

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOCIELE CRISTIANE BOAVENTURA

A COMUNICAÇÃO DA MEMÓRIA NA ELABORAÇÃO DE UMA IDENTIDADE
RACIAL E COLETIVA EM *THE HEART IS A LONELY HUNTER*, DE CARSON
MCCULLERS

Mariana – MG

2023

JOCIELE CRISTIANE BOAVENTURA

A COMUNICAÇÃO DA MEMÓRIA NA ELABORAÇÃO DE UMA IDENTIDADE
RACIAL E COLETIVA EM *THE HEART IS A LONELY HUNTER*, DE CARSON
McCullers

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel.

Mariana – MG

2023

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

B662a Boaventura, Jociele Cristiane.

A comunicação da memória na elaboração de uma identidade racial e coletiva em *The Heart is a lonely hunter*, de Carson McCullers. [manuscrito] / Jociele Cristiane Boaventura. . - 2023. 88 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Estados Unidos. 2. Racismo. 3. McCullers, Carson, 1917-1967. I. , . II. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 808.1 /5

Bibliotecário(a) Responsável: Luciana Matias Felício Soares - SIAPE: 1.648.092



FOLHA DE APROVAÇÃO

Jociele Boaventura

**A comunicação da memória na elaboração de uma entidade coletiva
em "The heart is a lonely hunter", de Carson McCullers**

Monografia apresentada ao Curso de Mestrado em Letras: Estudos da linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre

Aprovada em 29 de novembro de 2023

Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Maciel - Orientador (UFOP)
Profa. Dra. Maria Rita Drummond Viana - (UFOP)
Prof. Dr. André Ferreira Gomes de Carvalho - (UFSC)

Emílio Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 09/04/2024



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS**, em 15/04/2024, às 14:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0699658** e o código CRC **2C178F05**.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, por ter acreditado no projeto, pela oportunidade de desenvolver um trabalho que há muito era um sonho para mim e pelas aulas que enriqueceram meu repertório literário, com referências que levarei para a vida.

Ao professor e orientador da minha dissertação, Emílio Carlos Roscoe Maciel, por ter me aceito enquanto orientanda e pelas indicações e observações, essenciais para a escrita da dissertação.

Aos meus amigos e familiares, que estão comigo desde sempre e são fundamentais em todas as etapas da minha vida, celebrando comigo as minhas conquistas; em especial, à minha mãe, Verolange da Costa.

A Maria Ellem, que contribuiu na revisão crítica do pré-projeto e da dissertação e, infinitas vezes, não me deixou desistir, ajudando-me a acreditar um pouco mais em mim mesma e no meu potencial enquanto autora e pesquisadora.

*Only thank God men have done learned how to
forget quick what they ain't brave enough to cure.*

William Faulkner

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar os recursos de comunicação da memória empregados por Dr. Benedict M. Copeland, personagem de *The Heart Is a Lonely Hunter*, escrito por Carson McCullers (1917-1968) e publicado em 1940. A personagem, um médico negro nascido no Sul dos Estados Unidos, ambiciona recuperar, através do discurso oral, a identidade do povo negro que havia sido inviabilizada desde a diáspora escravagista iniciada no território, no século XVI. No entanto, todas as suas investidas falham por circunstâncias internas e externas a ele. Buscamos, assim, apresentar algumas hipóteses para compreender o que levou Dr. Copeland a falhar em sua empreitada, que anos mais tarde seria concretizada por Martin L. King Jr., compreendendo os aspectos históricos que antecedem e permeiam os eventos da narrativa. Para isso, utilizaremos como base teórica as obras de Jill Lepore (2020), David W. Blight (2002) e James M. McPherson (2014). As obras de Jeanne Marie Gagnebin (2006; 2016) nos ajudam a pensar a questão da memória, enquanto os trabalhos de Frantz Fanon (2008), Achille Mbembe (2014; 2018), Grada Kilomba (2019) e James Baldwin (2020) nos ajudam a pensar sobre as questões sociais, raciais e psicológicas da personagem em questão.

Palavras-chave: Estados Unidos; racismo; memória; Carson McCullers; *The Heart Is a Lonely Hunter*.

ABSTRACT

This work aims to investigate the memory communication resources employed by Dr. Benedict M. Copeland, a character in *The Heart is a Lonely Hunter* written by Carson McCullers (1917-1968) and published in 1940. The character, a Black doctor born in the Southern United States, aspires to reclaim the identity of the Black people that had been compromised since the slave diaspora that began in the 16th century in the United States. He attempts to achieve this through oral discourse. However, all his efforts fail due to personal and external reasons. Thus, we seek to present some hypotheses to understand why Dr. Copeland failed in his endeavor, which would later be realized by Martin Luther King Jr. Therefore, understanding the historical aspects that precede and surround the narrative events is necessary. To do so, we will rely on the theoretical works of Jill Lepore (2020), David W. Blight (2002), and James M. McPherson (2014). The works of Jeanne Marie Gagnebin (2006; 2026) help us contemplate the issue of memory, while the works of Frantz Fanon (2008), Achille Mbembe (2014; 2018), Grada Kilomba (2019), and James Baldwin (2020) assist us in thinking about the social, racial, and psychological issues related to the character in question.

Keywords: The United States; racism; memory; Carson McCullers; *The Heart Is a Lonely Hunter*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 A VIDA EM OBRA DE CARSON MCCULLERS	11
2.1 Biografia.....	11
2.2 Grotesco Sulista.....	16
3 RE-FUNDAR A AMÉRICA.....	26
3.1 <i>The Heart Is a Lonely Hunter</i> : notas introdutórias	26
3.2 Contexto de produção	27
3.3 Personagens.....	31
3.4 Estrutura narrativa	37
3.5 Temas.....	42
3.6 Contexto histórico.....	50
4 POR DENTRO DO CAÇADOR SOLITÁRIO	57
4.1 Dr. Benedict Mady Copeland.....	57
4.2 Os limites de comunicar aquilo que quer ser esquecido	60
4.3 Linguagem	64
4.4 Os impactos do fim da Guerra Civil presentes na obra	77
4.5 O racismo como ferramenta de silenciamento.....	79
5 CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS.....	87

1 INTRODUÇÃO

Em algum momento de nossas vidas, podemos indagar sobre o porquê de as coisas serem como são e as pessoas agirem como agem, em um âmbito social e pessoal. Conforme envelhecemos, algumas teorias são oferecidas e percebemos que as experiências daqueles que vieram antes de nós moldam o mundo em que vivemos. Se tivermos sorte, podemos presenciar alguma mudança positiva nos ciclos da história, mas, com certeza, presenciaremos muitas catástrofes resultantes de eventos preexistentes.

As narrativas de como devemos encarar o mundo competem entre si, geralmente separadas entre a simplista dualidade “bem” *versus* “mal”, a fim de estabelecer a ordem desejada, o que depende, é claro, de quem tem poder sobre o que será perpetuado no discurso hegemônico. Na pós-modernidade, no entanto, a linha que distingue a verdade e a mentira está cada vez menos palpável e o tempo para pensar sobre as coisas do passado — que explicam o presente — é cada vez mais escasso.

Ler *The Heart Is a Lonely Hunter* é constatar que, mesmo na primeira metade do século XX, a humanidade ainda era forçada a enfrentar os traumas mal digeridos dos séculos que o antecedem, sendo o racismo um dos mais cruéis, não só pela violência física e psicológica sistemática contra a população negra durante a escravidão, mas pela perpetuação da opressão postergada mesmo depois do fim deste regime. Na obra, Carson McCullers narra a história de um grupo de cinco personagens *outsiders*, dentre eles, um médico negro oriundo do Sul dos Estados Unidos da América, que se empenha em romper esse elo com o passado trágico de seu povo, buscando novas possibilidades de ser e estar no mundo, para os negros — uma vida em que a violência, a opressão e o preconceito não sejam mais uma realidade.

Sendo assim, o presente trabalho pretende investigar quais são os recursos empregados por Dr. Copeland para que homens, mulheres e crianças de sua comunidade possam se libertar de seu passado e, assim, formular um futuro distinto daquele que lhes foi imposto. Para isso, faremos uso de diferentes abordagens teóricas que possam nos auxiliar a compreender o mundo de Dr. Copeland,

retomando, também, aquilo que o antecede, para que possamos pensar o que o impediu de ser bem sucedido em suas investidas revolucionárias.

O primeiro capítulo será dedicado a apresentar a mente por trás da personagem: a vida e a obra de Carson McCullers se entrelaçam, de maneira que sua vida pessoal pode trazer luz ao momento histórico representado na sua obra de estreia, afinal, a autora também sentiu na pele o que é ser uma *persona* não-pertencente no Sul estadunidense do início do século XX, e também tentou, à sua maneira, oferecer uma percepção sobre os sofrimentos das minorias; além disso, o capítulo visa a apresentar ao leitor uma autora relativamente pouco estudada no Brasil.

O segundo capítulo analisa a obra a partir de suas personagens principais e seu contexto histórico de elaboração, junto com o aparato teórico escolhido, com o intuito de aprofundar os estudos sobre o texto investigado. O terceiro e último capítulo é responsável por analisar a personagem de Dr. Copeland, a fim de compreender o que o motivou a se tornar o porta-voz das mudanças raciais e sociais que defendia.

2 A VIDA EM OBRA DE CARSON MCCULLERS

2.1 Biografia

Lula Carson Smith ficou conhecida como Carson McCullers, nome adotado pela autora para lhe conferir um ar mais andrógino. A escolha não apenas assinalou seu próprio estilo *tomboy*, mas se estendeu a muitas de suas personagens que questionam, assim como a autora, os papéis de gênero vigentes no início do século XX.

Nascida em 19 de fevereiro de 1917, em Columbus, Georgia, Estados Unidos da América (EUA), no final da Primeira Guerra Mundial, McCullers cresceu em meio aos paradoxos históricos, econômicos e sociais de sua época, o que moldou, inevitavelmente, sua percepção política sobre a realidade. A autora, por exemplo, viu de perto as consequências econômicas que arrasaram financeiramente muitos estadunidenses durante a Grande Depressão, em 1929, e as mudanças globais da Segunda Guerra Mundial.

Filha primogênita do casal de classe média alta Marquerite Waters Smith e Lamar Smith, McCullers havia se estabelecido em uma região onde as desigualdades social e racial eram a norma. A autora, no entanto, sentia o contrassenso de suas perspectivas pessoais, que se opunham a esse modelo de sociedade, em contraste com a realidade que se apresentava à sua volta, tal qual uma estranha no ninho. Tempos depois, em uma de suas visitas periódicas à Geórgia, mais de 25 anos depois de sua partida, um amigo indaga, surpreso, o motivo pelo qual McCullers retornava a um lugar que havia lhe causado tanta angústia, ao que ela responde: “Eu tenho que ir para casa periodicamente para renovar o meu senso de horror.”¹ (Carr, 1987, p. 70, tradução própria).

O desejo de abandonar o lar e alçar voos mais distantes, portanto, esteve em McCullers desde muito jovem. A ambígua relação que nutria pelo Sul e a convicta certeza de que se tornaria uma musicista famosa a impulsionaram a Nova York e, posteriormente, a Paris, redutos dos maiores artistas e intelectuais de sua época.

¹ No original: “I must go home periodically to renew my sense of horror.”

Apesar de talentosa pianista, foi acometida por problemas de saúde que a obrigaram a desistir da cobiçada carreira musical e dedicar-se à escrita. Aos 15 anos, McCullers sofreu uma severa febre reumática, que desencadeou uma doença cardiovascular. Nos primeiros anos da vida adulta, a autora padeceu de uma série de derrames cerebrais e de outras doenças graves. Aos 31 anos, ela teve a parte esquerda do corpo paralisada, depois de um AVC. Desde então, McCullers ficou fisicamente debilitada e, conseqüentemente, mais dependente. Os problemas de saúde a impediram de produzir plenamente, cabendo-nos apenas inferir o quanto isso de fato afetou sua produção, tanto em termos de volume quanto de qualidade. Seus últimos trabalhos foram diretamente prejudicados, já que, além das dores contínuas, ela não podia datilografar com todo os dedos das mãos. Mesmo debilitada, McCullers mantinha uma rotina de escrita, uma vez que ela “não viveria se não pudesse escrever”, pois considerava a escrita sua “procura por Deus” (Carr, 1987, online).

O início de sua Carreira literária, no entanto, foi precoce, escrevendo seu primeiro conto, *Sucker*, aos 16 anos. Depois de se formar no ensino médio, a autora partiu para Nova York, onde viria a estudar escrita criativa, na Universidade de Columbia, e oficina de ficção, na Washington Square College da Universidade de New York. Dois anos mais tarde, em 1936, McCullers publica *Wunderkind* e inicia a escrita de *The Mute*, que mais tarde se tornaria seu romance de estreia: *The Heart Is a Lonely Hunter*, lançado em 1940. Virginia Spencer Carr (1969), em *Carson McCullers and The Search for Meaning*, conjectura sobre o início da Carreira da jovem autora. A biógrafa acredita que, caso não houvesse perdido sua carteira e a quantidade total de suas economias no metrô em seu segundo dia em Nova York — para onde havia ido, inicialmente, para se tornar uma pianista de concertos —, McCullers provavelmente não teria publicado nada, pois foi através da escrita que ela pôde se sustentar parcialmente com pequenas publicações em revistas e outros trabalhos temporários (Carr, 1969). Carson McCullers é, portanto, enquanto autora, a conseqüência de vários incidentes e desastres transformados em textos que, direta ou indiretamente, representam sua visão do mundo. Não que ela pudesse ser qualquer coisa que não uma escritora, mas os eventos de sua vida a conduziram inevitavelmente a esse fim.

O processo de escrita de McCullers havia iniciado prematuramente ainda em Georgia, pois, seja pela música ou pela escrita, o desejo de comunicar seu mundo

interno não poderia ser suprimido. É importante destacar que a autora se inspirou nas obras de Eugene O’Neil, Søren Kierkegaard, Platão e Katherine Mansfield, cujos trabalhos críticos a levaram a descobrir Nietzsche e D. H. Lawrence. Além disso, segundo Carr (1969, p. 4, tradução própria), “ela descobriu que seu desejo de criar já estava pleiteando com sua devoção ao piano”. Carson McCullers, no entanto, foi capaz de se transformar em uma voz original e criar sua própria visão e filosofia pois, se lidos com atenção, seus trabalhos nos convidam a refletir sobre descompassos da vida social e interna que comumente acometem aos seres humanos, como a solidão, o isolamento e a busca por algo maior do que nós mesmos, ao que comumente chamamos de amor.

Após sua breve estadia em Nova York, Carson retorna ao estado de Georgia, EUA, e se casa, aos vinte anos, com Reeves McCullers, em 1937. Ambos haviam se conhecido por intermédio de um amigo em comum, Edwin Peacock. Foi por influência de ambos que a jovem autora se interessou pelo Marxismo. Nota-se que a leitura de autores marxistas a ajudou a entender seu próprio lugar de origem, pois a influência dos estudos sobre o método de análise socioeconômico acerca das relações de classe e conflito social foi empregada fortemente na publicação de seu primeiro romance, onde duas das personagens principais são marxistas: Jake Blount e Dr. Benedict Copeland; sendo que o último nomeia um dos filhos em alusão ao filósofo Karl Marx. Pouco antes de iniciar a escrita de seu primeiro livro, Carson McCullers havia manifestado ao seu editor o desejo de tornar-se mais ativa politicamente, inclusive na tentativa de lançar uma revista para este mesmo fim (Rich, 1977).

A união de Reeves e Carson McCullers, no entanto, estava longe de ser um mar de rosas. Bissexuais, ambos tiveram casos extraconjugais com homens e mulheres. Além disso, o casal estava constantemente envolvido em brigas violentas, abusos alcoólicos, ameaças de morte — proferidas por Reeves a Carson — e problemas financeiros graves. Outro obstáculo determinante no fracasso da relação dos dois era uma ressentida inveja que Reeves sentia pelo sucesso e talento que via em Carson e ele jamais tivera enquanto escritor. Apesar da constante cisão, o casal ainda teve diversas idas e vindas durante o relacionamento. Em 1940, eles se divorciaram, mas, após dois anos separados, reataram e se casaram novamente, em 1945. O segundo casamento, no entanto, tem um final trágico, chegando ao fim com

o suicídio de Reeves, em 1953.

O tempestuoso relacionamento com o marido também é refletido em suas obras, em especial na novela *The Ballad of a Sad Cafe*, onde um triângulo amoroso é formado, a partir do qual a autora reflete sobre o amor romântico. McCullers é notável por conseguir, desde muito jovem, se afastar do moralismo de seu local de origem, uma região conservadora no Sul dos Estados Unidos, colocando à parte os modelos românticos de relacionamento que são, até os dias atuais, considerados tabu, como a homossexualidade, o adultério e os papéis de gênero. Em suas obras, as personagens são forçadas a questionar o próprio desejo e a própria identidade.

Carr (1969) afirma que o poeta britânico W. H. Auden e o escritor norte americano Richard Wright — o primeiro era marxista e o segundo era membro do partido comunista — também foram determinantes para a visão política de McCullers. A autora havia dividido, entre idas e vindas, moradia com ambos no Brooklyn, em Nova York, entre os anos de 1940 e 1945, em um reduto apelidado de “February House”. O lugar ficou conhecido por ser um refúgio *queer* para vários intelectuais e artistas da época, incluindo nomes como: Gypsy Rose Lee, Benjamin Britten, Jane e Paul Bowles, Oliver Smith, e Klaus Mann.

Carson McCullers teve uma curta produção literária devido à sua frágil saúde, que a castigou durante mais de vinte e cinco anos. Ao final da vida, a autora precisou se locomover com a ajuda de uma cadeira de rodas, e conseguia datilografar apenas com um dedo de uma das mãos. Entretanto, ela permanecia intelectualmente ativa, ao organizar encontros literários em sua casa em Nyack, Nova York, onde estudantes universitários, artistas e outros admiradores se encontravam, assim como havia sido nos anos em que morou na February House.

Suas obras incluem os romances *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940), *Reflection in a Golden Eye* (1941), *The Member of the Wedding* (1946), *The Ballad of the Sad Café* (1951) e *Clock Without Hands* (1961); os contos *Wunderkind* (1936), *The Sojourner* (1950), *A Tree. A Rock. A Cloud* (1942), *Madame Zilensky and the King of Finland* (1941), *The Jockey* (1941) e *The Haunted Boy* (1941); as peças e adaptações teatrais *The Square Root of Wonderful* (1957), *The Ballad of the Sad Café* (1963) e *The Member of the Wedding* (1949). McCullers também contou com uma série curta de versos infantis reunidos em *Sweet as a Pickle and Clean as a Pig* (1964). Muitos

temas de seus romances também se estendem em sua poesia, onde a autora investiga e questiona as diferentes facetas da identidade humana.

As obras de Carson McCullers integram o movimento literário conhecido como “Southern Renaissance”, corrente caracterizada por uma nova abordagem cultural e literária do Sul estadunidense. Além disso, mesmo sendo influenciada por autores russos do século XIX, pela filosofia de Platão, pelo existencialismo de Kierkegaard e o niilismo de Nietzsche, McCullers elaborou suas obras a partir de uma forte “experiência estética pessoal” da qual não havia “uma filosofia formalizada”, visto que “converteu sua experiência em arte” (Carr, 1969, p. 8).

De acordo com Klaus Lubbers (1963), em *The Necessary Order: A Study of Theme and Structure in Carson McCullers' Fiction*, McCullers forma junto a Katherine Anne Porter e Eudora Welty — outras autoras sulistas — uma tríade que perpetua temas tradicionalmente faulknerianos, como luxúria, doença, mutilação, derrota, imbecilidade e morte. Contudo, para o pesquisador, McCullers aborda seus temas e personagens sem a obsessão e o ardor de Faulkner, e sua preocupação estaria inteiramente no momento presente:

[a obra de McCullers] não carrega as implicações históricas como no conceito de Faulkner do passado pesando intensamente sobre o presente; a mutilação é o destino do oprimido social, do Negro, nas garras de uma justiça injusta; a idiotice é usada mais no sentido em que Faulkner a utiliza, como símbolo da futilidade, da impossibilidade de redenção [...] por fim, a luxúria se transforma em um tema mais complexo que é central em sua prosa; é a insistência constante na impossibilidade do amor mútuo. Todos esses elementos tecem uma teia de tristeza, isolamento e desencanto sobre a obra de Carson McCullers.² (Lubbers, 1963, p. 187, tradução própria)

De fato, suas obras são um recorte na vida das personagens, temporalmente marcadas, e suas bagagens emocionais, sociais e identitárias estão indiscutivelmente presentes em seu trabalho. O passado é o não dito que forma as personagens como são. Contudo, o amor aqui tratado por McCullers não se restringe ao amor romântico,

² No original: “It does not carry the historical implications as in Faulkner’s concept of the past bearing down heavily upon the present; mutilation is the fate of the social underdog, the Negro, in the fangs of unjust justice; the idiocy is used rather in the way Faulkner uses it, as a symbol of futility, of the impossibility of redemption [...] finally, lust is transformed into a more complex theme that is central to her prose; it is the constant insistence on the impossibility of mutual love. All of these spread a web of sadness, isolation and disenchantment over Carson McCuller’s work.”

mas da impossibilidade de conexão entre os indivíduos, onde as tentativas de entendimento geram frustração e afastamento.

2.2 Grotresco Sulista

Segundo Sarah Gleeson-White (2016), Carson McCullers foi — junto a outros nomes importantes como Eudora Welty, William Faulkner, Truman Capote e Flannery O'Connor — uma das grandes representantes do subgênero do Grotresco Sulista (*Southern Grotesque*), também conhecido como Gótico Sulista (*Southern Gothic*). Esse movimento literário foi descrito, inicialmente, pela apreciação de personagens descritas como “forasteiros *freaks* localizados em cenários de desamparo estéril, calor penetrante e espaços fechados”, explorando temas como “miscigenação, desvio sexual e atos de sangrenta violência” (Gleeson-White, 2016, p. 108, tradução própria).

Os críticos concordam em afirmar que “o grotresco sulista se alinha com a visão sombria da modernidade, em que a alma do homem é igualmente sem rumo e sem amor”, de modo que “os mundos grotescos da literatura sulista seriam como uma alegoria da própria condição humana de alienação existencial e angústia” (Gleeson-White, 2016, p. 108, tradução própria). A pesquisadora defende, contudo, a importância de revisar as definições prévias do grotresco, pois, para ela, o subgênero não se limita a uma modernidade alienante, mas é também a “afirmação de qualidades e práticas de crescimento, promessa e transformação” (Gleeson-White, 2016, p. 109, tradução própria).

Gleeson-White retoma a conceitualização de Mikhail Bakhtin não só para descrever as dinâmicas e os temas grotescos nas obras de McCullers, mas também para propor uma nova construção de leitura do Grotresco Sulista, defendendo que, com essa nova abordagem libertária, McCullers e outros autores sulistas que apresentavam uma certa restrição a uma abordagem tradicional do grotresco, ampliaram os horizontes para uma ótica em que a “representação da alienação, a solidão, a carência de comunicação humana e o fracasso do amor” não fossem o único prisma de análise possível (Gleeson-White, 2016, p. 109, tradução própria).

