

OS VERÕES DESCONSTRUÍDOS EM *THE BLUEST EYE*, DE TONI MORRISON E “THE FLOWERS”, DE ALICE WALKER

Luciana Duenha Dimitrov¹

RESUMO

Umberto Eco, em *Ensaio sobre a literatura* (2011), explica que escrever sobre um povo não implica unicamente em relatar sua história sob um único ponto de vista; muito pelo contrário, ele propõe que quando há literatura, contribui-se para formar a língua, cria-se identidade e comunidade. Dentre as muitas questões que compõem a identidade da comunidade afro-americana, destaca-se a violência, que comumente é relatada em obras literárias de autores que têm, como cerne, essa comunidade. Isso se faz evidente quando são analisados o último trecho do livro *The Bluest Eye*, de Toni Morrison e o conto “The Flowers”, de Alice Walker. Tendo jardins de verão como cenários das narrativas, estes em nada se assemelham ao significado comum que se vislumbra desses espaços, uma vez que as meninas protagonistas dos textos em estudo relatam verões que se encerram junto às atrocidades que jamais deveriam ser testemunhadas, tampouco vividas. A proposta deste estudo, então, é revelar como o verão faz florescer nos jardins, nos textos em questão, a violência no mundo dos negros.

Palavras-chave: The bluest eye, The Flowers, Toni Morrison, Alice Walker, verão.

ABSTRACT

Umberto Eco, in *On Literature* (2011), explains that writing about a people is not necessarily connected to describe its history under a unique perspective; contrariwise, he proposes that when there is literature, there is contribution to form the language, thus identity and community. Beyond the various questions that compose the Afro-American identity composition, violence is spotlighted, as it is a theme constantly presented in the literary works of authors whose pillars are rooted on this people. These question is relevant when the last piece of Toni Morrison’s first novel, *The Bluest Eye*, is analyzed, inasmuch as in Alice Walker’s short story “The Flowers”. Both placed in gardens as their scenarios, those are not even quite close to the common meaning that those spaces normally have, as the main characters from both texts talk about summers that are over at the same moment the atrocities never to be real are. The main purpose of this study is to reveal how summer makes violence against Afro-Americas arise in the gardens described in the texts.

Keywords: The bluest eye, The Flowers, Toni Morrison, Alice Walker, summer.

A ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1993, Toni Morrison, e a também premiada escritora norte-americana Alice Walker, têm muito mais do que o Prêmio Pulitzer em comum: ambas afro-americanas escrevem sob o prisma de seu povo. Autoras

¹ Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

consagradas internacionalmente, as narrativas que produzem trazem diversas perspectivas acerca do negro norte-americano desde os primórdios da colonização. Em *Ensaio sobre a literatura* (2011), o estudioso Umberto Eco afirma que “a literatura, contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade” (ECO, 2011, p.11) e é exatamente isso que se busca comprovar neste breve estudo, que tem como aporte *The Bluest Eye*, de Morrison, e “The Flowers”, de Walker.

Contemporâneos, tanto o romance como o conto tornam-se poéticos sem perder o caráter contestador comumente encontrado na prosa contemporânea. A denúncia, os problemas sociais e todos os aspectos negativos a eles ligados são expostos com delicadeza e dedicação, construindo uma narrativa singular do século XX. Em especial reforça-se o tema da questão racial, tão cotidiana na literatura universal sendo o ponto central do romance e o conto que se estuda aqui. O modo como as duas narrativas são conduzidas revelam a importância do tema que ilustra os episódios apresentados, por isso a opção por retratar situações protagonizadas por meninas negras permite destacar conflitos sociais em diversos níveis, principalmente no que se refere à ideologia que perpassa a sociedade que se retrata nas obras.

The Bluest Eye (traduzido como *O Olho Mais Azul*) é o romance inaugural de Toni Morrison, publicado em 1970. Sendo estruturado em quatro partes nomeadas outono, inverno, primavera e verão, rompe-se a suposta relação cronológica oriunda da sequência das estações do ano no momento em que a leitura flui e se revela que os capítulos, apesar de respeitarem a estação do ano na qual se inserem estruturalmente, não são apresentados cronologicamente. A protagonista do romance é Pecola Breedlove, uma menina negra de 11 anos, extremamente pobre, que é violentada pelo pai e, em consequência, (sobre)vive submersa nas sequelas sociais, físicas e psicológicas do atroz ato. Para este estudo, entretanto, opta-se por um recorte no trecho final de Verão, trecho este em que Claudia Mac Teer narra, em primeira pessoa, o desfecho da história da amiga Pecola Breedlove.

