Ruby é observável nas considerações de Arnette no dia de seu casamento. Ela ama K.D. por ter nele sua referência, por ser ele tudo que ela conhece de si mesma:

She believed she loved him absolutely because he was all she knew about herself – which was to say, everything she knew of her body was connected to him. Except for Billie Delia, no one had told her there was any other way to think of herself.¹³²
(MORRISON, 1998a : 148)

Na verdade, o texto coloca em xeque o amor de Arnette, na medida em que ela não se conhece e só se reconhece no outro. O seu modo de ser e de se pensar mulher era algo aprendido e imutável porque vivia a exemplo das mulheres de Ruby. Essa visão da mulher como um ser dependente retoma a questão bíblica de a mulher ser um pedaço do homem, como sua extensão. Esse modo de pensar compromete a autonomia feminina e torna qualquer mulher um objeto masculino. O papel social das mulheres de Ruby é exemplificado num diálogo entre Dovey e Soane a respeito de Steward:

“I don’t know. He compliments my cooking, then suggest how to improve it next time.”
“Hold still, Dovey.”
“Deek doesn’t do that to you, does he?”
“Not that. He’s picky other ways. But I wouldn’t worry about it if I was you. If he’s satisfied in bed, the table won’t mean a thing.” They laughed then, and Soane had to do a whole seam over.¹³³ (MORRISON, 1998a : 82)

¹³¹ [...] uma negra chorando numa estrada campestre partiu-lhe o coração mais uma vez. (MORRISON, 1998b: 148)

¹³² Acreditava que o amava absolutamente porque ele era tudo o que ela sabia sobre si mesma, o que significa que tudo o que ela sabia de seu próprio corpo estava relacionado a ele. A não ser por Billie Delia, ninguém lhe tinha dito que havia outra maneira de pensar em si mesma. (MORRISON, 1998b: 173-174)

¹³³ “Não sei. Ele elogia a minha comida, e logo depois sugere um jeito de fazer melhor da próxima vez,”

“Fique quieta, Dovey.”

“Deek não faz isso com você, faz?” “Isso não. Ele é enjoado de outro jeito. Mas eu não me preocuparia com isso, se fosse

Ao contrário das mulheres de Ruby, todas as mulheres do Convento eram livres para partir quando quisessem. O texto mostra que as mulheres do Convento tinham um comportamento desajustado no espaço urbano, que era excludente, tanto que as mulheres, embora não soubessem racionalmente, pareciam estar em busca de alguma coisa. A criação de uma comunidade de mulheres e de sua identificação através de seus traumas aponta para uma solidariedade feminina capaz de desconstruir o caos e transformá-lo de forma positiva.

A convivência não harmônica entre elas permitiu a confrontação de suas mazelas, o direito de tê-las, a chance de superá-las e a experiência de viver a diversidade. Talvez seja essa a importante diferença entre as mulheres do Convento e os habitantes da cidade: a capacidade das mulheres de conviverem umas com as outras, apesar de seus conflitos e a partir deles estabelecer um ponto de contato. Os homens da cidade, no entanto, decidiram se aproximar com as mesmas armas com que foram feridos no passado, a negação da legitimidade do outro através da violência e da discriminação.

4.4- A Ruga de sua Testa

O Forno, monumento da cidade de Haven, construído pelos Velhos Patriarcas servia ao mesmo tempo de utensílio e objeto sagrado. Na saída de Haven para Ruby, os novos patriarcas fizeram questão de transportá-lo para a nova terra que lhes serviria de lar.

A construção desse utensílio pelas mãos dos Velhos Patriarcas tinha um significado especial para os homens da cidade. O Forno era sagrado por significar liberdade sem limites e o orgulho pelo fato de suas mulheres não terem trabalhado na cozinha de senhores brancos e, conseqüentemente, não terem sido estupradas por eles:

[...] Zechariah corralled some of the men into building a cook oven. They were proud that none of their women had ever worked in a White-man's kitchen or nursed a white child. Although field labor was harder and carried no status, they believed the rape of women who worked in white kitchens was if not a certainty a distinct possibility – neither of which they could bear to contemplate. So they exchanged that danger for the relative safety of brutal work. It was that thinking that made a community "kitchen" so agreeable.¹³⁴
(MORRISON, 1998a :99)

...você. Se ele está contente na cama, a mesa não quer dizer nada.”

As duas deram risada, e Soane teve de desenhar uma costura inteira de novo. (MORRISON, 1998b: 98)

¹³⁴[...] Zechariah forçou alguns homens a construírem um Forno de cozer. Eles tinham orgulho do fato de nenhuma de suas mulheres ter jamais trabalhado em cozinha de homem branco, nem cuidado de crianças brancas. Embora o trabalho no campo fosse mais duro e não desse nenhum status, eles acreditavam que o estupro de mulheres que trabalhavam em cozinhas de brancos era, se não uma certeza, uma clara possibilidade, e não queriam enfrentar nenhuma das duas coisas. Então trocavam esse perigo pela relativa segurança do trabalho brutal. Era isso que tornava tão agradável a ideia de uma “cozinha” comunitária. (MORRISON, 1998b: 117-118)

O ato de cozinhar se transformou numa atividade de aproximação e interação da comunidade, além de se transformar no lugar onde as decisões eram tomadas e no local de comemoração para onde as pessoas se dirigiam após o batismo religioso.

Quando Steward Morgan e os outros homens da comunidade transportaram o Forno para Ruby, não estavam transportando apenas um utensílio, mas também a memória coletiva da comunidade e sua história e, de certa forma, transferindo suas expectativas para o novo local escolhido.

A devoção dos homens de Ruby ao Forno, entretanto, preocupava as mulheres que o viam apenas como um utensílio obsoleto, como atesta a fala de Soane Morgan:

Oh, how the men loved putting it back together; how proud it had made them, how devoted. A good thing, she thought, as far as it went, but it went too far. A utility became a shrine (cautioned against not only in scary Deuteronomy but in lovely Corinthians II as well) and, like anything that offended Him, destroyed its own self. Nobody better to make the point than the wayward young who turned it into a different kind of oven. One where the warming flesh was human.¹³⁵
(MORRISON, 1998a : 103-104)

Soane Morgan lembra, nas suas observações a respeito do Forno, que a idolatria é condenada na Bíblia e cita os livros Deuteronômio e Coríntios II, nos quais essa confirmação aparece. Ela, ainda, compara de forma desproporcional o Forno de Haven ao forno crematório nazista e o ditador é descrito ingenuamente como *o moço perdido*.

Essa alienação da comunidade em relação ao mundo exterior parece ser a causa do protesto dos jovens. Durante a mudança do Forno para Ruby, algumas letras de ferro que formavam uma frase no Forno se perderam e a mensagem contida nele se tornou incompreensível, gerando polêmica na comunidade. Os mais velhos afirmavam que a inscrição dizia *Temei a ruga de sua testa* e que foi reinterpretada pelos jovens da cidade como *Sede a ruga de sua testa e Sede a ruga*, para que ele pudesse, dessa forma, representar o pensamento dos jovens. Tanto a primeira quanto as interpretações posteriores das letras do Forno traduzem a diferença entre os Novos Patriarcas e os jovens da cidade e a impossibilidade desse utensílio abranger o passado e o presente da comunidade.

Na primeira reunião da comunidade, na igreja do Calvário, os jovens criticaram a mensagem do Forno, que os incitava a viver com medo, oprimidos. Pouco tempo depois, eles solicitaram uma reunião, na qual a expectativa da comunidade, contrária ao que eles queriam, era de que pedissem desculpas pela rebeldia e apagassem a pichação que haviam feito no

¹³⁵ Ah, como os homens adoraram remontar o Forno; como tinham ficado orgulhosos, devotados. Uma coisa boa, ela pensou, boa em si, só que foi um pouco longe demais. Um utensílio que virou altar (coisa censurada não só no aterrador Deuteronômio como no adorável Coríntios II também) e, como qualquer coisa que ofende a Ele, destruiu a si mesmo. Ninguém melhor para provar isso do que o moço perdido que o transformou em um outro tipo de Forno. Um Forno em que a carne quente era humana. (MORRISON, 1998b: 123)

Forno: o desenho de um punho preto com unhas pintadas de vermelho. Essa alusão ao símbolo do *Black Panther Party* expõe o abismo que havia entre a comunidade que desejava manter a cidade inalterada e a disposição de luta dos jovens, que consideravam importante a afirmação de uma identidade negra através da política e sua valorização através do movimento cultural *Black is beautiful*:

Everybody, including Soane and Dovey, thought the young people would first apologize for their behavior and then pledge to clean up and maintain the site. Instead they came with a plan of their own.