O grotresco também pode oferecer maiores possibilidades de

representação e conhecimento, e a definição própria de McCullers para o grotesco é dinâmica em seu foco na tensão criativa: A técnica é brevemente esta: uma audaciosa e aparentemente insensível justaposição do trágico com o humorístico, do imenso com o trivial, do sagrado com o vulgar, toda a alma de um homem com um detalhe materialista. (“Russian Realists”, 258)³ (Gleeson-White, 2016, p. 109, tradução própria)

Gleeson-White (2016), portanto, critica a ausência de teorização acerca do grotesco. Segundo ela, o artigo de Alan Spiegel, *A Theory of the Grotesque in Southern Fiction* (1972), é uma exceção bastante negligenciada, citando-o, quando afirma que “o grotesco, como aparece na ficção Sulista, não se refere a uma qualidade particular de uma história...nem de seu humor... nem de seu modo de expressão...”, mas “a um ‘*tipo de personagem,*’ definido tanto por uma deformação física quanto mental” (Spiegel *apud* Gleeson-White, 2016, p. 110).

A descrição de Spiegel se assemelha à proposta de Bakhtin em que ele “ênfatiza a corporalidade, mais especificamente, a contorção corporal”, sendo que o corpo seria um corpo de excessos, de fluxos, em constante construção em que se pode explorar novas possibilidades, novas ordens e novas formas de ser e estar no mundo; assim, o corpo abjeto e amorfo representado na obra de McCullers, seria uma promessa de novas configurações do que pode vir a ser do ser humano, e da sua resistência aos limites das restrições (Gleeson-White, 2016, p. 110-111, tradução própria).

O grotesco, conforme aparece nos textos de McCullers, tem muito em comum com a abordagem de Bakhtin, uma abordagem que ilumina tanto a estranheza da encarnação quanto a resistência. McCullers compartilha das preocupações de Bakhtin com o corpo, em suas descrições onipresentes de doença e morte, deformidade e deficiência, desejos físicos estranhos e configurações de gênero ainda mais estranhas.⁴ (Gleeson-White, 2016, p. 111, tradução própria)

³ No original: “The grotesque can also offer greater possibilities for representation and knowledge, and McCullers’ own definition of the grotesque is dynamic in its emphasis on creative tension: “The technique is briefly this: a bold and outwardly callous juxtaposition of the tragic with the humorous, the immense with the trivial, the sacred with the bawdy, the whole soul of a man with a materialistic detail. (“Russian Realists”, 258).”

⁴ No original: “The grotesque as it appears in McCullers’ texts has much in common with Bakhtin’s account, an account that illuminates both the oddness of embodiment, as well as resistance. McCullers shares Bakhtin’s preoccupations with the body, in her ubiquitous descriptions of disease and death, deformity and disability, strange physical desires, and even stranger gender configurations.”

O corpo — ou a representação da abjeção — na obra de McCullers, é uma tentativa de ruptura com as normas pré-estabelecidas. Suas personagens *freaks* são subversivas por constantemente testarem os limites impostos pelo *status quo* e as normas sociais de raça, gênero e sexualidade. Gleeson-White cita Mab Segrest, que afirma que “tanto o patriarcado quanto o racismo dependem da criação de um Outro — ou o *freak*, o ‘não-normal como eu’. No racismo sulista, é a pessoa negra; no patriarcado, o feminino.” (Segrest *apud* Gleeson-White, 2016, p. 112, tradução própria).

Virginia Spencer Carr (1969, p. 12, tradução própria), em *Carson McCullers and the Search for Meaning*, defende que “a ‘norma’ no trabalho da autora é a anormalidade”, em que o grotesco é composto por “criaturas deformadas psicologicamente mais do que fisicamente” e as personagens que apresentam “peculiaridades físicas refletem o isolamento interior que experienciam”, em que “corpos distorcidos simbolizam almas distorcidas”. Além disso, para Carr, a qualidade do grotesco e do gótico no trabalho artístico de McCullers se deve, em grande parte, à sua criação sulista, assim como ao seu “próprio ser torturado” (Carr, 1969, p. 12, tradução própria).

Contudo, é importante destacar que as personagens — *freaks* ou grotescas — de McCullers não compõem apenas um desafio às normas sociais, mas são símbolos e alegorias de ideias da autora, que buscava outras possíveis identidades e maneiras de viver e perceber a vida, ou de representar o homem comum e aquilo de que foi, de alguma forma, privado, seja por sua raça, gênero, sexualidade ou classe social, ou até mesmo pela soma desses fatores. Sua problemática relação com seu lugar de origem, o Sul estadunidense, explicitamente mal resolvido com seu passado e obstinadamente conservador, se impõe sobre suas personagens — assim como foi para a autora. No entanto, McCullers explora os limites que ainda não puderam ser completamente superados em suas personagens, que buscam, através de suas manifestações corporais, alçar a liberdade de escolha de suas identidades e de seu modo de ser e estar no mundo.

Carson McCullers teve uma curta produção literária; críticos e estudiosos de seu trabalho associam o fato a seus problemas de saúde que a acometeram durante

a maior parte de sua vida. Seleccionamos, no entanto, o resumo de algumas de suas obras mais importantes, para que o leitor possa se familiarizar com o estilo, os temas e a narrativa de uma das autoras contemporâneas de ficção em língua inglesa mais importantes do século XX.

Nesse sentido, cumpre chamar a atenção para o segundo romance escrito por McCullers, *Reflections in a Golden Eye*, publicado inicialmente em fevereiro de 1941, que narra a história de um grupo de personagens presos em uma base armada, durante os tempos de paz, em uma cidade sulista norte-americana. A narrativa gira em torno da complexidade e dos desejos reprimidos de suas personagens, cuja não satisfação de suas obsessões os leva a um desfecho trágico onde se incluem assassinato, suicídio e colapsos emocionais.

Por sua vez, assim como ocorre em *The Heart Is a Lonely Hunter, Clock Without Hands* narra a vida de diferentes personagens que têm suas vidas entrelaçadas por uma teia em comum. Enquanto McCullers se ocupa em abordar temas como a solidão, o isolamento na busca por um Deus, em sua primeira obra publicada, seu segundo romance trata dos mesmos temas através da impossibilidade da consumação dos afetos, retratando o amor não correspondido por um viés ainda mais sinistro, porém com o mesmo sentimento de desamparo de suas personagens.

A narrativa é composta por seis indivíduos, dos quais, quatro se destacam no desenvolvimento temático da obra: Capitão Penderton é descrito como um homem com inclinações homossexuais, casado com uma mulher promíscua que tem um caso extraconjugal com o Major Langdon, marido de Alison Langdon, uma jovem apaixonada pelo soldado Williams, que tinha um fetiche por roupas femininas.

Segundo Virginia Spencer Carr (2005), em *Understanding Carson McCullers*, a maioria das personagens do romance são grotescas. Contudo, suas deformações seriam emocionais, e não físicas. Para Carr (2005), *freakness* é a denominação usada para simbolizar o senso de alienação das personagens, que se sentem presas a um conceito único de identidade que não conseguem superar, a fim de se conectarem com os demais. O narrador, por sua vez, está distanciado do drama de suas personagens, variando sua narrativa onisciente, a fim de focar a atenção do leitor nas ações apresentadas posteriormente. Nas palavras de Carr (2005, p. 40-41, tradução própria):

Em seu relato da história, o narrador alterna os pontos de vista à medida que se identifica com os menos favorecidos de uma maneira semelhante ao estilo narrativo de “O Coração é um Caçador Solitário”. A natureza também se impõe sobre os personagens em “Reflexões em um Olho Dourado” no estilo do romance gótico e contribui para os elementos deterministas do romance. A história se desenrola entre luz e sombra, e as cores vistosas do outono cedem rapidamente ao vento frio e opressivo do inverno à medida que o conto se torna mais sombrio e profundo.⁵

Ainda segundo Carr (2005, p. 50, tradução própria), muitos críticos celebraram o segundo romance de McCullers, “apesar da obsessiva preocupação com a ‘anormalidade’”, alguns outros, como Rose Feld, Otis Ferguson e Tennessee Williams, constataram que a obra havia superado *The Heart Is a Lonely Hunter* em termos de qualidade narrativa, contudo, o romance estava longe de ser uma unanimidade para os críticos. A comparação com a primeira publicação de McCullers foi uma constante ao longo de sua vida, uma vez que os críticos insistiam em avaliar a qualidade de seu trabalho com base na régua das promessas que haviam sido impostas à autora desde sua prematura estreia (Carr, 2005).

A terceira publicação de McCullers, *The Ballad of the Sad Café*, foi inicialmente publicada em 1943, na *Harper's Bazaar*, e posteriormente lançada em livro, em 1951, junto a outros escritos reunidos em *The Ballad of the Sad Café and Other Works*. A história narra a desventura romântica de Amélia Evans, dona do único café da cidade em que mora, no Sul dos Estados Unidos da América, a qual, como em suas obras anteriores, não é determinada pela autora.

Evans é uma mulher independente que vivia solitária até a chegada de um homem com nanismo, chamado Lymon, que alegava ser seu primo. A partir desse encontro, a vida de Evans é transformada: ela se desfaz de suas barreiras e se apaixona por Lymon. Contudo, como é característico nas obras de McCullers, o amor não é correspondido. Marvin Macy surge na cidade, após uma longa estadia na prisão,

⁵ No original: “In his recounting of the story, the narrator shifts points of view as he emphasizes with the lesser ones in a fashion similar to the narrative style of *The Heart Is a Lonely Hunter*. Nature imposes itself, also, upon the characters in *Reflections in a Golden Eye* in the mode of gothic romance and contributes to the deterministic elements of the novel. The story is played against light and dark, and the showy colors of autumn give way quickly to the cold and oppressive wind of winter as the tale darkens and deepens.”

disposto a conquistar Evans, e um estranho triângulo amoroso se forma. Lymon se apaixona por Macy, que, apesar da resistência inicial, acaba se unindo a ele.

A princípio, Evans se submete à estranha configuração de um triângulo amoroso, por saber que, ao protestar, ela perderia o amado Lymon. Contudo, a condescendência de Evans, inevitavelmente, a leva ao sofrimento. Macy e Lymon arquitetam um cruel plano de vingança e partem, deixando-a completamente desamparada. As três personagens são caracterizadas de tal modo que a atração entre elas é, no mínimo, excêntrica. Evans mede 1,85 de altura, é estrábica, masculinizada e pouco atraente, enquanto Lymon tem nanismo, é frágil, corcunda e quase infantil. Macy, por sua vez, é um homem robusto e atraente, e, ao se apaixonar por Evans, ele faz de tudo para conquistá-la, sem sucesso. Mesmo após casar-se com ele para agradar sua tia, ela é incapaz de reciprocitar seu amor. Os temas da solidão e do amor não correspondido se assemelham aos trabalhos anteriores de McCullers, assim como o narrador onisciente em terceira pessoa, configurando o distanciamento do narrador observador que se mantém imparcial aos eventos e situações descritas. Como em *Reflections in a Golden Eye*, o narrador irrompe o tom dos eventos que se sucedem: segundo Carr (2005), apesar de perceber os perigos nessa estranha relação amorosa, ele se conserva distante, impotente diante das escolhas das personagens.

Ele [o narrador] não finge saber tudo, mas sua voz onisciente estabelece o clima e o ritmo da ação que virá a seguir, alternando-se entre o formal, estilizado, poético e por vezes arcaico, e os padrões coloridos e coloquiais do povo simples do moinho que frequenta o café da Srta. Amelia.⁶ (Carr, 2005, p. 57, tradução própria)

Grande parte da crítica concordou em afirmar que a característica mais significativa do narrador de *The Ballad of the Sad Café* é sua sensibilidade pelas personagens principais, cujas características físicas são símbolos da inabilidade comunicativa e do isolamento moral dos indivíduos, tendo como retorno apenas dor e isolamento (Carr, 2005). Contudo, McCullers também demonstra que, apesar do

⁶ No original: "He [the narrator] does not pretend to know everything, but his omniscient voice sets the mood and pace of the action to follow, shifting from formal, stylized, poetic and at times archaic, to the colorful and colloquial folk patterns of the simple mill people who frequent Miss Amelia's café."

aspecto físico pouco atrativo, qualquer ser pode ser capaz de amar e ser amado:

Uma pessoa muito medíocre pode ser o objeto de um amor que é selvagem, extravagante e belo como os lírios venenosos do pântano. Um homem bom pode ser o estímulo para um amor tanto violento quanto degradado, ou um louco tagarela pode despertar na alma de alguém um idílio terno e simples. Portanto, o valor e a qualidade de qualquer amor são determinados unicamente pelo amante em si. É por essa razão que a maioria de nós prefere amar a ser amado. Quase todo mundo quer ser o amante. E a dura verdade é que, de maneira secreta e profunda, o estado de ser amado é intolerável para muitos. O amado teme e odeia o amante, e com as melhores razões. Pois o amante anseia por qualquer possível relação com o amado, mesmo que essa experiência só possa lhe causar dor.⁷ (McCullers, 1943, p. 16, tradução própria)

McCullers reforça essa ausência de critério na escolha do par romântico, descrevendo tanto Lymon quanto Evans com traços físicos exageradamente desagradáveis, enquanto Macy, retratado como um homem viril e atraente, se apaixona a ponto de mudar integralmente sua natureza violenta a fim de conquistar sua amada. Evans deseja Lymon, que cobiça Macy, que é apaixonado por Evans, mas no fim ninguém consegue satisfazer suas paixões. A autora reforça a premissa de seus outros livros, de que o amor não pode ser correspondido, e suas personagens têm pouco poder sobre as circunstâncias e sobre quem amar.

The Member of the Wedding, publicado em 1946, é protagonizado por Frankie Addams, uma jovem *tomboy* de doze anos que mora em uma pequena cidade não identificada no sul estadunidense. Ela vive com o pai viúvo, Jarvis Addams, um joalheiro bem-sucedido que vivia imerso em suas ocupações profissionais. A mãe de Frankie havia falecido ao dar a luz à jovem, então a criação desta era uma das funções exercidas por Berenice Sadie Brown, a empregada doméstica afro-americana que trabalhava na casa da família.

⁷ No original: "A most mediocre person can be the object of a love which is wild, extravagant, and beautiful as the poison lilies of the swamp. A good man may be the stimulus for a love both violent and debased, or a jabbering madman may bring about in the soul of someone a tender and simple idyll. Therefore, the value and quality of any love is determined solely by the lover himself. It is for this reason that most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover. And the curt truth is that, in a deep secret way, the state of being beloved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For the lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain."

A história se passa durante a Segunda Guerra Mundial, e volta a explorar temas como identidade, alienação e os dissabores do amor não correspondido. Assim como em *The Heart Is a Lonely Hunter*, a narrativa é dividida em três partes e possui uma estrutura semelhante à primeira obra de McCullers. No entanto, *The Member of the Wedding* tem como evento principal o futuro casamento do irmão de Frankie, Jarvis Jr.'s, por quem ela nutre uma afeição quase obsessiva, enquanto em *The Heart Is a Lonely Hunter* ocorre uma diversificação temática (como o racismo, a desigualdade socioeconômica, o isolamento, o amor não correspondido etc.), que é desenvolvida ao longo dos capítulos através das cinco personagens principais.

Frankie não tem outros amigos além do seu primo de seis anos, John Henry West. A ausência afetiva do pai, a falta de compreensão de Berenice e a longa ausência do irmão contribuem para o sentimento de isolamento espiritual da jovem. O peso da solidão a faz criar a fantasia de uma realidade futura na qual, participando do casamento, ela terá, enfim, um lugar no mundo. Frankie está tão enamorada do casal de noivos que vislumbra, ilusoriamente, seu papel como dama de honra, sua participação na lua de mel e sua mudança para Winter Hill, junto ao casal.

Frankie clama por se sentir pertencente a algo maior do que ela mesma, e o casamento do irmão é a oportunidade a que se agarra para que seu anseio seja preenchido. Contudo, suas expectativas são frustradas ao tomar conhecimento de que ela fará parte do casamento como havia sonhado. Em uma tentativa de se integrar ainda na relação dos noivos, muda seu nome para F. Jasmine Addams, pois os nomes do irmão e de sua noiva tinham a mesma inicial.

A desilusão a aproxima de Berenice, que se torna uma figura maternal para Frankie, após a fase inicial da trama, em a relação entre ambas era menos afetiva. Este vínculo é um ponto de virada para Frankie, que é capaz de encontrar a conexão inesperada que ela havia almejado. Carr (2005, p. 76-77, tradução própria), no entanto, destaca que a “aceitação estóica de sua própria ‘condição’ em um mundo de homens brancos torna impossível” para Berenice “compreender a natureza problemática e os esquemas escolhidos [por Frankie] para efetuar mudanças significativas”.

O livro narra o curso de alguns dias que englobam não apenas o dia do casamento, mas os acontecimentos que antecedem e sucedem o evento. Apesar do

curto período, Frankie passa por transformações significativas em relação à sua identidade. Ela se empenha em se tornar F. Jasmine para se encaixar em uma relação e sentir-se pertencente, mas termina por amadurecer, transformando-se em Frances.

Em seu último romance lançado em vida, *Clock Without Hands*, publicado em 1961, McCullers rompe com quase uma década de inatividade. Escrito durante o período de uma década, a autora havia enfrentado, antes e durante esse hiato, uma sucessão de catástrofes pessoais: o suicídio do parceiro Reeves McCullers, uma série de AVCs que a deixaram parcialmente incapacitada aos 29 anos, e fortes dores crônicas que a impediam de fazer atividades cotidianas sem algum tipo de assistência.

Segundo Carr (2005, p. 109, tradução própria), McCullers havia dito que seu novo romance apresentaria sua preocupação com a “resposta e a responsabilidade de um homem em face de sua própria vivacidade”. Porventura, a morbidez de seu último romance tenha origem na impotência de McCullers diante dos trágicos eventos de sua vida, trazendo à luz suas reflexões sobre a fragilidade humana e a indomável passagem do tempo.

A obra, ambientada nos anos de 1950, substitui a rigorosa estrutura de três ou quatro capítulos dos livros anteriores por 13 capítulos mais flexivelmente distribuídos, contudo, mantém-se localizada no estado sulista da Georgia, como ocorre em todos os seus trabalhos anteriores. Os capítulos se ocupam em narrar a vida das quatro principais personagens: J. T. Malone, um farmacêutico de 40 anos que descobre estar morrendo de leucemia e tem apenas mais um ano de vida; Jester Clane, um jovem que está descobrindo sua própria identidade, ao passo que rejeita as ideias do avô; o juiz Fox Clane, um ex-congressista reacionário e membro de maior prestígio da cidade; e Sherman Pew, um belo jovem negro de olhos azuis.

Além dos conflitos privados em face da finitude da própria vida ou da vida de pessoas queridas, da busca por identidade em meio às transformações políticas e sociais, e da incessante passagem do tempo, McCullers transforma suas personagens em símbolos nos quais a dualidade entre modernidade e tradição é colocada à prova por meio de embates raciais e da resistência de parte da população perante às mudanças. Segundo Frank Brennan, em *Clock Without Hands: Carson McCullers and the Rhythms of Living and Dying*:

A raça e questões relacionadas à raça permeiam o livro. Ecos da Guerra Civil, a humilhação sentida pelos estados do Sul em sua derrota e o período de reconstrução que se seguiu, além da ignomínia diária da população afro-americana, tudo isso entra e reentra no romance. O livro termina com a reação da cidade ao famoso julgamento da Suprema Corte dos EUA no caso *Brown v. Conselho de Educação de Topeka*, que declarou que a segregação racial nas escolas era inconstitucional. A cidade e, de fato, a nação, estavam à beira do movimento pelos direitos civis e do surgimento de Martin Luther King Jr. Tudo isso foi significativo para o público leitor em 1961, ano de sua publicação.⁸ (Brennan, 2012, p. 312, tradução própria)

McCullers transforma suas personagens em símbolos através dos quais almeja tratar os impasses sulistas durante os anos de 1950. Segundo Charles Rolo (1961), *Clock Without Hands* marca uma mudança significativa no estilo de McCullers, pois a autora ameniza os traços do grotesco/gótico e da anormalidade no romance, enfatizando um humor seco e buscando conciliar mais fortemente aspectos políticos e sociais com os conflitos internos de suas personagens, nas quais a interferência do meio se faz muito mais palpável.

⁸ No original: "Race and issues of race permeate the book. Echoes of the civil war, the humiliation felt by the Southern states in their defeat and the reconstruction period that followed, and the daily ignominious of the African American population all enter and reenter the novel. The book ends with the town's reaction to the famous judgment of the US Supreme Court in *Brown v Board of Education of Topeka* which held that school segregation on the basis of race was unconstitutional. The town, and indeed the nation, were on the brink of the civil rights movement and the rise of Martin Luther King Jr. All of this was significant for the reading public in 1961, the year of its publication."

3 RE-FUNDAR A AMÉRICA

3.1 *The Heart Is a Lonely Hunter*: notas introdutórias

A obra mais prestigiada e celebrada pelos críticos, no entanto, é *The Heart Is a Lonely Hunter*, objeto de estudo de análise da presente dissertação. Desta forma, neste capítulo, realizamos uma descrição mais detalhada de sua estrutura narrativa, seus temas, suas personagens e seu contexto histórico, com o objetivo de que o leitor se familiarize com a obra em análise.

Lançado em 4 de julho de 1940, *The Heart Is a Lonely Hunter* é o romance de estreia de McCullers, publicado quando a autora tinha apenas 23 anos. O romance está ambientado no final dos anos de 1930, em uma pequena cidade não identificada no Sul profundo dos Estados Unidos da América (EUA), na qual estão situadas grandes fábricas de algodão onde se emprega a grande maioria de seus trabalhadores pobres. Apesar de retratar uma cidade que se assemelha ao seu lugar de origem, a decisão de McCullers em não a nomear lhe confere um caráter universal, assim como os temas centrais e as experiências das personagens da obra ressoam para além de seus limites geográficos.

O romance tem como ponto de partida a relação de amizade entre dois surdos-mudos, John Singer e Spiros Antonapoulos. Ambos dividem uma vida em comum por uma década em um pequeno apartamento de dois cômodos, seguindo uma rotina monótona de tarefas, na qual cada um desempenha seu papel sem grandes perturbações. Essa harmonia cotidiana é rompida quando Antonapoulos passa a apresentar um comportamento excêntrico. Assim, após infringir algumas leis, ele é mandado para um sanatório por um primo, Charles Parker, na tentativa de evitar aborrecimentos futuros.

Singer, arrasado pela ruptura involuntária, decide reconstruir a vida e se muda para a pensão da família Kelly. Seus modos logo despertam o interesse das outras personagens centrais, que o veem como um interlocutor auspicioso, capaz de compreender suas queixas e mazelas como ninguém mais. Mick Kelly, Biff Brannon, Dr. Benedict M. Copeland e Jake Blount, as personagens secundárias da obra, passam a orbitar ao redor da enigmática figura de Singer. Brannon, no entanto, é o

único que não o configura como um *homemade God*, moldando-o como portador de todas as qualidades que as demais personagens gostariam que ele possuísse. McCullers elabora, assim, em três grandes atos: nascimento, vida e morte de um Deus criado – John Singer.

A narrativa de *The Heart Is a Lonely Hunter* é desenvolvida por McCullers a fim de fomentar sua visão sobre o mundo, transformando suas personagens em porta-vozes de temas que lhe são caros. Assim, ao longo das próximas seções desta dissertação, iremos abordar como a autora constrói as alegorias e símbolos da obra em análise por intermédio de alguns personagens centrais, na medida em que buscam pelo amor correspondido e pela atenuação da solidão humana.

3.2 Contexto de produção

O processo de escrita e o lançamento de *The Heart Is a Lonely Hunter* se deram em um momento de profunda transformação social. A Segunda Grande Guerra, iniciada em 1939, havia provocado medo e terror internacional, contudo, embora os EUA ainda se mantivessem apartados do conflito em 1940, quando o livro foi publicado, discussões sobre a eclosão de governos autoritários se faziam presentes no imaginário dos estadunidenses.

