

A questão do tempo em *The bluest eye*

Dra. Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Ms. Luciana Duenha Dimitrov (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

RESUMO: Em *The Bluest Eye*, lançado por Toni Morrison em 1970, diversos componentes narrativos suscitam reflexões, dentre eles a organização temporal, tema do presente estudo. A divisão do livro em partes, denominadas conforme as quatro estações do ano, parece prenunciar seu conteúdo, porém rompem-se as expectativas no decorrer do texto, que conduz a significados diferentes do esperado. A frequência dos episódios em *flashback* contribui para que se perca, à primeira vista, a dimensão cronológica do tempo. Entretanto, quando se empreende um trabalho analítico para reconstituir as marcas da temporalidade, sob os pontos de vista cronológico e psicológico, revela-se o texto, em sua inquietante originalidade.

ABSTRACT: In *The bluest eye*, released by Toni Morrison in 1970, lots of narrative components allow reflections, among them time organization, theme of this study. The books' division in parts named according to the four seasons of the year, seems to reveal its contents, but the expectations are broken throughout the text, which leads to different meanings from those expected. The episodes' frequency in flashback contributes to a fake lost of the chronological dimension of time. However, when an analytical work is done in order to reconstruct the time marks by both chronological and psychological perspectives, the text is brought up in its disturbing originality.

Em *The Bluest Eye [O olho mais azul]*, lançado por Toni Morrison em 1970, diversos componentes narrativos suscitam reflexões, dentre eles a organização temporal, tema do presente estudo. A narrativa é formada por um total de onze capítulos (que foram numerados para auxiliar a análise proposta) que se encontram distribuídos em quatro partes nomeadas de acordo com as estações do ano, tendo seu início em Autumn¹.

Os Breedlove, em especial Pecola, protagonizam a obra. Negros e pobres, sua trajetória relata as condições daquela raça no determinado momento histórico narrado. Cholly, o pai, era um homem que havia ficado órfão muito jovem e que se tornara extremamente violento, grosseiro e não-afetuoso; a mãe Pauline era uma mulher manca, displicente com sua casa, e sua família, religiosa ao extremo e inteiramente dedicada ao trabalho na casa da família Fisher; o irmão Sammy era um juvenzinho rebelde e violento, que fugia de casa na mesma proporção em que os pais brigavam; e Pecola era a juvenzinha que rezava por olhos azuis, vivendo a constante busca de ser aceita por qualquer membro da sociedade. Todos os integrantes da família sofriam muito em

¹ Outono

decorrência das condições sociais em que viviam. A narrativa destes personagens é apresentada como uma grande colcha de retalhos na qual o tempo serve como mecanismo essencial para atar os pedaços que, aparentemente, encontram-se desatados.

Estruturalmente há uma narrativa dividida em quatro partes intituladas: Autumn, Winter, Spring, Summer². A relação cíclica existente entre as estações não é fator arbitrário na narrativa; ao contrário, o modo como os fatos são expostos dentro de cada estação torna-se essencial ao desenvolvimento da trama narrada. No início de cada uma delas, há sempre a descrição daquilo que representava na vida das personagens e, em especial, da narradora. Cada estação ativa em sua memória fatos e sensações uma vez experienciadas. Todos os trechos trazem uma mistura de cores, formas, nuances, odores que estão intimamente ligados às condições climáticas que representam, e nesse conjunto se expressa o fluir do tempo.

O outono, que é conhecido pelo tom envelhecido das plantas que perdem, pouco a pouco, sua vida, é ilustrado da seguinte maneira: “The dying fire lights the sky with a dull orange glow”³ e “It is impossible not to feel a shiver when our feet leave the gravel path and sink into the dead grass in the field.”⁴ (MORRISON, 2004, p.10). Aqui, a cor alaranjada descrita e a grama morta exemplificam, de forma eficaz, os efeitos do clima não só na natureza, mas na vida das pessoas, simbolizando, assim, uma espécie de “desfalecimento” da vida, típico do rígido outono do Hemisfério Norte.

O inverno, por sua vez, é descrito como algo que “tightened (...) heads [and] melted (...) eyes.”⁵(ibidem, p.61) Toda a reclusão que geralmente é associada ao inverno encontra-se no trecho exposto. Cabeça comprimida e olhos derretidos evocam sensações desagradáveis. O inverno frio e solitário é vencido pelo desejo de rever jardins quando a próxima estação chegar. Registra-se a presença da morte no capítulo, em que se alia a morte da natureza à morte física real. É como se o inverno trouxesse apenas elementos negativos, sendo o seu fim a única esperança de dias melhores.