A plan that completed what the fist had begun. Royal, called Roy, took the floor and, without notes, gave a speech perfect in every way but intelligibility. Nobody knew what he was talking about and the parts that could be understood were plumb foolish. He said they were way out-of-date; that things had changed everywhere but in Ruby. He wanted to give the Oven a name, to have meetings there to talk about how handsome they were while giving themselves ugly names. Like not American. Like African. All Soane knew about Africa was the seventy-five cents she gave to the missionary society collection. She had the same level of interest in Africans as they had in her: none.¹³⁶(MORRISON, 1998a : 104)

A comunidade também se mostrou perturbada com relação à personagem Anna Flood, que havia retornado à cidade após a morte do pai e decidiu permanecer depois de iniciar um relacionamento com o reverendo Richard Misner. No entanto, ela percebeu que era alvo da desaprovação das mulheres da igreja não somente por despeito, mas porque não alisava o cabelo:

There were church women who disapproved of his obvious interest in her – her and nobody else. [...]. But Anna thought there was more to it than perhaps their own plans for this handsome, intelligent man and their various daughters and nieces. She was certain the disapproval was mostly because of her unstraightened hair. My God, the conversations she had been forced to have when she come back from Detroit. Strange, silly, invasive probings. She felt as though they were discussing her pubic hair, her underarm hair. That if she had walked completely naked down the street they would have commented only on the hair on her head. The subject summoned more passion, invited more opinions, solicited more anger than that prostitute Menu brought home from Virginia. She probably would have straightened it again, eventually

¹³⁶Todo mundo, inclusive Soane e Dovey, achou que os moços iam primeiro pedir desculpas por seu comportamento, e depois prometer limpar e fazer a manutenção do lugar. Em vez disso, eles apareceram com um plano próprio. Um plano que completava o que o punho tinha começado. Royal, que chamavam de Roy, levantou-se e, sem preâmbulos, fez um discurso perfeito em tudo, menos na clareza. Ninguém sabia do que ele estava falando e as partes que dava para entender eram uma bobagem total. Ele disse que estavam muito atrasados; que as coisas tinham mudado em toda parte, menos em Ruby. Ele queria dar um nome para o Forno, queria fazer reuniões no Forno para discutir o quanto eram bonitos, apesar de se darem nomes feios. Não americanos. Africanos. Tudo o que Soane sabia da África eram os setenta e cinco centavos que dera para a coleta da sociedade missionária. Tinha pelos africanos o mesmo grau de interesse que eles tinham por ela: nenhum. (MORRISON, 1998b: 123)

– it wasn't a permanent change or a statement – except it clarified so much for her in the days when she was confused about so much else.¹³⁷
(MORRISON, 1998a : 119)

A pressão sofrida pela personagem por não alisar o cabelo vai de encontro ao que se esperaria de uma comunidade negra. É contraditório pensar em uma comunidade que deseja preservar sua identidade racial e, ao mesmo tempo, aderir a uma característica alienígena como regra e se assustar com o que deveria ser natural. A comunidade havia introjetado um tipo de racismo às avessas. O cabelo de Anna representava um mundo exterior à comunidade com o qual ela não conseguia lidar e diante dessa diferença inscrita no cabelo, Anna sofreu reações diversas: a aceitação de alguns, a execração de outros e um sermão do reverendo Pulliam no qual ele expressou a sua rejeição. Desse episódio, Anna identificou quem eram seus verdadeiros amigos e o fato de não se deixar influenciar pela rejeição da comunidade foi inspirador para outras pessoas e a fez chegar a algumas conclusões identitárias.

¹³⁷ Algumas mulheres da igreja reprovavam o óbvio interesse dele por ela, por ela e mais ninguém. [...]. Mas Anna achava que não se tratava apenas dos planos que elas faziam para esse homem bonito, inteligente e as várias filhas e sobrinhas delas. Tinha certeza de que a reprovação era principalmente por causa do cabelo, que ela não alisava. Meu Deus, as conversas que fora obrigada a agüentar quando voltou de Detroit. Investigações estranhas, tolas, invasivas. Para ela, parecia que estavam discutindo seus pelos púbicos, os pêlos de sua axila. Que, se ela andasse completamente nua pela rua, eles ainda assim só falaria do cabelo de sua cabeça. O assunto despertou uma paixão, levantou mais opiniões, provocou mais raiva que aquela prostituta que Menu trouxe da Virginia. Ela provavelmente acabaria alisando o cabelo de novo, não era nenhuma afirmação de posição, só que o cabelo tinha esclarecido muitas coisas para ela naquela época em que estava confusa sobre todo o resto. (MORRISON, 1998b: 140-141)

4.5- O *Paraíso* e o Sobrenatural

Antes da invasão do Convento pelos homens de Ruby, as mulheres estavam se preparando para um ritual de purificação, pois desenharam seus contornos com giz no chão e raspam as cabeças.

Cada mulher desenhou sua própria figura no chão com giz na posição que lhe conviesse. A valorização do corpo nesse auto-retrato nos impõe uma reflexão acerca do corpo e do espírito como entes indissociáveis. Considerando que o contorno do corpo era apenas uma imagem vazada, cada mulher deveria preenchê-lo com suas vivências mais significativas e completá-lo, isto é, examinar a causa do vazio e preenchê-lo. Cada mulher experimentou essa vivência sensorial e sua completude.

Depois do ataque e da chegada das mulheres da cidade para socorrer Consolata, que estava morta, e de se procurar as mulheres que foram alvejadas enquanto corriam no campo, constatou-se o desaparecimento dos corpos.

Cada mulher reapareceu no ponto em que havia se dado sua ruptura interior para recompor sua vida abandonada.

Consolata voltou ao seio materno:

In ocean hush a woman black as firewood is singing. Next to her is a younger woman whose head rests on the singing woman's lap. Ruined fingers troll the tea brown hair. All the colors of seashells –wheat, roses, pearl – fuse in the younger woman's face. Her emerald eyes adore the black face framed in cerulean blue. Around them on the beach, sea trash gleams.¹³⁸
(MORRISON, 1998a : 318)

Mavis reencontrou sua filha:

Sally Albright, walking North on Calumet, stopped suddenly in front of the plate-glass window of Jennie's Country Inn. She was sure, almost sure, that the woman sitting by herself at a table for four was her mother. Sally moved closer to peep under the woman's straw hat. She couldn't quite see the face but the fingernails, the hands holding the menu were indisputable. [...]
"I don't know what you think about me, but I always loved, always, even when."
"I know that, Sal. Know it now anyway." Mavis pushed a hank of black and yellow hair behind her daughter's ear and kissed her cheek. "Count on me, Sal."
"See you again, won't I?"
"Bye, Sal. Bye."
Sally watched her mother disappear into the crowd. She ran her finger under her nose, then held the cheek that had been kissed. Did she give her the address? Where was she going?

¹³⁸No marulho do mar, uma mulher negra como carvão está cantando. Junto a ela, uma mulher mais nova com a cabeça deitada em seu colo. Dedos estragados desfiam o cabelo castanho, cor de chá. Todas as cores de conchas, areia, rosa, pérola, fundem-se no rosto negro, emoldurado de azul-celeste. Em volta delas, na praia, detritos marítimos rebrilham.
(MORRISON, 1998b: 364)

Did they pay? When did they pay the cashier? Sally touched her eyelids. One minute they were sopping biscuits; the next they were kissing in the street.¹³⁹
(MORRISON, 1998a :312-315)

Grace reencontrou seu pai:

“Daddy Man?” At least she looked pleased to see him.
“It is you! Goddamn, I knew it. What you doing here?
You knew I was reprieved?”
“No, I didn’t know nothing about it.”
“Well, look here, I don’t get out or nothing, but ain’t on the row no more.”
(MORRISON, 1998a : 309-310)

[...]

Later, as Manley sat on the bus, he went over every detail of what he had seen of his daughter. (...) And now thinking of it, he could swear she was packing.¹⁴⁰(MORRISON, 1998a : 310)

Seneca reencontrou a mãe que a abandonou:

Jean and Jack were crossing the stadium parking lot under blazing klieg lights. A girl was standing in front of a car, blood running from her hands. Jean saw the blood first and then the chocolate eyes.
“Seneca!” she screamed, and ran toward her. As she approached she was intercepted by another girl, who, holding a bottle of beer and a cloth, began to clean away the blood. [...]
“Don’t you remember me?”
“Seneca looked up, the bright lights turning her eyes black.
“Should I? From where?”
“On Woodlawn. We used to live in those apartments on Woodlawn.”
Seneca shook her head. “I lived on Beacon. Next to the playground.”
“But your name is Seneca, right?”
“Yes.”
“Well, I’m Jean” [...]
“Never any projects on Woodlawn,” said Jack. “That was Beacon. Torn down now, but it was never on Woodlawn. Beacon is where it was. Right next to the old playground.”¹⁴¹(MORRISON, 1998a :316-317)

¹³⁹Subindo a Calumet na direção norte, Sally Albright parou de repente na frente da vitrina da Jennie’s Country Inn. Tinha certeza quase absoluta de que a mulher sentada sozinha a uma mesa para quatro era sua mãe. Sally chegou mais perto para enxergar por baixo do chapéu de palha da mulher. Não dava para ver bem o rosto, mas as unhas, as mãos segurando o cardápio era inconfundíveis. [...]

“Não sei o que você acha de mim, mas eu sempre te amei,
Sempre, até quando ...”

“Eu sei disso, Sal. Agora, pelo menos, sei disso.” Mavis ajeitou uma mecha de cabelo preto e loiro atrás da orelha da filha e beijou seu rosto. “Conte comigo, Sal.”

“A gente vai se ver de novo, não vai?”

“Tchau, Sal. Tchau.”

Sally viu a mãe desaparecer na multidão. Passou o dedo pelo nariz, depois segurou a face que ela havia beijado. Tinha dado o endereço? Onde ela estava indo? Pagaram o restaurante? Quando é que foram até a caixa? Sally tocou as pálpebras. Num minuto as duas estavam comendo biscoitos, no minuto seguinte estavam trocando beijos na rua.

(MORRISON, 1998b: 358-362)

¹⁴⁰“Pai?” Ela, pelo menos, parecia contente de vê-lo.

“É você! Meu Deus, eu sabia. O que está fazendo aqui? Sabia que eu recebi suspensão da pena de morte?”

“Não, não sabia de nada.”

“Bom, escute, não vou sair nem nada, mas não estou mais no corredor da morte.” [...] Depois, sentado no ônibus, Manley repassou todos os detalhes que tinha observado da filha. [...] E agora, pensando bem, ele podia jurar que ela estava fazendo as malas. (MORRISON, 1998b: 356)

E Pallas voltou com o filho ao apartamento da mãe:

With a long puff of air, she got up and went into the living room. It was when she had taken the first sip of the margarita that she saw her coming across the yard, a knapsack or something tied to her chest. But she had no hair. No hair at all and a baby's head lay just under her chin. As she came closer, Dee Dee could see two flat legs, round as doughnuts, poking out of the knapsack thing on its mother's chest. She put down the margarita and pressed her face to the picture window. No mistake. It was Pallas. One hand on the knapsack bottom, the other carrying a sword. A sword? The smile on Pallas' face was beatific. [...]