Os EUA, no entanto, não ficariam imparciais por muito tempo. Depois do ataque do Japão a Pearl Harbor, o país declarou guerra ao Japão, e a Alemanha lhe declarou guerra, fazendo com que se visse forçado a romper com sua neutralidade e se juntar aos Aliados (Reino Unido, França e — à época — União Soviética) contra o Eixo (Alemanha, Itália e Japão). A Guerra, no entanto, foi responsável por tirar os EUA da Depressão e acabaria por renovar o “espírito cívico nacionalista”, ao mesmo tempo em que o forçaria a encarar um “processo de acerto de contas acerca das questões raciais”, pois chamaria atenção para aspectos mal resolvidos, já que o racismo foi evidenciado durante a Guerra devido à discriminação contra soldados negros impedidos de servir ou forçados a arcar com impostos inferiores, ao passo que “remodelaria o liberalismo e criaria as bases para a fundação de um movimento conservador motivado pela oposição ao poder do Estado”, associando o fascismo a economias de bem-estar social que vão organizar uma nova direita conservadora

estadunidense (Lepore, 2020, p. 524).

O colapso das grandes potências envolvidas no conflito foi determinante para o crescimento econômico dos EUA. A produção de alimentos, aparato bélico e bens de consumo exportados para a devastada Europa alavancou a demanda por mão de obra e postos de trabalho no país. Segundo Lepore (2020, p. 539), “a mobilização para a guerra funcionou como o maior programa de emprego público da história”, por consequência, “os civis gozavam de uma abundância de bens de consumo e de aumento no poder de compra. A escassez da Depressão tinha acabado.”

Apesar do progresso financeiro, nem todos os estadunidenses se beneficiaram com a alavancada de capital. Os afro-americanos se mantinham mal remunerados nas fábricas e no exército, e a segregação os limitava a cargos subalternos em ambos os espaços. Segundo Lepore (2020), Roosevelt, em janeiro de 1941, fez um pronunciamento no Congresso defendendo que os Estados Unidos deveriam “exercer seu poder de assegurar as quatro liberdades humanas essenciais: liberdade de expressão, liberdade de religião, liberdade de viver sem penúria e liberdade de viver sem medo”. O presidente recebeu, de um afro-americano, uma resposta à altura: “os brancos falando sobre as Quatro Liberdades e a gente não tem nenhuma” (Lepore, 2020, p. 531-532).

Durante a Primeira Guerra Mundial, os afro-americanos haviam cessado de lutar contra as leis de Jim Crow, a pedido de W. E. B. Du Bois. Contudo, durante a Segunda Guerra, os líderes de movimentos raciais persistiram em pressionar “instituições municipais e estaduais e, especialmente, o governo federal, para que derrubassem a segregação — como haviam feito no caso dos homens recrutados para servir no exército”. Lepore relembra uma fala de James Baldwin em que ele afirma que o tratamento dos negros durante a Segunda Guerra havia estabelecido “um ponto de virada na relação do negro com os Estados Unidos” e, para ele, “um pouco da esperança, um pouco do respeito pelos brancos americanos” havia desaparecido (Lepore, 2020, p. 549-550).

Os protestos pacíficos surgem contra o fim da segregação, impostos através das Leis de Jim Crow, em 1939. Apesar de terem partido da parte Sul, a luta se expandiu por diferentes partes do país. O governo, no entanto, associava os movimentos por direitos civis a “ideologias antiamericanas” e ao comunismo, sendo

investigados pelo FBI. Segundo Lepore, “o debate americano sobre a incompatibilidade entre democracia alcançou um novo público em 1944”, em que o dilema se constituiria entre o impasse da “tensão entre, de um lado, a crença americana em direitos humanos e liberdades individuais e, do outro, a injustiça social” (Lepore, 2020, p. 554).

As três principais guerras desse país foram lutadas em defesa dos ideais de liberdade e igualdade, com os quais a nação se comprometeu. Agora; os Estados Unidos estão, novamente, em uma batalha de vida ou morte pela liberdade e pela igualdade, e o negro americano está, mais uma vez, esperando por indicações do que a guerra, e a vitória nessa guerra, significará para ele, em sua terra natal, em termos de oportunidades e direitos. Para os brancos americanos, também, o problema dos negros ganhou maior significância do que jamais teve desde os tempos da Guerra Civil. (Myrdal *apud* Lepore, 2020, p. 554)

A Segunda Grande Guerra serviu, por conseguinte, para forçar o país a encarar suas próprias incongruências. Afinal, como um país poderia lutar contra regimes totalitários que ameaçavam a vida de minorias, se, em seu próprio território, era capaz de segregar pessoas negras? A nova missão dos EUA seria construir uma lei após a Guerra, no entanto, as mudanças não viriam sem muita luta e resistência, pois, nas diversas tentativas de derrotar as leis Jim Crow, os governantes brancos achavam formas de impor a segregação, as quais perduraram até 1964.

Segundo Nancy B. Rich (1977), *The Heart Is a Lonely Hunter* é, nas palavras de McCullers, “uma parábola irônica do Fascismo”. A fim de corroborar a declaração da autora, que havia sido pouco explorada pela crítica até então, a pesquisadora faz uma leitura do romance sob um viés político no artigo *The “Ironic Parable of Fascism” in “The Heart Is a Lonely Hunter”*, e afirma que, a obra é uma parábola da “combinação da democracia grega e o idealismo cristão, que constituem a base do sistema político americano” (Rich, 1977, p. 113, tradução própria).

O clima de desamparo social nos EUA em meados dos anos de 1930 e 1940 é o mesmo representado na obra de McCullers, onde a pobreza, o racismo e as opressões de gênero ainda são uma realidade. Nesse contexto, as personagens, por vezes, se apegam aos mitos cristãos para apaziguar o clima de incerteza da crise socioeconômica, do período de guerras mundiais, mesmo que, como Mick Keller,

esses mitos fossem construídos em estruturas pouco sólidas e, portanto, facilmente substituídas por um endeusamento de John Singer:

Agora ela se sentia bem. Ela sussurrou algumas palavras em voz alta: “Senhor, perdoa-me, pois não sei o que faço.” Por que ela estava pensando nisso? Todos nos últimos anos sabiam que não havia um Deus real. Quando ela pensava no que costumava imaginar como Deus, só conseguia ver o Senhor Singer com um lençol branco comprido ao redor dele. Deus estava em silêncio - talvez fosse por isso que ela se lembrou. Ela repetiu as palavras, exatamente como as diria ao Senhor Singer: “Senhor, perdoa-me, pois não sei o que faço.”⁹ (McCullers, 2008, p. 108, tradução própria)

O desenvolvimento de novas tecnologias e o avanço do poder corporativo das grandes empresas haviam deixado no inconsciente coletivo filosofias políticas que prometiam trazer uma saída para situação precária dos trabalhadores e igualdade para os negros. Contudo, Rich (1977) defende que as personagens se agarraram a princípios cristãos e democráticos, mas não conseguem empregar nenhum dos dois, afinal, a luta de classes, o racismo e os papéis de gênero são desafiados até certa medida, pois, mesmo quando havia revolta, o silenciamento era maior do que a ação.

Implícitas na parábola estão as suposições de um debate histórico que ocorria desde o final do século XIX, e uma conclusão desse debate na ideia de um sistema governamental “algo quase inacreditável e chocante de se falar”. Mas não é o que as pessoas fazem que é inacreditável; é o fato de que ninguém faz nada. É o som do silêncio. Afinal, isso não é a Alemanha Fascista, mas a terra da liberdade [...] O problema é que esse tipo de opressão desafia a lógica porque não veste uniforme nem carrega arma.¹⁰ (Rich, 1977, p. 112, tradução própria, grifo da autora)

⁹ No original: “Now she felt good. She whispered some words out loud: ‘Lord forgiveth me, for I knoweth not what I do.’ Why did she think of that? Everybody in the past few Years knew there wasn’t any real God. When she thought of what she used to imagine was God she could only see Mister Singer with a long, White sheet Around him. God was silente – maybe that was why she was reminded. She said the words again, just as she would speak them to Mister Singer: ‘Lord forgiveth me, for I knoweth not what I do’.”

¹⁰ No original: “Implicit in the parable are the assumptions of a historical debate which had raged since the late nineteenth century, and a conclusion to that debate in the idea that governmental system of “something almost too incredible and shocking to talk about.” But it is not what people do that is incredible; it is the fact that nobody does anything. It is the sound of silence. This is, after all, not Fascist Germany but the land of the free [...] The problem is that his kind of oppression defies logic because it wears no uniform and Carries no gun.”

De um lado, havia a liberdade não usufruída pelos estadunidenses e, do outro, a Europa que lutava para recuperar a democracia perdida em meio ao regime fascista e nazista. O questionamento que se coloca, portanto, é: o que impede que os indivíduos sejam capazes de se mobilizarem coletivamente, a fim de serem os agentes de mudanças socioeconômicas e raciais em uma escala mais ampla, sendo capazes não apenas de se unirem, mas de se manterem juntos até a conquista de um bem coletivo? Essa é uma das perguntas que movem a presente dissertação.

3.3 Personagens

John Singer é um homem solitário. Forçado a mudar-se para a pensão dos Kelly depois da partida do amigo, Antonapoulos, seus velhos destinos e hábitos não mais lhe servem de consolo no mundo. A simpatia de Singer desperta, a princípio, a curiosidade das demais personagens centrais, mas sua deficiência auditiva era o que o fazia um ouvinte ideal. O seu silêncio o torna uma figura igualmente divina e acolhedora. Diferente de seus admiradores, Singer “nunca estava ocupado ou com pressa. Ele sempre recebia suas visitas com um sorriso de boas-vindas.” (McCullers, 2008, p. 83, tradução própria).

Apesar de estar constantemente rodeado por novos amigos, Singer mantém a figura de Antonapoulos como único ser capaz de compreendê-lo. Ele caminha pela cidade com as mãos em seus bolsos, como em um voto de silêncio, recusando-se a se comunicar com quem quer seja, escolhendo não revelar o motivo de suas ausências esporádicas ou mesmo as inquietações de sua mente. Ao ser questionado, sempre finge não compreender a pergunta. Contudo, é a ausência de réplica que possibilita às demais personagens uma criação superior, moldando-o como gostariam que ele fosse. Singer passa a se tornar uma figura mítica para todos os que cruzam o seu caminho em suas andanças pela cidade. Apesar de não o conhecer intimamente, todos se sentem ligados a ele. A projeção funciona, portanto, como um espelho ideal, em que as pessoas podem ver em outrem uma versão elevada de si mesmas:

Durante as noites iluminadas pela lua de janeiro, Singer continuava a caminhar pelas ruas da cidade todas as noites em que não estava ocupado. Os boatos sobre ele ficaram mais audaciosos. Uma velha

mulher negra contou a centenas de pessoas que ele conhecia os caminhos dos espíritos que voltavam dos mortos. Um certo trabalhador por peça alegou que tinha trabalhado com o mudo em outro moinho em algum outro lugar do estado — e as histórias que ele contou eram únicas. Os ricos pensavam que ele era rico e os pobres o consideravam um homem pobre como eles. E como não havia como desmentir esses rumores, eles se tornaram maravilhosos e muito reais. Cada homem descrevia o mudo como desejava que ele fosse.¹¹ (McCullers, 2008, p. 197, tradução própria)

No entanto, Singer perde sua humanidade em meio à idealização de seus iguais, pois ele se isola e é isolado por uma criação alheia a si mesmo. Nenhuma das outras personagens o conhece verdadeiramente, pois estão sempre ocupados em serem ouvidos, satisfeitos com suas próprias criações de seu ouvinte ideal. Em uma noite, Singer sonha com o cenário em que se encontra e, enquanto os demais o veem como salvação, ele se ocupa em mirar o amigo, Antonapoulos, em busca de sua própria redenção:

Havia lanternas amarelas opacas iluminando um lance escuro de degraus de pedra. Antonapoulos ajoelhava-se no topo desses degraus. Ele estava nu e tateava algo que segurava acima da cabeça, como se estivesse em oração. O próprio narrador ajoelhava-se no meio dos degraus. Ele estava nu e sentia frio, incapaz de desviar os olhos de Antonapoulos e da coisa que ele segurava acima de si. Atrás dele, no chão, ele sentia a presença de um homem com bigode, uma garota e um homem negro, e o último. Todos ajoelhavam-se nus, e ele sentia os olhares deles sobre si. E atrás deles havia multidões incontáveis de pessoas ajoelhadas na escuridão... Então, de repente, houve uma agitação. Na confusão, os degraus desabaram e ele sentiu-se caindo para baixo.¹² (Lubbers, 1963, p. 189, tradução própria)

¹¹No original: “During the moonlit January nights Singer continued to walk about the streets of the town each evening when he was not engaged. The rumors about him grew bolder. An old Negro woman told hundreds of people that he knew the ways of spirits come back from dead. A certain piece-worker claimed that he had worked with the mute at another mill somewhere else in the state – and the tales he told were unique. The rich thought that he was rich and the poor considered him a poor man like themselves. And as there was no way to disprove these rumors they grew marvelous and very real. Each man described the mute as he wished him to be.”

¹²No original: “There were dull yellow lanterns lighting up a dark flight of stone steps. Antonapoulos knelt at the top of these steps. He was naked and he fumbled with something that he held above his head as though in prayer. He himself knelt halfway down the steps. He was naked and cold and he could not take his eyes from Antonapoulos and the thing he held above him. Behind him on the ground he felt the one with the mustache and the girl and black man and the last one. They knelt naked and he felt their eyes upon him. And behind them there were uncounted crowds of kneeling people in the darkness...Then suddenly there was a ferment. In the upheaval the steps collapsed and he felt himself falling downward.”

Biff Brannon é o único que se salva dessa criação ilusória. Brannon é dono do New York Café, o único da cidade e lugar que conecta todas as demais personagens centrais em um espaço em comum. Ele mora no andar acima do restaurante com a esposa, Alice. Segundo ela, o marido é um *freak*, o que justificaria sua afeição pelas figuras estranhas que frequentam o estabelecimento, incluindo Blount, Singer e Mick Kelly. Brannon era particularmente generoso com aqueles que considerava *freaks*, oferecendo a eles bebidas sempre que entravam em seu bar: “Um homem de um braço entrou e Biff o recebeu com um uísque por conta da casa.”¹³ (McCullers, 2008, p. 204, tradução própria). Descrito como um homem observador, ele é o único que não endeusa a figura de Singer, servindo muitas vezes como espectador crítico das ações ao seu redor, tal qual um narrador-observador dentro da obra: “Ele costumava ficar no canto perto do caixa, com os braços cruzados sobre o peito, observando silenciosamente tudo o que acontecia ao seu redor.”¹⁴ (McCullers, 2008, p. 15, tradução própria). Em suas observações, Brannon se espantava com o magnetismo de Singer, e o mirava com desconfiança:

Ele [Singer] permaneceu quieto com as mãos nos bolsos, e porque ele não falava, parecia superior. O que será que aquele sujeito pensava e percebia? O que ele sabia? [...] Depois que eles se foram, Singer ainda se perguntava o que havia de especial naquele mudo — e nas primeiras horas da madrugada, quando estava deitado na cama, revirava perguntas e soluções em sua mente sem encontrar satisfação. O enigma tinha enraizado nele. Isso o incomodava no fundo de sua mente e o deixava inquieto. Havia algo errado.¹⁵ (McCullers, 2008, p. 121, tradução própria)

Ao contrário de Brannon, Jake Blount é uma das personagens mais próximas a Singer. Descrito como um forasteiro alcoólatra defensor de ideias marxistas que havia chegado na cidade há algumas semanas, Blount se torna freguês assíduo do

¹³ No original: “A one-armed man came in and Biff treated him to a whisky on the house.”

¹⁴ No original: “He usually stood in the corner by the cash register, his arms folded over his chest, quietly observing all that went on around him.”

¹⁵ No original: “He [Singer] sat still with his hands in his pockets, and because he did not speak it made him seem superior. What did that fellow think and realize? What did he know? [...] After they were gone he still wondered what it was about this mute – and in the early dawn when he lay in bed he turned over questions and solutions in his mind without satisfaction. The puzzle had taken root in him. It worried him in the back of his mind and left him uneasy. There was something wrong.”

New York Café desde então, e logo se encanta por Singer, que o acolhe na mesma noite após Blount ter sido expulso da pensão de Brannon por não pagar suas despesas. Blount é uma mistura corrosiva de vários elementos reunidos ao longo de anos de perambulação pelo país, e é perceptivamente um homem temperamental.

Preocupado com as condições precárias dos mais pobres, ele tenta articular discussões sobre a opressão e a desigualdade dos trabalhadores, pregando suas ideias para aqueles que cruzam seu caminho. No entanto, sua passionalidade é mais um motivo de piada do que uma força motora para mudanças. Blount se revolta por acreditar saber “a verdade” a qual os outros são incapazes de vislumbrar. Apesar de viver em condições irrisórias, vestido em trapos e metido em confusões violentas, ele é um homem inteligente e articulado. Seu modo de vida, sua personalidade e aparência são uma mistura contraditória de elementos: “Havia algo muito engraçado sobre o homem, mas, ao mesmo tempo, outro sentimento não o deixaria rir.”¹⁶ (McCullers, 2008, p. 18, tradução própria).

Sabe, é como se eu fosse duas pessoas. Uma parte de mim é um homem educado. Já estive em algumas das maiores bibliotecas do país. Li livros que contam a pura e honesta verdade. Lá na minha mala, tenho livros de Karl Marx e Thorstein Veblen e escritores assim. Eu os leio repetidamente, e quanto mais estudo, mais fico furioso. Conheço cada palavra impressa em cada página. Para começar, eu gosto de palavras. Materialismo dialético [...] Mas o que estou querendo dizer é o seguinte. Quando uma pessoa sabe e não consegue fazer os outros entenderem, o que ela faz?¹⁷ (McCullers, 2008, p. 64, tradução própria, grifo da autora)

A grande missão frustrada de Blount é deter um conhecimento que não parece interessar a ninguém além dele mesmo. Assim como Dr. Copeland, ele conseguiu obter um nível intelectual altamente desenvolvido e também acreditava que a conscientização das pessoas seria o caminho para uma ação conjunta. Em meio a

¹⁶ No original: “There was something very funny about the man, yet at the same time another feeling would not let you laugh.”

¹⁷ No original: “You see, It’s like I’m two people. One of me is an educated man. I been in some of the biggest libraries in the country. I read books that tell the pure honest truth. Over there in my suitcase I have books by Karl Marx and Thorstein Veblen and such writers as them. I read them over and over, and the more I study the madder I get. I know every word printed on every page. To begin with I like words. Dialectic materialism [...] But what I’m getting at is this. When a person knows and can’t make the others understand, what does he do?”

uma risada sinistra, Blount narra a Singer uma fracassada organização em que ele havia reunido vinte trabalhadores de uma fábrica de algodão. Eles tinham a palavra “ação” como lema e almejavam destruir o capitalismo. Depois de uma viagem de três meses, no entanto, Blount retoma para descobrir que todo o dinheiro arrecadado havia sido gasto com gin e comida.

O caso descrito é apenas um exemplo dentro das diversas investidas ineficazes de Blount. McCullers revela que o pouco oferecido aos trabalhadores ainda é mais recompensador para os indivíduos do que uma promessa que exija sacrifícios. A “verdade”, seja qual for, se não puder ser palpável, não interessa. Tal como Dr. Copeland, Blount não obtém engajamento em suas empreitadas revolucionárias. Apesar de endereçarem suas ideias aos indivíduos diretamente afetados pelas desigualdades sociais, eles têm suas investidas continuamente rejeitadas por serem incapazes de se comunicar efetivamente. Enquanto isso, vemos, ao longo do romance, o discurso religioso se tornar mais eficaz e os falsos profetas encantarem infinitamente mais do que aqueles que buscam a verdade. No entanto, ambos persistem, pois acreditam que há algo ainda mais grandioso sobre o que vale a pena lutar: a liberdade.

Na obra, a personagem Mick Kelly também é movida pela busca por autonomia, mesmo que de maneira pessoal. Seus sonhos ainda se limitam aos de uma adolescente de doze anos. Mick, de fato, é a representação que McCullers faz de sua adolescência sonhadora e sua antiga aspiração musical. Ela é descrita como “[...] uma jovem desajeitada e loira, uma garota com cerca de doze anos [...] à primeira vista, ela parecia um menino muito jovem.”¹⁸ (McCullers, 2008, p. 20, tradução própria). Mick queria ser livre e viver em um mundo criado por ela mesma (“the inside room”). Quando não estava cuidando dos irmãos mais novos, ela estava sempre só, imaginando sua vida como musicista ou como uma inventora famosa. A música era sua paixão e sua fuga da realidade. Apesar de corajosa e sensível, Mick também é autoritária e má com os irmãos: cuidar deles era como um fardo ou uma distração para o seu contato com o mundo interno.

A natureza introspectiva de Mick é reforçada pelo desinteresse daqueles que

¹⁸ No original: “[...] a gangling, towheaded youngster, a girl of about twelve [...] at first glance she was like a very young boy.”

estão em seu ciclo mais próximo: a mãe está constantemente ocupada com os afazeres da pensão onde moram; as irmãs mais velhas, Hazel e Etta, estão ocupadas com suas questões estéticas; o irmão mais velho, Bill, a quem costuma admirar, agora está muito velho para passar tempo com ela; os irmãos mais novos são jovens demais para compreenderem seus anseios e aspirações. Apesar da família numerosa e do exorbitante número de hóspedes, ninguém parece ser um ouvinte tão apto para ela. Além disso, a jovem tem um gênio esquivo, que a leva a ser interpretada como rebelde.

Dr. Benedict Mady Copeland, a última personagem central a ser apresentada na obra, é igualmente genioso. Ele é um homem negro que atua como médico da população negra e mais carente da cidade, após concluir seus estudos no Norte do país. Seu anseio é esclarecer a condição racial dessas pessoas e, a partir deste estopim de consciência, fazer uma revolução racial. Embora querido por seus pacientes, assim como Blount, Dr. Copeland falha ao pregar seus ideais àqueles que pretende unir. Ele acredita que a intelectualidade é o único caminho viável para apaziguar as desigualdades raciais, por isso passa suas noites lendo e estudando autores como Marx e Spinoza.

No entanto, sua imposição de ideias o afasta de seus familiares e de outros membros da comunidade, isolando-o daqueles que pretendia unificar e, assim, colocar em prática seu "forte propósito verdadeiro", que consistia em trazer clareza aos seus semelhantes, livrando-os daquilo que ele considerava uma servidão voluntária. De fato, Dr. Copeland acreditava que os negros eram responsáveis pelas injustiças e pela desigualdade social em que se encontravam. De acordo com ele, "A raça negra, por conta própria, sobe na cruz toda sexta-feira."¹⁹ (McCullers, 2008, p. 71, tradução própria).

Dr. Copeland havia tentado instruir os filhos a seguirem o modo de vida que havia almejado para eles: as roupas, o modo de ser e de falar, e o que deveriam acreditar (ou não) que lhes havia sido imposto. Em resistência à figura autoritária do marido, sua esposa o deixa e parte com os filhos para a casa do pai. Abandonado, Dr. Copeland se aprofunda ainda mais nos estudos e em um comportamento

¹⁹ No original: "The Negro race of its own accord climbs up on the cross on every Friday."

autodestrutivo e solitário. A cultura vivenciada pelos negros de sua comunidade, também compartilhada pela esposa e desejada pelos filhos, era o que deveria ser combatido, para ele.

