

**A RELAÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS FÍSICOS E A REPRESENTAÇÃO
FEMININA NEGRA NO ROMANCE “O OLHO MAIS AZUL”, DE TONI
MORRISON: UMA ANÁLISE INTERSECCIONAL DA TRAJETÓRIA DE
PECOLA BREEDLOVE**

*The relationship between physical environments and black female representation in
the novel “The Bluest Eye”, by Toni Morrison: an intersectional analysis of Pecola
Breedlove’s trajectory*

PEREIRA, Jane Cely Marques do Nascimento¹, & SILVA, Márcia Tavares²

Resumo

O romance *O Olho Mais Azul*, de Toni Morrison, aborda, dentre outros aspectos, a questão da segregação racial e da violência contra a mulher afrodescendente norte-americana. O objetivo deste artigo é analisar a representação do espaço no referido romance, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes, indicando, ao mesmo tempo, de que modo eles se configuram como espaços topofílicos e topofóbicos. Os resultados indicam que aqueles que são inóspitos afetam a protagonista emocionalmente e que tal condição é reflexo do conflito interseccional que envolve gênero, raça e sexo, contribuindo para o processo de autoaversão de Pecola Breedlove.

Abstract

The novel *The Bluest Eye*, written by Toni Morrison, delves into various aspects, including the issues of racial segregation and violence against African-American women. This article aims to analyze the representation of space in the novel, particularly focusing on how the character Pecola Breedlove is portrayed within these environments. Additionally, it seeks to explore how these spaces are configured as both places of topophilia and topophobia. The findings indicate that inhospitable environments profoundly affect the protagonist physically and emotionally. This condition reflects the complex intersectional conflicts involving gender, race and sex, which significantly contribute to Pecola Breedlove's self-loathing process.

Palavras-chave: *O Olho Mais Azul; Toni Morrison; Topoanálise.*

Keywords: *The Bluest Eye; Tony Morrison; Topoanalysis.*

Data de submissão: setembro de 2022 | **Data de publicação:** março de 2023

¹ JANE CELY MARQUES DO NASCIMENTO PEREIRA – Universidade Federal de Campina Grande - PPGLE. BRASIL. Email: janeceymarques@gmail.com

² MÁRCIA TAVARES SILVA - Universidade Federal de Campina Grande - PPGLE. BRASIL. Email: tavares.ufcg@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

A eclosão do *Black Feminism* nos Estados Unidos, entre as décadas de 1970 e 1980, foi marcada pela reivindicação da autonomia e da inclusão das mulheres negras, recusando, a princípio, o sexismo e elegendo o racismo como bandeira de sua batalha. As ativistas lutavam por visibilidade dentro do próprio movimento, conforme observa Almeida (2014, p. 3):

Em 1981, Angela Davis, no clássico *Womem, Race, and Class*, destaca que o significado da emancipação para as mulheres negras difere daqueles atribuídos pelas abordagens vigentes no feminismo liberal burguês, o qual concebe como modelo as experiências de mulheres brancas.

Essa luta contra o silenciamento imposto às mulheres negras naquelas décadas, enquanto resposta teórica ao racismo e ao sexismo, foi, de fato, uma oposição ao discurso feminista eurocêntrico e às práticas do feminismo socialista, anunciando, dessa forma, seus princípios contra os estereótipos criados com relação às mulheres negras. Almeida (2014, p. 3) ressalta alguns desses estereótipos:

Primeiro, os estereótipos que relacionam o corpo como objeto sexual. Segundo, os estereótipos que atribuem ao corpo das mulheres negras uma domesticidade atávica. Terceiro, os estereótipos que se referem à forma como as mulheres negras relacionam-se com as práticas racistas.

Vários estudos, incluindo Almeida (2014) e Lage (2013), mostram que os ideais do *Black Feminism* podem ser encontrados nas obras literárias das escritoras negras norte-americanas da década de 1970, que construíram suas narrativas com foco nos problemas de classe, raça e gênero. Para Almeida (2014, p. 4), destacam-se Alice Walker, Pat Parkers, Rebecca Walker e Toni Morrison, entre as escritoras que levantaram essa bandeira e que subvertem as fronteiras entre a reflexão especulativa, a estética e a política.

Nas obras de tais autoras, a presença maternal, as casas e os jardins são recorrentes, porque “a história, para as mulheres afro-americanas, é pensada ao longo das linhas de vida de suas mães” [...] e tanto “a casa, como o jardim, é um espaço privilegiado em que as mulheres afro-americanas padecem a história e produzem *herstory*” (Giraudó, 1997, p. 64-65). Segundo Hamilton (2020, p. 32), Alice Walker, no artigo *In Search of Our Mothers' Gardens*, escrito em 1994,

[...] nos mostra como as mães negras têm construído, por meio de sua criatividade, lares aconchegantes para a família, verdadeiros refúgios do mundo patriarcal racista. Ela desconstrói o estereótipo das mães negras ruins, mostrando que apesar do abuso e opressão que sofrem na sociedade (pós) escravagista, elas foram capazes de transformar casas

dilapidadas e decrépitas em lares repletos de afeição e espaços de libertação. A escritora apresenta o caso da própria mãe que, apesar de trabalhar duramente no campo ao lado do seu pai, tricotava mantas artísticas para a proteção de sua família contra o frio. A mãe cultivava belos jardins com “girassóis que literalmente escondiam as rachaduras nas paredes da casa” (Alice Walker, p. 408). Walker afirma que, em virtude da criatividade de sua mãe, sua memória de pobreza se lhe remete à floração de girassóis, petúnias, rosas, dalias e verbenas.

O objetivo deste artigo é analisar a representação do espaço no romance *O Olho Mais Azul*, de Toni Morrison, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes. Sob essa proposta, indica-se de que modo eles se configuram, seja de afeto, seja de rejeição. Além disso, mais importante ainda, analisa-se como eles contribuem para o processo de autoaversão da protagonista.

Destaca-se que o texto é um recorte de uma pesquisa mais ampla, que tem como base os estudos de Bachelard (1989), Borges Filho (2007) e Xavier (2012), referências no campo da topoanálise, isto é, o “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (Bachelard, 1989, p. 202).

De acordo com Borges Filho (2007, p. 25-30), o espaço, no enredo literário, tem as seguintes funções: 1) caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; 2) influenciar as personagens e sofrer suas ações; 3) propiciar a ação; 4) situar a personagem geograficamente; 5) representar os sentimentos vividos pela personagem; 6) estabelecer contraste com as personagens; e 7) antecipar a narrativa.

O mapeamento da topografia textual e a observação dos paralelos entre o micro e o macroespaço, incluindo cenário, natureza, ambiente e paisagem, são elementos importantes da análise. Ao investigar as coordenadas espaciais, orientamos nosso ponto de vista a partir de elementos oriundos da lateralidade (direito-esquerdo), da frontalidade (diante-atrás), da verticalidade (alto-baixo), da perspectividade (perto-longe), da centralidade (centro-periferia), da amplitude (vasto-restrito) e da interioridade (interior-exterior) (Borges Filho, 2007, p. 48). Os gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar) também são relevantes para compreensão da trama.

