



## THE COLOR PURPLE DE ALICE WALKER: A RELAÇÃO HOMOERÓTICA ENTRE CELIE E SHUG AVERY

Raphaella Silva P. de Oliveira<sup>1</sup>

### RESUMO

O presente trabalho busca analisar o discurso que permeia a relação homoerótica entre Celie e Shug Avery personagens do romance *The Color Purple* de Alice Walker. A base metodológica é a Análise Crítica do Discurso (ACD), feminismo negro e o womanism, um termo cunhado e desenvolvido por Walker que prima pelo empoderamento das mulheres negras nos âmbitos da intelectualidade, da espiritualidade e da sexualidade. Assim, uma womanista ama outra mulher sexualmente ou não, prefere a cultura feminina e a flexibilidade emocional feminina. (WALKER, 1983). Dessa forma, o amor entre mulheres é apresentado por Walker mediante as personagens Celie e Shug como uma forma de libertação, de conquista individual, de plenitude sexual. Considerando que a sexualidade das mulheres negras tem sido abarcadas por mitos que a definem como “quentes”, “parideiras”, com uma sexualidade exacerbada (hooks 1992), a teoria e a literatura produzida por Walker pode ser entendida como um instrumento de questionamento da subordinação e silenciamento que as negras tem sido remetidas. Nesse sentido, a Análise Crítica do Discurso, uma linha inglesa de análise discursiva, prima pela transformação social. No que tange a relação homoerótica entre as personagens supracitadas, o diálogo entre ACD, feminismo negro e womanism é essencial para compreensão do discurso sobre a prática sexual que, ao passo que transformou a vida de Celie, sinaliza também para as possibilidades de felicidade e emancipação através da lesbianidade.

**PALAVRAS- CHAVE:** Literatura. Mulheres Negras. Homoerotismo. *Womanism*.

### INTRODUÇÃO

A literatura produzida por autoras afro-americanas há tempos tem se mostrado como um poderoso instrumento de denúncia da exclusão vivenciada por esse grupo, de subversão da ordem racista e patriarcal existente, de estratégia de penetração e discussão dos seus conhecimentos invisibilizados. Foi o que buscou Zora Neale

---

<sup>1</sup> Mestra em Crítica Cultural pela UNEB-Campus II.

Hurston durante o *Harlem Renaissance*, remetida ao esquecimento, mas resgatada na década de 70, sendo considerada a primeira autora dentro da literatura estadunidense a discutir a violência vivenciada por mulheres, em especial por mulheres negras. É o que tem feito autoras como Maya Angelou, Toni Morrison e Alice Walker que, com uma escrita sensível, mas impactante buscam discutir questões pertinentes as mulheres negras. A última autora, vencedora do Prêmio Pulitzer resgata a memória de suas antepassadas, produzindo obras que refletem suas ideologias e firmam seu compromisso com a construção de um novo fazer social

## **INTERSECCIONANDO GÊNERO, RAÇA E SEXUALIDADE**

Joan Scott identifica o gênero como uma categoria analítica, um “elemento constitutivo das relações sociais baseados nas diferenças percebidas entre os sexos”, e “uma forma primeira de significar as relações de poder” (1995, p. 14). Assim são definidos os papéis sociais e comportamentais que ditam o que é e o que não é aceitável para homens e mulheres, regulando os papéis de gênero que, na sociedade ocidental, são utilizados para assegurar o sistema patriarcal e sexista<sup>2</sup>; e é este sistema que o feminismo, em suas diversas correntes, tem denunciado e buscado modificar.

É importante observar que a subordinação de gênero opera, muitas vezes, conectada a outros sistemas de opressão, como os relativos a raça, classe social, faixa etária e sexualidade. Sobre este aspecto, Heleieth Saffioti observa que a sociedade é organizada seguindo gramáticas ou regras destacando três gramáticas principais:

1. Gramática sexual ou de gênero, que regula as relações entre homens e mulheres, as relações entre homens e a relação entre as mulheres, especificando as condutas socialmente aceitáveis quanto ao sexo. [...].
2. De raça/etnia, que define as relações, por exemplo, entre brancos e negros, determinando que estes obedeçam aqueles. Brancos e negros pertencem a raças diferentes que são socialmente hierarquizadas [...].
3. A de classe social, cujas leis exigem comportamentos distintos dos pobres e dos ricos. [...] O processo de dominação/exploração faz parte da divisão da sociedade em classes. (SAFFIOTI, 1997, p. 41-42).

Pensando na perspectiva da sexualidade, Mirian Pillar Grossi (2000) sinaliza que, na cultura ocidental, geralmente esta é associada ao gênero, um

---

<sup>2</sup> Crença na superioridade inerente de um sexo e, portanto em seu direito de dominar. (LORDE, 2003). Na cultura ocidental, a crença é na superioridade do macho, assim sustentando a relação de dominação e controle das mulheres.

pensamento que fundamenta a heterossexualidade como a prática aceitável; assim, o que dela destoa é considerado como marginal. Em seu estudo, há o entendimento de que a sexualidade é permeada pelas relações de poder, é culturalmente determinada, tem a ver com as práticas eróticas humanas e, acrescentamos, tem o corpo como representação.