Depois de anos separados, Portia, sua filha, é a única que ainda lhe faz visitas, mas não sem pagar um preço por isso. Ambos não conseguem dialogar sem desentendimentos nos quais mágoas do passado sempre ultrapassam o desejo por uma trégua pacífica. Ao contrário do pai, Portia é uma jovem alegre, religiosa e simples, vivendo na companhia inseparável do marido, Highboy, e do irmão, Willie. Portia se torna a antagonista de tudo o que Dr. Copeland a havia instruído a subverter.

Ainda que Portia não integre o grupo de personagens principais, ela é um importante contraponto a Dr. Copeland: é por meio de suas interações que depreendemos qual é o “strong true purpose” no qual o médico se baseia para construir sua movimentação social; além disso, em Portia se compõe o anátema que Dr. Copeland pretende erradicar, na construção de uma identidade negra. A filha é uma representação daquilo que ele rejeita para que o futuro almejado seja implementado.

Assim como ressalta Donald Emerson (1962, p. 15) em *The Ambiguities of Clock Without Hands*, as personagens de McCullers são “[...] incertos quanto às suas próprias complexidades de sentimentos, as pessoas dela buscam realizações que lhes escapam. A alegria é passageira, a felicidade é impossível, e o senso de identidade em si é o objetivo de uma busca incerta.”²⁰ Contudo, a autora é capaz de representar os conflitos privados de suas personagens, com sensibilidade e sem julgamentos, pois “seu amor por seus personagens dá vitalidade até mesmo àqueles cujas ações são destrutivas”²¹ (Emerson, 1962, p. 16, tradução própria).

3.4 Estrutura narrativa

Segundo Virginia Spencer Carr (2005), em *Understanding Carson McCullers*, a estrutura narrativa do romance reflete o conhecimento musical de McCullers. A autora

²⁰ No original: “[...] uncertain of their own complexities of feeling, her people grope toward fulfillments which elude them. Joy is transient, happiness impossible, and the sense of identity itself the goal of an uncertain quest.”

²¹ No original: “[...] her love for her characters vitalizes even those whose actions are destructive.”

teria adaptado seu estilo de escrita para aproximar-se do “ritmo psíquico interno” de cada personagem e adequar-se às vozes que conduzem os capítulos. A pesquisadora reforça sua argumentação ao citar *The Heart Is a Lonely Hunter: a Literacy Symphony*, artigo no qual Barbara Farrelly defende que McCullers de fato se inspirou na Terceira Sinfonia de Beethoven, *Eroica*, para escrever seu romance de estreia: “[McCullers] ouvia o que Beethoven ouvia. Ela ouvia ‘o mundo inteiro’; ela ouvia um romance e depois o transformava em literatura.”²² (Farrelly *apud* Carr, 2005, p. 20, tradução própria, grifo da autora).

A música em si também era uma alegoria recorrente para Mick Kelly — seu símbolo de escapismo. A garota estava sempre a pensar sobre música como uma possibilidade de fuga de seu cotidiano e de suas responsabilidades: “Mas todo o tempo — não importa o que ela estivesse fazendo — havia música. Às vezes ela cantava para si mesma enquanto andava, e outras vezes ela ouvia silenciosamente às canções dentro dela.”²³ (McCullers, 2008, p. 90, tradução própria).

Eroica é reproduzida no primeiro capítulo da segunda parte, em um momento catártico para Mick Kelly. Para ela, “o mundo todo era música” (McCullers, 2008, p. 107), assim como era para o mundo criado por McCullers: uma canção melancólica de suas personagens, que “cantam” suas vidas sem obter respostas de seus deuses, reais ou imaginários. A resposta de suas canções é o silêncio divino.

A maneira como McCullers conduz as três partes do livro comprova os apontamentos de Carr e Farrelly, ao passo que, dentro de cada parte, os capítulos são divididos a fim de “cantar” a história conforme as características pessoais de cada personagem. A maioria dessas partes se inicia e se encerra com a mesma personagem, reforçando a unidade e a individualidade de cada uma, com histórias e ritmos particulares.

O primeiro capítulo, dedicado a Singer, é um exemplo da habilidade de McCullers e do cuidado em elaborar uma narrativa que possa captar a essência de suas criações. A autora descreve Singer de uma maneira quase inteiramente expositiva e, em um tom mais discreto, para se adequar a ele e ao seu estado de

²² No original: “[McCullers] heard what Beethoven heard. She heard ‘the whole world’; she heard a novel, and then set it to literature.”

²³ No original: “But all the time — no matter what she was doing — there was music. Sometimes she hummed to herself as she walked, and other times she listened quietly to the songs inside her.”

completo abandono e solidão, como no trecho que encerra o capítulo inicial: “Em seu rosto, surgiu uma paz sombria que é vista com mais frequência nos rostos dos muito tristes ou dos muito sábios. Mas ele ainda vagava pelas ruas da cidade, sempre em silêncio e sozinho.”²⁴ (McCullers, 2008, p. 15, tradução própria). Carr (2005, p. 18-19, tradução própria) destaca também que:

O dilema de Singer é apresentado em uma narrativa direta, marcada por uma prosa limpa e concisa, e suas duas deduções são quase pura exposição [...] O estilo lembra uma parábola e, apesar de sua austeridade de linguagem, é de uma beleza lírica envolvente. Assim como o próprio Singer, o tom do capítulo 1 é tranquilo e contido, com a ação sendo subentendida.²⁵

Na primeira parte, todas as personagens, assim como os temas que irão ser desenvolvidos ao longo da narrativa, são situadas no mesmo cenário, o New York Café, onde elas brevemente se encontram. Inicialmente, os temas centrais (isolamento e solidão) da primeira parte do romance surgem, na perspectiva de Singer, mas logo se perpetuam para as demais personagens, que são desenvolvidas equilibradamente nas divisões dos capítulos seguintes.

Na segunda parte do romance, a busca por alguma conexão e alívio para a solidão inerente a cada um é mais profundamente desenvolvida. Nela, conhecemos mais detalhadamente os anseios e as buscas das personagens, assim como a maneira como lidam com suas frustrações. É composta por quinze capítulos, intercalados entre as personagens: cinco são dedicados a Mick Kelly, dois a Jake Blount, quatro ao Dr. Copeland, e dois a Biff Brannon. Nessa parte, ainda, uma série de tragédias muda o destino de cada uma das personagens: a esposa de Brannon falece inadvertidamente; Mick é obrigada a desistir dos estudos e da Carreira como musicista para trabalhar; o filho de Dr. Copeland é encarcerado e tem os dois pés amputados por negligência policial; Blount está sozinho como nunca; Antonapoulos

²⁴ No original: “In his face there came to be a brooding peace that is seen most often in the faces of the very sorrowful or the very wise. But still he wandered through the streets of the town, always silent and alone.”

²⁵ No original: “Singer’s dilemma is presented in a straightforward narrative marked by a clean, sparse prose, and his two deductions are almost pure exposition [...] The style is reminiscent of a parable and, despite its austerity of language, is hauntingly lyrical. Like Singer himself, the tone of chapter 1 is quiet and muted, the action understated.”

faleceu; o último capítulo se encerra com o suicídio de Singer e define, segundo Carr (2005, p. 19, tradução própria) o que McCullers chamou de “a trama principal da história”.

Na terceira e última parte do romance, temos o encerramento pouco reconfortante para as personagens, que são forçadas a encarar a perda de seu “salvador” e encarar mais profundamente sua impotência em buscar ou transformar aquilo que mais almejam.

Nas palavras de Carr (2005, p. 26, tradução própria), “McCullers insinuou ao longo do romance que cada personagem deve ser responsável por si mesmo, sozinho.”²⁶, ou, como pontua Laurie Champion (1991, p. 51, tradução própria), “uma espiritualidade humana que deve existir sem salvação ou Deus”,²⁷ mas é ao final do romance que isso se consagra de maneira contundente. Carr (2005, p. 26, tradução própria), também afirma que McCullers “explicita sua convicção de que a tendência humana de criar um Deus pessoal inevitavelmente resulta em uma criação inferior”. Para Richard Gray (1986, p. 79), o estilo literário de McCullers é acumulativo, no qual ela cria um cenário em que possa exteriorizar sua visão de mundo. Segundo ele,

Sua linguagem é serena e límpida, quase clássica em sua precisão, suas descrições são concisas e ocasionalmente enigmáticas. Uma nuance aqui, uma repetição ou sombreamento em algum outro lugar: isso é realmente tudo o que ela precisa, porque, como o pintor Edward Hopper, ela tende a confiar na ressonância dada a um detalhe pelo contexto geral — e a usar o ocultamento quase como um meio de comunicação. A inércia, a desolação e a violência latente da cidade pequena do Sul são capturadas em imagens herméticas, apesar de sua aparente candura, e em incidentes repletos de biografia não revelada.²⁸ (Gray, 1986, p. 79, tradução própria)

No entanto, ao longo dos quinze meses em que a obra se desenvolve, nenhuma das personagens consegue realizar suas aspirações. Apesar das tentativas, “nada

²⁶ No original: “McCullers implied throughout the novel that each character must be responsible for himself alone.”

²⁷ No original: “a human spirituality that must exist without salvation or God”.

²⁸ No original: “Her language is cool and lucid, almost classical in its precision, her descriptions clipped and occasionally cryptic. A nuance in one place, a repetition or a shading somewhere else: this is all she needs really because, like the painter Edward Hopper, she tends to rely on the resonance given to a detail by its total context – and to use concealment almost as a medium of communication. The inertia, the desolation, and the brooding violence of the small-town South are caught in images that are hermetic, despite their apparent candor, and in incidents brimming with undisclosed biography.”

realmente tinha mudado” porque “eles não conseguiam se juntar” e “tudo estava igual ao que era antes”; ainda, “As pessoas sonhavam e lutavam e dormiam tanto quanto sempre. E, por hábito, encurtavam seus pensamentos para que não se perdessem na escuridão do amanhã.”²⁹ (McCullers, 2008, p. 176, tradução própria).

Ironicamente, as personagens que clamavam por compreensão elegem um homem surdo para ouvi-las, endeusando-o para além de sua capacidade, enquanto ignoram aqueles que, de fato, poderiam ouvi-los. Em uma de suas idas ao New York Café, Blount se recusa a falar com Brannon, apesar da insistência do proprietário em estabelecer um diálogo. Harry Minowitz, o primeiro amor de Mick Kelly, se interessa pelas ideias de Blount, mas, como Minowitz lamenta: “Ele não fala comigo. Ele fala apenas com o Sr. Singer.”³⁰ (McCullers, 2008, p. 217, tradução própria).

Mick Kelly, em outro momento, fica impaciente com o pai, que ansiava em falar com a filha sem saber como abordá-la, enquanto ela, inquieta, queria sair em uma de suas andanças noturnas pela cidade. Mick, no entanto, se surpreende ao descobrir que o pai, assim como outras pessoas, também se sente solitário. Assim como as demais personagens principais, ele não consegue reconhecer o sofrimento e o isolamento das pessoas que estão em seu convívio, pois se ocupa somente em olhar apenas para seu próprio mundo, ao invés de atentar-se àqueles que lhe oferecem companhia, amizade e amor. Ironicamente, as personagens insistem em buscar alívio para sua solidão em lugares onde não podem recebê-lo.

Depois de vários meses visitando Singer, Mick, Jake, Biff e Copeland se encontram um dia no quarto de Singer. Embora todos tivessem muito sobre o que falar e um desejo ardente por um elo mais profundo, eles subitamente não tiveram nada a dizer um ao outro, completamente incapazes de se comunicarem.

McCullers retrata a solidão humana em suas personagens conforme o “ritmo psíquico” de cada um, assim como o contexto socioeconômico, cultural, racial e de gênero, mas sem deixar de denunciar as contradições individuais que impossibilitam as conexões entre elas e fazem com que questionem o seu nível de responsabilidade pessoal na falha comunicativa com os demais. Singer surge como um salvador criado

²⁹ No original: “The people dreamed and fought and slept as much as ever. And by habit they shortened their thoughts so that they would no wander out into de darkness beyond tomorrow.”

³⁰ No original: “He don’t talk to me. He just talks to Mr. Singer.”

para aqueles que não conseguem perceber os limites da própria inabilidade de ouvir e ser ouvido.

A trama de McCullers não traz nenhum consolo para suas personagens. A busca pela comunicação ideal, pela união por um propósito comum, e o alcance de desejos e sonhos pessoais são minados pela realidade do mundo material. O ideal só funciona pois é inalcançado, ao mesmo tempo que nos mantém entretidos durante o percurso. A grande solidão inerente à condição humana e o amor não correspondido podem ser atenuados pela criação de um Deus real ou inventado, mas a predominância de ambos é, para McCullers, a única certeza.

3.5 Temas

As personagens, apesar de muito distintas em suas vidas privadas, evidenciam uma adversidade comum: o isolamento espiritual. Segundo Carr (2005, p. 16-17, tradução própria), “McCullers deixou claro nas observações que antecedem seu esboço, que a história focava em ‘cinco pessoas isoladas e solitárias em busca de expressão e integração espiritual com algo maior do que elas mesmas’”, sendo John Singer “um veículo apto para a percepção da autora da abjeta solidão e do isolamento inerente à condição humana”.³¹

Sendo assim, o Cristo personificado em Singer serve como o ponto de unificação entre as demais personagens, que têm como único ponto de consonância o desejo de terem sua solidão atenuada. Kelly, Dr. Copeland e Blount vivem em um mundo particular ao qual, além deles, apenas Singer tem acesso. Contudo, como Whitt (1992, p. 26, tradução própria) destaca, “apenas o autor e o leitor conhecem Singer; Mick, Dr. Benedict M. Copeland e Jake Blount apenas o moldam no salvador que desejam”.³² As demais personagens são “vítimas de uma cruel piada”, pois o mudo “não entende uma única palavra que eles dizem. Singer é como um deus morto” (Whitt, 1992, p. 28, tradução própria). Para Jan Whitt (1992, p. 26), Singer é “uma figura

³¹ No original: “an apt vehicle for the author's perception of the abject loneliness and solitude inherent in the human condition”.

³² No original: “only the author and the reader know Singer; Mick, Dr. Benedict M. Copeland, and Jake Blount merely fashion him into the savior they crave.”

de Cristo paralisada, tão limitada pelas expectativas dos outros que é ficcionalizada por eles”³³: a representação de uma busca por um Deus ausente, constantemente buscado, mas sem réplica alguma.

Isso se comprova na medida em que cada uma das demais personagens centrais abordam um argumento que Singer não é capaz de depreender. Mick Kelly, por exemplo, discorre apaixonadamente sobre música em seus encontros com ele, mesmo tendo conhecimento de sua surdez, como relata a Antonapoulos: “Ela sabe que sou surdo-mudo, mas ela acha que eu sei sobre música”³⁴ (McCullers, 2008, p. 190, tradução própria). O único momento em que podemos “ouvir” a perspectiva de Singer é quando ele escreve ao amigo Antonapoulos, a quem se refere como “My Only Friend”:

Eles são pessoas muito ocupadas. De fato, eles são tão ocupados que será difícil para você imaginá-los. Eu não quero dizer que eles trabalham em suas funções o dia e a noite toda, mas que eles têm muitas preocupações em suas mentes que não os deixa descansar. Eles vêm ao meu quarto e falam comigo até eu não conseguir compreender como uma pessoa pode abrir e fechar sua boca tanto sem se cansar. No entanto, o dono do Café New York é diferente – ele é como os outros [...] Ele observa. Todos os outros têm algo que odeiam. E todos têm algo que amam mais do que comer ou dormir ou vinho ou uma companhia agradável. É por isso que eles estão sempre tão ocupados.³⁵ (McCullers, 2008, p. 189, tradução própria)

Desde o início da narrativa, no entanto, o grego não apresenta qualquer entendimento acerca dos interesses de Singer. A carta que Singer deseja enviar ao amigo é um outro indício na falha de comunicação entre ambos, pois Antonapoulos não consegue ler. A relação de ambos parece ao leitor como uma mera troca de afazeres, em que Antonapoulos é servido de favores e agrados, sem que consiga conceber qual é o real benefício para Singer, já que, além do claro desdém, o amigo

³³ No original: “a paralyzed Christ figure so restricted by the expectations of others that he is fictionalized by them”.

³⁴ No original: “She knows I am a deaf mute but she thinks I know about music.”

³⁵ No original: “They are all very busy people. In fact they are so busy that it will be hard for you to picture them. I do not mean that they work at their jobs all day and night but that they have much business in their minds always that does not let them rest. They come up to my room and talk to me until I do not understand how a person can open and shut his or her mouth so much without being weary. (However, the New York Café owner is different — he is not like the others [...] He watches. The others all have something they hate. And they all have something they love more than eating or sleeping or wine or friendly company. That is why they are always so busy.”

apresenta um grau sério de deficiência intelectual. Ironicamente, Antonapoulos é para Singer o que Singer é para as demais personagens: um Deus mudo.

Em casa, Singer sempre estava conversando com Antonopoulos. Suas mãos moldavam as palavras em uma rápida série de desenhos. Seu rosto estava ansioso, e seus olhos cinza-esverdeados brilhavam intensamente. Com suas mãos finas e fortes, ele contava a Antonopoulos tudo o que havia acontecido durante o seu dia. Antonopoulos reclinava-se preguiçosamente e olhava para Singer. Era raro ele mover as mãos para falar — e quando o fazia, era para dizer que queria comer, dormir ou beber (...) suas mãos rechonchudas moldavam as palavras 'Santo Jesus' ou 'Deus' ou 'Querida Maria'. Essas eram as únicas palavras que Antonopoulos dizia. Singer nunca soube exatamente o quanto seu amigo entendia de todas as coisas que ele lhe contava. Mas isso não importava.³⁶ (McCullers, 2008, p. 8, tradução própria)

Ele falou e falou. E embora suas mãos nunca tenham parado para descansar, ele não conseguiu dizer tudo o que tinha a dizer. Ele queria falar com Antonopoulos sobre todos os pensamentos que já haviam passado por sua mente e coração, mas o tempo era curto [...] Antonopoulos o observava sonolento, e seu amigo não sabia exatamente o que ele realmente compreendia.³⁷ (McCullers, 2008, p. 13, tradução própria)

A incapacidade de compreensão e a ausência de réplica de Antonapoulos permitem que Singer também projete no amigo algo que gostaria que ele fosse, mais do que a realidade que se lhe apresentava: “Em todos os anos anteriores, Singer sentia que havia algo muito sutil e sábio neste sorriso de seu amigo”, mesmo que, logo em seguida, Singer admita que “ele nunca soube exatamente o quanto Antonapoulos entendia e no que ele estava pensando.”³⁸ (McCullers, 2008, p. 11,

³⁶ No original: “At home Singer was always talking to Antonapoulos. His hands shaped the words in a swift series of designs. His face was eager and his grey green eyes sparkled brightly. With his thin, strong hands he told Antonapolous all that had happened during his day. Antonapolous sat back lazily and looked at Singer. It was seldom that he ever moved his hands to speak at all — and then it was to say that he wanted to eat or to sleep or to drink [...] his plump hands shaped the words ‘Holy Jesus’, or ‘God’, or ‘Darling Mary’. These were the only words Antonapolous ever said. Singer never knew just how much his friend understood of all the things he told him. But it did not matter.”

³⁷ No original: “He talked and talked. And although his hands never paused to rest he could not tell all that he had to say. He wanted to talk to Antonapoulos of all the thoughts that had ever been in his mind and heart, but there was not time [...] Antonapolous watched him drowsily, and his friend did not know just what he really understood.”

³⁸ No original: “In all the years before it had seemed to Singer that there was something very subtle and wise in this smile of his friend [...] he had never known just how much Antonapoulos understood and what he was thinking.”

tradução própria).

Podemos inferir, contudo, que o que faz Singer e Antonapoulos ouvintes ideais é a ausência de qualquer interferência. O silêncio para com seus respectivos interlocutores é o que possibilita a criação de um ideal, já que, sem qualquer recusa ou interdição, os falantes podem não apenas criar uma imagem endeusada do seu objeto de escuta, mas sentir-se livres para falar sem julgamentos ou rejeição. Singer, assim como Antonapoulos, é espelho necessário para seus interlocutores na elaboração de seus próprios conflitos internos.

No sexto capítulo da primeira parte, o narrador aponta que Mick Kelly amava ir ao quarto de Singer, pois “mesmo sendo surdo e mudo, ele entendia cada palavra que ela dizia a ele [...] era como descobrir mais coisas sobre música”³⁹ (McCullers, 2008, p. 83, tradução própria). Mesmo sem réplica alguma, Kelly acreditava ser guiada por Singer em suas novas descobertas, mas o que ela revelava a si mesma eram coisas que já existiam dentro dela.

Todos nos últimos anos sabiam que não havia um Deus real. Quando ela pensava no que costumava imaginar como Deus, só conseguia ver o Senhor Singer com um lençol branco comprido ao redor dele. Deus estava em silêncio — talvez fosse por isso que ela foi lembrada. Ela repetiu as palavras, exatamente como as diria ao Senhor Singer: 'Senhor, perdoa-me, pois não sei o que faço.'⁴⁰ (McCullers, 2008, p. 108, tradução própria)

O efeito que Singer despertava nos demais também se estendia em um apaziguamento de suas paixões. Blount, que o visitava toda semana, podia extravasar suas paixões durante o tempo que passava no quarto de Singer “frequentemente sua voz alta e raivosa transpassa o quarto. Mas antes de ir embora, sua voz havia se atenuado gradativamente.”⁴¹ (McCullers, 2008, p. 84, tradução própria). Porém, enquanto os outros mudam em sua presença, Singer era o mesmo com todos e em

³⁹ No original: “Even if he was a deaf-and-numb mute he understood every word she said to him [...] It was like finding out new things about music”.

⁴⁰ No original: “Everyone in the past few years knew there wasn't any real God. When she thought of what she used to imagine was God she could only see Mister Singer with long, white sheet around him. God was silent – maybe that was why she was reminded. She said the words again, just as she would sepel them to Mister Singer: 'Lord forgiveth me, for I knoweth not what I do.'”

⁴¹ No original: “Often his voice would come out loud and angry from the room. But before he left his voice gradually quieted.”

todas as situações, sempre com um sorriso nos lábios e as mãos enfiadas no bolso, assentindo com a cabeça para mostrar aos seus visitantes que ele os compreendia. Embora muito menos recompensadora, a interação com as outras personagens tinham também uma finalidade para Singer: a de atenuar a solidão e distraí-lo da ausência de seu amigo ideal, Antonapoulos.

A projeção que cada uma das personagens engendra sobre Singer traz em discussão assuntos que são, de alguma forma, caros a McCullers: o Sul estadunidense, a música, os regimes totalitários em voga no século XX, a solidão, a incapacidade de comunicação humana, e a desigualdade racial e social de seu tempo. Oliver Evans (2008), em *The Achievement of Carson McCullers*, defende que as personagens de McCullers são parábolas e alegorias compostas por convicções, experiências e observações da autora, o que compete às personagens uma perda de sua humanidade e um caráter abstrato: “Seus olhos [de Singer] faziam uma pessoa pensar que ele ouvia coisas que ninguém mais jamais ouvira, que ele sabia coisas que ninguém jamais havia imaginado antes. Ele não parecia completamente humano.”⁴² (Evans, 2008, p. 26, tradução própria).

De acordo com Evans (2008), cada personagem representa uma “verdade” para a autora. Singer seria, então, uma alegoria da solidão, assim como o isolamento espiritual inerente a todos os indivíduos, que conseguem se comunicar apenas através de uma comunicação ideal, pois “a comunicação verbal comum resulta em falha”⁴³ (Evans, 2008, p. 24, tradução própria), sendo o amor o único elemento capaz de oferecer algum grau de alívio, mesmo que temporário e não correspondido.