Nesse sentido, o leque de elementos a serem considerados na abordagem do texto se expandem, englobando cores, formas, música, vozes, aromas, texturas e sabores os mais variados. Notadamente, esse modo diverso de perceber o mundo manifesta-se no enredo.

Assim, “pela movimentação, contato e manipulação, a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço. [...] É nessa imbricação de personagem, ação e espaço que os sentidos são produzidos, e o topoanalista deve levar isso em consideração” (Borges Filho, 2007, p. 89).

Xavier (2012, p. 19), no livro *A casa na ficção de autoria feminina*, apresenta os conceitos de topofilia e topofobia, que podem ser entendidos, respectivamente, como sinônimo de “espaço feliz” e “lugar do medo e da aversão.” Para a referida autora, a imagem da casa é “um valioso instrumento de análise da alma humana”, sem “desprezar os demais elementos do tecido textual, pois interagem entre si, sobretudo no caso da interseção personagem/espaço” (Xavier, 2012, p. 19-20). É nessa direção, portanto, que orientamos nossa abordagem, porque consideramos haver uma estreita relação entre a representação dos espaços ocupados pelas personagens femininas afrodescendentes no romance *O Olho Mais Azul* e os seus perfis psicológicos. Em nossa perspectiva, tal relação, reflexo do conflito interseccional que envolve gênero, raça e sexo, é determinante para a definição da personalidade de Pecola Breedlove.

2. OS ESPAÇOS NO ROMANCE *O OLHO MAIS AZUL*

A família Breedlove mora no térreo de uma “loja abandonada na esquina sudeste da Broadway com a rua 53 em Lorain, Ohio” (Morrison, 2003, p. 37), um lugar sem importância, similar a uma “caixa de pintura cinza descascada”, que não se harmonizava nem com o todo da rua nem da cidade e que, em épocas remotas, fora habitado por ciganos e utilizado como padaria, pizzaria e imobiliária. Era ali que eles passavam os dias, “apodrecendo juntos no entulho conseguido na veneta de um corretor de imóveis” (Morrison, 2003, p. 38). O interior da casa era igualmente caótico:

A grande área da “loja” era dividida em dois aposentos por tábuas de madeira compensada que não chegavam ao teto. Havia uma sala de estar, que a família chamava de sala da frente, e o quarto, onde todos de fato viviam. No aposento da frente havia dois sofás, um piano de armário e uma minúscula árvore de Natal artificial que estava ali armada e coberta de poeira, fazia dois anos. O quarto tinha três camas: uma estreita, de ferro, para Sammy, de catorze anos, outra para Pecola, de onze, e uma de casal, para Cholly e a Sra. Breedlove. No centro do quarto, para a distribuição uniforme do calor, erguia-se um fogareiro a carvão. Em torno das paredes estavam colocados baús, cadeiras, uma mesinha de canto e um “guarda-roupa” de papelão. A cozinha ficava no fundo do apartamento, um aposento separado. Não havia banheiro, somente um vaso sanitário, inacessível aos olhos, ainda que não aos ouvidos dos inquilinos (Morrison, 2003, p. 39).

O abandono do espaço físico também se revela na relação que os moradores mantinham com os móveis, que “envelheceram sem jamais terem se tornado familiares”, desmemoriados, pois “não havia recordações entre aqueles móveis. Certamente nenhuma recordação a ser acalentada [...]” (Morrison, 2003, pp. 39-40), uma vez que

A única coisa viva na casa dos Breedlove era o fogareiro a carvão, que tinha vida independente de tudo e de todos. Apagava ou acendia a critério próprio, embora a família o alimentasse e conhecesse todos os detalhes de manutenção, borrifar, não umedecer, não exagerar na quantidade... O fogo parecia acender, baixar ou morrer de acordo com seus próprios esquemas. De manhã, porém, sempre decidia apagar (Morrison, 2003, p. 41).

De modo geral, o ambiente pobre, marginalizado e inóspito era reflexo da autoimagem que eles tinham de si mesmos, pois os Breedlove não moravam ali porque estavam passando por dificuldades, mas porque se achavam feios. Em certa medida,

Embora sua pobreza fosse tradicional e embrutecedora, não era exclusiva. Mas sua feiura era exclusiva. Ninguém teria conseguido convencê-los de que não eram implacável e agressivamente feios. Com exceção do pai, Cholly, cuja feiura [...] era o comportamento, o resto da família usava a feiura, vestia-a, por assim dizer, embora ela não lhe pertencesse. [...] A gente olhava para eles e ficava se perguntando por que eram tão feios; olhava com atenção e não conseguia encontrar a fonte. Depois percebia que ela vinha da convicção, deles. Era como se algum misterioso patrão onisciente tivesse dado a cada um deles uma capa da feiura para usar e eles a tivessem aceitado sem fazer perguntas (Morrison, 2003, p. 42-43).

A situação da família se agravou quando Cholly, embriagado, incendiou o lugar onde residiam. Conforme Cláudia, a narradora:

Cholly Breedlove, então, um negro que pagava aluguel, ao pôr a família na rua, havia se catapultado para além do alcance da consideração humana. Agora estava junto dos animais; era, realmente, um cachorro velho, uma cobra, um rato de um negro. A sra. Breedlove estava alojada com a mulher para quem trabalhava; o menino, Sammy, estava com uma outra família; e Pecola ficaria conosco. Cholly estava na cadeia (Morrison, 2003, p. 22).

Como podemos observar, por conta do fogo, a família Breedlove não tinha mais um lar, razão pela qual cada um foi encaminhado para um lugar diferente, pois “ficar na rua era o verdadeiro terror da vida”, uma vez que “[...] há uma diferença entre ser posto para fora e ser posto na rua. Se a pessoa é posta para fora, vai para outro lugar; se fica na rua, não tem para onde ir” (Morrison, 2003, p. 20-21). Como já mencionado, Pecola foi recebida pela família MacTeer, que vivia, com orgulho, num sobrado próprio, pois “os negros que tinham propriedade dedicavam toda a energia, todo o amor aos seus ninhos”

(Morrison, 2003, p. 21). Foi nesse espaço em que Pecola encontrou as irmãs Cláudia e Frieda, com as quais passou a conviver, estabelecendo uma relação de afeto e amizade.

Na escola, Pecola era desprezada, “tanto pelos professores quanto pelos colegas. Era a única pessoa da classe que se sentava sozinha numa carteira dupla” (Morrison, 2003, p. 49). Na Casa Yacobowski Legumes Frescos Carnes e Produtos Diversos, ela também foi rejeitada. Quando se dirigiu ao proprietário – um comerciante, branco, imigrante, 52 anos, de olhos azuis e católico – para entregar-lhe os centavos que seriam usados para comprar três doces Mary Jane, ele acompanhou os movimentos de Pecola, mas “Nada em sua vida nunca sequer sugeriu que a proeza (*de ver uma pessoa negra*, grifos nossos) fosse possível, que dirá desejável ou necessária” (Morrison, 2003, p. 52). O vendedor foi hostil com Pecola e o processo de compra dos caramelos foi constrangedor para a cliente.