Já o conto “The flowers” (não traduzido no Brasil) foi publicado na segunda obra de Alice Walker em 1973 em *In Love and Trouble: Stories of Black Women*. No conto em questão, narrado na onisciência da terceira pessoa, a menina Myop protagoniza, no início do verão, a violência sofrida pelo negro quando, em uma escapada para explorar os arredores de sua casa, depara-se com o corpo de um homem negro decapitado.

Parênteses à presença das flores, que surgem como uma espécie de extensão dos jardins e daquilo que estes representam.

A flor comumente se apresenta como uma figura do arquétipo da alma, como um centro espiritual. Seu significado é necessário, então, devido à sua cor, revelando-se tendências psíquicas: o amarelo se reveste de simbolismo solar, o vermelho simboliza o sangue, o azul simboliza a irrealidade sonhadora. Mas as matizes do psiquismo se diversificam indefinidamente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.506).

As flores mortas, como as que Myop colhe em seu passeio até deparar-se com a rosa manchada de sangue, por exemplo, acabam por ilustrar a construção e a desconstrução dos jardins e, conseqüentemente, dos verões que se apresentam nas narrativas.

Tanto no início do conto como no início do trecho que se estuda do romance, depara-se com uma espécie de retrato consolidado do verão em que há prosperidade, como se observa nos trechos aqui destacados:

O verão já estava bem quente quando Frieda e eu ganhamos nossas sementes. Esperávamos desde abril pelo embrulho mágico contendo os pacotes e pacotes de sementes que venderíamos por cinco centavos cada um, o que nos daria direito a uma bicicleta nova. Acreditamos nisso e passávamos a maior parte de cada dia andando pela cidade, vendendo as sementes. (MORRISON, 2003, p.188).

[...] os dias nunca foram tão lindos como estes. O ar era tão penetrante que fazia com que ela [Myop] estremecesse seu nariz. A colheita do milho e do algodão, amendoim e abóbora, fazia de cada dia uma grata surpresa que causava pequenos tremores em suas mandíbulas.² (WALKER, 1981, p.119, tradução nossa).

Essa semelhança entre a beleza com a qual se descreve o verão de cada uma das narrativas vem de encontro à definição de jardim proposta de Chevalier e Gheerbrant (2005, p.241), sendo este “[...] símbolo do paraíso terrestre, do cosmos que os têm como centro, do paraíso celestial e dos estados espirituais que correspondem a locais paradisíacos”. Aqui não se notam marcas que firam a perfeição na qual cada uma das personagens insere-se dentro dos verões descritos. Muito pelo contrário, termos como

² [...] the days had never been as beautiful as these. The air held a keenness that made her nose twitch. The harvesting of the corn and cotton, peanuts and squash, made each day a golden surprise that caused excited little tremors to run up her jaws (WALKER, 1981, p.119).

“embrulho mágico” e “grata surpresa”, por exemplo, revelam um quadro bastante paradisíaco, especialmente ao recortar o quadro do todo que compõe cada uma das obras.

Ainda citando Chevalier e Gheerbrant, “o paraíso é representado, muitas vezes, como um jardim cuja vegetação luxuosa e espontânea é fruto de uma atividade celestial” (2005, p.801). Essa perfeição paradisíaca alicerçante nos verões que se apresentam nas narrativas mantém-se nos trechos seguintes em que se narram cenários que corroboram a positividade da estação do ano em ambas as obras. No romance de Morrison, a esperançosa narradora relata o desejo de florescimento das sementes, tão comum no verão: “[...] e vamos plantar as sementes atrás da nossa casa, para que a gente possa cuidar delas. E quando elas brotarem a gente vai saber que deu tudo certo” (MORRISON, 2003, p.192). O florescer das sementes encontra-se atrelado ao fim positivo da jornada que Claudia narra – vale ressaltar que esse é o trecho de encerramento do romance. No conto de Walker, por sua vez, o foco está na descrição do espaço em que os elementos da natureza se fazem essenciais: “ela também encontrou, além de várias samambaias e folhagens comuns, porém belas, um ramo de estranhas flores azuis com cumes aveludados e doces arbustos repletos de perfumados brotos marrons³” (WALKER, 1981, p.119-120, tradução nossa).