É impossível entender a obra da Sra. McCullers a menos que se perceba que ela concebe a ficção principalmente como parábola. O leitor que se preocupa exclusivamente com o nível realista de suas histórias nunca as apreciará completamente, embora possa ser momentaneamente distraído. A carga narrativa de sua obra é sempre secundária à alegórica: nesse sentido, ela é uma escritora didática, pois não escreve para entreter, mas para ensinar, e o que ela tem a ensinar são verdades sobre a natureza humana que aprendeu com sua experiência, que é profunda, e de sua observação, que, ao mesmo tempo que é compassiva, é penetrante a ponto de ser clarividente [...]

⁴² No original: “His eyes [Singer’s] made a person think that he heard things nobody else had ever heard, that he knew things no one had ever guessed before. He did not seem quite human.”

⁴³ No original: “ordinary verbal communication results in failure”.

Sua preocupação é nada menos que a alma do ser humano.⁴⁴ (Evans, 2008, p. 22, tradução própria)

Apesar dos aspectos universalmente humanos, McCullers faz uma escolha deliberada em situar suas personagens em uma cidade no Sul estadunidense, pois eles refletem sua perspectiva da consciência daquela região. Segundo ela, os sulistas carregam uma culpa intrínseca, precisamente pelo seu lugar de origem. É possível dizer que, em sua obra, a autora faz referência aos anos de escravidão fortemente defendidas pelos estados do Sul, a qual serviria de estopim para o longo e calamitoso conflito contra a parte Norte, no conflito da Guerra Civil (1861-1865).

O coração humano é um caçador solitário - mas a busca para nós, sulistas, é mais angustiante. Há uma culpa especial em nós... uma consciência, creio eu, porque vivemos por tanto tempo em um sistema social artificial que insistíamos que era natural e correto e justo — quando, o tempo todo, sabíamos que não era.⁴⁵ (Carr, 2005, p. 17, tradução própria)

No entanto, o Sul de McCullers é também uma personagem criada em seu mundo interior. Segundo Richard Gray (1986), esse mundo era composto igualmente por memória e imaginação, assim como ocorre com Mick Kelly, sendo que o Sul de McCullers é diferente dos livros. Não é o mesmo lugar encontrado nas notícias e nos pronunciamentos políticos, mas uma alegoria utilizada para expressar suas impressões de estar no mundo, desde a infância. O estudioso defende que:

Embora sua localização geográfica fosse sulista, era como nenhum Sul que alguém já tinha visto antes. Não era o Sul de artigos de jornal e discursos políticos, nem o Sul do humor campestre ou do romance com flores de magnólia. [...] Na realidade, era um país completamente

⁴⁴ No original: "It is impossible to understand Mrs. McCullers's work unless one realizes that she conceives of fiction chiefly as parable. The reader who concerns himself exclusively with the realistic level of her stories will never fully appreciate them, though he may be momentarily diverted. The narrative burden of her work is always secondary to the allegorical: she is in this sense a didactic writer, for she does not write to entertain but to teach, and what she has to teach are those truths about human nature that she has learned from her experience, which is profound, and from her observation, which, at the same time that it is compassionate, is penetrating to the point of clairvoyance [...] Her concern is with nothing less than the soul of man."

⁴⁵ No original: "The human heart is a lonely hunter – but the search for us Southerners is more anguished. There is a special guilt in us... a consciousness, I think, because we have lived so long in an artificial social system that we insisted was natural and right and just – when all along we knew that it wasn't."

diferente, criado a partir de tudo o que a autora julgou assombrador, suave e solitário em seu ambiente de infância — um novo lugar que oferecia uma nova perspectiva sobre a experiência da qual havia sido extraído.⁴⁶ (Gray, 1986, p. 78, tradução própria)

McCullers aprendeu a escrever lendo os clássicos e, ao observar sua cidade natal e os indivíduos que lá habitavam, a autora pôde desenvolver sua sensibilidade. A escrita foi sua forma de materializar essas influências para expressar sua visão sobre o mundo e compartilhar sua filosofia. Suas histórias, inquestionavelmente trágicas, são também sobre a beleza da natureza humana.

Para a autora, a busca das personagens pelo entendimento de suas próprias identidades é alçada pela dualidade do amor e do ódio e pela sua relação com os demais. Além do caráter privado dos vínculos, as normas sociais, embora estejam em um plano de fundo dentro das experiências, desencadeiam conflitos que alteram o percurso da vida dos sujeitos, contudo, o desamparo não é, para McCullers, apenas o resultado do amor não correspondido almejado em contato com o outro, dependendo, ainda, de questões sociais que pairam e interferem em suas vidas.

As personagens também são a consequência do desvio de seus corpos e, mesmo sem plena consciência de sua oposição, desarranjam um sistema em que os papéis sociais são impostos conforme a determinação dos grupos hegemônicos, onde as mulheres devem ser femininas e maternas, onde os negros devem ser submetidos a cargos de servidão, onde os intelectuais devem estar nas universidades, e onde Deus é uma figura sagrada e incontestável. Mick Kelly, Dr. Copeland, Jake Blount e John Singer são a personificação da provocação que McCullers faz à sociedade conservadora estadunidense.

Dentro de toda essa diversidade temática, a presente dissertação propõe analisar, com maior atenção, a personagem Dr. Benedict M. Copeland enquanto expoente das periodicidades de um sistema socioeconômico que se vale dos efeitos do racismo como ferramenta de controle e dominação da população negra, a partir de seu papel como porta-voz do passado racista que assombra sua comunidade e sua

⁴⁶ No original: "Southern though its geographical location might be, however, it was like no South anybody had ever seen before. It was not the South of newspaper articles and political speeches, nor the South of country humor or magnolia-blossom romance. (...) In effect, it was another country altogether, created out of all that the author had found haunting, soft, and lonely in her childhood surroundings – a new place offering a new perspective on the experience from which it had been drawn."

família. Para isso, iremos traçar, no subcapítulo a seguir, um percurso histórico que visa a esclarecer os desdobramentos do fim da escravidão na formação da identidade racial e dos impactos que moldaram a sociedade estadunidense atual.

O racismo combatido por Dr. Copeland, por exemplo, é indissociável de um passado sistematicamente evitado e, portanto, não elaborado. O passado, para McCullers, é uma nuvem cinzenta que paira sobre os acontecimentos e moldam as ações. Dentre de sua diversidade temática, McCullers trata também das impossibilidades do amor não recíproco que molda a vida e as relações de suas personagens, as contradições que surgem na busca por uma identidade pessoal indissociável, ao passo que desejam pertencer, simultaneamente, a algo maior do que eles mesmos, como a comunidade, a família, ou um lugar em que possam explorar suas paixões. Contudo, para a autora, o amor é solitário, pois, mesmo que o desejo de pertencimento seja forte e almejado pelas personagens, ele só é experienciado sozinho, sem possibilidade de reciprocidade. Nas palavras de Carr,

Para a Sra. McCullers, o amor é uma experiência solitária. Não existem relacionamentos diádicos ou satisfações emocionais duradouras para nenhum de seus personagens. Todos os protagonistas das histórias amam alguém que não os ama. Embora possa ter havido relações sexuais em alguns casos, nunca há uma união estável e previsível. Incapazes de alcançar um amor maduro, a maioria de seus homens e mulheres tem medo ou foge da heterossexualidade. A homossexualidade, geralmente latente, é mais frequentemente a norma. Os círculos familiares nunca estão completos, com um relacionamento significativo entre o marido e a esposa ou entre pais e filhos. Mesmo a amizade não parece ser duradoura ou satisfatória.⁴⁷ (Carr, 1969, p. 12, tradução própria)

Segundo Harold Bloom (1986, p. 2, tradução própria), todas as personagens de McCullers compartilham algo em comum “em seu exercício da capacidade de amar – eles existem, e eventualmente acabam, ao se apaixonarem por uma esperança desesperançosa”. O sofrimento que as aflige está, portanto, na inabilidade em aceitar

⁴⁷ No original: “To Mrs. McCullers, love is a solitary experience. There are no dyadic relationships or lasting emotional fulfillments for any of her characters. All of the principals of the stories love someone who does not love them. Although there may have been sexual intercourse in some cases, never is there a stable, predictable union. Unable to achieve a mature love, most of her men and women fear of flee from heterosexuality. Homosexuality – usually lantent – is more often the norm. Family circles are neve complete, with a meaningful relationship between the husband and wife or parent and child. Even friendship does not seem to be lasting or fulfilling.”

a premissa de que aquilo que desejam não pode ser completamente apoderado. O isolamento causado pelo amor não recíproco é não só rejeitado, mas combatido pelo desejo intenso de se comunicarem, pois, para compreenderem a si próprios, o “outro” se faz necessário. A difícil relação com os demais também se impossibilita, visto que as personagens também são incapazes de compreenderem a si próprias, como afirma Carr no trecho a seguir:

Quase nenhum dos personagens da Sra. McCullers aceita seu isolamento voluntariamente, mas expressa, em vez disso, um desejo ardente de se comunicar. Assim, solidão e alienação surgem da incapacidade de compreender a questão básica da existência: Quem sou eu? Para onde estou indo? Como essas perguntas não podem ser respondidas de forma racional, elas criam uma insegurança que faz com que a alma atormentada de cada um tema, em certo sentido, sua própria existência.⁴⁸ (Carr, 1969, p. 12-13, tradução própria)

Para McCullers, o processo de descoberta de si e do outro é mais importante do que os resultados dessa dualidade entre o “eu” e o “outro”. A autora não pretende inferir nenhuma saída possível, pois a beleza de suas narrativas é explorar as contradições humanas, o isolamento e o trágico que permeia o todo. Ao fim, as personagens devem encontrar força para continuarem a explorar a si mesmas e ao mundo externo. O processo de descoberta de suas personagens, como na vida de qualquer indivíduo, tem fim apenas na morte.

3.6 Contexto histórico

Em *Race and Reunion*, David W. Blight (2002), professor de história e de estudos afro-americanos da Universidade de Yale, discute os impactos históricos e culturais da Guerra Civil Americana e as possíveis razões que a tornam ainda tão relevante, pontuando, dentre estas, a atração pela perda e por causa perdidas, assim como uma busca por compreender as origens dos Estados Unidos modernos.

⁴⁸ No original: “Almost none of Mrs. McCullers’ characters willingly accept their isolation, but express, instead, a burning desire to communicate. Then, loneliness and alienation arise from an inability to comprehend the basic question of existence: Who am I? Where am I going? Because these questions cannot be answered rationally, they create an insecurity that make each other’s tortured soul dread and fear, in a sense, his own existence.”

Sul e Norte se distinguiram, desde o início da formação do país, por conta de uma combinação histórica, geográfica, econômica e social. Enquanto a parte Norte com solos menos férteis decidiu investir em produção industrial, a parte Sul, com condições de clima e solo mais propícios para a plantação, focou na agricultura, atividade na qual, visando a um maior faturamento, a escravidão se tornou uma alternativa para os grandes produtores. A rivalidade entre as duas regiões dos EUA passou a ser um impasse inegociável quando a parte Norte resolveu não aceitar que a escravidão continuasse a se perpetuar no país.

As duas regiões defendiam a reivindicação do mesmo princípio: a liberdade. Nortistas e sulistas, contudo, dispunham de perspectivas opostas deste fundamento, visto que, enquanto o Norte era descrito por muitos intelectuais da época como desenvolvido e moderno, o Sul era visto como antimoderno e atrasado, desconfiado de qualquer forma de instrução e alfabetização, resistente às tendências democráticas e reformas, pois percebendo-as como algo ameaçador, especialmente para os líderes escravocratas.

O Sul era uma civilização hierárquica, na qual havia a crença de que alguns nasceram para comandar, enquanto outros, para serem comandados. O código de honra se baseava na reputação e na supremacia branca, e desempenhava uma função ainda mais importante do que as leis e a consciência. Assim como em outros países da América Central e do Sul, a escravidão era justificada por muitos escravocratas como algo natural, seja pela natureza, seja pela evolução ou, até mesmo, por razões religiosas.

Assim, qualquer lei democrática defendida e proposta pelo Norte era vista com desdém. Além disso, a escravidão era um negócio extremamente lucrativo, que colocara os Estados Unidos como um dos maiores sistemas escravistas do mundo no século XIX — havia, no país, cerca de 400 mil senhores e 4 milhões de pessoas escravizadas no ano de 1860. Aproximadamente um terço das famílias brancas possuíam ao menos um escravizado, o que gerava um lucro de 3 bilhões de dólares — equivalente a cerca de 75 bilhões de dólares, na moeda atual. Ou seja, o Sul dificilmente renunciaria a um comércio tão rentável e estável, mesmo com as pressões e críticas do lado Norte. Para Blight (2002), os abolicionistas propunham mudar a ordem social e todas as crenças enraizadas pela tradição sulista.

Entre as décadas de 1830 e 1840, a parte Norte passava por um rápido e progressivo processo de industrialização que alterou a forma como o trabalho e os trabalhadores eram vistos. A agricultura familiar transformou-se em um sistema de mercado mais abrangente, e o que era produzido para o próprio consumo passou a ser amplamente comercializado. Produtores de manufaturados aumentaram cada vez mais suas confecções, criando uma efervescência no consumo e um otimismo ainda mais significativo do que na década de 1950. Essas transformações resultaram em uma Revolução de Mercado, novas tecnologias desenvolvidas para melhoria das fábricas, e uma amplificação dos meios de transporte, que passaram a aproximar lugares distantes. Desse modo, houve também uma mudança na mentalidade dos nortistas, trazendo questionamentos acerca das próprias ideias de direitos civis e de trabalho livre.

O entendimento do que era ser um cidadão estadunidense não estava completamente definido durante esses anos de mudanças do século XIX. Acreditava-se, no entanto, que a guerra entre Norte e Sul tinha como motivação principal a escravidão, sendo que a ideia de um Norte majoritariamente abolicionista estava longe de ser um ideal amplamente compartilhado por seus cidadãos. Apesar de os negros terem condições de vida um pouco melhores e mais direitos do que na parte Sul do país, lá, eles também eram perseguidos e privados dos princípios de igualdade de que os homens brancos dispunham.

Além disso, a defesa da abolição pelos nortistas nem sempre partiu de uma intenção nobre. Homens brancos e imigrantes se sentiam ameaçados pela mão de obra escravizada, e queriam abolir a escravidão aspirando a melhores condições salariais. A luta abolicionista protagonizada pelos nortistas estava também ligada a um discurso religioso, em que uma pequena parte acreditava ser responsável por salvar as almas dos negros, ou à influência de ideias europeias, mais do que propriamente um altruísmo e uma percepção dos negros como iguais.

Em *Estas Verdades — A História da Formação dos Estados Unidos*, Jill Lepore (2020) afirma que foram incontáveis os números de debates para um consenso entre as partes Norte e Sul dos EUA. No entanto, era notório que a escravidão não seria mais aceita no território do país, e o inevitável conflito teve início em abril de 1861. A guerra terminaria quatro anos depois, com a vitória do lado Norte e a conquista do fim

da escravidão, sendo que, como pontua a historiadora, a escravidão já havia deixado sua marca na vida de milhões de escravizados:

A escravidão americana tinha durado séculos. Ela havia tomado as vidas de milhões e destruído as almas de milhões mais. Havia ceifado crianças, arrasado mulheres, devastado homens. Havia envenenado um povo e uma nação. Transformou corações em pedra. Cegado de olhos. Deixando feridas abertas, cicatrizes terríveis. (Lepore, 2020, p. 336)

Os anos de pós-guerra foram denominados como Reconstrução (1867-1877). Nesse período, a busca pela paz entre Confederados e a União teve interpretações diversas para ambos os lados. Enquanto os estados do Norte tentavam apaziguar o ressentido Sul, os sulistas se ocupavam em mudar a narrativa e a memória nacional. A humilhação da derrota, assim como o prejuízo financeiro dos grandes fazendeiros, que não mais puderam lucrar com a mão de obra escravizada, engrenaram um movimento que moldou uma visão do Sul como a real vítima da Guerra Civil e dos negros como uma ameaça a ser eliminada.

O surgimento da Ku Klux Klan (KKK), em 1866, foi uma das respostas tenebrosas ao fim da escravidão nos estados sulistas. Segundo Jill Lepore (2020), a KKK era uma “organização fraterna de veteranos” que se vestiam de branco em referência aos fantasmas dos confederados mortos na Guerra Civil. A antecipação em perdoar, esquecer e reintegrar os estados confederados resultou, anos mais tarde, na vitória partidária do Sul, provocando instabilidade, diante do temor da volta do trabalho escravo.

Os negros recém libertos na região eram privados, em larga escala, de forma direta ou sob ameaças violentas, de usufruírem plenamente de sua liberdade. A fim de protegê-los, diversos grupos de abolicionistas ajudaram a criar escolas, igrejas e orfanatos, em uma tentativa de atenuar o limbo que se colocara na vida desses homens, mulheres e crianças — mudanças que eram constantemente ameaçadas por supremacistas brancos em vários estados sulistas, que insistiam em asselvajar os negros.

Uma série de leis estaduais e locais denominadas como Jim Crow foi responsável por reforçar e legitimar a segregação racial entre os anos de 1877 e 1964.

Legalmente, sob essa legislação, pessoas negras não podiam frequentar os mesmos espaços que os brancos. Havia, portanto, hospitais, escolas, transportes e instalações públicas divididos por raça. Mesmo após a aprovação da Décima Quinta Emenda, os negros eram coibidos de votar por meio de ameaças violentas, taxas de impostos eleitorais e testes de alfabetização. Em 1896, no caso *Plessy x Ferguson*, a Suprema Corte estabeleceu a doutrina do “separados, porém iguais”, em que os negros teriam acesso a estabelecimentos separados, mas com a mesma qualidade que os dos brancos.

Na prática, no entanto, essa lei racista estava bem longe de ser seguida. Os negros ainda eram forçados a trabalhar por salários irrisórios e em condições precárias, muito distantes do prometido tratamento de igualdade. As leis Jim Crow tiveram seu fim decretado apenas na metade dos anos de 1960 — quase um século depois do fim da Guerra Civil. Os ataques colocavam em xeque a Décima Quarta Emenda, que havia sido adotada em 1868 durante o período da Reconstrução e garantia direitos de cidadania e de proteção igualitária a todas as pessoas que estivessem sob sua jurisdição, incluindo os cidadãos negros descendentes de escravizados, que anteriormente não eram reconhecidos como cidadãos. Dois anos mais tarde, em 1870, a Décima Quinta Emenda foi adotada garantido direito a voto para todos os americanos, sem distinção de cor, raça, ou condição prévia de servidão — exceto as mulheres, que garantiriam esse direito fundamental apenas em 1920.

A aprovação das Emendas, no entanto, não garantiu a igualdade prometida no papel. Assim, como James M. McPherson (2014) elucida em *The Struggle for Equality*, a instabilidade social e financeira resultante do pós-Guerra Civil, apesar dos esforços da parte Norte, falharam em garantir que o negro pudesse ser inserido de forma igualitária nos espaços públicos e privados, mantendo os negros à mercê da exploração ou da caridade dos homens brancos. As terras, escolas e os cargos públicos eram arrancados dos negros conforme os interesses dos homens brancos que estavam no poder. Nas palavras de McPherson:

As conquistas igualitárias da Guerra Civil e da Reconstrução foram construídas sobre uma base instável de areia [...] A conversão do Norte à emancipação e aos direitos iguais foi principalmente uma conversão de conveniência, em vez de convicção. O Sul foi convertido apenas pela força. [...] Os abolicionistas não demoraram a perceber e

lamentar o retorno do Norte à apatia. Era surpreendente perceber o quanto a luta contra a escravidão foi esquecida pelo povo e como até mesmo o terrível custo de vidas e tesouros que se seguiu a ela está rapidamente caindo no esquecimento.⁴⁹ (McPherson, 2014, p. 430-431, tradução própria)

Apesar dos esforços financeiros e das reivindicações dos abolicionistas, a nação se recusou a seguir o modelo de nova sociedade proposto por esses grupos, no qual propunham medidas efetivas para que os negros tivessem seus direitos assegurados e fossem reinseridos conforme a garantia de suas necessidades para uma subsistência digna dentro de uma nação que ajudaram a construir. Apesar da insuficiente mudança, McPherson defende que o fracasso dessa empreitada foi de responsabilidade da sociedade estadunidense enquanto nação, mas, ao mesmo tempo, o autor reconhece que foi graças a esses grupos que as vitórias na luta por Direitos Civis foram possíveis, anos mais tarde:

Mas em um sentido mais amplo, o fracasso deles foi o fracasso do povo americano, e os Estados Unidos ainda não conseguiram atender aos ideais da cruzada abolicionista. O movimento pelos direitos civis de hoje tem uma chance maior de sucesso duradouro do que teve seu equivalente na década de 1860. Mas seja qual for o sucesso que o movimento contemporâneo finalmente alcance, será construído em parte sobre as bases estabelecidas há mais de um século pelos abolicionistas. [...] As vitórias de Martin Luther King e seus seguidores são, em um sentido muito real, vitórias da cruzada abolicionista.⁵⁰ (McPherson, 2014, p. 431-432, tradução própria)

Tais leis se fazem presentes no imaginário coletivo estadunidense, moldando esta sociedade até os dias atuais. Importantes figuras do movimento negro, como Martin Luther King Jr e Malcolm X, tiveram suas vidas ceifadas na luta por direitos e

⁴⁹ No original: "The equalitarian achievements of the Civil War and Reconstruction were built on a foundation of sand [...] The North's conversion to emancipation and equal rights was primarily a conversion of expediency rather than one of conviction. The South was converted only by force. [...] Abolitionists were not slow to discern and deplore the North's return to apathy. It was startling to realize how completely the anti slavery struggle is forgotten by the people, and how even the terrible expenditure of blood and treasure, which followed it, is fast sinking into oblivion."

⁵⁰ No original: "But in a large sense, their failure was the failure of the American people, and the United States has yet to measure up to the ideals of the abolitionist crusade. The civil rights movement of today has a greater chance of permanent success than did its counterpart in the 1860's. But whatever success the contemporary movement finally does achieve will be built partly on the foundations laid down more than a century ago by the abolitionists. [...] The victories of Martin Luther king and his followers are, in a very real victory of the abolitionist crusade."

para pôr fim a séculos de segregação legitimada pelo Estado. O racismo ainda é um tema sensível para o país, por ser, assim como o Brasil, incapaz de lidar com as sequelas socioeconômicas, culturais e psicológicas de uma das formas mais cruéis de exploração humana.

4 POR DENTRO DO CAÇADOR SOLITÁRIO

4.1 Dr. Benedict Mady Copeland

No presente capítulo, iremos aprofundar a análise sobre esta que é uma das mais importantes obras literárias em língua inglesa do século XX: *The Heart Is a Lonely Hunter*, de Carson McCullers. Abordaremos, em especial, a personagem Dr. Benedict Mady Copeland: o médico negro que buscava trazer esclarecimento racial, social e econômico para sua comunidade. Nosso intuito é, assim, lançar algumas possibilidades interpretativas que nos ajudem a compreender como a comunicação da memória é empregada na narrativa por Dr. Copeland a fim de que ela seja uma força motora de transformação, bem como compreender as possíveis causas de seu fracasso em fazê-lo.

A obra de McCullers é conhecida por retratar personagens à margem da sociedade e, em *The Heart Is a Lonely Hunter*, Benedict Copeland é responsável por escancarar as mazelas e desigualdades do povo negro no Sul dos Estados Unidos da América (EUA) na primeira metade do século XX, expondo as consequências do racismo na conjuntura social daquele período. Portanto, faz-se necessário esmiuçar como essa personagem é desenvolvida como uma das grandes alegorias de McCullers: o racismo sulista estadunidense.