Dee Dee followed and saw her get into a beat-up car waiting on the road. Other people were in the car but the sun was setting so Dee Dee couldn't tell if they were men or women. They drove off into a violet so ultra it broke her heart.¹⁴²
(MORRISON, 1998a :311-312)

Todas as mulheres, de posse de seus corpos espiritualizados, cumpriram sua trajetória resolvendo suas pendências e depois desapareceram.

Os homens que invadiram o Convento, principalmente aqueles que tinham certeza que havia vítimas fatais, ficaram absortos de perplexidade. A experiência sobrenatural no Convento marcou os habitantes de Ruby.

Passado algum tempo, Richard Misner e Anna Flood foram até o Convento para investigar o que havia acontecido. Diante deles, um portal se abriu como que convidando-os para conhecer outros mundos. Embora ambos tenham declinado do convite, esse acontecimento fantástico não abalou as convicções religiosas do reverendo, ratificando, dessa maneira, que a superstição, o sobrenatural e a crença nos elementos da natureza, heranças da

¹⁴¹ Jean e Jack estavam atravessando o estacionamento do estádio debaixo das luzes fortes. Uma garota estava parada diante de um carro, as mãos escorrendo sangue. Jean viu o sangue primeiro, depois os olhos cor de chocolate.

“Seneca!”, gritou, e correu para a moça. Quando se aproximou, foi interceptada por uma outra garota, segurando uma garrafa de cerveja e um pano, que começou a limpar o sangue. [...]

“Lembra de mim?”

Seneca levantou a cabeça, a luz forte fazendo seus olhos ficarem pretos.

“Eu? De onde?”

“De Woodlawn. Nós morávamos naqueles apartamentos em Woodlawn.”

Seneca sacudiu a cabeça. “Eu moro em Beacon. Perto do playground.”

“Mas seu nome é Seneca, certo?”

“É.”

“Bom, eu sou Jean.” [...]

“Nunca teve nenhum conjunto residencial em Woodlawn, Jack disse.

“Era em Beacon. Demoliram agora, mas nunca foi em Woodlawn. Era em Beacon. Do lado do velho playground.” (MORRISON, 1998b: 363-364)

¹⁴²Com um longo suspiro levantou-se e foi para a sala. Foi ao tomar o primeiro gole de margarita que a viu subindo o jardim, uma mochila ou alguma coisa amarrada no peito. Mas estava careca.

Sem cabelo nenhum e uma cabeça de bebê logo abaixo do queixo. Quando ela se aproximou, Dee Dee viu duas pernas grossas, redondas como donuts, saindo por baixo da mochila que a mãe tinha no peito. Pousou o copo de margarita e apertou o rosto na janela. Não havia dúvida. Era Pallas. Uma mão nos fundos da mochila, a outra levando uma espada. Uma espada? O sorriso no rosto de Pallas era beatífico. [...]

Dee Dee foi atrás e viu quando ela entrou num carro velho que esperava na estrada. Havia outras pessoas no carro, mas o sol estava se pondo, de forma que Dee Dee não conseguiu perceber se eram homens ou mulheres. E foram embora para um tom tão ultravioleta que lhe partiu o coração. (MORRISON, 1998b: 357-358)

relação entre o homem africano e a divindade, ainda sobrevivem, readaptados e amalgamados à fé socialmente consagrada em solo americano.

CAPÍTULO 5 – OS PONTOS CARDEAIS

5.1- A Comunidade

Durante as várias leituras dos romances, percebemos que havia alguns temas recorrentes na obra de Toni Morrison e que se tornavam bases sobre as quais era possível estabelecer linhas críticas interpretativas.

O primeiro ponto que nos chamou a atenção foi a tentativa de desconstrução dos estereótipos associados ao negro. Todos os personagens principais dos romances estudados aqui eram do sul dos Estados Unidos. Este dado dá a dimensão da situação econômica, política e social da população negra e explica a extrema pobreza, o racismo e a opressão aos quais eram submetidos. Embora os romances tratem de forma clara de questões identitárias que assolam o indivíduo, advindas de questões sociais abrangentes, o negro tem nessas obras um relacionamento conflitante com a comunidade. Há um movimento de reivindicação da individualidade que, por vezes, diverge do senso comum da comunidade, mas que, ao mesmo tempo, tem nela seu alicerce. Poderíamos, a partir desta constatação, pensar que nestes quatro romances, Toni Morrison apresenta um paradoxo: *negro: ser ou não ser comunidade?* Há uma linha tênue, porém difícil de delimitar, entre o sentimento de pertencimento do grupo e do sujeito. Como o indivíduo expressa sua individualidade sem ser suplantado pela comunidade? E quando a comunidade é uma reprodução daquilo que ela supostamente combateria? Como exemplos, podemos citar a discriminação sofrida pela família Breedlove em *The Bluest Eye* e o seu não acolhimento pela comunidade negra local; temos, também, a prisão de Sethe em *Beloved* e a morte de Beloved, provocadas, em parte, pela omissão da comunidade em delatar a aproximação do antigo proprietário de Sethe; o assassinato cometido por Joe Trace em *Jazz* e não denunciado pela comunidade pela consciência de que as leis não haviam sido feitas para os negros; e em *Paradise*, a pretensão de nação da comunidade de Ruby e a reprodução de toda a opressão e intolerância às quais essa comunidade foi submetida.

Esses romances de Toni Morrison problematizam o conflito entre o indivíduo e a comunidade e esses conflitos, segundo a autora, devem permanecer como tal para que os identifiquemos, pensemos sobre eles, e tenhamos fóruns de discussão. Seus romances reproduzem características da Arte Negra em sua habilidade oral e escrita, isto é, os romances podem ser lidos tanto em silêncio quanto em voz alta. Nessa intenção participativa, o leitor

deixa de ser mero observador e se torna sujeito participante, que caminha através das paisagens, sente os cheiros, prova os sabores, toca os corpos e também ama com seu próprio jeito de amar. A leitura participativa se torna uma experiência afetiva entre o leitor e o texto e a construção dos sentidos se torna uma experiência singular e ao mesmo tempo plural.

O escritor, nesse contexto, assume a posição de alguém próximo do leitor com o qual ele tem uma sensação de intimidade e não de inatingibilidade. Essa mudança de perspectiva em relação ao escritor talvez se deva, no caso de Toni Morrison, ao fato de ela conceber a arte como militância política e de falar de dentro das comunidades, explorando a riqueza cultural africana e afro-americana.

Embora o tema “comunidade” pareça simples, a infinidade de temas propostos por Toni Morrison em seus romances provam que há um grande manancial a ser explorado dentro dos contextos que envolvem indivíduos e comunidades.

Essas comunidades ficcionais, exploradas a partir da perspectiva feminista negra parece propor um modelo abrangente, a partir do qual se possa construir uma crítica inclusiva, isto é, que não exclua os homens, do mesmo modo que uma crítica que não inclua as mulheres deva ter sua validade questionada.

5.2-Os Estereótipos

Os estereótipos associados ao negro povoam o imaginário das pessoas, não só na ficção. O homem negro está sempre associado ao crime e a algo selvagem que lhe seria inato. Toni Morrison utiliza técnicas como os fluxos de consciência para mostrar a trajetória dos personagens e a crítica aos estereótipos na sua dimensão histórica e cultural, forjando-os como componentes de sua matéria-prima ficcional. Ela nos apresenta no enredo uma situação, em que certo estereótipo se mostra de maneira clara, mas ela o desconstrói, à medida que aponta as circunstâncias em que dado fato ocorre e o trauma psicológico daí resultante. O resultado desse procedimento é a dificuldade que cria no leitor de dizer que tal personagem é simplesmente um assassino ou um estuprador, sem considerar as questões que o levaram a cometer o delito. Esse procedimento, no entanto, já havia sido utilizado por outros escritores negros como Ralph Ellison em *Invisible Man*, e Richard Wright, em *Black boy*.

Se estabelecermos um contraponto entre os personagens principais dos dois escritores citados anteriormente, verificaremos semelhanças entre Jim Trueblood, de Ralph Ellison, e Cholly Breedlove, de Toni Morrison. Os personagens agiram por impulso e suas trajetórias se apresentam como destino inexorável a ser cumprido. Cholly Breedlove é

descrito como um homem vivido, com um passado de abandono e desamor, e que, ao se tornar pai, não sabe lidar com a situação. Ele não entende o amor da filha por não ter tido tal experiência e, alcoolizado, o passado e o presente se misturam na sua cabeça e ele vê na filha a figura de Pauline, sua esposa, e a estupra. A filha foi estuprada várias vezes pelo pai, sempre alcoolizado. No fim da narrativa, Cholly morre na prisão.

No caso de Jim Trueblood, ele se dá o direito de ridicularizar a sociedade burguesa. Jim Trueblood escandaliza a sociedade por manter relações sexuais com a esposa e a filha, engravidando ambas, e esse fato parece ser motivo de orgulho para ele. Ao mesmo tempo em que reconhece seu erro e canta fervorosamente um *spirituals*, buscando o perdão de Deus, ele faz de sua desgraça pessoal um modo de vida, pois percebe que está sendo usado, então decide usar sua história em benefício próprio e a repete, sempre que possível, para angariar ajuda. Ele reconhece que depois dessa desgraça sua vida melhorou, pois ele passou a ser auxiliado financeiramente pela população branca da cidade, que fazia dessa história um tipo de circo e de sua desgraça um espetáculo. Ele é rejeitado pela comunidade negra que o exclui e apoiado pela população branca da cidade que o mantém. Quando Jim Trueblood é visitado pelo narrador de *Invisible Man* e pelo Sr. Norton, rico apoiador da universidade, este fica mortificado pela história e faz uma doação ao camponês. O texto apresenta o relacionamento paternal entre o rico homem branco e a filha falecida e o camponês negro e sua filha. A adoração do Sr. Norton pela filha falecida parece suspeita e a relação de Jim Trueblood com sua filha parece superficial.