A cultura ocidental tem a heteronormatividade como eixo das práticas sexuais. O termo opera na cultura, tendo o modelo de casal homem–mulher como norma, condenando todos os outros arranjos. É importante destacar que este pensamento, que ganhou forças com a psicanálise freudiana no século XIX, produziu o discurso sustentáculo da heterossexualidade ao dizer que todos(as) são portadores(as) de uma bissexualidade psíquica que evolui para a heterossexualidade. Assim, a homossexualidade é vista como uma imaturidade psíquica, uma doença. (GROSSI, 2000). Nesta compreensão, é possível afirmar que a heterossexualidade é o sustentáculo do patriarcado, do falocentrismo<sup>3</sup>, logo, da opressão das mulheres.

Em relação às mulheres negras, os operadores gênero, raça, classe e sexualidade formam a base de opressão que atua no controle de sua sexualidade (hooks<sup>4</sup>, 1995), um controle que é exercido no campo discursivo, considerando que o corpo, o gênero e o desejo são construídos e atravessados pela linguagem. Vale destacar que os estudos que feministas estadunidenses vêm desenvolvendo analisam a forma pela qual a linguagem, o gênero e a sexualidade revelam relações de poder<sup>5</sup>.

Pensar sobre a sexualidade de mulheres negras é caminhar por um terreno povoado por mitos, regado por um imaginário que as descreve como permissivas, sensuais, insaciáveis, “parideiras”. Refletir sobre as categorias raça, gênero e sexualidade, segundo Gayle Rubin (1993), permite reconhecer uma “pirâmide sexual” que tem no topo o homem branco, civilizador, seguido da mulher branca, sexualmente vista como pura, virtuosa, em seguida o homem negro, perigoso e viril e, na base, a mulher negra, licenciosa e tentadora.

É fato que foram construídos muitos mitos sobre os povos provenientes da África os quais, no que diz respeito ao campo da sexualidade, foram construídos no período escravocrata quando a exploração sexual das mulheres negras era legitimada,

---

<sup>3</sup> Falocentrismo vem de “falo” e remete à teoria psicanalítica de Freud que tem sido criticada por feministas que a acreditam organizada em torno do símbolo do pênis. (HOLMES, 2007).

<sup>4</sup> **bell hooks, é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins. Ela “assina suas obras em minúsculo e requer suas referências tal e qual, com o argumento de que ela mesma não se reduz a um nome e seus textos não devem ser lidos em função deste nome”. (PINTO, 2008, p. 3, NR 1).**

<sup>5</sup> Ver Ostermann e Fontana, 2010.

sendo, inclusive, uma forma de o senhor branco expressar seu desprezo e ódio por ela<sup>6</sup>. Ora, considerando que os mitos são construídos e propagados discursivamente, buscaremos analisar os discursos das obras literárias de Walker pelas lentes da Análise Crítica do Discurso cujo método de análise tem o propósito de identificar o papel da linguagem na estruturação das relações de poder.

Ao perceber o discurso como forma de manutenção de poder, as mulheres passam a ser pesquisadoras, assim como objetos de pesquisa, com o propósito de investigar as formas como o discurso sexista se apresenta nos textos, muitas vezes, de forma dissimulada terminando por se naturalizar no cotidiano e perpetuando a matriz patriarcal. Com base nisto, homens constroem uma posição de supremacia que exclui e oprime mulheres. Sobre a hegemonia patriarcal dentro do campo linguístico-discursivo, Paul Simpson observa:

o patriarcado é endêmico em todos os tipos de interação e organização social, e como a linguagem é determinante na maneira que a sociedade é organizada, não é surpresa que esta tenha sido identificada como um espaço de luta por muitas lingüistas feministas.<sup>7</sup> (1993, p. 161, tradução nossa).

Nesse contexto, a Análise Crítica do Discurso, uma abordagem teórico-metodológica de análise discursiva cujo maior expoente é o inglês Norman Fairclough, busca investigar a relação entre o campo discursivo, a prática discursiva e a prática social, demonstrando como esses elementos podem sustentar bem como transformar as relações assimétricas de poder. Pensando os constructos que permeiam a sexualidade de mulheres negras, a exotização e erotização de seus corpos, torna-se relevante avaliar as malhas discursivas que os normatizam, visto que “através dessas formações discursivas vão se delineando as atitudes e comportamentos, lugares de poder, papéis sociais e os discursos sobre os corpos construídos no lastro da matriz heteronormativa” (NASCIMENTO, 2010, p. 7).

Consciente de que o discurso criado sobre a mulher negra a tem objetificado e invisibilizado, Alice Walker, através da escrita literária, tem rompido as fronteiras do dizível e, durante anos, vem publicando textos que fornecem subsídios para pensar a relação mulher negra–sexualidade. Militante atuante nos movimentos de libertação do

---

<sup>6</sup> A construção desse mito no período escravocrata será discutida no capítulo 1 deste estudo.