A análise versará, primordialmente, sobre como Dr. Copeland faz uso da linguagem para combater o racismo profundamente enraizado dentro de seu contexto social e histórico, e como ele pretende resgatar a memória sistematicamente apagada de seu povo para que, juntos, consigam superar uma construção racial que pretende animalizar a figura do negro — apagando-o, literal e simbolicamente, dessa sociedade — e construir uma nova identidade determinada por eles mesmos. No entanto, o desejo de união de Dr. Copeland não era maior do que a sua indisponibilidade de se juntar aos seus.

O romance tem como tema principal “a revolta do indivíduo contra o isolamento interior e seu impulso em expressar-se ao máximo” (Champion, 1991, p. 47). Para Dr. Copeland, em especial, Singer é o único interlocutor receptivo a suas ideias, já que a tentativa de comunicar as desigualdades socioeconômicas e raciais da população

negra dentro de sua própria comunidade não é compreendida ou apoiada por nenhum de seus semelhantes, nem mesmo por seus familiares: “Ele falava e falava, mas nenhum deles queria entender.”⁵¹ (McCullers, 2008, p. 75, tradução própria).

A forma como Dr. Copeland decide lutar por um novo e melhor cenário para os negros de sua comunidade e de sua família é através da palavra oral, em uma tentativa de perpetuação da memória de seu povo, procurando romper com o passado traumático e elaborar uma possível identidade coletiva em que os negros seriam protagonistas de sua própria narrativa e, portanto, de suas vidas.

Dr. Benedict Copeland é um médico negro que atua em uma pequena cidade sulista dos EUA. Ele vive sozinho, após ter sido isolado de sua família — exceto de sua única filha, Portia, com quem tem um relacionamento tumultuado. Os filhos foram retirados de seu convívio após o médico ter sido abandonado pela ex-esposa, que não compactuava com seu anseio em “moldar” os filhos de acordo com seus próprios (e restritos) critérios. Em sua tentativa de apartar-se de um passado caracterizado pela exploração da força de trabalho do povo negro, da discriminação e de todas as cicatrizes deixadas pelo racismo, Dr. Copeland tenta, tanto quanto possível, arquitetar seu modelo ideal de vida para os negros à sua volta. No trecho abaixo, apresentamos um diálogo entre Dr. Copeland e sua filha, onde esse embate de perspectivas é ilustrado:

‘Hamilton or Buddy or Willie or me – none of us ever cares to talk like you. Us talk like our own Mama and her peoples and their peoples before them. You think out everything in your brain. While us rather talk from something in our Hearts that has been there for a long time. That’s one of them differences.’

‘Yes,’ said Doctor Copeland.

‘A person can’t pick up they children and just squeeze them to which a-way they wants them to be. Whether it hurt them or not. Whether it right or wrong. You done tried that hard as any other man could try. And now I the only one of us that would come in this here house and sit with you like this.’⁵² (McCullers, 2008, p. 72-73, tradução própria)

⁵¹ No original: “He would talk and talk, but none of them wanted to understand.”

⁵² No original: “Hamilton ou Buddy ou Willie ou eu – Nenhum de nós jamais se importou em falar como você. Nós falamos como nossa própria mamãe e o povo dela e o povo que veio antes deles. Você pensa tudo em seu cérebro. Enquanto nós preferimos falar de algo que está há muito tempo em nossos corações. É esta uma das diferenças.”

‘Sim,’ disse o Doutor Copeland.

‘Uma pessoa não pode pegar os filhos e moldá-los do jeito que ela quer que sejam. Seja pra machucar eles ou não. Seja isso certo ou errado. Você tentou isso mais do que qualquer homem poderia tentar.’

A obra literária em questão mostra a solidão patente manifestada na busca de Dr. Copeland por uma identidade coletiva, em meio à recusa sistemática de um passado que todos os que conhece preferem esquecer. O exórdio de seu projeto de unificar e conscientizar os negros deu-se no âmbito familiar, a partir de discursos proferidos, sem sucesso, a seus filhos:

Toda a raça Negra estava doente e ele estava ocupado o dia todo e às vezes metade da noite. Depois de um longo dia, um grande cansaço o acometia, mas quando ele abria o portão frontal de sua casa, o cansaço ia embora. Ainda, quando ele entrava em casa, William estaria tocando música em um pente envolto por papel higiênico, Hamilton e Karl Marx estariam jogando dados para o dinheiro do almoço e Portia estaria rindo com sua mãe. [...] Ele começaria tudo novamente, mas de uma maneira diferente. Ele traria suas lições e falaria com eles. Eles se sentariam próximos e olhariam para a mãe. Ele faria e falaria, mas nenhum deles queria entender.⁵³ (McCullers, 2008, p. 75, tradução própria)

No trecho acima, temos um fragmento que comprova uma das diversas tentativas frustradas do protagonista de ter suas ideias compreendidas. William, Hamilton, Karl Marx e Portia — filhos de Dr. Copeland — representam seu primeiro público e, logo, seu primeiro desapontamento. Não só os filhos não compactuam com seus ideais, mas “optam” por um caminho contrário, caracterizado na crença em Deus, na linguagem rudimentar (que demonstra a ausência de educação formal) e em suas profissões de pouca remuneração e pouco prestígio.

John Singer se torna o único interlocutor aparentemente disposto a compreender os anseios do Dr. Copeland. Apesar de desconfiar, a princípio, do caráter de Singer por ele ser um homem branco, Dr. Copeland, por intermédio de Portia, passa a visitá-lo frequentemente. Diferentemente dos demais, Singer “entendia

E agora eu sou a única que vem até aqui nessa casa e senta-se com você assim.”

⁵³ No original: “The whole Negro race was sick, and he was busy all the day and sometimes half the night. After the long day a great weariness would come in him, but when he opened the front gate of his home the weariness would go away. Yet when he went into the house William would be playing music on a comb wrapped in toilet paper, Hamilton and Karl Marx would be shooting craps for their lunch money, Portia would be laughing with her mother. [...] He would start all over with them, but in a different way. He would bring out their lessons and talk with them. They would sit close together and look at their mother. He would talk and talk, but none of them wanted to understand.”

o propósito verdadeiro e forte de uma forma que outros homens brancos não poderiam”, de forma que o médico, mesmo sem saber da origem do amigo, considerava-o um judeu, pois ele tinha “o conhecimento de um homem pertencente a uma raça oprimida” (McCullers, 2008, p. 121, tradução própria).

Dr. Copeland confia em Singer e o leva para uma de suas visitas médicas em pontos marginalizados, onde vivia a população negra da cidade, numa tentativa de fazê-lo compreender suas reivindicações, ocasião em que o amigo “andava atrás dele, observava e compreendia” (McCullers, 2008, tradução própria). Dr. Copeland estava sempre ocupado durante as horas do dia e da noite, pois era o único que se atentava às condições de saúde e bem-estar daquelas pessoas. A maioria de seus pacientes não tinha condições de arcar com os valores do tratamento, então o médico recebia como pagamento alguns presentes e homenagens — várias crianças recém-nascidas, por exemplo, levavam alguma variação de seu nome.

Apesar da admiração pelo trabalho que exercia, Dr. Copeland não obtinha a influência desejada. As pessoas não o ouviam, a despeito de suas instruções: continuavam, aparentemente, resistentes ao “progresso” que o médico almejava para eles. Embora a relação direta com os pacientes não seja explorada na obra, é possível perceber que seus pacientes, familiares e conhecidos apresentavam uma certa apatia imobilizadora. As pessoas, apesar da precariedade de suas condições, continuavam a ter filhos, a serem subordinados em trabalhos mal remunerados; a família de Dr. Copeland, assim como sua comunidade, não se mostrava disposta a combater a opressão racial e socioeconômica.

A indagação que se instaura e promove, portanto, o nosso interesse para a presente dissertação se estabelece no propósito de investigar as origens que fomentam a falha comunicativa de Dr. Copeland em promover as mudanças pretendidas por ele.

4.2 Os limites de comunicar aquilo que quer ser esquecido

Em *O que significa elaborar o passado?*, Jeanne Marie Gagnebin (2006) levanta questionamentos sobre a importância do resgate do passado. A autora relembra Auschwitz, exemplificando a dificuldade de elaboração e de verbalização da

experiência traumática do Holocausto. Gagnebin defende que o extermínio em massa teve, há cinquenta anos, uma permanência na memória coletiva das pessoas como uma tragédia que jamais poderia ser repetida na história. Gagnebin afirma que:

Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiam esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (Gagnebin, 2006, p. 89)

A autora alerta, porém, que o desejo de esquecer é uma constante e ocorre em proporção equivalente à catástrofe, e reforça a luta para combater o esquecimento “porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer” (Gagnebin, 2006, p. 101). No contexto da obra estudada, o desconforto encontrado por Dr. Copeland ao tentar manter viva a memória de um grupo historicamente massacrado não é uma tarefa fácil, pois aqueles que o ouvem querem escapar do peso traumático vivido por seu povo.

Assim como Walter Benjamin (1985) elucida em *O Narrador*, Gagnebin (2006) reconhece o enfraquecimento da tradição oral em detrimento de outros meios de circulação do conhecimento substituídos pela escrita. A oralidade, porém, ainda se faz essencial em determinados contextos, afinal, como garantir a permanência da memória e a tradição de um povo que é privado sistematicamente do acesso ao conhecimento histórico, restrito muitas vezes aos livros, a não ser pela palavra articulada na oralidade? Como é evidenciado por Gagnebin (2006) em “Verdade e Memória do Passado”, a preocupação dos historiadores pela busca da “verdade” e dos “fatos” históricos é indispensável. No entanto, é importante esclarecer que essa responsabilidade é limitada pela interpretação feita daquilo que se tem conhecimento, sem ignorar que há também o risco de interpretação única, que constantemente favorece uma ideologia dominante.

O mecanismo de comunicação e preservação do passado do povo negro, utilizado por Dr. Copeland, é, portanto, a fala como uma forma de resistência e

esclarecimento em oposição à dualidade rivalizada de raças (brancos x negros) imposta pelos brancos. Faz-se necessário frisar, porém, que a incompreensão dos demais vai ao encontro da inabilidade do médico em esclarecer aos seus interlocutores a condição de seu povo de forma inteligível para eles. Desse modo, Dr. Copeland defende que a única maneira viável de os negros romperem o ciclo de opressão é através do conhecimento racional, desprezando as crenças e o estilo de vida dos outros negros de sua comunidade. No seguinte trecho, evidencia-se a trajetória de Dr. Copeland, que dá início à sua missão:

Sua mãe tinha nascido escrava, e após a liberdade, ela era uma lavadeira. Seu pai era um pregador que, em tempos, conheceu John Brown. Eles o ensinaram, e com os dois ou três dólares que ganhavam toda semana, eles economizaram. Quando ele tinha dezessete anos, o enviaram para o Norte com oitenta dólares escondidos no sapato. Ele trabalhou em uma ferraria, como garçom e como mensageiro em um hotel. E o tempo todo estudou, leu e frequentou a escola. Seu pai faleceu, e sua mãe não durou muito tempo sem ele. Após dez anos de luta, ele se tornou médico, e ele sabia qual era sua missão, então voltou para o Sul.⁵⁴ (McCullers, 2008, p. 128, tradução própria)

De fato, um médico sulista e negro na primeira metade do século XX no Sul dos Estados Unidos representava uma grande exceção à regra, que oferecia como modelo sistemático a submissão forçada. Uma prova indiscutível de seu embaraço comunicativo é a relação que mantém com os filhos. Segundo Laurie Champion (1991, p. 3), Dr. Copeland luta contra tudo aquilo que os filhos se tornam: subservientes, ignorantes e reatores passivos do racismo. Sua família representa o contraste entre ele e outros negros de sua comunidade.

Mas durante toda a sua vida, ele contou, explicou e exortou. "Você não pode fazer isso", ele costumava dizer [...] Ele lhes diria em palavras simples, sempre da mesma maneira, e com o passar dos anos, tornou-se uma espécie de poema raivoso que ele sempre soube de cor. [...] Durante toda a sua vida, ele soube que havia um motivo para o seu

⁵⁴ No original: "His mother had been born a slave, and after freedom she was a washerwoman. His father was a preacher who had once known John Brown. They had taught him, and out of the two or three dollars they had earned each week they saved. When he was seventeen years old they had sent him North with eighty dollars hidden in his shoe. He had worked in a blacksmith's shop and as a waiter and as a bellboy in a hotel. And all the while he studied and read and went to school. His father died and his mother did not live long without him. And after ten years of struggle he was a doctor and he knew his mission and he came South again."

trabalho. Ele sempre soube que tinha a missão de ensinar seu povo. O dia todo, ele ia com sua maleta de casa em casa e sobre todas as coisas ele conversava com eles.⁵⁵ (McCullers, 2008, p. 69, tradução própria)

Inicialmente, ao formar sua própria família, Dr. Copeland já havia antevisto o futuro brilhante dos filhos, porém, em sua ânsia por moldá-los segundo suas próprias expectativas, os afasta de seu convívio. Segundo Gagnebin (2006, p. 102), “não se trata de lembrar o passado, de torná-lo presente na memória para permanecer no registro da queixa, da acusação, da recriminação”, mas um “esforço que deve se transformar num gesto de explicitação, igualmente, a respeito do próprio presente”, ou seja, Dr. Copeland falha em elucidar o passado por não se atentar à conjuntura e aos limites do seu momento atual.

Gagnebin (2006, p. 39) ressalta a importância em se estabelecer uma “história verdadeira de uma nação, de um grupo, de uma personalidade” em oposição às narrativas compostas, sobretudo, em benefício dos interesses de grupos hegemônicos. Nesse sentido, a autora argumenta, ao citar Walter Benjamin:

[Walter] Benjamin denuncia, também e antes de tudo, a cumplicidade entre o modelo dito objetivo do historicismo (ele cita Leopold von Ranke), nós diremos hoje o paradigma positivista, e um certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira e, portanto, a única certa e, em certos casos, a única possível. Sob a aparência da exatidão científica (que é preciso examinar com circunspeção), delinea-se uma história, uma narração que obedece a interesses precisos. De uma certa maneira, Benjamin enuncia uma variante da famosa frase de Marx sobre a ideologia dominante como ideologia da classe dominante. (Gagnebin, 2006, p. 40)

Em *O Narrador*, Walter Benjamin (1985) afirma que a arte de narrar estava “em vias de extinção”. Gagnebin retoma esse ensaio em *O Rastro e a Cicatriz: Metáforas da Memória*, texto em que sintetiza as ideias benjaminianas, defendendo que o enfraquecimento da experiência, a “[in]eficácia da palavra compartilhada numa

⁵⁵ No original: “But all his life he had told and explained and exhorted. ‘You cannot do this,’ he would say [...] He would tell them in simple words, always the same way, and with the years it came to be a sort of angry poem which he had always known by heart. [...] All his life he knew that there was a reason for his working. He always knew that he was meant to teach his people. All day he would go with his bag from house to house and on all things he would talk to them.”

tradição comum” e as mudanças geracionais são algumas das significativas razões para a ruptura da tradição oral (Gagnebin, 2006, p. 98).

Os vencedores de um conflito, como no exemplo da Guerra Civil Americana, são os responsáveis por criar uma narrativa histórica muitas vezes tida como única e incontestável, gerando uma percepção totalizadora da realidade e da identidade de um povo. Portanto, caberia a indivíduos minoritários — os detentores de um conhecimento privado aos demais — a ingrata missão de perpetuar a história, a cultura e a identidade de grupos marginalizados. Dr. Benedict Copeland toma para si a responsabilidade de mostrar qual era o real lugar do negro em seu país, mas as dificuldades para realizar esse desígnio são vastas. A seguir, buscaremos investigar as falhas comunicativas que o impediram de atuar como portador do esclarecimento histórico e racial para seus iguais, segundo almejava.

4.3 Linguagem

Esta seção aborda a linguagem como uma das grandes barreiras comunicativas para Dr. Copeland.

Segundo Luis Gustavo Girón Echevarría (1991), em “Dialect Variation in The Heart Is a Lonely Hunter and The Member of the Wedding”, a escolha de Dr. Copeland pelo uso da variação culta da língua inglesa marca sua austeridade e simboliza uma recusa às injustiças que ele e os demais membros da sua comunidade sofrem. O pesquisador argumenta que o médico almeja uma mudança tão drástica e abrupta que até mesmo os negros que ele pretende unir e, assim, alcançar seu “strong, true purpose” o estranham e se afastam dele (Echevarría, 1991, p. 106).

Ironicamente, a intelectualidade tão sistematicamente defendida pelo médico faz com que ele se torne alguém rígido, apartando-o de seu público-alvo, pelo que uma de suas grandes falhas é a perda do contato com sua própria cultura (Cook *apud* Echevarría, 1991), uma vez que, ao longo da narrativa, Dr. Copeland se afasta e ignora sua própria herança cultural e o coração de seu próprio povo: “Ele pensa nos termos do homem branco e raciocina com uma lógica fria que ofende aqueles que ele

ama.”⁵⁶ (Echevarría, 1991, p. 106, tradução própria).

Conforme apontado por Echevarría (1991), as variações de dialetos dentro da narrativa vão da norma culta (utilizada por Dr. Copeland) a formas altamente coloquiais da língua inglesa (utilizada por Portia, seus irmãos e crianças — pelo que está ressaltada também a ausência de educação formal desses grupos) e constituem-se como estratégia de Carson McCullers em enfatizar o isolamento das personagens através da linguagem.

Nesse sentido, observamos que, apesar de falarem o mesmo idioma, as personagens não conseguem se entender, e a recusa por ceder ao modo de falar do outro torna-se também um símbolo de resistência de suas identidades. Portia, por exemplo, tem na linguagem coloquial uma herança a que pretende dar continuidade, uma vez que é com o seu modo de falar que ela se integra e se identifica com seus iguais. Por outro lado, Dr. Copeland vê na linguagem formal a recusa de pertencer e perpetuar o modo de vida e a opressão dos negros estadunidenses. A linguagem é utilizada, portanto, para identificar o lugar que cada uma das personagens pode ou quer ocupar em suas vidas e em sua comunidade. Sendo assim, a crítica benjaminiana defendida em *O Narrador* (1985) é, ironicamente, invertida nas personagens de Dr. Copeland e Portia, pois a voz da tradição, da comunidade e da oralidade, que seria perpetuada pelos mais velhos é, na verdade, uma função exercida por Portia, enquanto a formalidade ligada à escrita é desempenhada por Dr. Copeland e, portanto, mais moderna.

A educação e a sofisticação do Dr. Copeland, como aponta Echevarría (1991), o identifica como um intruso; alguém que é visto com suspeita por aqueles que integram sua convivência. A proposição benjaminiana de que o conflito geracional enfraquece os vínculos comunicativos é comprovada na relação entre Dr. Copeland e Portia, que vê o pai como um velho que deve ser cuidado e alimentado, ao mesmo tempo que os demais filhos, assustados, o veem como uma figura a ser evitada a qualquer custo. Uma das razões desse isolamento está na linguagem do médico, que branda seu propósito, insistindo em mostrar um caminho já delimitado por ele mesmo: “Nós nos salvaremos. Não pela submissão e humildade. Mas pelo orgulho. Pela

⁵⁶ No original: “He thinks in the white man’s terms and reasons with a cold logic that offends those he loves.”

dignidade. Tornando-nos firmes e fortes.”⁵⁷ (McCullers, 2008, p. 172, tradução própria).

Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, lançado em 1953, Franz Fanon (2008) inicia sua argumentação destacando a importância da linguagem no capítulo que dá início ao livro: *O Negro e a Linguagem*. Para ele, falar é sobretudo existir para o outro, e essa máxima ofereceria uma compreensão do para-o-outro do homem negro.

Segundo Fanon (2008, p. 33), há uma cissiparidade que faz com que o negro colonizado se comporte de forma divergente ao se comunicar com o branco e o negro, pois falar seria também “assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. O psiquiatra busca, assim, explicar como a apropriação da linguagem dos brancos (como faz Dr. Copeland) pode ser uma ferramenta ambivalente para os negros colonizados. Assim, se, por um lado, essa nova forma de expressão afasta Dr. Copeland de seus semelhantes, visto que sua forma de expressar não será igual à dos outros negros, ela também oferece um instrumento de conhecimento, pois aprendem como pensam os brancos. Fanon (2008, p. 36) afirma que um negro “que se exprime bem, que possui o domínio da língua, é muito temido; é preciso tomar cuidado com ele, é um quase-branco”. Esse desejo de apropriação linguística dá aos negros a possibilidade de ascensão social, mas não indica igualdade de prestígio como a de um branco. Sendo assim, podemos estabelecer um paralelo entre o retorno do negro do Norte ao Sul dos Estados Unidos, como o retorno do martinicano da França à colônia.

Essa mudança, portanto, se torna uma questão em desalinho para o negro que acessa essa nova forma de expressão, pois “ao adotar uma linguagem diferente daquela da coletividade em que nasceu, [o negro colonizado] representa um deslocamento, uma clivagem” (Fanon, 2008, p. 40), perspectiva que nos ajuda a compreender a escolha que Dr. Copeland faz de uma linguagem mais “rebuscada” e mais próxima dos brancos.

Fanon (2008, p. 40) alude a um texto do professor Westermann, em que este afirma haver “um sentimento de inferioridade entre os negros, principalmente entre os ‘evolúidos’ que eles tentam permanentemente eliminar”.

⁵⁷ No original: “We will save ourselves. Not by submission and humbleness. But by pride. By dignity. By becoming hard and strong.”

Usar roupas europeias ou trapos da última moda, adotar coisas usadas pelos europeus, suas formas exteriores de civilidade, florear a linguagem nativa com expressões europeias, usar frases pomposas falando ou escrevendo em uma língua européia, tudo calculado para obter um sentimento de igualdade com o europeu e seu modo de existência. (Fanon, 2008, p. 40)

A crítica de Franz Fanon é uma valiosa perspectiva por oferecer uma possível justificativa das escolhas de linguagem adotadas tão fervorosamente por Dr. Copeland. Na forma destacada na fala de Westerman aludida por Fanon (2008), essa linguagem ultrapassa a comunicação verbal, pois abrange uma série de escolhas sociais e comportamentais que afastam os negros intelectualizados de sua ancestralidade e, porventura, dos seus semelhantes. Isso se comprova ao recordarmos o plano que Dr. Copeland havia elaborado para os filhos através de escolhas estéticas e comportamentais impostas à sua família.

De acordo com Constante González Groba (2015), em “*So Far as I and My People Are Concerned the South Is Fascist Now and Always Has Been*”: *Carson McCullers and the Racial Problem*, Dr. Copeland é uma personagem complexa que escapa aos estereótipos de outros personagens negros vítimas do racismo nos EUA. Segundo o pesquisador, o isolamento auto infligido de Dr. Copeland não seria de ordem exclusivamente social, mas um efeito enraizado de sua personalidade. Groba alega que o isolamento do médico surge também por sua dedicada obsessão à ideia de um “forte propósito verdadeiro”, que constituiria na reconquista da dignidade que havia sido usurpada de sua raça (Groba, 2015, p. 66). E destaca:

O principal problema com Copeland reside no fato de que sua alegada preocupação com os membros de sua raça é manchada pelo monologismo egocêntrico de alguém que vê tudo através do prisma de uma obsessão individual. Ele insiste em impor seu ateísmo e seu ascetismo a seus filhos e decide o que cada um deles vai ser na vida a partir de seu “sentimento de propósito verdadeiro e real para eles” (McCullers [1940] 1961, 74). Os próprios nomes que ele escolhe para eles (Hamilton, Karl Marx, William e Portia) estão todos relacionados a ideais de liberdade econômica e espiritual, uma liberdade que ele mesmo mina ao impor identidades predefinidas a eles, tratando-os como um meio para promover sua causa e transformando-os em

espelhos que refletem seu “forte propósito verdadeiro”.⁵⁸ (Groba, 2015, p. 67, tradução própria, grifos do autor)

No entanto, essa característica dentro da obra seria, conforme Fanon, um isolamento que ultrapassa a individualidade. A tentativa de aproximação do falar do branco estaria intrinsecamente ligada a um sentimento de inferioridade, responsável por gerar um caráter compulsivo “semelhante ao comportamento fóbico” (Fanon, 2008, p. 59). O psiquiatra acreditava haver uma “exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina em um isolamento intolerável” (Fanon, 2008, p. 59).