O argumento que Jim Trueblood oferece para justificar o estupro é que sonhava e durante o sonho, estuprou a filha, já que dormiam na mesma cama. No entanto, numa discussão paralela, ele se mostra contrário ao relacionamento da filha com um rapaz e tencionava afastá-lo dela. O texto insinua que ambos, Jim Trueblood e o Sr. Norton, desejavam suas filhas, embora esse comportamento seja, no caso do homem branco, interdito pelas convenções sociais, principalmente, devido à superioridade conferida à sociedade branca no texto. A situação escandalizante de Jim Trueblood é, de certa forma, esperada do homem negro porque considerado um ser inferior e seu crime contra sua filha permaneceu sem punição.

Da mesma forma, o crime cometido por Joe Trace não ganhou as páginas policiais e a morte de Dorcas, embora no contexto da narrativa, tenha sido um crime passionais, se transformou em mais um dos inúmeros crimes praticados contra as mulheres negras e mais uma tragédia dentro da comunidade. No contexto da década de 1920, em meio a inúmeras

revoltas urbanas com centenas de linchamentos e interdições ao negro, mais um assassinato era só mais um dado. O fato comum entre esses dois personagens é a liberdade atribuída ao homem negro, que está à margem da sociedade e que, justamente por essa condição marginal, pode ultrapassar todos os limites impostos pela sociedade e se tornar um homem escandalosamente livre, pois essa situação é a de quem não tem mais nada a perder.

No caso de Sethe, que mata sua filha Beloved, temos uma situação limite de opressão, ratificada por uma consciência clara das perspectivas de vida e dos sofrimentos de uma escrava, não só no que diz respeito à falta de liberdade, mas a todas as situações que envolvem uma mulher escrava cujo corpo poderia ser dilacerado a qualquer momento. O ato de matar dá a Sethe o poder de decisão sobre a vida dos filhos e, de certa forma, humanidade a si mesma, porque ela se alça à condição humana ao tomar as rédeas da sua situação. Aos olhos da comunidade, essa é uma atitude dolorosa demais; aos olhos da sociedade escravocrata é a ratificação da sua condição bestial.

No caso dos homens de Ruby que atacaram o Convento para destruir as mulheres, eles reproduzem a opressão a que foram submetidos, expressando dificuldade em lidar com as diferenças e a prepotência de poder, que se arroga o direito de tirar a vida de outrem e conferir a isso legitimidade. Os homens de Ruby reproduziram o tipo da sociedade da qual fugiram, da qual foram vítimas, exibindo um desejo de ser como o opressor e sair da posição de oprimido, passando a oprimir os outros.

Toni Morrison, ao lidar com a violência, o racismo e a opressão na ficção mostra que existe na sociedade uma relação entre o poder, a opressão e o prazer. Trata-se do prazer em oprimir e que, nessa opressão há uma expressão de poder. Nessa tríade, o papel político do escritor é a discussão desses mecanismos para que a conscientização seja a arma contra o racismo, um vento de mudança com a inserção de novos elementos, coadjuvantes no empoderamento do sujeito, a favor da vida, essa sim, sem limites.

Os estereótipos são uma forma de sujeição do indivíduo por outrem, maneiras de controle e de exploração que não dizem respeito às identidades negras porque não as representam, mas as tolhem em sua potencialidade. Sobre esse assunto, citamos um fragmento autobiográfico de *Black boy*, de Richard Wright, a respeito da situação do negro no sul dos Estados Unidos, e seu esfacelamento psíquico pelo racismo e pela opressão:

The White South said that it knew “niggers,” and I was what the white South called a “nigger.” Well, the white South had never known me – never known what I thought, what I felt. The white South said that I had a “place” in life. Well, I had never felt my “place”; or, rather, my deepest instincts had always made me reject the “place” to which the white South had assigned me. It had never occurred to me that I was in any way an inferior being. And no word that I had ever heard fall from the

lips of southern white men had ever made me really doubt the worth of my own humanity. True, I had lied. I had stolen. I had struggled to contain my seething anger. I had fought. And it was perhaps a mere accident that I had never killed ... But in what other ways had the South allowed me to be natural, to be real, to be myself, except in rejection, rebellion, and aggression?

Not only had the southern whites not known me, but, more important still, as I had lived in the South I had not had the chance to learn who I was. The pressure of southern living kept me from being the kind of person that I might have been. I had been what my surroundings had demanded, what my family – conforming to the dictates of the whites above them – had exacted of me, and what the whites had said that I must be. Never being fully able to be myself, I had slowly learned that the South could recognize but a part of a man, could accept but a fragment of his personality, and all the rest – the best and deepest things of heart and mind – were tossed away in blind ignorance and hate.¹⁴³ (WRIGHT, 1991: 414)

5.3- A Mestiçagem

O terceiro tema abordado é a mestiçagem. Embora este tema tenha sido bastante explorado por William Faulkner em seus romances, a mestiçagem, para além da ficção, foi uma realidade histórica. O sistema escravista sulista era rigoroso, porém tolerava que um senhor de escravos mantivesse relações sexuais com suas escravas e delas tivesse filhos. Com o passar dos anos, essa prática foi se tornando cada vez mais comum no sul e era possível observar senhores de escravos com grande quantidade de filhos mestiços dentro dos limites das fazendas sendo, ao mesmo tempo, parentes consangüíneos e objetos, devido à permanência de sua condição de escravos. Também era comum, mas numa escala bem menor, o envolvimento de mulheres brancas, filhas de senhores de escravos, com os escravos da fazenda. Por vezes, esses filhos mestiços eram reconhecidos e amparados pelos senhores no fim da vida, embora permanecessem como mercadorias. Citamos, a seguir, uma passagem na qual um senhor de escravos deixa recomendações ao seu filho sobre como proceder em relação aos seus filhos mestiços:

In the last will I made I left to you, over & above my other children, Sally Johnson the mother of Louisa & all the children of both. Sally says Henderson is my child. It is probable, but I do not believe it. Yet act on her's rather than my opinion.

¹⁴³O Sul branco dizia que conhecia “crioulos”, e eu era o que o branco do Sul chamava de “crioulo”. Bem, o Sul branco nunca chegou a me conhecer – nunca soube o que eu pensava e sentia. O branco do Sul dizia que eu tinha um “lugar” na vida. Bem, jamais senti meu “lugar”; ou antes, meus instintos mais profundos fizeram-me rejeitar um “lugar” que o branco do Sul me havia reservado. Jamais me ocorreu que, de alguma maneira, fosse um ser inferior. Palavra alguma ouvida dos lábios de homens do Sul me fez duvidar, realmente, de minha própria humanidade. De fato, menti. Roubei. Lutei para conter minha ira explosiva. Briguei. Apenas por mero acidente, nunca matei. De que outras maneiras, entretanto, o Sul me permitiu ser natural, real, eu mesmo, exceto em rejeição, rebelião e agressão?

Os brancos do Sul não somente me desconheciam, porém, mais importante ainda, não tive a oportunidade de saber quem eu era enquanto vivi no Sul. A pressão da vida naquela região evitou que eu fosse a pessoa que poderia ter sido. Fui o que meu ambiente exigiu, o que minha família – de acordo com as regras dos brancos superiores a ela – me impôs e o que os brancos diziam que eu deveria ser. Nunca podendo ser completamente eu mesmo, aprendi, de maneira lenta, que o Sul só poderia conhecer parte de um homem ou um fragmento de sua personalidade, e todo o resto – as melhores e mais profundas coisas do coração e da mente – era jogado fora por cega ignorância e ódio. (WRIGHT, 1993: 304-305)

Louisa's first child may be mine. I think not. Her second I believe is mine. Take care of her other children who are both of your blood and not of mine & of Henderson. The services of the rest will I think compensate the indulgence to these. I cannot free these people & send them North. It would be cruelty to them. Nor would I like that any but my own blood should own as slaves my own blood or Louisa. I leave them to your charge, believing that you will best appreciate & most independently carry out my wishes in regard to them. Do not let Louisa or any of my children or probable children be the slave of strangers. Slavery in the family will be their happiest earthly condition.¹⁴⁴

(WILLIAMSON, 1993)

Embora a miscigenação seja uma das consequências da escravidão, o mulato aparece na narrativa numa posição intermediária entre o negro e o branco, favorecido em muitos aspectos por sua herança caucasiana e, em algumas situações, prejudicado por ser o resultado da mistura de raças. De qualquer modo, os textos nos mostram os conflitos do ser ou não ser (negro) do Golden Gray, em *Jazz*, a identificação com a cultura negra da professora de Denver, em *Beloved*, a situação de *passing* de Maureen Peal e a reação das comunidades negra e branca em relação à diferença que o mulato instaura, em *The Bluest Eye*, *Jazz* e *Paradise*.

5.4- Literatura e Música

Há uma ligação intrínseca entre Literatura e Música nas obras estudadas. Toni Morrison nasceu e viveu em um ambiente musical e, em entrevista, ela declara que sua mãe bebia de todas as fontes e transformava as canções em algo pessoal. E essa vivência pessoal com a música é transposta para a Literatura. A Literatura como atitude política propõe a conquista de um lugar para a literatura afro-americana, embora esse lugar seja um entre-lugar que surge do questionamento das minorias pela sua história, a história dos oprimidos, que tencionam contá-las sem o paternalismo das Literaturas consideradas centrais.