No dia em que Pecola foi ao encontro da mãe na casa onde ela trabalhava, acidentalmente derrubou uma torta de mirtilo no assoalho da cozinha, despertando a fúria da Sra. Breedlove, que a agrediu, expulsando-lhe do recinto: “Sua louca... o meu chão, sujeira... olhe o que você... trabalho... saia daqui agora isso... maluca... o meu chão... o meu chão... o meu chão.” Como Claudia constata, “as palavras eram mais quentes e escuras do que os mirtilos fumegantes, e recuamos, apavoradas” (Morrison, 2003, p. 111). Em nossa concepção, naquele contexto, a mãe de Pecola não era Pauline Breedlove, mas Polly, a empregada doméstica que também cuidava de uma garotinha mais nova que Pecola, Claudia e Frieda, de cabelo loiro, preso com fita e que usava “um vestido cor-de-rosa e chinelos de quarto, felpudos e também cor-de-rosa, com duas orelhas de coelho nas pontas” (Morrison, 2003, p. 110). Por conta da condição socioeconômica, Pauline Breedlove não teve a chance de ser mãe dos seus filhos, de ser mulher, de ser dona do seu chão, mas, ao contrário, de ser a mãe dos filhos da patroa. Vivia na casa dos outros para os outros, como ainda vivem milhões de mulheres negras espalhadas pelo mundo. Era uma questão de sobrevivência.

Ao entrar no mercado de trabalho, Pauline passou, então, a vivenciar uma situação comum às mulheres, desde há muito tempo: a dupla jornada. Atuava, pois, como faxineira fora e dentro de sua própria casa. Como Davis (2016) observa,

Embora as tarefas domésticas, como as conhecemos hoje, possam vir a se tornar velhas relíquias históricas, as atitudes sociais predominantes continuam a associar a eterna condição feminina a imagens de vassouras e pás de lixos, esfregões e baldes, aventais e fogões, vasilhas e panelas (Davis, 2016, p. 226).

A forma como a pequena criança branca trata a Sra. Breedlove, chamando-a por Polly, e o modo como a mãe de Pecola reage diante do ocorrido, repetindo, por quatro vezes, a expressão “o meu chão”, revelam que, de alguma forma, ela se sentia pertencente a tal núcleo, o que não corresponde à verdade, pois, naquela residência, ela era apenas a serviçal negra, e não um membro da família. Além disso, o modo como Pecola é desprezada ratifica que, ali, ela não era bem-vinda. Apenas sua mãe, que era, de fato, uma quase escrava.

Ao analisarmos esses quatro espaços de atuação de Pecola Breedlove, quais sejam, sua residência, a escola, a loja do Senhor Yacobowski e a casa onde sua mãe trabalhava, constatamos que eles podem ser classificados como topofóbicos, visto que, em tais ambientes, a personagem é hostilizada, subalternizada e invisibilizada. Tal rejeição é justificada por conta da sua condição de menina afrodescendente, pobre e “feia”, tendo em vista que o seu perfil de beleza vai de encontro àquele vigente na sociedade norte-americana.

3. OS SENTIDOS E A PERCEPÇÃO DO ESPAÇO CIRCUNDANTE

De acordo com Bachelard (1989, p. 227), “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” Nessa perspectiva, consideramos importante abordar outros elementos em nosso estudo, dentre os quais os gradientes sensoriais, como o olhar e a visão, analisando de que modo eles dialogam nos diferentes ambientes de atuação da protagonista, que, desde a mais tenra idade, absorveu, por meio dos diferentes sentidos, os valores e a herança do povo afrodescendente. Ao nascer, conforme narrado pela própria mãe, Pecola já sabia se alimentar sem que ninguém a tivesse ensinado:

Ela era diferente do que eu tinha imaginado. Acho que conversei tanto com ele (*o bebê*, grifo nosso) que criei uma imagem na cabeça. [...] Me deram o bebê pra amamentar e na mesma hora ela gostou de puxar o bico do meu peito. Aprendeu rápido. Não como o Sammy, que foi a criança mais enjoada pra alimentar. Mas a Pecola, desde o começo parecia que ela sabia o que tinha a fazer. Um bebê esperto. Eu gostava de olhar para ela. Eles faz um barulhinho guloso (Morrison, 2003, pp. 126-127).

A fala da mãe de Pecola extrapola o sentido denotativo. Ao dizer que a criança aprendeu rápido e que, desde o começo, ela já sabia o que tinha que fazer, Pauline está, por meio do seu seio, passando toda a sua ancestralidade, bem como todo o *status quo* no

qual estava inserida. Em outros termos, ela estava transmitindo à filha tudo aquilo que ela já havia vivenciado: as normas, explícitas e implícitas, os estereótipos, as regras relativas aos padrões de beleza, o papel da mulher negra no mercado de trabalho e o lugar dela, Pecola, naquele contexto de segregação.

Em nossa visão, muito embora a boca seja um órgão utilizado para a expressão oral, para Pecola, é apenas o canal por onde se alimenta. Pecola é uma criança de poucas palavras, quase muda e que fala, na maioria das vezes, por onomatopeias. Desde o seu nascimento, foi assim. Esse silenciamento está presente em vários momentos da narrativa, como podemos observar no quase diálogo que ela tem com o dono da mercearia, Senhor Yacobowski:

Ela aponta para os Mary Janes – seu dedo, uma pequenina seta preta apertada contra a vitrine. A afirmação silenciosamente inofensiva da tentativa de uma criança negra de se comunicar com um adulto branco. “Esses”. A palavra é mais suspiro que significado.

“Quais? Estes? Estes?” Catarro e impaciência misturam-se na voz dele. Ele balança a cabeça, com a ponta do dedo fixa no lugar que, pelo menos de onde ela está vendo, identifica os Mary Janes. Ele não consegue ver o que ela vê – seu ângulo de visão, a inclinação do dedo dela não lhe permitem compreender. Sua manzorra vermelha e nodosa se remexe dentro da vitrine como a cabeça agitada de uma galinha indignada com a perda do próprio corpo.

“Pelo amor de Deus. Você não sabe falar?”

Os dedos dele roçam os de Mary Janes.

Ela fez que sim com a cabeça.

“Bom, por que não disse logo? Um? Quantos?”

Pecola abre a mão, mostrando os três centavos. Ele empurrou três Mary Janes na direção dela [...]. Ela lhe estende o dinheiro. Ele hesita, não querendo tocar sua mão. Não ocorre a ela tirar da vitrine o dedo da mão direita, nem algum jeito de remover as moedas da mão esquerda (Morrison, 2003, pp. 52-53).