Dr. Copeland vislumbra uma mudança que não pode e nem deve ser adiada, para ele, a recusa por uma mudança gradual, como aponta Groba (2015), faz com que a personagem antecipe a marcha rumo a Washington, capital dos Estados Unidos, que seria realizada por Martin Luther King Jr. vinte anos mais tarde. Apesar de todos os equívocos, o médico se coloca em movimento, se organiza e se recusa a ceder e aceitar o não lugar em que os brancos forçadamente o colocaram e colocaram todos os outros negros. No terceiro capítulo de *Pele Negra, Máscara Branca*, sob o título *O Homem de Cor e a Branca*, Fanon propõe algo similar ao movimento feito por Dr. Copeland, que seria de levar os negros a:

Tomar consciência das oportunidades que desperdiçaram, da passividade que demonstraram em situações, onde, justamente, teria sido preciso, tal qual um espinho, enfiar no coração do mundo, forçar, se preciso for, o ritmo do coração do mundo, deslocar, se necessário, o sistema de comando; em todo caso, seria preciso, com determinação, enfrentar o mundo. (Fanon, 2008, p. 80)

No entanto, quando Dr. Copeland surge como uma ovelha desgarrada de seu rebanho, impondo uma maneira mais formal de usar a língua vernácula e

⁵⁸ No original: “The main problem with Copeland resides in the fact that his purported concern for the members of his race is tarnished by the egocentric monologism of one who sees everything through the prism of an individual obsession. He insists on imposing his atheism and his asceticism on his children and decides what each of them is going to be in life from his ‘feeling of real true purpose for them’ (McCullers [1940] 1961, 74). The very names that he chooses for them (Hamilton, Karl Marx, William and Portia) are all related to ideals of economic and spiritual freedom, a freedom that he himself undermines by imposing on them pre-defined identities, treating them as a means to advance his cause, and turning them into mirrors that reflect his ‘strong true purpose’.”

determinando quais seriam as roupas adequadas, os comportamentos aceitáveis a fim de arquitetar um novo modo de ser e estar no mundo para os negros, ele surge para romper com o “pacto” não verbal de fraternidade e de comportamento que fora construído ao longo de várias gerações pelos negros com o qual convive e resiste, à sua maneira, às opressões.

Dr. Copeland não se atenta em compreender que a unificação que ele tanto almejava já havia sido posta, afinal, foi por meio da unificação que os negros puderam se manter protegidos de um mundo que os rejeitava. Sem perceber, o médico acaba por agir como um homem branco colonizador que quer impor uma nova forma de viver, sem levar em conta a cultura cultivada através dos séculos pelos negros do seu país. No trecho a seguir, podemos notar como Dr. Copeland empenha-se em criar seu modelo ideal a partir da educação dos filhos:

E seu sentimento de um propósito verdadeiramente real para eles era tão forte que ele sabia como cada coisa deveria ser com eles [seus filhos]. Hamilton seria um grande cientista, Karl Marx um professor da raça negra, William um advogado para lutar contra a injustiça e Portia uma médica para mulheres e crianças. [...] E quando eles estivessem um pouco mais velhos, ele lhes impressionaria que não havia Deus, mas que suas vidas eram sagradas e que para cada um deles havia esse propósito verdadeiramente real. Ele lhes diria isso repetidamente, e eles se sentariam juntos longe dele [...]. Por causa do verdadeiro propósito de Hamilton, Karl Marx, William e Portia, ele sabia como cada detalhe deveria ser. No outono de cada ano, ele os levava para a cidade e comprava para eles bons sapatos pretos e meias pretas. Para Portia, ele comprava material preto de lã para vestidos e linho branco para colarinhos e punhos. Para os meninos, havia lã preta para calças e fino linho branco para camisas. Ele não queria que usassem roupas coloridas e frágeis. Mas quando iam para a escola, era isso que desejavam usar, e ele era um pai rigoroso. Ele sabia como a casa deveria ser. Não poderia haver extravagância — nenhum calendário vistoso, almofadas de renda ou bugigangas — mas tudo na casa deveria ser simples e escuro e indicativo de trabalho e do verdadeiro propósito.⁵⁹ (McCullers, 2012, p. 74, tradução própria)

⁵⁹ No original: “And his feeling of a real true purpose for them was so strong that he knew how each thing should be with them [his children], Hamilton would be a great scientist and Karl Marx a teacher of the Negro race and William a lawyer to fight against injustice and Portia a doctor for women and children [...] And when they were a little older he would impress upon them that there was no God, but that their lives were holy and for each one of them there was this real true purpose. He would tell it to them over and over, and they would sit together far away from him [...] Because of the true purpose for Hamilton, Karl Marx, William, and Portia, he knew how every detail should be. In the autumn of each year he took them all into town and bought for them good black shoes and black stockings. For Portia he bought black woollen material for dresses and white linen for collars and cuffs. For the boys there was black

Dr. Copeland é alienado do mundo que o circunda pois está resoluto em sua visão ideal. Seu conhecimento intelectualizado o priva do saber empírico. Portia e seus outros filhos, sua ex-esposa, seus familiares e os outros membros da comunidade negra conseguiram, corajosamente, se estabelecer em um coletivo que pudesse protegê-los da ameaça constante dos homens brancos que não estavam interessados em inseri-los em seu universo. A luta por melhores condições de vida é válida, mas não quando se impõe forçadamente sem se levar em conta o que foi construído no passado. A relação entre Portia e Dr. Copeland, em particular, é um símbolo do impasse entre a tradição e o contemporâneo em voga na parte Sul dos EUA desde o fim do período da Reconstrução, em que o lugar dos negros sempre foi um tema sensível.

Em *Homens em Tempos Sombrios*, Hannah Arendt (2008) argumenta que os povos párias possuem uma humanidade organicamente evoluída, que podem nutrir uma generosidade e uma pura bondade que outros grupos dificilmente seriam capazes de desenvolver. Arendt defende que esse tipo de humanidade foi desenvolvida por uma aproximação forçada, “sob a pressão da perseguição” e que poderia durar séculos, gerando “um calor nas relações humanas que pode surpreender como um fenômeno quase físico quem teve alguma experiência com esses grupos” (Arendt, 2008, p. 19), acreditando que esse movimento se deve ao fato de que, para esses grupos, “a fonte de vitalidade e alegria pelo simples fato de estarem vivos, antes sugerindo que a vida só se realiza plenamente entre os que, em termos mundanos, são os insultados e injuriados” (Arendt, 2008, p. 19-20). Nas palavras da autora:

Esse tipo de humanidade é o grande privilégio de povos párias; é a vantagem que os párias deste mundo, sempre e em todas as circunstâncias, podem ter sobre os outros. O privilégio é obtido a alto preço; freqüentemente vem acompanhado de uma perda tão radical do mundo, por uma atrofia tão imensa de todos os órgãos com que reagimos a ele — começando desde o senso comum com que nos orientamos num mundo comum a nós e outros, e indo até o senso de

wool for trousers and fine white linen for shirts. He did not want them to wear bright-coloured, flimsy clothes. But when they went to school those were the ones they wished to wear, and that he was a hard father. He knew how the house should be. There could be no fanciness — no gaudy calendars or lace pillows or knick-knacks — but everything in the house must be plain and dark and indicative of work and the real true purpose.”

beleza ou gosto estético com que amamos o mundo. (Arendt, 2008, p. 19)

Esse senso de humanidade ao qual Arendt se refere pode ser elucidado pela interação entre Portia e seu pai no quinto capítulo de *The Heart Is a Lonely Hunter*. Nesse trecho da obra, Portia visita o pai que está sozinho em casa. Dr. Copeland antecipa a visita ao ouvir o som da harmônica tocada por William, um de seus filhos. Portia está acompanhada do irmão e de seu marido, Highboy, mas ela é a única a entrar na casa de seu pai. É somente através da filha que Dr. Copeland consegue se integrar sobre o que se passa na vida dos demais membros de sua família:

Highboy, Willie e eu nos damos muito bem [...] Você vê, nós temos nossa própria maneira de viver e nosso próprio plano. Highboy paga o aluguel. Eu compro toda a comida com o meu dinheiro. E Willie cuida de todas as nossas contribuições da igreja, seguro, taxas da loja e o sábado à noite. Nós três temos nosso próprio plano, e cada um de nós faz sua parte.⁶⁰ (McCullers, 2008, p. 66, tradução própria)

A estruturação das tarefas a coloca em acordo com seus próprios planos e sua própria identidade. Cada um dos membros de sua família tem sua função e responsabilidade dentro do grupo, e é através desta disposição que Portia, o marido e o irmão exercem sua “humanidade”. É também no quinto capítulo que conseguimos captar a ruptura familiar, quando Portia e os irmãos rejeitam o “strong true purpose” defendido por Dr. Copeland, optando por dar continuidade aos costumes, às vestimentas, à linguagem e ao modo de vida de sua mãe, Daisy.

Em *Notas Sobre um Filho Nativo*, um dos ensaios autobiográficos que compõem o livro de mesmo nome, James Baldwin (1955) fala sobre a difícil relação com seu pai, David Baldwin. Descrito como um homem taciturno e ressentido “todo voltado para dentro, ‘que nem uma unha encravada’” (Baldwin, 1955, p. 57), o patriarca da família muito se assemelha ao personagem de McCullers. Através do ensaio, podemos conjecturar como teria sido a relação parental sob o viés dos filhos de Dr. Copeland, assim como uma leitura da rejeição geracional de ideias e

⁶⁰ No original: “Highboy and Willie and me gets along just fine [...] You see — us haves our own way of living and our own plan. Highboy — he pay rent. I buys all the food our of my money. And Willie — he tends to all of our church dues, insurance, lodge dues, and Saturday night. Us three have our own plan and each one of us does our parts.”

perspectivas.

Apesar da vocação religiosa, David Baldwin era um homem malquisto tanto por seus familiares quanto pela comunidade, “era assustador, e na esfera privada era de uma crueldade indizível; foi sem dúvida o homem mais ressentido que já conheci” (Baldwin, 1955, p. 57). Assim como Dr. Copeland, David Baldwin parecia não compreender os desejos e vontades dos filhos. Apesar dos esforços de ambos, os respectivos pais causavam sempre um efeito inverso de suas intenções iniciais:

Se alguma vez lhe ocorria a ideia de trazer para casa uma surpresa para os filhos, quase sempre era a surpresa errada; até mesmo as melancias grandes que com frequência trazia nas costas no verão acabavam causando as cenas mais horríveis. Não me lembro, em todos esses anos, de nenhuma ocasião em que um de seus filhos tenha se sentido feliz ao vê-lo chegar em casa. Com base no que consegui me informar a respeito de sua juventude, essa incapacidade de estabelecer contato com as outras pessoas parecem tê-lo marcado desde sempre. (Baldwin, 1955, p. 72)

Segundo James Baldwin, seu pai nutria uma aversão quase paranoica aos brancos e toda e qualquer interação, mesmo que amigável, era vista com desconfiança e restrição. Os alertas do pai causavam indignação ao então jovem escritor que recusa ceder aos alertas ultra cautelosos de seu pai — Baldwin filho “não pensava assim, e estava convicto [...] de que jamais pensaria como ele” (Baldwin, 1955, p. 59). O ensaísta relaciona o distanciamento do pai — que afirma não ter chegado a conhecer muito bem — a um comportamento “típico da vida nos Estados Unidos — onde as oportunidades, reais e imaginárias, são mais abundantes do que em qualquer outro lugar no mundo — a segunda geração não ter tempo para conversar com a primeira” (Baldwin, 1955, p. 56). Seu pai:

Dizia que se orgulhava de ser negro, mas esse fato também lhe acarretou muitas humilhações e restringiu sua vida a limites estreitíssimos. Quando entramos na adolescência, ele não era mais jovem, e já tinha sofrido muitas desgraças; a seu modo absurdamente exigente e protetor, amava os filhos, negros como ele, e como ele ameaçados; e todas essas coisas às vezes se estampavam em seu rosto quando ele tentava — sem jamais conseguir, que eu me lembre — estabelecer algum contato com um de nós. Quando sentava um dos filhos nos joelhos para brincar, a criança sempre ficava nervosa e começava a chorar; quando tentava ajudar um de nós a fazer o dever

de casa, a tensão absolutamente implacável que emanava dele nos travava o cérebro e a língua de tal modo que ele, sem entender direito por quê, tinha um acesso de fúria, e a criança, sem saber o motivo, era castigada. (Baldwin, 1955, p. 57)

É possível notar que o trecho acima se assemelha à relação familiar que Dr. Copeland desfrutava com os filhos. Baldwin traz, no entanto, uma importante reflexão sobre a trajetória de seu pai: o olhar póstumo é mais compreensivo e a figura paterna é analisada sob uma ótica distanciada e humana. Em *The Heart Is a Lonely Hunter*, pouco se sabe sobre o passado de Dr. Copeland: o que é apresentado aos filhos, assim como no ensaio de Baldwin, é o resultado dos inúmeros dissabores, humilhações e do ressentimento sentidos por um homem de idade avançada que se sente impotente ao tentar proteger aqueles que ama das mesmas adversidades.

Quando Portia relata a ausência de pagamento dos patrões ao pai, que dão a ela metade do salário estipulado, o médico alerta a filha de que ela deve se preocupar consigo, advertindo-a de que deve se posicionar, ao que ela responde justificando que a culpa não é dos patrões, já que eles também enfrentavam dificuldades financeiras. Mesmo depois do pai sugerir que Portia procurasse outro emprego, ela se recusa, devido à ligação sentimental que nutre pela família Kelly, donos da pensão onde ela trabalha. O relato de Portia faz emergir em Dr. Copeland um sentimento similar ao descrito por Baldwin, o de uma “doença” que ocasionalmente tomava conta de suas emoções:

A quieta insolência da raça branca era uma coisa que ele tentara manter longe de sua mente por anos. Quando o ressentimento vinha a ele, ele cogitava e estudava. Nas ruas e ao redor de pessoas brancas, ele mantinha a dignidade em seu rosto e permanecia sempre em silêncio. Quando era mais jovem, era “moleque”, mas agora era “Tio, vá até o posto de gasolina da esquina e me envie um mecânico.” Um homem branco em um carro lhe gritou essas palavras não faz muito tempo. “Moleque, me dê uma mão com isso” — “Tio, faça isso.” E ele não escutaria, caminharia com a dignidade em seu interior e permaneceria em silêncio.⁶¹ (McCullers, 2008, p. 77, tradução própria,

⁶¹ No original: “The quiet insolence of the white race was one thing he had tried to keep out of his mind for years. When the resentment would come to him he would cogitate and study. In the streets and around white people he would keep the dignity on his face and always be silent. When he was younger it was ‘Boy’- but now it was ‘Uncle, run down to that filling station on the corner and send me a mechanic.’ A white man in a car called out those words to him not long ago. ‘Boy, give me a hand with this’ - ‘Uncle, do that.’ And he would not listen, would walk on with the dignity in him and be silent.”

grifos da autora)

O ressentimento vem do que Franz Fanon (2008) já havia denunciado em *Peles Pretas, Máscara Brancas*: mesmo ao aproximar-se do ideal do homem branco, o negro não consegue ascender socialmente e não é aceito, ainda que preencha todos os requisitos.

Apesar de serem homens excepcionais, Dr. Copeland e James Baldwin não conseguiram ultrapassar completamente os limites raciais. Talvez seja por isso que seus familiares não fizessem questão de tentar ocupar um lugar que jamais preencheriam completamente, onde suas habilidades e conhecimento nunca seriam mais importantes do que a cor de sua pele. Segundo Baldwin (1955, p. 72), “o americano branco enxerga seu irmão mais escuro através de um filtro deformante criado por toda uma vida de condicionamento”. O escritor, no entanto, não acredita em uma rápida mudança na mentalidade dos EUA:

Talvez agora lhe ocorra que essa necessidade de se afirmar em relação ao seu passado é o que ele tem de mais americano, que essa alienação profunda em relação a si próprio e seu povo é a súmula da experiência americana. No entanto, algum dia ele terá de voltar a enfrentar seu país; e, se for realista, não nutre nenhuma esperança de encontrar mudanças radicais. Nos Estados Unidos, sem dúvida, as aparências estão sempre mudando, e cada geração recebe, com um entusiasmo efêmero, acréscimos cada vez mais deslumbrantes à nossa fachada tão famosa. Mas o gueto, a ansiedade, o ressentimento e a culpa continuam a gerar um indescritível complexo de tensões. O que o tempo há de conceder aos americanos, por fim, é a sua própria identidade. É nessa viagem perigosa, no mesmo barco que os outros, que o negro americano fará as pazes consigo próprio e com os milhares de semelhantes que, emudecidos, vieram e se foram antes dele. (Baldwin, 1955, p. 74)

Para Baldwin (1955), se a questão racial se faz irrealizável, a construção de uma identidade é o que deverá ser posto em pauta, pois, desde a Guerra Civil, em que a luta contra escravidão serviu como estopim para o um embate entre Norte e Sul, o lugar dos negros nos Estados Unidos nunca se solidificou enquanto pertencentes da nação que ajudaram a construir. A contribuição desse grupo na formação do país não foi reconhecida e, embora o Norte tenha ganho o conflito e os negros tenham sido libertados da escravidão, o racismo não havido sido apagado do

imaginário estadunidense: a luta por uma identidade negra contra a figura monstruosa criada pelos brancos ainda deveria ser elaborada, pois “o preto escravizado por sua inferioridade, o branco escravizado por sua superioridade, ambos se comportam de acordo com uma orientação neurótica” (FANON, 2008, p. 66).

Mas, afinal, qual é “a visão de mundo do homem de cor?”, questiona Franz Fanon (2008) em *O Preto e a Psicopatologia*, onde ele investiga as “reações neuróticas que nascem em certos meios”. Nesse texto, ele parte da organização familiar que o instrui a perceber a sociedade como uma extensão das normas aprendidas em casa através do núcleo subjetivo da família até a organização social como um todo, a primeira na esfera micro e a segunda na esfera macro. Ou seja, a dinâmica de comportamento que o indivíduo exercerá na sociedade é a mesma que ele aprende com os pais, pois:

Em todos os países ditos civilizados ou civilizadores, a família é um pedaço da nação. A criança que deixa o meio familiar reencontra as mesmas leis, os mesmos princípios, os mesmos valores. Uma criança normal, crescida em uma família normal, será um homem normal. Não há desproporção entre a vida familiar e a vida nacional. (Fanon, 2008, p. 128)

A mesma dinâmica não aconteceria, porém, com a criança negra normal, pois ela “ficará anormal; ao menor contacto com o mundo branco” (Fanon, 2008, p. 129). Para Fanon (2008), mesmo que o jovem negro não tenha tido nenhum contato *a priori* com o branco, nem tenha visto ou experienciado racismo anteriormente, ele assumirá uma atitude defensiva perante o branco, fazendo-se necessária a compreensão do conceito *catharsis coletiva* para poder responder a essa questão:

Em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através do qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas. É a isso que tendem os jogos nas instituições para crianças, os psicodramas nas terapias coletivas e, de modo mais geral, as revistas ilustradas para os jovens, — cada tipo de sociedade exigindo, naturalmente, uma forma de catarse determinada. As histórias [...] tendem a um verdadeiro desafogo da agressividade coletiva. (Fanon, 2008, p. 130)

Contudo, como aponta Fanon (2008, p. 130), os vilões, “o Lobo, o Diabo, o

Gênio do Mal, e o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio”. O conflito se instaura, portanto, na medida em que o menino preto que consome essas histórias se identificará com o vencedor assim como o menino branco e também irá temer “ser comido pelos pretos malvados” — e, apesar de serem os brancos os responsáveis por barbáries irreparáveis aos povos originários e aos negros escravizados, eles retratam ambos como os algozes (Fanon, 2008, p. 130-131). Fanon cita Legman, que responde categoricamente a qualquer possível motivação dos brancos usarem tais recursos midiáticos para desumanizar negros e nativos:

O castigo que nós merecemos só pode ser desviado se negarmos a responsabilidade do crime, projetando a culpa na vítima; provando assim — pelo menos a nós próprios — que, dando o primeiro e único golpe, agimos simplesmente em legítima defesa. (Legman *apud* Frantz Fanon, 2008, p. 131)

Assim, em recusa à imagem de selvagem e vilão, e por identificação com o herói branco, “o jovem negro adota subjetivamente uma atitude de branco”, recusando sua própria cor/raça. Portanto, para Fanon (2008), o jovem negro não se reconhece como tal pois não atribui a si as características criadas pelo homem branco para inferiorizá-lo, atribuindo esses aspectos a outros homens negros. Este só perceberá que também é negro ante a um homem branco. O psiquiatra explica, então, a complexa relação do homem negro no seio de sua própria família pelo fato de que, ao ascender social e economicamente, ele deve optar pela “sociedade — a branca, a civilizada” ou pela “família — a negra, a selvagem — no plano do imaginário” (Fanon, 2008, p. 133).

O preto, diante da atitude subjetiva do branco, percebe a irrealidade de muitas proposições que tinha absorvido como suas. Ele começa então a verdadeira aprendizagem. E a realidade se revela extremamente resistente [...]. Mas alguém poderá pretender que descrevo um fenômeno universal, — o critério da virilidade sendo justamente a adaptação ao social. Responderemos então que, para o preto, há um mito a ser enfrentado. Um mito solidamente enraizado. O preto o ignora enquanto sua existência se desenvolve no meio dos seus; mas ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da melanina. (Fanon, 2008, p. 133)

Em suma, a construção do negro feita pelo homem branco tem sido repetida sistematicamente dentro da cultura, em um processo complexo que habita o

inconsciente coletivo de países colonizados. As consequências do racismo são brutais e marcadas na memória, e, na pele, a marginalização de suas condições sociais, raciais e psicológicas.

4.4 Os impactos do fim da Guerra Civil presentes na obra

Romper qualquer estrutura histórica e cultural de opressão é um trabalho progressivo e árduo, especialmente quando esse sistema está enraizado na formação de um país inteiro, como é caso dos Estados Unidos, e Dr. Benedict Copeland tem consciência disso. Sendo assim, o médico denuncia o racismo estrutural sulista a partir de uma perspectiva marxista, pela qual realiza uma crítica "estrutural" da sociedade.

Alguns elementos são, portanto, importantes para a compreensão das escolhas de McCullers quanto à ambientação e ao tema aos quais Dr. Copeland dá voz. O primeiro seria que, para Dr. Copeland, o racismo ainda é atual e atuante no Sul. O passado escravista do país nunca é diretamente mencionado na obra, mas as consequências de sua não elaboração são notórias na vida cotidiana das personagens. Para Dr. Copeland, a escravidão não foi, de fato, extinguida, pois ainda se fazia presente na impossibilidade de ascensão dos negros, já que eles ainda ocupavam os lugares mais pobres da sociedade.