Esse espaço que está sendo conquistado pela Literatura afro-americana tem um aspecto recuperador na obra de Toni Morrison. Ao contrário do que é observado na maioria das obras canônicas da Literatura universal, nas quais as literaturas consideradas periféricas são omitidas ao ponto do seu apagamento, a prosa morrisoniana mostra a contribuição africana como elemento fundamental para a formação da Literatura norte-americana.

¹⁴⁴No meu testamento deixei para você, acima de tudo meus outros filhos, Sally Johnson, mãe de Louisa e de todas as crianças de ambas. Sally diz que Henderson é meu filho. É provável, mas eu não acredito nisso. No entanto, agir sobre ela é mais do que a minha opinião. O primeiro filho de Louisa pode ser meu. Acho que não. O segundo filho dela acredito que seja meu. Cuide dos outros filhos dela, que são ambos seu sangue e não do meu e de Henderson. Os serviços dos outros, eu acho, compensam a indulgência destes. Não posso libertar essas pessoas e enviá-las para o Norte. Seria crueldade com eles. Nem eu gostaria que ninguém além do meu próprio sangue possuísse meu próprio sangue ou Louisa. Eu os deixo sob sua custódia, acreditando que você vai gostar e cumprir mais independentemente meus desejos no que diz respeito a eles. Não deixe Louisa ou qualquer um dos meus filhos ou prováveis filhos ser escravos de estranhos. A escravidão na família será sua condição terrena mais feliz. (Tradução nossa)

A música é parte integrante da história afro-americana que é contada na ficção. Para falar da escravidão, que foi uma passagem dolorosa da história dos povos africanos na América, Toni Morrison nos apresenta as canções de trabalho que eram utilizadas como catarse da situação opressiva e humilhante de subjugação humana. Elas ajudavam os escravos a suportarem as tarefas difíceis, duras e humilhantes e davam apoio emocional a outros escravos, irmãos de sofrimento, que compartilhavam nessas canções seus amores, sua vida, e teciam anedotas e críticas.

A música, nas narrativas, substitui o discurso. Quando algo doloroso é impossível de ser expresso verbalmente, ele é expresso através da música. Um exemplo disso é o personagem Paul D, que sente sua humanidade subtraída, nos tempos de sua vida na Sweet Home, quando foi-lhe colocado um freio na boca e o sentimento que esse castigo lhe imprimiu na alma era triste e constrangedor para ser verbalizado. Mas como música, ele pôde ser exteriorizado.

Na narrativa, Paul D canta *Sis Joe*

Little rice, little bean,
No meat in between
Hard work ain't easy
Dry bread ain't greasy¹⁴⁵
(MORRISON, 1988: 40)

As canções ajudavam os escravos a ritmar as marteladas, seja nas ferrovias, estradas ou pedreiras. A introdução de canções de trabalho na narrativa deu ao personagem uma dimensão histórica e assim, percebemos a dimensão do sofrimento ao qual o escravo era submetido. Paul D também canta dois *blues* *Trouble in mind* e *I've got to roll* que aparecem mesclados no episódio em que ele conserta a mobília que havia sido quebrada durante uma manifestação do fantasma de Beloved.

Lay my head on the railroad line,
Train come along, pacify my mind.
If I had my weight in lime,
I'd whip my captain till he went stone blind
Fice-cent nickel,
Ten-cent dime,
Bursting rocks is bursting time.¹⁴⁶(MORRISON, 1988: 40)

¹⁴⁵ Pouco feijão, pouco arroz,
Nada de carne no meio dos dois.
Trabalho duro não é moleza,
Pão sem manteiga é uma tristeza (MORRISON, 2007: 65).

¹⁴⁶ Em cima do trilho eu deito a cabeça,
Vem o trem e acaba esta aflição.
Se eu ainda tivesse força à beça,
Pegava o chicote e cegava o capitão.
Moeda de tostão,
Moeda de vintém,

Os *blues* falam sobre o suicídio (train come along, pacify my mind) e a vingança (whip my captain) como formas de lidar com o sofrimento e a humilhação.

Surgiu na mesma época, a necessidade de se expressar através de canções algo que pudesse ligar o escravo à divindade, uma vez que ele não podia cultuar os deuses ancestrais, que eram tidos como demoníacos. Sua religião foi substituída pelo cristianismo e os hinos cantados pela nação branca foram reinterpretados como lamento dos povos africanos transformados em oração, os *spirituals*.

Há uma passagem em *Beloved* em que Baby Suggs diz a Sethe: *Both of em down. Down by the riverside. Sword and shield. Don't study war no more*, numa tentativa de aplacar sua raiva. Esse *gospel* é conhecido como música negra do sul. Eis um fragmento:

Gonna lay down my burden,
Down by the riverside,
Down by the riverside,
Down by the riverside.
Gonna lay down my burden,
Down by the riverside,
Down by the riverside.

Chorus:

I ain't gonna study war no more,
study war no more,
ain't gonna study war no more.
I ain't gonna study war no more,
study war no more,
ain't gonna study oh war no more.¹⁴⁷

Da década de 1920 em diante, no espaço urbano, o povo negro egresso do sul americano enfrenta problemas políticos, econômicos e sociais, e canta seus males nos *blues*,

Quem quebra pedras quebra o tempo também. (MORRISON, 2007: 66)

¹⁴⁷Vou deixar a minha carga

Na margem do rio
Na margem do rio
Na margem do rio
Vou deixar a minha carga
Na margem do rio
Na margem do rio
Na margem do rio

Refrão

Não vou mais estudar a guerra
estudar a guerra não mais
Não vou mais estudar a guerra
Não vou mais estudar a guerra
estudar a guerra não mais
Não vou mais estudar oh, a guerra
(Tradução nossa)

que é um profundo lamento, individual, muitas vezes, mas que serviu como denúncia social e foi tido como precursor dos movimentos pelos direitos civis da década de 1960.

Da década de 1940 em diante, assistimos ao desenvolvimento do Jazz, que teve como um dos pontos de partida o movimento intelectual *Harlem Renaissance*. Este movimento lançou vários escritores, atores, cantores, e abriu o mundo mercadológico ao artista negro.

A música sempre esteve presente na vida dos afro-americanos e nos romances de Toni Morrison. Dos quatro romances analisados, o menos musical é *Paradise* e o mais musical é *Beloved*. Em *Beloved*, além das referências às canções de trabalho e aos *spirituals*, temos na estrutura do romance uma experimentação estrutural que o aproxima do jazz, como exemplificaremos a seguir.

No romance *Beloved*, a partir da segunda parte, assistimos a uma sucessão de monólogos, que começam da seguinte forma: “Beloved, she my daughter. She mine. See. She come back to me of her own free Will because it had to be done quick.” (MORRISON, 1988: 200); e continuam nos capítulos seguintes: “Beloved is my sister. I swallowed her blood right along with my mother’s milk.” (MORRISON, 1988: 205); “I am Beloved and she is mine. I see her take flowers away from the leaves she puts them in a round basket...” (MORRISON, 1988: 210); e : “I am Beloved and she is mine. Sethe is the one that picked flowers, yellow flowers in the place before the crouching”¹⁴⁸ (MORRISON, 1988: 214). A repetição, presente nos trechos citados, é um recurso utilizado na música, não somente no Jazz. Mas a estrutura de alternância de vozes sobre o mesmo tema sobre o qual gira a narrativa deixa claro que essas repetições lembram uma performance jazzística, em especial, a performance de *A Love supreme*, de John Coltrane. O texto de Toni Morrison mostra uma improvisação nos diálogos, que vai além da simples constatação do uso do *Black English*, e o final do romance se mostra como uma obra aberta, interminada. No Jazz, temos um longo acorde final que não é necessariamente um fim, e que ecoa como se transcendesse o momento em que é executado e permanecesse no ar. Da mesma forma, o romance *Beloved* nos dá a impressão de que não termina quando o último ponto final é disposto na página porque algo ecoa dentro de nós dizendo que ainda não terminou.

¹⁴⁸ Amada, ela minha filha. Ela minha. Veja. Ela veio para mim por sua livre vontade e não tenho de explicar coisa nenhuma. Não tive tempo de explicar antes porque tinha de fazer depressa. (MORRISON, 2007: 268)
Amada é minha irmã. Engoli o sangue dela junto com o leite da minha mãe. (MORRISON, 2007: 275)
Eu sou Amada e ela é minha. Vejo ela separar flores de folhas ela coloca as flores numa cesta redonda ... (MORRISON, 2007: 282)
Eu sou Amada e ela é minha. Sethe é aquela que apanhava flores, flores amarelas no lugar antes do agachamento. (MORRISON, 2007: 287)

5.5- Uma Ecologia da Literatura: leitura possível em Toni Morrison?

Ao analisar a relação entre homem e natureza nos quatro romances de Toni Morrison, tencionamos estabelecer, à luz da definição de Felix Guattari sobre as três ecologias da literatura, uma complementaridade entre essa definição e a concepção africana de mundo.

Ao considerar as identidades afro-americanas e sua relação com o ambiente, Toni Morrison resgata a cultura africana e sua relação harmoniosa com a natureza cujo objetivo é o equilíbrio. Segundo Postioma a respeito da relação entre o homem africano e a natureza:

Esta docilidade fraternal aos ritmos da natureza é um dos aspectos mais originais da cultura Africana. Nesta atitude respeitosa para com a natureza se encontra um conjunto de valores positivos: a confiança na natureza infra-humana; a certeza pacífica de quem vivendo em harmonia com sua sábia conselheira poderá usufruir das riquezas e repousar em seu doce ritmo; a primazia dos valores da natureza sobre os da técnica; superioridade da fecundidade espontânea da natureza sobre as produções e técnicas artificiais; a estima da humilde comunhão com a vida, respeitada em seu profundo mistério. (POSTIOMA, 1968: 29-30)

A cultura africana é conhecida como uma cultura de valorização dos elementos da natureza, observável, principalmente, nos seus vários ritos. Um dos elementos ancestrais dessa tradição é a árvore, que serve como elemento mediador entre o homem e o sobrenatural, e é cultuada como elemento sagrado do qual se originam vários mitos.