Muito embora seu silêncio seja persistente, perseverante e ruidoso, no auge da interação com o comerciante, Pecola recorre ao tato, ao gesto, para se comunicar, provocando incômodo. Poderíamos dizer que esse silenciamento tem um viés histórico, vem do ventre da sua mãe, emudecida na sala de parto, e também vem do período escravagista. O emudecimento de Pecola se reflete na sua timidez e introspecção, mas não significa que ela está em paz. Ao contrário, transfigura-se em um grande dilema, pois ela vive em constante conflito com a sua comunidade, a sua família e a sua identidade. Segundo Gomes (2023, p. 8),

trabalhar entre a presença e a ausência, entre a voz e o silêncio; tatear ao longo de caminhos bordejados por fendas e lacunas – são experiências que se tecem e entrelaçam nos fios de histórias velhas e novas, de heranças sempre em mutação, de destinos em cruzamento e legados invadidos, acrescidos, transformados. Isto tudo, o discurso marginal da literatura afro-americana utiliza como matéria-prima.

Por outro lado, quando se sente acolhida, por exemplo, ao lado de China, Polaca e senhorita Marie, Pecola se comunica sem problemas. Naquele pequeno grupo, formado por mulheres novas e velhas, brancas e pretas, puras e pecadoras, Pecola ouvia histórias e compartilhava dúvidas. Todas moravam na mesma “caixa de pintura cinza”: a família Breedlove, na parte inferior; as prostitutas, na parte superior. Esse aspecto da verticalidade evidencia a dicotomia entre o andar de cima e o de baixo, o sótão e o porão. Como explica Bachelard (1989, p. 209-210), “os andares mais altos, o sótão, o sonhador os ‘edifica’, e os reedifica bem edificadas. [...] O porão é pois a loucura enterrada, dramas murados.” Tal distinção reitera nossa compreensão de que, por analogia, o andar térreo, o porão, por assim dizer, o lugar onde vivia a família Breedlove, era, portanto, um espaço topofóbico, enquanto o piso superior e o sótão, o aposento no qual viviam China, Polaca e senhorita Marie, era um ambiente topofílico, isto é, de acolhimento e de amorosidade. De fato, elas eram

Três gárgulas alegres. Três megeras alegres. Achando graça na ignorância de tempos atrás. Não pertenciam àquelas gerações de prostitutas criadas nos romances, de coração grande e generoso, empenhadas, devido ao horror das circunstâncias, em melhorar a vida árida e desditosa dos homens, recebendo humildemente um pagamento inesperado por sua “compreensão”. Também não eram de espécie mocinha sensível, que o destino fizera dar um mau passo, forçada a cultivar uma fragilidade externa a fim de proteger sua juventude de novos choques, mas sabendo muito bem que era talhada para coisas melhores e que poderia fazer feliz o homem certo (Morrison, 2003, p. 59).

As três mulheres do andar superior eram contra as “prostitutas disfarçadas”, respeitavam as “boas mulheres de cor cristã” e

não eram protetoras e solícitas em relação à inocência juvenil. Encaravam a própria juventude como um período de ignorância e lamentavam não tê-la aproveitado mais. Não eram meninas em trajes de prostitutas nem prostitutas lamentando a perda da inocência. Eram prostitutas em trajes de prostituta, prostitutas que nunca tinham sido jovens e que não tinham palavra para inocência. Com Pecola, sentiam-se à vontade como umas com as outras (Morrison, 2003, pp. 60-61).

Em nossa perspectiva, em paráfrase a Xavier (2012, p. 61-63) – que, em seu estudo sobre o romance *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñon, investiga as prostitutas da Casa da Estação (Sebastiana, Palmira e Diana) – indagamo-nos se Polaca, China e senhorita Marie também poderiam ser consideradas representações decadentes das Três Graças, isto é, as divindades que moram no Olimpo e personificam os ideais de beleza feminina.

O certo é que essa relação entre Pecola e as três prostitutas reforçava os laços de pertencimento, de sororidade e, o mais relevante, de dororidade. Tal sentimento recíproco e compassivo, pela “dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo [...]” difere da sororidade, que “parece não dar conta da nossa pretitude [...]. A Dor só pode ser sentida a depender da pele. Quanto mais preta, mais racismo, mais dor” (Piedade, 2017, p. 21).

Por outro lado, na casa da família MacTeer, que era também seu porto seguro, Pecola, quando era indagada sobre qualquer tema, calava-se ou se recusava a dar seu ponto de vista. Claudia narra como foram os primeiros encontros, dizendo:

Quando descobrimos que ela claramente não queria nos dominar, gostamos dela. Ria quando eu fazia palhaçadas para ela, sorria e aceitava com cortesia quando minha irmã lhe oferecia algo de comer.

“Quer umas bolachas?”

“Tanto faz.”

Frieda lhe trouxe quatro bolachas num pires e leite numa xícara branca e azul com a Shirley Temple. Ela demorou um longo tempo para tomar leite, olhando ternamente para a silhueta do rosto com covinhas de Shirley Temple (Morrison, 2003, p. 22).

O interesse pela comida se desfaz quando ela entra em contato com a foto da atriz mirim. O encanto foi imediato e notório. Conforme observa Borges Filho (2007, p. 57), “o ser humano se relaciona com o espaço circundante por meio de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço.” Ao falar da visão e do paladar, Borges Filho (2007, p. 59) diz que os dois sentidos “formam os dois polos dessa relação de distância e proximidade. O primeiro estabelece uma relação de máxima distância entre ser e objeto/espaço; com o segundo, temos a menor distância possível.” Essa associação dos sentidos, da boca com os olhos, é notória nessa passagem do romance, na qual a Sra. MacTeer reclama sobre o consumo de leite:

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? (Morrison, 2003, p. 27).

No trecho em destaque, a ingestão do leite não ocorre apenas porque ela gosta do produto ou porque estivesse com muita fome, mas porque ela usa a xícara para sorvê-lo, aproximando-se da personagem infantil branca, que tem sua imagem estampada na caneca. Na verdade, havia uma disposição intrínseca que se consumava no ato de pegar o utensílio e, por meio da boca, saciar o desejo de estar próximo do ser idealizado, nesse caso a atriz Shirley Temple.

Outro fato relevante nessa passagem é que a mãe de Claudia, ao fazer sua pergunta, faz referência a um sujeito desconhecido, indeterminado. Mesmo sabendo que Pecola havia bebido as três garrafas de leite, ela a ignora, comentando, com certa incredulidade e desdém, “para que é que *alguém* precisa de três garrafas de leite.” As recorrentes reclamações da Sra. MacTeer nos dão a medida da crescente obsessão da menina pela atriz de olhos azuis.

Essa invisibilidade, assim como a menção à cor dos olhos, ratificam a relevância da visão no campo da topoanálise, pois, como define Borges Filho (2007, p. 62), ao analisar uma obra, deve-se levar em conta quais são os estímulos visuais que estão no espaço do texto literário, “a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade. [...] É fácil deduzirmos que um espaço que se mostra pouco acessível à visão é um espaço que aparece geralmente sob o signo do medo, da desconfiança.”

No caso do romance de Morrison, por meio do sentido dos olhos, a narradora descreve, por exemplo, a visão com que Pecola se depara na rua e os elementos que ali se encontram, dentre os quais, os dentes-de-leão, as rachaduras na calçada e as saliências do pavimento. O paladar é igualmente usado para caracterizar o constrangimento que sentia ao caminhar pelas ruas, uma vez que, ao sair da loja do Senhor Yacobowski, ela “lambe os salpicos da sua vergonha” (Morrison, 2003, p. 53).