Ora, engana-se quem acredita que o fato de estarem imersas em uma natureza que floresce basta para fazer das obras representantes perfeitas da harmonia integral entre espaço narrativo e personagens. Muito pelo contrário, os trechos iniciais em que se descreve a natureza é aquilo que Henri Bergson (1999, p.161) chama de “[...] presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro”, pois é a partir desses dois trechos que as narrativas começam a relevar a desarmonia estruturante de seus verões. De fato, os trechos acima apresentados referem-se ao momento em que as narrativas começam a mudar seu tom paradisíaco para algo bastante distante da perfeição.

O ponto de virada das duas obras é apresentado em: “vamos enterrar o dinheiro perto da casa dela para que a gente não possa voltar e desenterrar [...]” (MORRISON, 2003, p.192); “estava sombrio no pequeno esconderijo onde ela se encontrava. O ar estava úmido, o silêncio fechado e profundo⁴” (WALKER, 1981, p.119-120, tradução nossa). No texto de Morrison, o ato de enterrar as moedas, que obviamente não floresceriam, indica

³ she found, in addition to various common but pretty ferns and leaves, an armful of strange blue flowers with velvety ridges and a sweet suds bush full of the brown, fragrant buds³” (WALKER, 1981, p.119-120).

⁴ “it seemed gloomy in the little cove in which she found herself. The air was damp, the silence close and deep” (WALKER, 1981, p.119-120)

não apenas o desconforto que Claudia e sua irmã sentem em relação à Pecola e sua história, mas também o desejo de jamais testemunhar qualquer florescer oriundo daquele local: vale lembrar que, na completude da fábula narrativa, Pecola acaba louca, abandonada à margem da cidade. A jovem Myop do conto de Walker, por sua vez, peca ao ultrapassar os limites espaciais impostos à sua condição infantil. Ao deparar-se com o distante local em que se encontra, a descrição onisciente do narrador apresenta uma espécie de sufocamento associado ao espaço físico restrito e ao peso do ar que circundava a jovem protagonista – esse peso, entretanto, associa-se à contaminação do ar graças ao corpo que ocupa aquele espaço ou à consciência de Myop que sabe estar pisando em solo proibido?

Quase plena, quase sublime, quase paradisíaca: aquela pintura da estação do ano em que as personagens se encontravam inseridas esvanece-se à medida em que são descritos espaços de verão que se contrapõem à plena beleza apresentada no início das narrativas. É interessante ressaltar que tanto no romance de Morrison como no conto de Walker as personagens são tomadas pelo espaço transformando suas sensações à medida que adentram à terra. Resta, no desenrolar narrativo que segue, citando Adorno, uma negativa herança do sublime, cujo sentimento outrora aplicado quase que de imediato ao que se observava, desmancha-se ante a libertação que o espaço real gera nas personagens. De fato, a leitura completa de ambas as obras se revela bastante incisiva em relação à composição de um quadro deveras intenso no que se diz respeito à violência.

Aqui cabe uma reflexão mais específica sobre a representação do negro nas duas obras. A própria Toni Morrison (NICOL, 2009, p.129, tradução nossa) explica que as narrativas escravistas “[...] tinham que ser autenticadas pelos patrões brancos”⁵, ou seja, citando Bran Nicol, os textos da época encobriam, com uma espécie de véu, todas as barbaridades da época. Mesmo não se tratando especificamente de narrativas alicerçadas em tempo e espaço escravistas, faz-se impossível tecer qualquer reflexão mais aprofundada sem antes refletir acerca da condição no negro norte-americano, iniciada ainda na colonização.

Retomando-se brevemente a história da colonização dos Estados Unidos, o advento das discussões acerca da raça se tornaria quase que óbvio, a considerar-se que durante o processo de exploração da colônia inglesa, foi necessária a vinda de negros da África, sob a condição de escravos. A mão-de-obra escrava – barata e funcional – tornou-se a base

⁵ “had to be authenticated by white patrons” (NICOL, 2009, p.129).

para o desenvolvimento econômico e conseqüente independência do país recém-descoberto.

Todas as condições para negros e brancos na América do século dezessete eram o oposto [de condições favoráveis], tudo era poderosamente dirigido ao antagonismo e aos maltrato. Sob tais condições até a menor mostra de humanidade entre as raças poderia ser considerada uma evidência de uma simples pressão humana contra a sociedade.⁶ (ZINN, 2005, p.31, tradução nossa).