Um dos mitos mais conhecidos relata que para cada homem criado pelo deus Orisala, criava-se uma árvore, isto é, cada homem tinha a sua existência consagrada à natureza, o que vale dizer ser ele também natureza e ancestralidade. Há outros mitos, como o do deus Iroko, que tinha na árvore mais antiga a morada de seu espírito, embora houvesse um ritual para que a árvore se transformasse em morada do deus. Mas, no momento em que a árvore se transformasse em morada da divindade, esse princípio sagrado estaria presente na sua descendência e se perpetuaria infinitamente.

A ligação entre o homem africano e a natureza é harmônica, considerando-se que, misticamente, ambos fazem parte do mesmo ciclo de vida e se correspondem mutuamente.

Quando Toni Morrison representa literariamente o homem e a mulher negros, alguns aspectos dessa ancestralidade africana ainda ecoam como características literárias, apesar de suas identidades terem sido construídas após a experiência da *Middle Passage*.¹⁴⁹

Os romances aqui abordados apresentam a natureza como coadjuvante do homem, compondo com ele belas paisagens, que vão desde o encontro amoroso até imagens da vida

¹⁴⁹Viagem forçada dos africanos escravizados pelo Oceano Atlântico para as Américas.

cotidiana negra, seja na escravidão ou no ambiente campestre, permitindo uma leitura ecológica de Toni Morrison.

Na abordagem do primeiro romance, *The Bluest Eye*, podemos destacar um dos primeiros encontros entre Cholly e Pauline. Todas as tardes, Pauline se aproxima da cerca de sua casa e fica à espera de algo que o texto não nomeia. Durante o pôr do sol, surge uma figura que Pauline não consegue, a princípio, decifrar, mas essa presença se mescla com o ambiente, com os cheiros e as sensações. Essa presença não passa despercebida ao leitor que consegue vislumbrar o prenúncio de um encontro amoroso. Nesse contexto, a natureza é o amor:

Pauline was fifteen, still keeping house, but with less enthusiasm. Fantasies about men and love and touching were drawing her mind and hands away from her work. Changes in weather began to affect her, as did certain sights and sounds. These feelings translated themselves to her in extreme melancholy. She thought of the death of newborn things, lonely roads, and strangers who appear out of nowhere simply to hold one's hand, woods in which the sun was always setting.¹⁵⁰
(MORRISON, 2006a : 113)

Anos mais tarde, quando Pauline rememora seu primeiro encontro com Cholly, sua lembrança ainda é intensa e sensual:

*“When I first seed Cholly, I want you to know it was like all the bits of color from that time down home when all us chil’ren went berry picking after a funeral and I put some in the pocket of my Sunday dress, and they mashed up and stained my hips. My whole dress was messed with purple, and it never did wash out. Not the dress nor me.”*¹⁵¹
(MORRISON, 2006a :115)

O desabrochar do corpo feminino de Pauline é mostrado nesta cena, bem como a expectativa de uma experiência erótica, na qual corpo e natureza se complementam e se concretizam. À medida que o texto avança, as exigências de Pauline com relação ao parceiro aumentam. A presença e o corpo do parceiro são requeridos de modo incessante e no orgasmo atingido com a relação entre eles, o sentimento de poder é conquistado.

Na abordagem do segundo romance, *Beloved*, a natureza aparece como coadjuvante do cotidiano dos escravos com os quais tem uma ligação ancestral. Paul D escolhe uma árvore que nomeia de *Brother*, que passa a ser sua companhia na fazenda Sweet Home. A árvore

¹⁵⁰Pauline tinha quinze anos agora, ainda cuidava da casa, mas com menos entusiasmo. Fantasias em torno de homens, amor e toque físico desviavam-lhe a mente e as mãos do trabalho. As mudanças no tempo começaram a afetá-la, assim como certas imagens e sons. Essas sensações se traduziam para ela numa melancolia extrema. Pensava na morte de coisas recém-nascidas, em estradas solitárias, em estranhos que surgem de lugar nenhum simplesmente para ficar de mãos dadas com a gente, em bosques onde o sol estava sempre se pondo. (MORRISON, 2003:115)

¹⁵¹“Quando vi o Cholly pela primeira vez, quero te dizer que foi como todas as cor daquela época lá na minha terra, quando todos nós, as criança, a gente foi colher frutinha depois de um funeral e eu botei umas no bolso do meu vestido de domingo e ela se esmagou e manchou meu quadril. Meu vestido ficou todo sujo de roxo, e não adiantou lavar, porque não saía. Nem do vestido nem de mim.” (MORRISON, 2003: 117)

completa um ciclo vital: ela faz parte do dia-a-dia de trabalho dos escravos, está presente na cicatriz que Sethe carrega no corpo e está presente na morte de Sixo, pois ele morre queimado, amarrado a ela.

A árvore também é erotizada na ligação entre Paul D e Sethe. A cicatriz em forma de árvore nas costas da Amada é percorrida avidamente pelo desejo de Paul D que, quando o sacia, não aceita chamar aquelas cicatrizes de árvore, pois o sentimento que ele tem desse ente da natureza é a de uma presença benéfica, mas o seu desejo por ela o fez enxergar poeticidade no que lhe pareceu repugnante mais tarde.

And the wrought-iron maze he had explored in the kitchen like a gold miner pawing through pay dirt was in fact a revolting clump of scars. Not a tree, as she said. Maybe shaped like one, but nothing like any tree he knew because trees were inviting; things you could trust and be near; talk to if you wanted to as he frequently did since way back when he took the midday meal in the fields of Sweet Home. Always in the same place if he could, and choosing the place had been hard because Sweet Home had more pretty trees than any farm around. His choice he called Brother, and sat under it, alone sometimes, sometimes with Halle or the other Pauls, but more often with Sixo, who was gentle then and still speaking English.¹⁵² (MORRISON, 1988:21)

A natureza se faz presente na vida de Paul D, mais uma vez, quando ele consegue escapar da prisão em Alfred, Georgia, e, a conselho de uma autoridade Cherokee, ele seguiu o caminho das flores que indicariam o seu destino. Na mesma linha, foi deixado claro que se ele se perdesse, bastaria subir na copa das árvores e buscar o colorido das flores para reencontrar seu caminho.

Em *Jazz*, a busca de Joe Trace pela mãe, Wild, conta com a natureza para desvendar os sinais de sua presença ou ausência. Os elementos naturais são componentes de sua existência selvagem e, na maturidade, a busca de Joe por companhia diante da solidão se concretizou no seu relacionamento com Dorcas por quem ele ficou obcecado depois do rompimento. A busca pelo seu objeto de desejo, por outra Wild, concretizou-se com a morte deliberada de Dorcas. Joe foi obrigado a se reinventar, superar o trauma da perda e se reconciliar com Violet.

Em *Paradise*, a imagem erotizada da natureza reaparece na figura das rochas que concretizam o desejo humano de completude de um homem e uma mulher *fucking forever*. É

¹⁵²E o labirinto de ferro batido que ele havia explorado na cozinha como um mineiro de ouro escavando um veio bom era, na verdade, um repulsivo emaranhado de cicatrizes. Não uma árvore, como ela disse. Talvez com a forma de uma, mas nada a ver com nenhuma árvore que ele conhecesse porque árvores são atraentes; coisas em que se pode confiar e estar perto; com que se pode conversar se quiser, como ele fez tantas vezes desde quando tomava a refeição do meio-dia nos campos da Doce Lar. Sempre no mesmo lugar se conseguisse, e escolher o lugar tinha sido difícil porque a Doce Lar tinha mais árvores bonitas que qualquer fazenda em volta. A escolhida ele chamara de Irmão, e sentava embaixo dela, às vezes sozinho, às vezes com Halle e os outros Pauls, mas quase sempre com Seiso, que era delicado na época e ainda falava inglês. (MORRISON, 2007: 40)

a imagem do eterno fluir do desejo, incontrolável e humanamente impossível. Os amantes se metamorfoseiam, mesclando-se à natureza num desejo que os faz convergir num só corpo.

5.6- O Ancestral como Fundação

Toni Morrison, ao discutir o lugar fundacional da ancestralidade nas obras dos escritores negros, pontua que esse relacionamento depende da relação que o escritor tem com seus ancestrais, que ela assim define:

There is always an elder there. And these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive and protective, and they provide a certain kind of wisdom.¹⁵³

(MORRISON, 2008:62)

O sucesso ou o fracasso dos personagens dependeria também do seu relacionamento com a ancestralidade.

Em *The Bluest Eye*, Pauline teve uma experiência de ausência tanto paterna quanto materna e isso se mostrou nas suas relações com Pecola, como mãe ausente e, nos raros momentos de contato entre as duas, Pauline tratou a filha com brutalidade. No caso de Cholly, embora criado pela tia-avó, não havia entre eles uma ligação profunda e a narrativa mostra Cholly sempre acompanhado de figuras masculinas que moldaram, por assim dizer, sua personalidade. Ao tentar encontrar o pai, ele se decepcionou por não ter sido reconhecido por ele e por não ter-lhe revelado seu parentesco. Mais tarde, na vida adulta, ele se mostrou incapaz de exercer o papel paterno.

Em *Beloved*, Sethe nas suas memórias se recorda de Nam, que cuidava dela quando criança e que revelara que a mãe havia matado todos os filhos antes dela, provavelmente frutos de abusos sexuais durante a *Middle Passage*. Sethe, no entanto, entende esse ato da mãe como ratificação de sua atitude em relação a Beloved e relembra a bofetada que levou ao falar para a mãe que queria ter uma cicatriz igual à dela.