Ainda que tenha sofrido tombos, maus tratos e rejeição, era ali, na rua, naquele não lugar, que ela se identificava com as ervas daninhas, que eram feias e desprezíveis. A avenida, que ao mesmo tempo representava pertencimento e rejeição, visibilidade e invisibilidade, era o espaço no qual ela se sentia viva, incluída no mundo. Lá, ela via e conversava com coisas inanimadas, que,

para ela, eram reais. Ela as conhecia. Eram os códigos e as pedras de toque do mundo, possíveis de serem traduzidas e possuídas. Ela era a dona da rachadura que a fazia tropeçar; era a dona das moitas de dentes-de-leão cujas flores brancas, no outono passado, ela havia soprado, cujas flores amarelas, neste outono, ela examinava por dentro. E ser a dona deles tornava-a parte do mundo, e o mundo parte dela (Morrison, 2003, p. 51).

Pecola andava atenta a detalhes quase imperceptíveis e tinha ligação com um mundo misterioso e paralelo, que a fazia caminhar em direção ao desequilíbrio mental. Por isso, o gradiente sensorial da visão é fundamental para o desenrolar da narrativa, uma vez que ela inicia uma busca incessante pelos olhos mais azuis, sejam os de Shirley Temple ou os de Mary Jane. Ao se deparar com tais imagens, a felicidade da menina é completa, pois a face estampada na caneca reflete “Um rosto branco sorridente. Cabelo loiro em leve desalinho, olhos azuis fitando-a de um mundo de conforto limpo” (Morrison, 2003, p. 54). A imagem idealizada, tanto na xícara quanto na embalagem do doce, transporta Pecola para um mundo fantástico, pois, por meio da visão, ela entra numa realidade que só existe em sua imaginação. E essa ilusão era real, palpável e degustada pelos olhos-boca, pois os olhos de Mary Jane são petulantes e travessos. “Para Pecola, são simplesmente bonitos. Ela come o doce e a doçura é boa. Comer o doce é, de certo modo, comer os olhos, comer Mary Jane. Amar Mary Jane. Ser Mary Jane” (Morrison, 2003, p. 54).

Além da visão, outros gradientes sensoriais são utilizados para assinalar a passagem do tempo, os diferentes estados emocionais, num jogo que combina sons, cores e olfato. Para cada estação, há sempre uma cor correspondente. No outono, por exemplo, há referência aos tons pastéis. Conforme Claudia descreve,

Era um sábado tristonho. A casa cheirava a naftalina e ao odor forte das folhas de mostarda que estavam cozinhando. Os sábados eram dias tristonhos, de reclamações e sabonete. Só perdiam para os domingos apertados, engomados, com gosto de pastilha para garganta, cheios de não e de “senta, e senta direito.”

Se minha mãe estava disposta a cantar, não era tão mau. Ela cantava sobre tempos difíceis, tempos ruins e sobre tempos em que alguém se-foi-e-me-deixou. Mas a voz dela era tão suave e os olhos tão enternecidos quando cantava, que eu me pegava ansiando por aqueles tempos difíceis, querendo ser grande “sem um tostão de meu”. Eu ansiava pela época deliciosa em que “o meu homem” me abandonaria, em que eu odiaria “ver aquele sol do entardecer se pôr...”, porque aí eu saberia que “meu homem foi embora da cidade”. O sofrimento, matizado pelos verdes e azuis na voz da minha mãe, eliminava todo o pesar das palavras e me deixava com a convicção de que a dor era não só suportável como doce também” (Morrison, 2003, p. 29).

Como podemos constatar, a mãe é figura relevante na narrativa, tanto do ponto de vista da protagonista quanto da narradora. Ao analisarmos a passagem acima, observamos como há uma relação de proximidade-distanciamento entre ambas e como isso se revela por meio dos sentidos. A audição, a visão e o olfato reforçam os sentimentos de proximidade e distanciamento, pois, como vimos, a cor da voz da mãe de Claudia tanto acolhe quanto causa repulsa.

4. PECOLA: AUTOAVERSÃO E LOUCURA

Pecola nasceu contrariando as expectativas. Por conta da cor e do cabelo, foi rejeitada pela mãe, pela família e pelos vizinhos. Ao entrar na escola, via essa rejeição ser reforçada diariamente, passando a acreditar que era mesmo feia. Afinal, estabelecia como padrão aceitável de beleza aquele das atrizes de cinema, também estampada nas revistas e cartilhas escolares. É assim que, de acordo com Gomes Jr. (2010, p. 173), uma pessoa passa gradualmente “a se reconstruir como sujeito, a partir dos valores do Outro”. Torna-se estigmatizada e vítima desavisada da ideologia do opressor, desconsiderando e esvaziando a sua identidade, a sua cultura.

Para tentar superar aquela situação e deixar de ser a menina feia, desengonçada, sem graça e burra, que não era valorizada por ninguém, inclusive seus pais, Pecola reza todas as noites e espera por uma transformação que a deixe semelhante a Shirley Temple, quem, para ela, é o modelo ideal de beleza. Seu desejo é ter a pele branca, ser loira e ter os olhos azuis. Pecola, ao presenciar as constantes brigas e discussões dos seus pais, fechava os olhos; mas os olhos nunca se fechavam. Ela conseguia parar de sentir o corpo, de ouvir sons, de sentir cheiros, de falar, mas os olhos continuavam vendo. Por isso, começou a duvidar dos próprios olhos, pois

Tinha ocorrido a Pecola, havia algum tempo, que, se os seus olhos, aqueles olhos que retinham as imagens e conheciam as cenas, fossem diferentes, ou seja, bonitos, ela seria diferente. Tinha bons dentes, e o nariz, pelo menos, não era grande e chato como o de algumas garotas que eram consideradas tão bonitinhas. Se tivesse outra aparência, se fosse bonita, talvez Cholly, fosse diferente, e a sra. Breedlove também. Talvez eles dissessem: “Ora, vejam que olhos bonitos os de Pecola. Não devemos fazer coisas ruins na frente desses olhos bonitos” (Morrison, 2003, p. 50).

Foi assim que uma imagem de olhos bonitos se formou na sua frente, no seu pensamento, como um mantra, lembrando-se de todos os olhos azuis que já havia visto. Por esse motivo, recita silenciosamente:

Olhos bonitos. Olhos bonitos azuis. Olhos bonitos azuis grandes. Corre, Jip, corre. Jip corre, Alice corre. Alice tem olhos azuis. Jerry tem olhos azuis. Jerry corre. Alice corre. Eles correm com seus olhos azuis. Quatro olhos azuis. Quatro bonitos olhos azuis. Olhos azul do céu. Azuis como a blusa azul da sra. Forrest. Olhos azuis como ipoméias. Olhos-azuis-de Jerry-e Alice-do-livro-de histórias (Morrison, 2003, p. 50).