O branco, desta maneira, ganhou o papel de raça dominante e o negro de raça dominada. Até o século XVI, pouco antes do mercado escravista se tornar um negócio lucrativo, o significado do termo preto era o seguinte, segundo o *Oxford English Dictionary*: “profundamente manchado com sujeira; emporcalhado, sujo, asqueroso. Tendo intenções obscuras ou mortais, maligno; pertencendo ou envolvendo a morte, mortal; venenoso, desgraçado, sinistro. Abominável, perverso, cruel, terrivelmente ruim. Indicador de desgraça, censura, predisposição à punição, etc.”⁷ (ZINN, 2005, p.31, tradução nossa).

Como, no entanto, julgar uma raça superior à outra? Jean-Paul Sartre estabelece, em uma de suas obras, que: “[...] o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e [...] só depois se define. O homem [...] se não é definível, é porque primeiramente não é nada” (SARTRE, 1978, p.6). Ora, se o homem não é nada, conforme apresenta o filósofo, como superiorizar um a outro homem? Em contrapartida, se o próprio dicionário definia o negro como algo completamente negativo, como transformar a imagem do afro-americano em positiva?

Reitera-se que mesmo nenhuma das obras retratando o período escravista, tanto em *O Olho Mais Azul*, como em “The Flowers”, aponta-se a situação do negro do início do século XX, aquele vivia os resquícios daquilo que foi a escravidão. O negro, como ser social, ocupava o lugar que lhe restou, uma existência quase periférica que não permitia espaço para muitos questionamentos. Ressalta-se, aqui, que em nenhuma das narrativas não há qualquer alusão, por parte das personagens ou dos narradores, ao descontentamento do povo; há, sim, um sentimento de conformismo em relação à situação na qual vivem,

⁶ All the conditions for black and white in seventeenth-century America were the opposite of [...] [favorable conditions], all powerfully directed toward antagonism and mistreatment. Under such conditions even the slightest display of humanity between the races might be considered evidence of a basic human drive toward community. (ZINN, 2005, p.31).

⁷ “deeply stained with dirt; soiled, dirty, foul. Having dark or deadly purposes, malignant; pertaining to or involving death, deadly; baneful, disastrous, sinister. Foul, iniquitous, atrocious, horribly wicked. Indicating disgrace, censure, liability to punishment, etc.” (ZINN, 2005, p.31).

assim como vivem as meninas Cláudia (narradora personagem), Pecola (protagonista) e Myop (protagonista), absortas em sua condição de descendentes de escravos.

Estabelecida a questão racial inerente ao povo que as autoras representam em suas obras, retomam-se as considerações acerca da desconstrução dos verões. Um retrato deturpado do verão eclode com uma espécie de crise que se comprova quando da completude da leitura uma vez que “[...] a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeostase é rompida [...]” (ADORNO, 1970, p.68), ou seja, completude com a qual se apresentara, até então, os verões das narrativas rompe-se.

Em *A Cor Púrpura*, relata-se a degradação do espaço físico no qual Pecola, a protagonista, vive: “as nossas flores nunca cresceram. Eu estava convencida de que Frieda tinha razão, de que eu as plantara fundo demais. Como é que eu pude ser tão descuidada?” (MORRISON, 2003, p.205); no conto, “ela já tinha estado longe antes, mas a estranheza da terra a fez não se sentir tão bem como em seus outros passeios”⁸ (WALKER, 1981, p.120, tradução nossa). A terra, nesses dois trechos, caracteriza-se como imprópria (ou improdutiva), indo de encontro à ideia que comumente circunda as definições de terra “[...] regenerar graças ao contato com as forças da terra, morrer uma forma de vida para renascer outra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.993). Essa relação entre morte e renascimento faz-se bastante evidente uma vez que, no romance de Morrison, as sementes plantadas pelas irmãs não floresceram, assim como não vingou o bebê de Pecola; no conto de Walker, da conhecida terra por onde Myop vagava eclodia estranheza que, no desfecho do conto, se confirmaria como a presença física da morte.

Finalmente, com o desfecho das obras, consolida-se uma versão completamente alheia ao verão e aos jardins que se apresentam inicialmente. Nesses momentos narrativos, “lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante: revivemos em todos os detalhes cenas da infância inteiramente esquecidas [...]” (BERGSON, 1999, p.161), ou seja, ao retomar-se o momento de verão das narrativas, as lembranças positivas perdem-se ante os desfechos propostos.