Em *Jazz*, Violet se tornou, na idade adulta, carente a ponto de dormir com uma boneca, evidenciando a necessidade e o desejo abortado de ser mãe. Ela, na infância, foi abandonada pelo pai que, por alguma razão, não vivia com a família, e sua mãe, Rose Dear, educava a família sozinha. O sentimento de desamparo de Violet talvez tenha surgido pelo suicídio da mãe depois que sua casa foi invadida e saqueada, e ela tirada de sua cadeira e jogada no chão:

¹⁵³Há sempre um ancião lá. E os ancestrais não são somente os pais, eles são um tipo de pessoas atemporais cujos relacionamentos com os personagens são benevolentes, instrutivos e protetores, e eles provêm algum tipo de conhecimento. (Tradução nossa)

Then they came inside the house and all of us children put one foot on the other and watched. When they got to the table where our mother sat nursing an empty cup, they took the table out from under her and then, while she sat there alone, and all by herself like, cup in hand, they came back and tipped the chair she sat in. She didn't jump up right away, so they shook it a bit and since she still stayed seated – looking ahead at nobody – they just tipped her out of it like the way you get the cat off the seat if you don't want to touch it or pick it up in your arms.¹⁵⁴ (MORRISON, 2006b: 98)

O trauma psicológico sofrido por Rose Dear, sua perplexidade e impotência diante desse fato, aliados à onda de linchamentos aleatórios no sul talvez tenham provocado seu suicídio, que se concretizou quando ela teve a certeza de que seus filhos seriam amparados.

Joe Trace não conheceu a mãe, mas sabia que ela vivia na floresta e era conhecida como Wild, selvagem. O texto sugere que a mãe de Joe havia enlouquecido devido a inúmeros sofrimentos impostos aos escravos e que, por essa razão, havia se isolado e procurado ter uma vida animal. Ambos, Joe e Violet, escolheram não criar laços filiais, convicção formada pela tragédia pessoal de cada um, resultante das tragédias ocorridas com seus antepassados.

O sofrimento fez com que Joe se reinventasse várias vezes para continuar vivendo, mas o estopim para o colapso emocional de Violet se deu quando ela descobriu a infidelidade do marido. Mas antes disso, ela já havia apresentado ausências de memória, pois as tarefas diárias eram feitas e ela não se lembrava de que as tinha realizado; ela assumiu uma dupla personalidade quando tentou roubar um bebê cuja irmã lhe pediu que olhasse. Ela se afastou da residência e se sentiu radiante com ele em seus braços e já fazia planos com ele e imaginava a reação de Joe:

When the baby was in her arms, she inched its blankets up around the cheeks against the threat of wind too cool for its honey-sweet, butter-colored face. Its big-eyed noncommittal stare made her smile.

Comfort settled itself in her stomach and a kind of skipping, running light traveled her veins. Joe will love this, she thought. Love it. And quickly her mind raced ahead to their bedroom and what was in there she could use for a crib until she got a real one. There was gentle soap in the sample case already so she could bathe him in the kitchen right away. Him? Was it a him? Violet lifted her head to the sky and laughed with the excitement in store when she got home to look.¹⁵⁵ (MORRISON, 2006b: 19-20)

¹⁵⁴Então eles entraram na casa e nós todos, crianças, subimos um em cima do outro e espiamos. Quando chegaram à mesa onde nossa mãe estava sentada com uma xícara vazia na mão, eles tiraram a mesa da frente dela e então, com ela lá sentada sozinha, e, assim, solitária, xícara na mão, eles voltaram e levantaram a cadeira onde ela estava sentada. Ela não deu um pulo na hora, então eles sacudiram um pouco e como ela continuou sentada – olhando à frente, para o nada – eles simplesmente a sacudiram para fora da cadeira do jeito que se faz com um gato quando não se quer tocar nele nem pegar no colo. (MORRISON, 2009: 101)

¹⁵⁵Quando o bebê estava em seus braços, ela puxou o cobertor em volta das bochechas para proteger da ameaça do vento frio demais para a carinha dele, doce como mel, cor de manteiga. O olhar alheio dos grandes olhos a fez sorrir. Instalou-se um conforto em seu estômago e uma espécie de luz saltitante correu-lhe as veias. Joe vai adorar isto, pensou. Adorar. E bem depressa na cabeça percorreu seu quarto e o que havia lá dentro que pudesse usar como berço até arrumar um de verdade. Na caixa de amostra já tinha sabonete suave, então podiam dar um banho nele na cozinha agora mesmo. Ele? Seria um ele? Violet levantou a cabeça para o céu e riu com a excitação que a esperava ao voltar para casa e olhar. (MORRISON, 2009: 32)

Quando desmascarada, ela se sentiu injustiçada, no entanto, ela não conseguiu se desvencilhar das evidências que pesavam sobre ela e o narrador declara sua real intenção de roubar o bebê. Metaforicamente, a casa de Violet também foi invadida e ela jogada no chão como um gato, mas ao contrário da mãe que desistiu de lutar, Violet decidiu resgatar Joe e a si mesma para continuarem juntos.

Com relação a *Paradise*, a ancestralidade era representada pelos velhos patriarcas, fundadores de Haven, que legaram aos seus descendentes os ensinamentos decorrentes da humilhação a que foram submetidos, e esse acontecimento coletivo mantinha o povo de Ruby ligado ao passado e aos seus antepassados, a ponto de o presente ser uma extensão do passado, pois eles seguiam os estatutos dos ancestrais.

Com relação às mulheres do Convento, todas estavam divorciadas dessa ancestralidade, pois viviam o signo da falta. Esse laço se refez com Connie, que lhes serviu de mãe, aceitando-as do jeito que eram, e assim, no final da narrativa, cada qual pôde voltar ao ponto onde se havia dado a ruptura emocional para repará-la, vivenciá-la e cingi-la.

6- CONCLUSÃO

Por que escolhi falar sobre Toni Morrison?

Em 1993, Toni Morrison ganhou o prêmio Nobel de Literatura. Ela foi a primeira afro-americana a ser laureada com o prêmio. A partir daí, ela se tornou mundialmente conhecida e sua obra foi traduzida para o português.

O primeiro livro com o qual tive contato foi *Beloved*, a partir de uma análise de Homi Bhabha em seu livro *O local da cultura*. Depois de ler *Beloved*, resolvi ler os dois outros livros que faziam parte de uma trilogia sobre as formas de amor: *Jazz* e *Paradise* e o seu livro inaugural, *The Bluest Eye*.

Meu interesse era investigar como as identidades afro-americanas se construíram nas várias fases da vida afro-americana em ambientes que historicamente eram desfavoráveis e como Toni Morrison conseguia transpor ficcionalmente esses conflitos, utilizando a herança cultural negra. Como mesclar religião, história, folclore, música, poeticamente e promover um trabalho crítico de qualidade?

A principal qualidade de Toni Morrison é, a meu ver, a fluidez com que nos conta uma história, a leveza com que trata assuntos difíceis e a musicalidade e a sonoridade de seus textos, cujo equilíbrio se mantém através do relacionamento participativo com o leitor. A leitura de Toni Morrison pressupõe um leitor que queira interagir. Nela, vários elementos convergem, embora sejam concebidos a partir de uma perspectiva feminina e negra, claramente engajada politicamente. Com a intenção política de criar um cânone das letras afro-americanas, ao mesmo tempo em que resgata outros autores, ela cria, para as novas gerações um grande legado. Ao mesmo tempo em que através de sua leitura, fazemos a leitura de textos canônicos, através de seus personagens não só rediscutimos a história, mas acessamos outros modos de olhar.

Para lê-la com profundidade, foi necessário conhecer os textos canônicos das literaturas americana e afro-americana e reconstruir espaços históricos pontuais, dentro dos quais o espaço narrativo se construiu e a partir do qual os personagens se moviam.

Os textos de Toni Morrison são obras abertas, que dependem de um leitor participativo para atingir o seu ápice, mas também aceitam a leitura descompromissada de uma criança. Em ambas as possibilidades, o leitor terá textos que podem ser lidos em silêncio ou em voz alta para compartilhar a leitura com uma plateia.

Os romances retratavam as várias fases da vida afro-americana, desde a escravidão até o início do século XX. Percebi que não era possível falar do afro-americano sem pensar em escravidão, religião e música e talvez sobre essas instituições se pudesse pensar a construção das identidades.

A especificidade do olhar feminino e negro se fez notar, principalmente, através da tradição oral de contar histórias. Nessas histórias, a exaltação da ancestralidade se configurou como um elemento balizador entre verdade e ficção, autoridade ancestral e realidade social, trazendo à tona os contrastes e tensões entre sociedade, indivíduo e comunidade.

A realidade social, marcada literariamente, trouxe modos de percepção diversos sobre a mulher e o homem negros, isto é, o registro dessa diferença não só racial e social, mas um *Black way of life*, antes dessa pesquisa desconhecidos.

Os conflitos existentes, decorrentes da escravidão e do conseqüente esfacelamento das subjetividades operaram nos romances como elementos instauradores de algo que procurei evidenciar como um salto individual, coletivo e moral. Todas as mazelas apresentadas nos romances cooperaram para uma ampla percepção de que o modo opressivo e degradante da experiência africana na América havia sido convertido em superação das adversidades e em experiências enriquecedoras de vida. É o modo peculiar de contar um segredo para um e para outro, mas que na verdade agem como advertência para todos nós de situações que podem se repetir, mas que ao se repetirem encontrarão um sujeito mais forte, empoderado, capaz de superar as adversidades e que possa continuar cantando, quando falar for ainda difícil.

A recuperação da história africana pela ficção de Toni Morrison se constituiu um instrumento educativo para as futuras gerações para que conheçam sua herança cultural e que não a esqueçam. Este é o seu legado.

Busquei, no corpo desta tese, e espero ter conseguido, apontar os fatos históricos que nortearam a experiência dos personagens, mas, principalmente, exaltar a pulsão de vida, o cintilar da esperança que ouvi nas canções que ecoaram nas narrativas e que continuam ecoando mundo afora.