O pensamento de Pecola, como podemos observar, gradualmente se apresenta mais obstinado. Há uma aceleração no seu raciocínio, na forma como se refere às pessoas,

na quantidade de personagens e de objetos que parecem estar conectados aos textos da cartilha escolar usada para alfabetizá-la. No material escolar, havia vários conteúdos de Língua Inglesa que não estavam em sintonia com a sua realidade sociocultural. Durante uma aula, brotou em seu coração o desejo de ter o olho mais azul, como aqueles dos personagens das histórias que ela ouvia na escola, visto que eram bonitos, grandes e admissíveis em tal contexto.

Tudo aquilo que Pecola vivenciou contribuiu para a definição da sua identidade e, conseqüentemente, da sua saúde mental. Ela experimentou dolorosas situações que justificam a sua insanidade e os distúrbios de comportamento. Observamos que Pecola trava uma batalha de sobrevivência com ela mesma. O fato de ser mulher, pobre e negra, além de fisicamente apresentar um padrão de beleza diferente daquele definido como aceitável e normal, desencadeia uma série de acontecimentos que, para ela, só tem uma pessoa culpada: ela mesma. Então, pensa que o simples fato de mudar, nesse caso, os olhos já a faria mais feliz, pois já a tornaria igual às demais meninas. No entanto, o que ocorre é exatamente um agravamento da situação, pois Pecola isola-se e afasta-se da sociedade, da realidade e de sua própria vida, adoecendo mentalmente.

A loucura advém, portanto, de uma conjunção de elementos que aliam valores econômicos, políticos, sociais e culturais, que a fizeram inculcar os estigmas associados à sua etnia, ao seu gênero e à sua classe. Para a sociedade racista, misógina, patriarcal e pós-escravagista de então, tratar os afrodescendentes e, sobretudo, as mulheres negras nessa perspectiva era normal, quase natural. No entanto, para a personagem, é a fonte de todo o sofrimento e da sua crise de identidade. Seu delírio é fonte de prazer, fuga da realidade; a loucura, sua forma de ser num mundo sem sentido. Numa perspectiva interseccional, é fundamental analisar

quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas (Akotirene, 2020, pp. 45-46).

A questão da identidade é também discutida por Collins e Bilge (2021). Para essas autoras, o vasto corpo de estudos no interior da interseccionalidade, envolvendo o tema das identidades individuais como interseccionais e performativas, mudou o significado de identidade de algo que “se tem” para algo que “se constrói”. Assim, afirmam que

Muitos estudos interseccionais defendem essa perspectiva sobre a subjetividade humana que flui com cuidado na interação entre as determinantes sociais e a agência individual: em geral indivíduos manifestam combinações variadas de suas múltiplas identidades de gênero, sexualidade, raça, etnia e religião em situações diferentes. E o contexto social é importante na maneira como as pessoas usam a identidade para criar espaço de liberdade pessoal (Collins & Bilge, 2021, p. 200).

O padrão de beleza imposto por grupos ideológicos hegemônicos foram absorvidos por Pecola, uma presa fácil e manipulada, que, por meio de atitudes e gestos, alimenta desejos e anseios que lhe são estranhos. É nesse contexto em que a protagonista vive o seu processo de alienação. Um dos elementos que pesaram no processo de introspecção e, posteriormente, de sua própria rejeição foi o efeito causado pela desconstrução de identidade a que foram submetidos os afro-americanos naquele período da História dos Estados Unidos, mais precisamente, aquilo que Martins (2007) denomina de identidades assimilacionistas. Isso ocorre justamente quando o negro deixa de olhar para si mesmo e sua comunidade, passando a valorizar a cultura do outro. Como naquele momento o que estava em moda era o que a cultura anglo-americana determinava, os produtos que eram vistos nos filmes, a moda, a beleza, os valores eram internalizados e reproduzidos.

Em seu estudo *História Social da Beleza Negra*, Xavier (2021) discorre longamente sobre o poder da indústria cosmética nos Estados Unidos, na virada do século XIX ao XX, e sobre como tal realidade influenciou o comportamento das mulheres, sobretudo das afrodescendentes. A rede de produtos de beleza, incluindo sabonetes, cremes e soluções para branqueamento de pele e também alisamento capilar, ganhou espaço nos meios de comunicação, estimulando a criação de novos hábitos de higiene, bem como o estabelecimento de um padrão de beleza feminino negro. Gomes (2020), no livro *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*, trata dessa questão e diz que

quanto mais preta é a cor da pele e mais crespo é o cabelo, mais as pessoas que possuem tais características são desvalorizadas e ensinadas a se desvalorizar, não só esteticamente, mas também enquanto seres humanos. O racismo e a branquitude, ao operarem em conjunto, lançam dardos venenosos sobre a construção da identidade negra e tentam limitar os indivíduos negros, sobretudo as crianças e as mulheres que, ao se mirarem no espelho, veem aquilo que ele – o racismo – coloca à sua frente (Gomes, 2020, p. 19).

É nesse espaço opressor que Pecola cria um grande fascínio por bichos, inclusive o gato preto, de olhos azuis, animal perspicaz, audacioso, elegante e rápido em seus movimentos. Ela teve a oportunidade de encontrá-lo na casa de Louis Júnior, uma criança solitária e mimada, cuja mãe o obrigava a se afastar das crianças pretas da vizinhança. Ele jogou o gato em cima dela. Antes disso, ela admirou o felino, que tinha os olhos azuis-celestes, tais quais ela desejava ter:

Era todo preto, um preto intenso e sedoso, e seus olhos, apontando para o focinho, eram verde-azulados. A luz fazia-os brilhar como gelo azul. Pecola alisou a cabeça do gato; ele choramingou, movendo a língua com prazer. Os olhos azuis na cara preta a fitavam (Morrison, 2003, p. 93).

Percebemos que o contato entre Pecola e o gato, mesmo depois de ela ter sido agredida, foi carinhoso, afetuoso. É como se ele representasse a sua própria vida: um gato de uma cor preta intensa, assim como ela, assustado, maltratado por um menino mimado. No momento em que ela o toca, ele choramingou, e ela percebeu que eles eram muito parecidos, negros, assustados, tímidos, cujos “olhos azuis eram riscas de pavor” (Morrison, 2003, p. 94). No entanto, apenas o gato possuía olhos azuis.

Ingenuamente, Pecola acreditava que a mudança de classe social e a sua aceitação na escola como pessoa dependiam exclusivamente da mudança da cor dos olhos. Só isso seria suficiente para ela mudar o seu *status* e ser aceita por toda a sociedade, sem esforços, como acontecia com as pessoas brancas. Mudar a cor dos olhos seria, assim, um ato insano, típico dos esquizofrênicos. Conforme relata Garcia-Camba (1991, p. 118), citando estudos de vários pesquisadores, uma das razões para o desenvolvimento da esquizofrenia é “a má relação mãe e filho. A mãe do esquizofrênico teria características peculiares, unindo tendências simultâneas de superproteção e rejeição e hostilidade em relação ao filho”. A relação de Pecola e sua mãe foi conflitante desde a concepção.