Com o fim do inverno a primavera surge como a estação do renascimento, na qual tudo volta a florescer. Aqui, além da presença do verde dos ramos – típico da primavera – há algo que prenuncia um triste fato que será narrado no capítulo. Esperar-se-iam relatos de boas lembranças associados à estação que, na realidade, não ocorrem. A narradora já anuncia isso ao estabelecer que:

² Outono, Inverno, Primavera, Verão

³ O fogo moribundo ilumina o céu com uma opaca claridade alaranjada (MORRISON, 2003, p.14)

⁴ Impossível não sentir arrepios quando nossos pés deixam o caminho de cascalho e afundam na grama morta do campo (ibidem, p.14)

⁵ (...) comprimiu a cabeça com uma faixa de frio e (...) derreteu os olhos (ibidem, p.65)

“[e]ven now spring for me is shot through with the remembered ache of switchings, and forsythia holds no cheer.”⁶ (ibidem, p.97)

Se não há alegrias associadas ao verão, certamente há fatos pouco agradáveis a ele relacionados. Finalmente o verão é descrito como a “estação das tempestades”. Tal designação antecipa o rumo que a trama tomará em seu final, atribuindo a ela as mesmas características destruidoras que são tão temidas nas tempestades.

O tempo, assim ciclicamente exposto, não é cronologicamente organizado como se poderia imaginar. Apesar da suposta linearidade nas introduções de alguns capítulos – que não levam subtítulos – a trama desenrola-se dentro deles de forma não linear, constituindo-se, assim, anacronias que ora se apresentam por meio de prolepses, ora por meio de analepses. Paul Ricoeur refere-se às discordâncias temporais, definindo-as sob o título geral de anacronias:

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

Por haver na obra emprego dos dois recursos próprios da anacronia, a narrativa apresenta uma característica cronológica não linear, havendo em toda sua estrutura momentos que remetem a fatos ora conhecidos ora inéditos dentro da trama. No entanto, o simples fato de apresentar eventos em ordem não cronológica denuncia um direcionamento intencional por parte da narradora.

Desse modo, ao apresentar os eventos de forma não-cronológica, a narradora faz opções que não podem ser consideradas independentes do tempo da narrativa. Assim, analepses e prolepses são cruciais na formação da trama que se intenta construir. Ao final da leitura, busca-se compreender uma trama que, por intermédio de mecanismos da escrita, foi descaracterizada cronologicamente e construída de acordo com os fatos que se tornam mais relevantes em determinados momentos da narrativa.

Uma parte da história de Cholly Breedlove é contada anacronicamente ou em *flashbacks* que são retomados em dois momentos distintos. No capítulo 3, há uma breve narrativa acerca de um trauma sofrido pelo pai, ainda jovem, quando foi surpreendido por brancos enquanto mantinha

⁶ Ainda hoje, para mim, a primavera é permeada pela lembrança da dor de varadas, e a forsythia não me dá alegria (ibidem, p.99)

relações sexuais com uma garota. No capítulo 8, retoma-se tal episódio e então se compreende sua unicidade. .

Esse episódio mostra-se como prenúncio daquilo que seria desvendado completamente no capítulo 8. Assim, a analepse torna-se um recurso indispensável à construção da obra, permanecendo ignorados os motivos de ódio que emana de Cholly ao longo da narrativa para que a prolepse inicial do capítulo 8 mantenha sua função.

As prolepses têm uma importância ímpar neste estudo, já que a obra se inicia com uma prolepse que desencadeará vários acontecimentos na trama e que, além disso, será empregada de modo diferente do usual.

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.⁷ (MORRISON, 2004 p.3)

Tal trecho é ainda repetido mais duas vezes: uma delas sem pontuação e outra sem separação entre as palavras. Uma primeira leitura pode até confundir o leitor quanto à compreensão dessas páginas iniciais. Porém, a continuidade de leitura da narrativa permite a compreensão da proposta da prolepse. O longo trecho é dividido em diversas partes e serve como título a alguns dos capítulos que formam a narrativa.