No prefácio da edição de *The Heart Is a Lonely Hunter* lançada pela editora Penguin em 2008, utilizada para esta análise, Kasia Boddy (2008) reforça a escolha de McCullers por ambientar seu romance em um território que lhe era familiar, o Sul profundo. A ambientação da obra é importante, pois a ausência de nome para a cidade lhe dá um caráter universal, embora saibamos a região onde a trama se localiza:

O ambiente que McCullers dissecou é uma cidade industrial "razoavelmente grande" (pop. 30.000) no "meio do sul profundo" (p. 9). No esboço, McCullers a localizou no rio Chattahoochee (como sua cidade natal, Columbus, Geórgia), mas na versão final ela deixa a cidade anônima e, portanto, mais amplamente representativa.⁶² (Boddy, 2008, p. XIX, tradução própria,

⁶² No original: "The environment which McCullers dissects is a 'fairly large' mill town (pop. 30, 000) in the 'middle of the deep South' (p. 9). In the outline, McCullers located it on the Chattahoochee River (like her hometown, Columbus, Georgia), but in the final version she leaves the town unnamed and therefore more widely representative."

grifos da autora)

Boddy (2008) também destaca a decisão de McCullers em demarcar o preço das despesas e dos salários das personagens do romance. Enquanto os trabalhadores dos campos de algodão (tarefa exercida pelos escravizados no século XIX) ganhavam míseros dez dólares por semana, Portia, filha de Dr. Copeland, trabalha por três dólares ou menos, como empregada doméstica na pensão dos Kellys. A fome e a falta de perspectiva no futuro é uma constante na narrativa. Segundo Boddy, não era apenas comida o que faltava: “McCullers resumiu o clima da literatura da [Grande] Depressão: ‘Havia uma estranha forma de fome’, o narrador observa, ‘por comida e por outras coisas também.’”⁶³ (Boddy, 2008, XIX, tradução própria, grifos da autora).

McCullers, no entanto, é uma mulher branca criada em uma família de classe média. Sua perspectiva parte da sensibilidade e da curiosidade acerca do mundo à sua volta. Boddy (2008) afirma que “assim como muitos jovens pensadores dos anos 30”, Carson e seu então marido, Reeves McCullers, “passavam suas noites lendo Steinbeck e Marx; durante o dia, Carson frequentemente perambulava pelas partes pobres da cidade, perguntando às pessoas sobre a forma como viviam”⁶⁴ (Boddy, 2008, XVIII, tradução própria).

As experiências da infância e da adolescência permitiram que a autora se sensibilizasse com as questões sociais que a permeavam. Como McCullers afirma, ao citar o poeta e dramaturgo romano Terêncio, nada lhe era alheio e, ao escrever, ela se tornava suas personagens. Essa habilidade de personificar os sujeitos que narra é notório em *The Heart Is a Lonely Hunter* (1940). De acordo com Richard Wright (1940, online), em *Inner Landscape*, um dos aspectos mais significativos do romance é:

A surpreendente humanidade que permite a uma escritora branca, pela primeira vez na ficção sulista, lidar com personagens negros com a mesma facilidade e justiça daqueles de sua própria raça... [I]sto

⁶³ No original: “McCullers summed up the mood of much Depression literature: ‘There was a queer sort of hungriness’, her narrator observes, ‘for food and for other things too.’”

⁶⁴ No original: “Like many thoughtful young people in the thirties, [Carson and Reeves] spent their evenings reading Steinbeck and Marx; during the day Carson often wandered around the poorer parts of town, asking people about the way they lived.”

parece derivar de uma atitude perante a vida que permite à Srta. McCullers elevar-se acima da pressão de seu ambiente e abraçar a humanidade branca e negra em uma única compreensão e ternura. (Wright, 1940, online, tradução própria)

Constante González Groba (2015) afirma que McCullers tinha consciência da culpa dos brancos na opressão da população negra e da tentativa de apagamento dos verdadeiros motivos que levaram ao conflito da Guerra Civil. De acordo com a pesquisadora, McCullers “ênfatizou a culpa branca do Sul e inscreveu essa mesma noção no excepcionalismo sulista. É a culpa que a mitologia da Causa Perdida tentou abolir reescrevendo a história e obscurecendo a escravidão racial como a causa central da Guerra Civil.” (Groba, 2015, p. 65). No mesmo sentido, segundo Carr (2005), McCullers afirma ao seu editor, Ralph McGill, que a concepção da obra inequivocamente reflete sua visão da consciência sulista:

O coração humano é um caçador solitário — mas a busca para nós sulistas é mais angustiante. Existe uma culpa especial em nós ... uma consciência de culpa não totalmente cognoscível ou comunicável. Os sulistas são os mais solitários e espiritualmente distantes, eu acho, porque vivemos tanto tempo em um sistema social artificial que insistimos que era natural, certo e justo — quando o tempo todo sabíamos que não era.⁶⁵ (Carr, 2005, p. 17, tradução própria)

O curso temporal da narrativa abrange quinze meses, de julho de 1938 a agosto de 1929. Boddy (2008) sugere que McCullers não só está atenta às tragédias locais, mas também é influenciada pelos impactos dos regimes fascistas que antecederam o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) tanto na Europa quanto no Sul dos Estados Unidos.

4.5 O racismo como ferramenta de silenciamento

Em *Memórias da Plantação*, Grada Kilomba (2019) relembra a máscara do

⁶⁵ No original: “The human heart is a lonely hunter – but the search for us Southerners is more anguished. There is a special guilt in us... a consciousness of guilt not fully knowable or communicable. Southerners are the more lonely and spiritually estranged, I think, because we have lived so long in an artificial social system that we insisted was natural and right and just – when all along we knew that it wasn’t.”

silenciamento utilizada por senhores brancos para impor a mudez e o medo às pessoas escravizadas nas chamadas *plantations*. Ela descreve a máscara de emudecimento como sendo “composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e ficado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa.” (Kilomba, 2019, p. 33).

Apesar de utilizar um exemplo de tortura ocorrido no Brasil, Kilomba (2019) amplia a discussão para outras esferas geográficas, pois a máscara serve como símbolo do silenciamento do povo negro que se perpetuou em diferentes partes da América, onde o negro é visto como o “Outro”. Segundo Mbembe (2014, p. 26), esse “Outro” constituído como não semelhante pela classe soberana (brancos) cria um “objecto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controlo total.”

No Natal, Dr. Copeland atuava como o principal júri responsável pela entrega de um prêmio de cinco dólares a um jovem estudante negro do ensino médio que melhor dissertasse sobre um tema proposto. O título proposto para o dezembro de 1938 era “*My Ambition: How I Can Better the Position of the Negro Race in Society*”.⁶⁶ Na redação, o jovem ganhador, Lancy Davis, compartilha o desejo de se tornar um advogado renomado e criar uma “Organização Secreta de Líderes e Estudiosos Negros”, que tomaria todo o território leste do Mississippi e o sul de Potamac, localizados no Sul dos EUA, em favor dos negros, transformando a área em uma nação onde nenhum homem branco seria aceito ou teria passaporte e, caso pudessem entrar, não teria direitos (McCullers, 2008).

A proposta de Davis nos remete ao que Mbembe (2016) retoma ao citar Frantz Fanon, em que explica que a raça é o nome do “ressentimento amargo, ao irrepreensível desejo de vingança, isto é, a raiva daqueles que lutaram contra a sujeição e foram, não raramente, obrigados a sofrer um sem-fim de injúrias, todos os tipos de violações e de humilhações e inúmeras ofensas” (Mbembe, 2016, p. 26). A ambição de Davis era vingar o povo negro do sofrimento causado pelos brancos.

⁶⁶ Em tradução própria, “Minha Ambição: Como Eu Posso Melhorar a Posição da Raça Negra Na Sociedade.”

No pronunciamento da entrega do prêmio ao jovem, na noite de Natal, Dr. Copeland concede um discurso que contrariava o tom amistoso, e até mesmo de cunho religioso, esperado pelos convidados na celebração. Em sua declaração, ele não exalta os feitos de Jesus, mas do alemão Karl Marx. O médico julgava que aquele seria o momento ideal para engajar seu povo em suas ideias racionais, pois, para ele, a luta contra o racismo estava inserida na luta de classes (McCullers, 2008, p. 167).

Em dado momento da narrativa, Portia — única dos filhos de Copeland que ainda mantinha contato — opta por continuar trabalhando na pensão dos Kellys, onde Singer está hospedado, mesmo não recebendo seu salário pontualmente. Ela afirma fazer isso por nutrir um carinho pela família. No entanto, essa decisão ilustra as relações de empregado e patrão posteriores à escravidão, pois os moldes sociais de subjugação dos negros permaneciam os mesmos.

McCullers é sutil, mas precisa, quando arquiteta as personagens na narrativa. De certa forma, a autora confirma que as mudanças estruturais na sociedade são um desafio que ultrapassa o acesso ao conhecimento, como Dr. Copeland sistematicamente tenta mostrar. Afinal, mesmo ao tentar alertar a população negra da própria exploração, eles não conseguem ouvir, pois o modelo de subordinação e silenciamento está tão intrincado na maneira como vivem que não há questionamento ou revolta, mas obediência.

William, um dos filhos de Dr. Copeland, se envolve em uma desavença, ferindo gravemente seu oponente com uma navalha. Depois de três semanas, ele vai ao tribunal e é sentenciado a nove meses de trabalhos forçados no norte do estado. Por conta do incidente, os outros filhos do médico — Karl Marx e Hamilton — e os familiares de sua falecida esposa prestaram uma visita a Portia. Em um dos pronunciamentos do avô de seus filhos, em tom religioso e profético, Dr. Copeland tenta conter a frustração por comprovar que seus semelhantes ignoravam por completo as ideias que ele julgava como “palavras de razão” (McCullers, 2008, p. 131), sem perceber que, ao deslegitimar as crenças e o estilo de vida daqueles que pretende unir, ele não só os silencia mas afasta a todos:

Dr. Copeland sentiu a velha raiva maligna. As palavras subiram de forma incipiente para sua garganta e ele não conseguia pronunciá-las. Eles ouviriam o velho homem. No entanto, para as palavras de razão

eles não escutavam. Este é o meu povo, tentou dizer a si mesmo - mas, como estava incapaz de falar, esse pensamento não o ajudava agora.⁶⁷ (McCullers, 2008, p. 131, tradução própria)

Algumas semanas depois da condenação de Willie, ele e dois amigos foram aprisionados em uma cela gélida porque um deles havia tentado fugir. Mesmo inocente, o jovem passa três dias e três noites enclausurado. Seus sapatos haviam sido retirados e os pés foram amarrados por uma corda presa ao teto, onde ficaram suspensos no ar. Eles permaneceram todo o tempo presos com as costas apoiadas no chão congelante, sem que nenhum guarda prestasse qualquer assistência. Depois dos três dias, os pés de Willie haviam gangrenado e tiveram que ser amputados: “E seus pés incharam e eles se debateram no chão e gritaram. Estava gelado na sala e eles congelaram. Seus pés incharam e eles gritaram por três noites e três dias. E ninguém veio.”⁶⁸ (McCullers, 2008, p. 223-224, tradução própria).

Em *Necropolítica*, Achille Mbembe (2016, p. 123) alerta que o exercício da soberania reside “no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer”. Portanto, “a função do racismo é regular a distribuição de morte e torna possível as funções assassinas do Estado” (Mbembe, 2016, p. 128).

Willie é um exemplo desse “inimigo imaginário” criado pela economia do biopoder que Mbembe denuncia. Ao relatar ao pai o incidente que levou o irmão e os outros dois jovens a serem aprisionados, Portia afirma que a real motivação foi um guarda branco que constantemente importunava Willie e seus amigos: “Isso tinha a ver com a maneira como esse guarda branco aqui sempre implicava com eles o tempo todo.”⁶⁹ (McCullers, 2008, p. 223, tradução própria).

Dr. Copeland tenta, em vão, fazer justiça para o filho. Ao chegar na Suprema Corte, o médico solicita falar com o juiz, mas é completamente rechaçado pelo vice xerife. O oficial da lei espanca e prende o médico sob a falsa acusação de que ele

⁶⁷ No original: “Doctor Copeland felt the old evil anger in him. The words rose inchoately to his throat and he could not speak them. They would listen to the old man. Yet, to words of reason they would not attend. These are my people, he tried to tell himself - but because he was dumb this thought did not help him now.”

⁶⁸ No original: “And their feets swolled up and they struggled on the floor and holler out. It were ice-cold in the room and their froze. Their feets swolled up and they hollered for three nights and three days. And nobody come.”

⁶⁹ No original: “It were something to do with way this here white guard picked on them all the time.”

estaria bêbado, em uma atitude explicitamente racista: “Essa é a dificuldade com este país [...] Esses malditos negros metidos a besta como ele.”⁷⁰ (McCullers, 2008, p. 230, tradução própria). Na manhã seguinte, Dr. Copeland é liberado e Portia diz a ele que o melhor a ser feito é permanecerem em silêncio e esperarem.

Em *The Heart Is a Lonely Hunter*, McCullers expõe o que Mbembe (2016, p. 131) denuncia como sendo a tripla perda na condição de escravizado: “a perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político”, o que “equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)”. No romance, comprova-se a perda tripla em todas as esferas da vida de Dr. Copeland: a perda temporária do lar, por Willie, por estar encarcerado; a perda do direito de Willie sobre o próprio corpo, ao ser torturado pelos guardas que o prenderem na cela e amarram seus pés, sem direito a nenhuma retaliação — o que comprova a perda do status político [e civil]; além do silenciamento, que resulta em uma perda da vida mesma — em uma “morte social”.

⁷⁰ No original: “That’s the trouble with this country [...] These damn biggity niggers like him.”

5 CONCLUSÃO

McCullers não nos apresenta nenhuma saída possível para os conflitos de suas personagens. Após o suicídio de John Singer, Mick Kelly, Dr. Benedict Mady Copeland, Jake Blount e Biff Brannon são forçados a encarar suas aspirações frustradas, de forma que nenhuma das personagens encontra a redenção ou alcança seus objetivos.

O tom pessimista da obra é, na verdade, verossímil, afinal, a concretização de uma mudança radical íntima ou social é constantemente massacrada quando colocada à prova no mundo “real”, fora do ideal desejado.

A personificação de um *personal God* projetada em Singer diz mais sobre aqueles que falam do que sobre aqueles que ouvem; o semblante pacificador e a “escuta” que Singer oferece, negada às demais personagens em outras esferas de suas vidas, serve como um diário aberto, mas com a falsa possibilidade de um respaldo. Quando a autora finalmente nos permite “ouvir” Singer e sua real percepção daqueles que sempre o procuram para desafogar o que carregam dentro de si, compreendemos que nem mesmo Singer entende a angústia de seus confidentes. Em uma carta dirigida a seu amigo Antonapoulos, percebemos o engano da personagem: “Ser grosseiro e não se importar com os sentimentos dos outros está errado. Então foi assim. Eu não entendo.”⁷¹ (McCullers, 2008, p. 191, tradução própria).

McCullers escancara uma realidade que atropela e esmaga, fazendo com que a única alternativa aparente seja ceder sem nenhuma possibilidade de resistência interna ou auxílio externo. Dr. Copeland é abatido por uma doença e é obrigado a retomar para a fazenda de seus familiares. Seus planos de conscientização dos negros se perdem com ele, pelo que o médico conclui que “a coisa mais fatal que um homem pode fazer é se posicionar sozinho”⁷² (McCullers, 2008, p. 265, tradução própria).

Diante de todo o exposto, vale salientar, por fim, que McCullers reconhece as contradições envolvidas nos processos de mudança estrutural da sociedade, em que

⁷¹ No original: “To be rude and not attend to the feelings of others is wrong. So it was like that. I do not understand.”

⁷² No original: “the most fatal thing a man can do is try to stand alone”.

os anseios pessoais, os traumas da memória coletiva e a persistência do aniquilamento causado pelo racismo que nela persiste são processos complexos e difíceis de serem comunicados e transpostos. Suas personagens, assim como as pessoas comuns, levam tempo para digerir seus traumas pessoais e coletivos, pelo que podemos considerar que o processo temporal é similar ao poema de Yehuda Amichai (2018, p. 19), *O homem não tem tempo*:

O homem não tem um tempo
para tudo na vida.
Ele não tem uma época
para cada um de seus desejos.
O Eclesiastes não está certo.
O homem precisa odiar
e amar ao mesmo tempo,
com os mesmos olhos chorar
e com os mesmos olhos rir,
com a mesma mão atirar pedras
e com a mesma mão recolhê-las,
fazer amor na guerra e guerra no amor.
Odiar e perdoar, lembrar e esquecer,
organizar e confundir, comer e digerir
o que a história
faz ao longo de muitos e muitos anos.

Assim como no poema citado, as personagens de *The Heart Is a Lonely Hunter* devem condensar uma série de sentimentos ao longo dos poucos meses nos quais os acompanhamos, sem terem o devido tempo para elaborar cada sentimento e cada ação, visto que a vida precisa seguir o curso pouco natural da contemporaneidade, onde a tragédia e o amor coabitam nas mesmas pessoas ao mesmo tempo, e a insistência em ignorar os traumas do passado, como o racismo, deixou feridas abertas cujas consequências são evidentes e mortais.

Sendo assim, não há um apenas uma causa determinante nem uma saída simples que os indivíduos possam acessar; e, mesmo que, em uma escala pessoal, consigam compreender “a verdade”, esta parece não ser interessante aos demais, pois as personagens enfrentam também, cada uma a seu modo, seus conflitos pessoais e vazio existencial, para cuja solução a religião, a política, a linguagem e as inúmeras teorias propostas não parecem dar conta. Da mesma forma, a promessa de salvação, real ou forjada, não proporciona as respostas. Para McCullers, o percurso

de indagar sobre si e sobre o mundo sem a pretensão de um retorno é o que resta para os seres humanos.

Dr. Copeland representa, assim, uma investida — anos mais tarde posta em prática por Martin Luther King Jr. na marcha para Washington — de quebrar com o padrão de opressão aos negros, disposto a desafiar todas as contradições do *status quo* da sociedade estadunidense: um homem negro que se formara médico e que retorna à sua cidade natal para induzir à solução com as ferramentas que tinha para transformar a vida dos negros de seu país. Sua linguagem e sua ferocidade são seus melhores atributos, mas também, conforme vimos, aquilo que o impede de ser ouvido, pois a ruptura que propõe é colossal para sua época — e nem mesmo Martin Luther King Jr. se propôs a ser tão radical.

REFERÊNCIAS

- Amichai, Yehuda. *Terra e Paz: antologia poética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- Arendt, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Baldwin, James. *Notas sobre um Filho Nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- Benjamin, Walter. *O Narrador*. São Paulo. Editora Brasiliense, 1987.
- Blight, David W. *Race and Reunion*. Cambridge, MA, EUA: Belknap Press, An Imprint of Harvard University Press, 2002.
- Bloom, Harold. Carson McCullers (1917-67). In: *Novelists And Novels* (Bloom's Literary Criticism 20th Anniversary Collection). Filadélfia, EUA: Chelsea House Publishers, 2005.
- Bloom, Harold. *Carson McCullers*. Modern Critical View. Chelsea House Publishers, New Haven, 1986.
- Boddy, Kasia. The Heart Is a Lonely Hunter: Introduction. In: McCullers, Carson. *The Heart Is a Lonely Hunter*. Nova York, EUA: Penguin Books, 2008.
- Brennan, Frank. Clock Without Hands: Carson McCullers and the Rhythms of Living and Dying. In: *American Journal of Hospice and Palliative Medicine*, v. 30, n. 3, 2012. Disponível em: <http://ajh.sagepub.com/content/30/3/312>. Acesso em: 26 out. 2023.
- Carr, Virginia Spencer. *Carson McCullers and The Search for Meaning* (Tese de Doutorado). The Florida State University, 1969. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/a9b6bf488ea2fdceca2893241ac3daa1/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 26 out. 2023.
- Carr, Virginia Spencer. *Understanding Carson McCullers*. Columbia, EUA: The University of South Carolina Press, 2005.
- Carr, Virginia Spencer. *Collected Stories of Carson McCullers*. A Mariner Book. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1987.
- Champion, Laurie. Black and white Christs in Carson McCullers's The Heart is a Lonely Hunter. In: *The Southern Literary Journal*, v. 24, n. 1, 1991.
- Echevarría, Luis Gustavo Girón. Dialect Variation in The Heart Is a Lonely Hunter and The Member of the Wedding. In: *Atlantis*, v. 13, n. 1/2, nov. 1991, p. 103-109.

Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=637054>. Acesso em: 26 out. 2023.

Emerson, Donald. The Ambiguities of “Clock without Hands”. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v. 3, n. 3, outono 1962, p. 15-28. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1207301>. Acesso em: 26 out. 2023.

Evans, Oliver. The Achievement of Carson McCullers. In: *The English Journal*, 51, 5, maio 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i233506>. Acesso em: 26 out. 2023.

Fanon, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

Gagnebin, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: *Pro-Posições*, v. 13, n. 3, 2016. p. 125–133, Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643942>. Acesso em: 25 out. 2023.

Gleeson-White, Sarah. *Strange Bodies: Gender and Identity in the Novels of Carson McCullers*. Chicago, EUA: The University of Chicago, 2003.

Gray, Richard. *Moods and Absences (The Literature: Modern Writers of the American South)*. Baltimore, EUA: The Johns Hopkins University Press, 1977.

Groba, Constante González. So Far as I and My People Are Concerned the South Is Fascist Now and Always Has Been”: Carson McCullers and the racial problem. In: *Atlantis*, v. 37, n. 2, dez. 2015. p. 63-80. Disponível em: <https://www.atlantisjournal.org/index.php/atlantis/article/view/268>. Acesso em: 28 nov. 2021.

Kilomba, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Lepore, Jill. *Estas Verdades: a história da formação dos estados unidos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

Lubbers, Klaus. The Necessary Order: A Study of Theme and Structure in Carson McCullers’ Fiction. In: *Jahrbuch Für Amerikastudien*, 8, 1963. p.187-204. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41155035>. Acesso em: 6 ago. 2022.

Mbembe, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

Mbembe, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

McCullers, Carson. *The Heart Is a Lonely Hunter*. Nova York: Penguin Books, 2008.

McCullers, Carson. The Ballad of the Sad Café. Harpers' Bazaar, 1943. In: *Gothic Digital Series*, UFSC. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/163729/The%20Ballad%20of%20the%20Sad%20Caf%C3%A9%20-%20Carson%20McCullers.pdf?sequence=1>. Acesso em: 26 out. 2023.

McPherson, James M. *The Struggle for Equality*. New Jersey, EUA: Princeton University Press, 2014

Rich, Nancy B. The “ironic parable of Fascism” in “The Heart Is a Lonely Hunter”. In: *The Southern Literary Journal*, v. 9, n. 2, primavera 1977. Disponível em: <http://link.gale.com/apps/doc/A131896945/AONE?u=anon~876eb4ab&sid=googleScholar&xid=212a1c50>. Acesso em: 14 set. 2022.

Rolo, Charles. A Southern Drama. In: *The Atlantic*, 1961. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1961/10/a-southern-drama/376251/>. Acesso em: 26 out. 2023.

Whitt, Jan. The Loneliest Hunter. In: *The Southern Literary Journal*, v. 24, n. 2, 1992, p. 26-35. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20078042>. Acesso em: 30 nov. 2022.

Wright, Richard. Carson McCullers Understood Human Nature. *The New Republic*, 19 fev. 2014. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/116651/carsonMcCullers-understood-human-nature>. Acesso em: 13 nov. 2021.