Pecola, em sua crise mais aguda, apresenta vários sintomas da esquizofrenia, dentre os quais as alucinações, as alterações da linguagem, da afetividade, dos movimentos motores, tornando-se solitária e insociável, tendendo à relação com objetos em detrimento das pessoas, mergulhada no seu mundo particular (Garcia-Camba, 1991, p. 122-124). Roudinesco e Plon (1998, p. 190) acrescentam que

a causalidade primária da esquizofrenia era o ingresso numa vida inautêntica, conducente à perda do eu na existência, a uma grave alteração da temporalidade e ao autismo, isto é, a um projeto de não ser quem se é.

Sob a perspectiva simbólica, é válido acrescentar que a cor azul é a cor do céu, da imensidão, da água. O azul é visto “quase sempre como transparente, puro, imaterial

e frio; cor do divino, da verdade e da fidelidade, no que diz respeito à verdade e ao compacto firmamento celeste. Cor também do irreal, do fantástico” (Lexikon, 1990, p. 30). Como já dito, o desejo de Pecola em ter olhos azuis está relacionado à cultura da beleza vigente naquele período e também à busca do amor, do divino, do afeto, da atenção, do carinho, do respeito e do equilíbrio familiar. E não se trata de qualquer olho, pois é preciso ser o olho mais azul. É como se o uso do advérbio mais fosse um impulso, uma tentativa de sair de uma vida inferior.

Os aspectos sociais contribuíram para definir a forma de agir de Pecola. Contudo, a experiência traumática que ela teve com o pai foi, também, fator decisivo para a definição da sua personalidade, porque Cholly, aproveitando-se da fragilidade da menina, estuprou-a na cozinha da sua casa, numa tarde de sábado.

Ela estava lavando louça. As costas pequenas arqueadas sobre a pia. Cholly viu-a vagamente e não saberia dizer o que viu nem o que sentiu. Aí se deu conta de que se achava desconfortável; em seguida sentiu o desconforto dissolver-se em prazer. A sequência de suas emoções foi repulsa, culpa, pena e, depois, amor.

[...]

Cholly se levantou e só conseguiu enxergar a calcinha acinzentada dela, tão triste e frouxa ao redor dos tornozelos. Novamente o misto de ódio e ternura. O ódio não o deixou levantá-la, a ternura obrigou-o a cobri-la.

Assim, quando voltou a si, a criança estava deitada no chão da cozinha sob um acolchoado pesado tentando estabelecer relação entre a dor que sentia entre as pernas e o rosto da mãe assomando acima dela (Morrison, 2003, p. 162).

Depois dessa trágica experiência, Pecola foi punida pela mãe, que lhe bateu violentamente, agravando ainda mais a situação. Veio a gravidez, mas não vingou, pois “ia ser a coisa mais feia do mundo andando por aí. Ia ser mesmo. Deveriam fazer uma lei. Duas pessoas feias se reproduzindo para fazer mais gente feia. Melhor enterrado mesmo” (Morrison, 2003, p. 189-190).

Atordoada e obcecada em ter olhos azuis, Pecola procura Soaphead Church, um pastor que é conhecido por ajudar crianças. Ele, ao ouvir o pedido dela e perceber sua ingenuidade, aproveitou-se da situação e disse-lhe:

Temos que fazer, ahn, uma oferenda, quer dizer, um contato com a natureza. Talvez uma criatura simples possa ser o veículo através do qual Ele fale. Vamos ver. [...]

Pegue essa comida e dê à criatura que está dormindo no alpendre. E cuide para que ele coma tudo. Preste atenção no comportamento dele. Se nada acontecer, você saberá que Deus recusou o seu pedido. Se o animal se comportar de modo estranho, seu desejo será atendido dentro de um dia (Morrison, 2003, p. 173).

Após alimentar o animal e ver a sua reação, Pecola não teve dúvidas de que Deus havia ouvido o seu pedido. Foi assim que ela passou a acreditar que havia, de fato, ganhado os olhos mais azuis. Para Soaphead Church, feito o milagre, em carta a Deus, diz:

Eu fiz um milagre. Eu lhe dei os olhos. Eu lhe dei os olhos, dois olhos azuis, azuis. Azul-cobalto. Uma nesga do Seu firmamento azul. Mais ninguém verá os olhos azuis dela. Mas ela verá. E viverá feliz para sempre. Eu, eu considere adequado e correto fazer isso. Agora o senhor está com inveja. Está com inveja de mim. Está vendo? Também eu criei. Não do nada, como o Senhor, mas a criação é um vinho inebriante, mais para quem o prova do que para quem o faz (Morrison, 2003, p. 182).

Os diálogos que Pecola trava com uma criatura imaginária, ao final do romance, transformam-na numa nova pessoa. De menina feia e tímida, passa a ser muito expressiva, comentando sobre sua aquisição, o olho mais azul, indagando sobre a sua qualidade, preocupada com o que os outros pensam do olho dela, com sua imagem. Afinal, estava mesmo cismada em ter o olho mais azul de todo mundo, como pode ser visto no diálogo com sua amiga fictícia:

Suponha que existam duas pessoas com os olhos mais azuis. *E daí? Você pediu olhos azuis e ganhou olhos azuis.* Ele deveria ter feito eles mais azuis. *Quem?* O senhor Soaphead. *Você disse que tom de azul queria?* Não. Esqueci. *Ah, bom* (Morrison, 2003, p. 203).

Pecola, que outrora tinha como amigas apenas Claudia e Frieda, agora tem uma nova aliada, que acredita ter inveja por conta dos olhos. Assim, mergulha num mundo tão profundo que não consegue enxergar mais ninguém ao seu lado.

Mas suponha que os meus olhos não sejam azuis o suficiente. *Azuis o suficiente para quê?* Azuis o suficiente para... Não sei. Azuis o suficiente para alguma coisa. Azuis o suficiente... para você! *Não vou mais brincar com você.* Ah, não vai embora! *Vou sim.* Por quê? Ficou zangada comigo? *Fiquei.* Por que os meus olhos não são azuis o suficiente? Porque eu não tenho os olhos mais azuis. *Não. Porque você está sendo tonta.* Não vai embora. Não me deixa. Você volta se eu conseguir eles? *Conseguir o quê?* Os olhos mais azuis. Você volta? *Claro que volto.* *Eu vou embora só por um tempinho.* Promete? *Claro.* *Eu volto.* *E vou estar bem diante dos seus olhos* (Morrison, 2003, p. 204).

Se antes, no seu silêncio, conversava consigo, agora ela dialoga com a companheira irreal, e a temática é uma só: o seu sucesso em adquirir a cor do olho. Todos percebiam que Pecola estava fora de si:

O dano foi total. Ela passava os dias, seus dias verdes de criança, andando para cima e para baixo, para cima e para baixo, balançando a cabeça ao som de um tambor tão distante, que só ela era capaz de ouvir.

Cotovelos dobrados, mãos sobre os ombros, ela batia os braços como uma ave que tenta voar, num esforço eterno e grotescamente fútil. Batendo o ar, uma ave alada mas presa ao chão, decidida a chegar ao vazio azul que não conseguia atingir (Morrison, 2003, p. 205).