Percebe-se, ao analisar os trechos retomados em posição de epígrafes que cada trecho se refere à narração de um episódio ocorrido com os Breedlove. Em todas as reiteraões da prolepse, trata-se de situações nas quais um ou mais membros da família Breedlove é protagonista.

Conforme já foi estabelecido, a introdução de cada uma das quatro partes não traz nenhum título. Além dela, há outras subdivisões que tampouco apresentam títulos. É importante reiterar que

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

todos os títulos dos capítulos são retirados do trecho inicial e que, ao final da trama, compreende-se perfeitamente como as divisões foram feitas.

No capítulo intitulado Spring, narram-se as histórias completas da mãe, Pauline Breedlove e do pai, Cholly Breedlove. Novamente repete-se o recurso estilístico previamente aplicado, no qual a introdução não traz subtítulo.

A história de Pauline traz como subtítulo o seguinte trecho: “SEEMOTHERMOTHER ISVERYNICEMOTHERWILLYOUPLAYWITHJANEMOTHERLAUGHSLAUGHMOTERLAUGHLA”⁸ (ibidem,p.110)

O capítulo que narra a história de vida de Pauline Breedlove, que era Pauline Williams antes de se casar com Cholly, em nada se assemelha àquilo que a prolepse apresenta. Ressaltar aqui que entramos no campo da analepse, pois são fatos de um passado que já ocorreu antes dos fatos do início da narrativa.

Já nas primeiras frases apresenta-se como personagem quase grotesca, com um dos dentes da frente estragado e o defeito no pé. Não deixa de ser irônico que, na prolepse, ela apareça rindo; ora, a beleza do sorriso é rompida pelo susto e repúdio à podridão do dente. A felicidade criada na prolepse é arruinada por problemas físicos na personagem da qual, em princípio, deveriam emanar coisas boas. Na verdade, a “bondade” dessa mãe é muito relativa.

Um outro aspecto “negativo” da mãe é o modo como encara a família:

Holding Cholly as a model of sin and failure, she bore him like a crown of thorns, and her children like a cross.

It was her good fortune to find a permanent job in the home of a well-to-do family whose members were affectionate, appreciative, and generous. (...) Soon she stopped trying to keep her own house. The things she could afford to buy did not last, had no beauty or style (...) More and more she neglected her house, her children, her man (...)

All the meaningfulness of her life was in her work. For her virtues were intact.⁹ (ibidem, p.127, 128)

Ora, considerar os filhos como cruz em sua vida, negligenciar a família e tudo aquilo que se encontra relacionado a ela não implica um caráter bondoso da mãe, muito pelo contrário. Há uma inversão entre aquilo que é positivo e negativo, onde a mãe, geralmente figura relacionada ao bem, que abdica da própria vida pela vida dos filhos, mostra-se como alguém pouco interessado em fazer

⁸ “VEJAAMÃEÉMUITOBOAZINHAMÃEQUERBRINCARCOMAJANEAMÃERIAMÃERIAMÃERIAMÃERI” (ibidem, p.112)

⁹ Considerando Cholly como um modelo de pecado e fracasso, carregava-o como a uma coroa de espinhos, e os filhos como a uma cruz.

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

com que a família seja feliz. Os filhos, o marido, a casa – tudo parece estar muito longe dos objetivos de Pauline, que encontra todo o sentido da vida apenas no trabalho.

O pai, por sua vez, é apresentado na prolepse da seguinte maneira: “SEEFATHERHEISBIGANDSTRONGFATHERWILLYOUPLAYWITHJANEFATHERISMILIN GSMILEFATHERSMILESMILE”¹⁰ (ibidem, p.132)

A figura do pai em nenhum momento é apresentada como bondosa ou paternal, sendo suas características mais marcantes o tamanho e a força. A brincadeira tampouco faz parte da relação estabelecida entre pai e filhos. Na realidade, Cholly não nutria qualquer sentimento positivo em relação àqueles com quem convivia, havendo apenas sensações momentâneas que não correspondem a vínculos familiares. O pai não tem afetividade nem intimidade suficiente para brincar com os filhos. Não só a distância entre eles, como a falta de equilíbrio psíquico ou discernimento moral desse indivíduo problemático confluem para um momento de violência, em que o descontrole do pai o leva a estuprar a filha de 11 anos:

Removing himself from her was so painful to him he cut it short and snatched his genitals out of the dry harbor of her vagina. She appeared to have fainted. Cholly stood up and could see only her grayish panties, so sad and limp around her ankles. Again the hatred mixed with tenderness. The hatred would not let him pick her up, the tenderness forced him to cover her.¹¹ (ibidem, p.163)

Nota-se, no trecho, uma mistura paradoxal de sentimentos do pai: ódio e ternura mesclam-se nessa cena trágica. Ao estuprar a filha, o pai rompe qualquer sentimento paternal que pudesse por ela nutrir; a filha é vista como um objeto de desejo sexual, que, através da força, é subjugado. A força do pai, anunciada na introdução do capítulo, pode ser visualizada aqui, pelo emprego da força sexual que o impulsiona a atacar a própria filha. A brincadeira em nada se faz presente assim como o sorriso: fato tão grave jamais poderia ser encarado com risos.

A força e a violência do pai são relatadas não apenas neste capítulo, sendo características marcantes na construção da personagem. Já no capítulo 1, quando é apresentado pela primeira vez na narrativa, Cholly é descrito da seguinte forma: “(...) that old Dog Breedlove had burned up his house, gone upside his wife’s head, and everybody, as a result, was outdoors”¹². (ibidem, p.16-17)

¹⁰ “VEJAOPAI ELE É GRANDE EFORTE PAI QUER BRINCAR COM A JANE O PAI ESTÁ SORRINDO SORRI A PAI SORRI A SORRI A” (ibidem, p.133)

¹¹ Foi tão doloroso sair de dentro dela que ele foi rápido e arrancou o membro da enseada seca que era a vagina dela. Ela parecia ter desmaiado. Cholly se levantou e só conseguiu enxergar a calcinha acinzentada dela, tão triste e frouxa ao redor dos tornozelos. Novamente o misto de ódio e ternura. O ódio não o deixou levantá-la, a ternura obrigou-o a cobri-la. (ibidem, p.164)

¹² “(...)o Breedlove, aquele cachorrão, tinha incendiado a própria casa, dado uma surra na mulher e o resultado foi que ficou todo mundo na rua.” (ibidem, p.20)

No capítulo 7, o incêndio da casa é em analepse retomado, narrado por Pauline Breedlove: “I started to leave him once, but something came up. Once, after he tried to set the house on fire, I was all set in my mind to go. I can’t even ‘member now what held me. He sure ain’t give me much of a life. But it wasn’t all bad”.¹³ (ibidem, p.129)

O interessante, neste trecho, é que para Pauline sua vida não era tão ruim. A violência constante de Cholly não a incomodava conforme se esperaria. Ela afirma que: “He sure ain’t give me much of a life. But it wasn’t all bad.”, ou seja, a vida não era algo intolerável, mesmo ante toda a violência que emanava do marido. No capítulo 3, descreve-se uma violenta briga do casal. A crueldade e a violência com que Cholly se dirige a sua esposa refletem, mais uma vez, os caracteres dominantes de sua personalidade. Mesmo com tamanha violência, a atitude da esposa perante o marido não é de medo, mas sim de conformismo ante a vida que levavam juntos.

A seleção dos fragmentos comentados permite observar como prolepse e analepse são recursos empregados de forma original em *The bluest eye*, contribuindo discursivamente para a fragmentação temporal que permeia a narrativa. As anacronias constituem o recurso narrativo que faz chegar até o leitor situações de violência, crueldade e injustiça, envoltas em intensa carga emotiva. Trata-se, portanto, de um componente essencial do romance, que contribui decisivamente para a interpretação de seu sentido. A emoção estética traz em seu bojo o anseio utópico por um mundo melhor.

¹³ Uma vez eu comecei a abandonar ele, mas alguma coisa aconteceu. Uma vez, depois que ele tentou botar fogo na casa, decidi que ia mesmo embora. Nem consigo lembrar o que me segurou. A vida que ele me deu nem sempre foi boa, mas nem sempre era assim tão ruim. (ibidem, p.130)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Da autora:

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

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

Geral:

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

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

CUDDON, J. A. *Dictionary of literary terms & literary theory*. London: Penguin Reference, 1999.

FORSTER, Edward Mor. *Aspectos do romance*. Globo: Porto Alegre, 1969.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

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

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

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

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

Webster's encyclopedic unabridged dictionary of the English language. New York: Gramercy Books, 1996.

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

ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2005.