7- BIBLIOGRAFIA

A BÍBLIA SAGRADA. Trad. do inglês de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

ABERJHANI & WEST, Sandra L. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*. New York: Infobase Publishing, 2003.

ADOFF, Arnold. *The Poetry of Black America*. Anthology of the 20th Century. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper and Row Publishers, 1973.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1988.

_____. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização: Eduardo F. Coutinho. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BAKER JR., Houston A. *Singers of Daybreak*. Washington, D.C.: Howard University Press, 1974.

_____. *Blues, Ideology, and Afro-american Literature*. A Vernacular Theory. University of Chicago Press, s/d.

BEHN, Aphra. *Oroonoko ou O escravo real: uma história verdadeira*. Trad. e apresentação de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

_____. História cultural do brinquedo, in *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENNETT, John. *The doctor to the dead: grotesque legends and folk tales of Old Charleston*. Columbia: University of South Carolina Press, 1995.

BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

- BLOOM, Harold. *Bloom's Biocritiques Toni Morrison*. New York: Chelsea House Publishers, 2002.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- COPELAND-CARSON, Jacqueline. *Creating Africa in America: translocal identity in an emerging world city*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- DAVIS, Angela Yvonne. *Women, race & class*. New York: Vintage Books, 1983.
- _____. *Blues legacies and black feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Vintage Books, 1998.
- DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the life of Frederick Douglass*. New York: Dover Publications Inc., 1995.
- DU BOIS, William Edward Burghardt. *The souls of black folk*. New York: Barnes and Nobel Classics, 2005.
- EDWARDS, Brent Hayes. *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- ELLISON, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964.
- _____. *Living with music: Ralph Ellison's jazz writings*. New York: The Modern Library, 2001.
- _____. *Invisible man*. New York: The Modern Library, 1994.
- _____. *Homem Invisível*. Trad. Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- EVANS, Mari. *Black Women Writers 1950-1980*. New York: Anchor Books Edition, 1984.
- EVANS-BUTLER, Elliott. *Race, gender and desire: narrative strategies in the fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison and Alice Walker*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- FIELD, Eugene. *Poems of Childhood*. New York: Charles Scribner's Sons, 1896. (Ed. Kindle)
- GATES JR. Henry Louis. *The signifying monkey: a theory of african-american literary criticism*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.
- GATES JR, Henry Louis & MCKAY, Nellie Y. (eds.). *The Norton Anthology of African American Literature*. New York. London. W. W. Norton & Company Ltd.: 2004.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 7. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HARRIS, Middleton, A, LEVITT, Morris, FURMAN, Roger & SMITH, Ernest. *The blackbook*. New York: Randon House, 2009.
- HARRISON, Daphne Duval. *Black pearls: Blues queens of the 1920s*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1988.
- HASS, Robert, HOLLANDER, John, KIZER, Carolyn, MACKEY, Natanael & PERLOFF, Marjorie. *AMERICAN POETRY: A TWENTIETH-CENTURY*. New York: The Library of America. Volume I, 1999.
- HERSEY, John. *Ralph Ellison: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1974.
- HIGGINS, Therese E. *Religiosity, cosmology, and folklore: the african influence in the novels of Toni Morrison*. New York: Routledge Taylor & Francis Books, 2010.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Trad. Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOOKS, Bell. *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South End Press, 1990.
- HOSTERT, Ana Camaiti. *Passing. A strategy to dissolve identities and remap differences*. Translated from the Italian version by Christine Marciasini. New Jersey: Rosemont Publishing and Print Corp., 2007.
- HUGHES, Langston. *Critical perspectives past and present*. New York: Amistad, 1993.
- HUGHES, Langston & BONTEMPS, Arna. *The Poetry of the Negro 1746-1970*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1970.
- HURSTON, Zora Neale. *Their eyes were watching God: a novel*. New York: Perennial Classics, 1990.
- HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-modernismo: rumo a uma poética. In: *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JACOBS, Harriet A. *Incidentes da vida de uma escrava*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1988.
- JONES, LeRoi. *Blues people: negro music in white America*. New York: Harper Perennial, 2002.

- LEE, A. Robert. *Black Fiction: New Studies in the Afro-american Novel since 1945*. Vision Press, 1980.
- LEVINE, Lawrence W. *Black culture and black consciousness: afro-american folk Thought from slavery to freedom*. Oxford/London/New York: Oxford University Press, 1978.
- LONG, Richard A. & COLLIER, Eugenia W. *Afro-american Writing. An Anthology of Prose and Poetry*. New York: New York University Press, 1972.
- McKAY, Nellie Y. *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston: G.K.Hall & Co., 1988.
- MARGOLIES, Edward. *A Native Sons Reader*. Philadelphia/New York: J.B. Lippincott Company, 1970.
- MITCHELL, Angelyn. *Within the circle: an Anthology of African American literary Criticism from the Harlem Renaissance to the present*. Durham: Duke University Press, 1994. (Ed. Kindle)
- MORRISON, Toni. The site of Memory. In: ZINSSER, William (ed.). *Inventing the truth: The Art and Craft of Memoir*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1987.
- _____. *The bluest eye*. New York: Alfred A. Knopf, 2006a.
- _____. *O olho mais azul*. Trad. Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Beloved*. New York: Plume Printing, 1988.
- _____. *Amada*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 2006b.
- _____. *Jazz*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Paradise*. New York: Alfred A. Knopf, 1998.
- _____. *Paraíso*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A Mercy*. London: Vintage Books, 2009.
- _____. *Song of Solomon*. New York: Plume-Penguin, 1987.
- _____. *Sula*. New York: Plume-Penguin, 1982.
- _____. *Tar Baby*. New York: Knopf, 1981.
- _____. *Playing in the dark: whiteness and the literary imagination*. Harvard: Harvard University Press, 1992.

- _____. *What moves at the margin: selected nonfiction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.
- OTTEN, Terry. *The crime of innocence in the fiction of Toni Morrison*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- O'MEALLY, Robert G. *New Essays on Invisible Man*. New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1988.
- O'REILLY, A. *Toni Morrison and Motherhood: a Politics of the Heart*. New York: Sunny, 2004.
- POSTIOMA, A. *Filosofia Africana*. Luanada: Seminário de Luanda, 1968.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SINGH, Nikhil Pal. *Black is a country: race and the unfinished struggle for democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- SOARES, Angélica(Org.). *Ecologia e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEPTO, R. *Intimate Things in Place: a Conversation with Toni Morrison*. In: TAYLOR-GUTHRIE, D., ed. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: UP of Mississippi, 1994.
- TATE, Claudia. *Black Women Writers at Work*. New York: The Continuum Publishing Company, 1983.
- TORRES, Sonia(Org.). *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- TISCHLER, Nancy M. *Black Masks. Negro Characters in Modern Southern Fiction*. Pennsylvania State University, 1969.
- WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Trad. Peg Bodelson, Betúlia Machado, Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1982.
- WALL, Cheryl A. *Women of the Harlem Renaissance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

WILLIAMSON, Joel. *William Faulkner and southern history*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1993. (Ed. Kindle)

WRIGHT, Michele M. *Becoming black: creating identity in the African diaspora*. Durham: Duke University Press, 2004.

WRIGHT, Richard. *Black boy: infância e juventude de um negro americano*. Trad. Aurora Maria Soares Neiva. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1993.

_____. *Black boy: records of childhood and youth*. New York: Buccaneer Books, 1991.

_____. *Filho nativo*. Trad. Jusmar Gomes. São Paulo: Best Seller, 1987.

TESES E DISSERTAÇÕES CONSULTADAS

ARAÚJO, Maria Manuela Jales Camposana de. *Textos afro-americanos e textos africanos: Dis-cursus do eu ao espelho repartido da diáspora discursiva moderna*. 2008. 358f. Tese(Doutorado). Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.

BAKER, Alyce R. *The presence, roles and functions of the grotesque in Toni Morrison's Novels*. 2009. 185f. Tese(Doutorado). Indiana University of Pennsylvania, 2009.

BERRE, Tone. *Variations on a theme: the role of music in Toni Morrison's Jazz*. 2008. 95f. Dissertação(Mestrado). Universitetet i Tromsø. Hosten, Noruega, 2008.

SILVA, Luciana de Mesquita. *Toni Morrison e a construção de Paraíso: questões de crítica Literária e de tradução*. 2007. 106f. Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2007.

SITES CONSULTADOS

<http://www.lipstickalley.com/showthread.php?t=369499>

Página da internet acessada em 29/03/2014

<http://www.arogundade.com/actress-fredi-washington-imitation-of-life-her-biography-ethnicity-parents.html>

Página da internet acessada em 29/03/2014

<http://www.history.com/topics/black-history/great-migration>

Página da internet acessada em 23/05/2014

<http://www.tonimorrisonssociety.org/>

Página da internet acessada em 10/11/2012

<http://www.america.gov>

http://photos.state.gov/libraries/amgov/30145/publications-portuguese/B_In_Brief_Literature_Portuguese_digital.pdf

Página da internet acessada em 08/12/2012

<https://www.youtube.com/watch?v=wtHvetGnOdM>

Little Colonel Bojangles Dance – Shirley Temple e Robinson Bojangles

Página da internet acessada em 05/02/2011

<https://www.youtube.com/watch?v=776oLm9GXxQ>

The Littlest Rebel – Shirley Temple e Robinson Bojangles

Página da internet acessada em 25/03/2012

ENTREVISTAS COM TONI MORRISON

<https://www.youtube.com/watch?v=F4vIGvKpT1c>

Página da internet acessada em 15/03/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=bLJmgRuDsI0>

Página da internet acessada em 18/11/2013

<https://www.youtube.com/watch?v=FA3E1AgNeM>

Página da internet acessada em 08/09/2013

.