Se, no passado, ela vivia segregada na sua própria sociedade, no momento está segregada da sua consciência, do seu eu, pois vive em devaneio, num mundo novo, saindo da categoria dos estigmatizados negros para aquela na qual se enquadram os estigmatizados loucos.

Por fim, a análise do romance nos mostra que a família de Pecola tem como sobrenome um substantivo composto pelas palavras *breed* (raça, casta) e *love* (amor), que, de modo geral, significa aquele que gera o amor. Contudo, o tempo desintegrou tal sentimento, e o amor não resistiu à pobreza, às necessidades básicas, à segregação e à rejeição a que foram submetidos durante longos anos. Para Pecola, o pai era apenas Cholly, a representação de algo sem importância, um bêbado qualquer, que se anulou com a ajuda do álcool. Ela queria que ele fosse apenas um pai normal. A mãe, que poderia ter sido mais acolhedora, compassiva e amorosa, fugia da realidade, isolando-se na casa dos patrões, vivendo por meio das telas do cinema. No entanto, a senhora Breedlove rejeita e açoita a filha, como uma carrasca, passando de oprimida à opressora. Percebemos, então, a contradição que nos revela Toni Morrison por meio dos nomes das personagens, pois aquela cujo sobrenome era Breedlove jamais poderia representar a casta do amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, conforme mencionado, é um recorte de uma pesquisa mais ampla, ainda em desenvolvimento, que tem como tema *O Olho Mais Azul*, de Toni Morrison. Nosso objetivo foi analisar a representação do espaço no referido romance, observando como a personagem Pecola Breedlove se insere em tais ambientes, indicando de que modo eles se configuram, seja de afeto, seja de rejeição. Mais importante ainda, procurou-se compreender como eles contribuem para o processo de autoaversão da protagonista.

Para fundamentar nossa investigação, partimos da compreensão do espaço, mapeamos a topografia textual e observamos os paralelos entre o micro e o macroespaço, incluindo cenário, natureza, ambiente e paisagem. Além disso, consideramos as coordenadas espaciais, orientando nosso ponto de vista a partir de elementos oriundos da verticalidade, bem como levamos em consideração os diferentes gradientes sensoriais (visão, audição, olfato, tato e paladar).

Ao analisarmos a obra, haja vista esses elementos, observamos que Pecola Breedlove transitou por diferentes espaços: alguns mais acolhedores e afetuosos; outros totalmente hostis, tofofóbicos. Mesmo que *O Olho Mais Azul* seja ambientado na década de 1940, Toni Morrison, por meio da sua obra, apresenta ao público aquilo que ainda é latente, mas velado dentro das escolas, das famílias, das igrejas e da sociedade, de modo geral, até os dias de hoje, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Por ser um tema atual e instigante, a análise da vulnerabilidade da personagem Pecola Breedlove e o seu processo de desintegração psicológica, após um grande trauma familiar, mostram como a análise interseccional, ao combinar fatores econômicos, políticos, sociais e culturais, é relevante para compreendermos a sua forma de ser e agir na narrativa, bem como a alteração no seu perfil emocional, a sua identidade e consciência.

Obra emblemática, censurada por certo tempo em alguns Estados norte-americanos que não a incluíam na lista dos livros recomendados para os alunos do Ensino Médio, *O Olho Mais Azul* é um convite à reflexão, à discussão de temas polêmicos como a discriminação, a loucura e a questão da mulher na sociedade daquela época e também contemporânea. É uma obra atemporal, que continua viva e atual. Como diz a autora, no posfácio da edição que usamos neste artigo, “O Olho Mais Azul foi como a vida de Pecola: desprezada, trivializada, mal interpretada. E foram necessários vinte e cinco anos para ganhar para ela a publicação respeitosa que esta edição representa” (Morrison, 2003, p. 216).

Toni Morrison, desse modo, é, em certa medida, porta-voz do seu povo, porque sua literatura é também de denúncia e engajamento. Abordando temas como racismo e a condição feminina, a autora consegue não apenas atingir um determinado público, o afrodescendente, mas também encontra eco noutro público mais abrangente, que perpassa o seu Estado e o seu país. Visionária, Toni Morrison busca resgatar em sua obra muito do que foi deixado de herança no negro que foi trazido da África e escravizado nas Américas.

Esses fatos históricos, bem como os mitos, as canções, a língua e as histórias, contadas entre famílias de gerações passadas, encontram abrigo na imaginação de Toni Morrison, que mostra à sua comunidade que, apesar de todas as dificuldades encontradas pelo povo negro, o caminho para se reverterem as desigualdades existentes é conhecer e refletir sobre o passado, entender o presente e almejar um futuro com respeito ao reconhecimento da nossa ancestralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade*. Sueli Carneiro; Jandaíra.
- Almeida, M. (2014). O Olho Mais Azul: transfiguração na poética feminista de Toni Morrison. *Labrys, Estudos Feministas*. [s.l.] [s.n], 2014. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys25/recherches/marileia.htm> Acesso em: 21 jun. 2023.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do espaço*. 5. ed. Martins Fontes.
- Borges, O. F. (2020). *Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise*. Ribeirão Gráfica Editora.
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade*. Boitempo.
- Davis, A. (2016). *Mulheres, Raça e Classe*. Boitempo.
- Garcia-Camba, E.(1991). Esquizofrenia. In: J. L. A., Gutiérrez (Org.), *Dez palavras-chave em Psiquiatria*. Vozes.
- Giraud, J. E. F. (1997). *Poética da Memória: uma leitura de Toni Morrison*. Editora Universidade UFRGS.
- Gomes, H. T. (1999). A Literatura Afro-Americana: seus dilemas, suas realizações. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, 19, 105-119.
- Gomes JR., E. (2010). A ideologia em O Olho Mais Azul. *Revista Crop, Revista de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês*, 14, 168-182.
- Gomes, N. L. (2020). *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Autêntica.
- Hamilton, N. D. (2020). *Feminismos e Literatura Contemporânea: Toni Morrison e outras escritoras feministas negras*. Editora Horizonte.
- Lage, R. C. (2013). A Literatura Engajada de Toni Morrison. *O Guari* (União da Vitória). [s.l.] [s.n], 2013. Disponível em: <http://oguari.blogspot.com/2013/09/a-literatura-engajada-de-toni-morrison.html>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- Lexikon, H. (1990). *Symbole (Dicionário dos Símbolos)*. Editora Cultrix.
- Martins, J. E. (2007). Metáforas identitárias e significações afro-americanas na ficção de Toni Morrison. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, 1(1), 73-85.

Morrison, T. (2003). *O Olho Mais Azul*. (Tradução, Manuel Paulo Ferreira). Companhia das Letras.

Piedade, V. (2017). *Dororidade*. Editora Nós.

Roudinesco, E., & Plon, M. (1998). *Dicionário de Psicanálise*. Zahar.

Xavier, E. (2012). *A casa na ficção de autoria feminina*. Mulheres.

Xavier, G. (2021). *História da beleza negra*. Rosa dos Tempos.