Digo que não plantei as sementes fundo demais, culpa foi do solo, da terra, da nossa cidade. Agora até penso que a terra do país inteiro era

⁸ “she had often been as far before, but the strangeness of the land made it not as pleasant as her usual haunts” (WALKER, 1981, p.120).

hostil a cravos-de-defunto naquele ano. Este solo é ruim para certos tipos de flores. Não nutre certas sementes, não dá certos frutos, e quando a terra mata voluntariamente, aquiescemos e dizemos que a vítima não tinha o direito de viver. Estamos errados, é claro, mas não tem importância. É tarde demais. Pelo menos nos limites da minha cidade, entre o lixo e os girassóis da minha cidade, é muito, muito, muito tarde. (MORRISON, 2003, p.207).

Muito perto de onde ela pisara estava uma rosa cor-de-rosa selvagem. Quando ela se reclinou para juntá-la ao seu ramalhete, ela notou um monte, um anel em torno da raiz da rosa. Na raiz estava um nó corredio, uma espécie de arame, sangrando benignamente no solo. Ao redor do carvalho, espalhava-se outro membro pendendo. Puído, podre, manchado e esfarrapado – quase isso – mas girando impacientemente na brisa. Myop deitou suas flores.

E o verão acabou⁹. (WALKER, 1981, p.120, tradução nossa).

A presença de flores como “cravos-de-defunto” e de elementos como “solo ruim” confirmam a falta de perspectiva de florescimento na narrativa de Morrison; a presença do corpo com “membro pendendo” cumpre a mesma função no conto de Walker. Ao cotejar-se as obras com as definições de morte, que “[...] designa o fim absoluto de algo positivo e vivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala sobre a morte de uma tempestade, mas sim da transformação da morte para um lindo dia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p.731), nota-se essa morte em quase todos seus vieses. A saber: seres humanos morrem, representados pela morte do bebê de Pecola, no romance, e do homem decapitado, no conto; as plantas morrem em “The Flowers” quando em contato com o sangue do homem decapitado; a amizade entre Claudia, sua irmã e Pecola morre, assim como a aliança que unia as meninas; transformam-se os espaços habitados pelas personagens tornam-se proibidos – Pecola passa a habitar a margem da cidade; Myop encontra o corpo além do local onde podia estar.

Dentro desses espaços proibidos, tanto Claudia como Myop agem de acordo com o papel social ao qual foram designadas, com passividade plena. Tomando agora aquilo que

⁹ Very near where she'd stepped into the head was a wild pink rose. As she picked it to add to her bundle she noticed a raised mound, a ring, around the rose's root. It was the rotted remains of a noose, a bit of shredding plowline, now blending benignly into the soil. Around an overhanging limb of a great spreading oak clung another piece. Frayed, rotted, bleached, and frazzled--barely there--but spinning restlessly in the breeze. Myop laid down her flowers. And the summer was over. (WALKER, 1981, p.120, tradução nossa).

Nietzsche explica como livre-arbítrio “[...] essencialmente, o afeto de superioridade em relação àquele que tem de obedecer: *eu sou livre, ele tem de obedecer*” (NIETZSCHE, 2005, p.23, grifos do autor), compreende-se a passividade de Claudia em relação à Pecola e à sua condição marginal e de Myop, em relação ao corpo com o qual se depara em meio ao jardim.

Contemporâneos em sua essência, tanto o romance como o conto representam, através das jovens protagonistas, o deslocamento social ao qual as personagens negras que integram as obras estão inseridas. Arraigadas nessas condições sociais completamente distantes das imagens paradisíacas que se propusera inicialmente as narrativas se encerram, quase como uma grande confirmação de que o verão não é um momento de renascimento, mas estação que anuncia a morte, o fim das esperanças e dos anseios de um futuro menos entristecido. Os jardins desses mundos habitados por Afro-Americanos agora são tomados pela morte. Dessa forma, desconstrói-se o cenário paradisíaco e cede-se espaço às incertezas da vida.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ECO, Humberto. **Ensaio sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.
- MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **The bluest eye**. New York: Alfred A. Knopf, 2004.
- NICOL, Bran. **The Cambridge introduction to postmodern fiction**. New York: Cambridge University Press, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- SARTRE, Jean Paul. **Reflexões sobre o racismo**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

WALKER, Alice. **You can't keep a good woman.** New York: Harcourt Jovanovich Publishers, 1981. ZINN, Howard. **A people's history of the United States.** New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.