<sup>7</sup> “*Patriarchy is endemic to all types of social interaction and organization, and as language is crucial to the way society is organized, it is not surprising that language has been identified as a site of struggle by many feminist linguists*”.

povo negro, a autora percebeu que a situação da mulher negra não se modificou após essas lutas; ao contrário, elas foram invisibilizadas pelos líderes negros que atuavam no movimento. Assim a escrita de Walker busca problematizar as relações de gênero, de raça, de classe e de sexualidade, construindo personagens que refletem, questionam e descobrem mecanismos de sobrevivência e de empoderamento. Em uma escrita ideologicamente comprometida com a solidariedade racial, Walker demonstra que as palavras ganham sentido no discurso. Desta forma, o discurso literário ganha força mediante personagens que refletem a experiência das opressões vivenciadas pelas mulheres negras do sul estadunidense. É o que a autora demonstra em seu best-seller, *The color purple*.

## **SOBRE THE COLOR PURPLE**

*The color purple*, considerada a obra de maior sucesso de Alice Walker, tendo sido traduzida para mais de vinte e duas línguas e se tornado um *best-seller*, foi transformada em um longa-metragem dirigido por Steven Spielberg, no ano de 1986. É uma história que se passa entre os anos de 1909 a 1943, ou seja, na primeira metade do século XX e retrata a história de Celie, uma menina negra de 14 anos, pela segunda vez, grávida do homem que ela pensava que fosse seu pai, mas que, na verdade, era seu padrasto, e que, quando grávida, foi proibida por ele de frequentar a escola. Seus filhos foram dados para um casal, antes de ela os conhecer e em função da violência sofrida ela fica estéril. Ela tem uma irmã, Nettie, que lhe ensina noções de leitura e escrita. O padrasto de Celie a dá em casamento para Mister, um homem negro, viúvo, que tinha outros filhos e que a leva para a casa dele, onde ela realiza as atividades domésticas, cuida dos seus filhos e lhe serve de mulher. Já adulta, Celie continua vítima da violência até que conhece Sofia, esposa de Harpo, uma mulher que não se deixa submeter à violência masculina, nem se subordina às pessoas brancas. Conhece, também, Shug Avery, uma cantora negra de *blues* com quem descobre o prazer sexual e recupera sua autoestima.

Aqui, analisaremos o discurso que permeia a relação homoerótica entre Celie e Shug em *The color purple*, porque nos permite perceber e analisar a representação hegemônica da sexualidade de mulheres negras, questionada por Walker,

além de permitir a análise da forma como a heteronormatividade influencia e controla esta sexualidade.

O estudo da representação da sexualidade de mulheres negras na literatura afro-americana possibilita, também, uma leitura da representação desta sexualidade no Brasil, pois, embora sejam países distintos, com culturas diferentes, ambos têm um passado escravocrata no qual negros e negras tiveram seus corpos perpassados por discursos que exacerbam suas sexualidades. Assim, as “mulatas” brasileiras são vistas como quentes, sensuais, “boas de cama”, uma imagem que é vendida, inclusive, para fora do nosso país, fomentando o turismo sexual.

No que diz respeito à literatura de Walker, sua obra é permeada pelos questionamentos dos papéis de gênero e das práticas eróticas. A questão da orientação sexual também é um ponto abordado por Walker, seguindo a perspectiva de sua teoria womanista. Sua escrita busca promover um deslocamento da naturalização da violência contra a mulher em suas múltiplas faces.<sup>8</sup> Sobre isto, vale citar Kátia Bezerra (2002) que enfatiza que a crítica e a teoria feminista têm se esforçado para (re)construir o signo mulher a partir de sua relação com o homem, esquecendo-se de que este precisa ser percebido em todas as suas dimensões, inclusive nas formas de relacionamento que se estabelecem entre as mulheres. E isto, Alice Walker busca subverter através do seu fazer literário.

## A RELAÇÃO HOMOERÓTICA DE CELIE E SHUG AVERY<sup>9</sup>

Neste momento, buscaremos analisar a representação e a construção discursiva da relação homoerótica da personagem principal do romance *The color purple* (1982), Celie, com a cantora de *blues*, Shug Avery. Para tanto, selecionamos as narrativas que Celie faz sobre esta relação, ao longo do romance, bem como os fatos de relevância que a levaram a conhecer a cantora.

A narrativa do romance se dá através de cartas escritas por Celie. De acordo com Sônia Maria Thomaz (2008, p. 1), “as feministas históricas acreditam que as cartas

---

<sup>8</sup> Saffioti (1997) sugere quatro tipologias da violência contra a mulher: violência intrafamiliar, violência doméstica, violência sexual, violência física a que acrescentamos, também, a psicológica e a moral.

<sup>9</sup> Seguindo conceito apresentado por Grossi (2000), utilizaremos o termo homoerotismo por apresentar as diversas possibilidades eróticas, uma “experiência que não configura o núcleo de identidade dos sujeitos, apenas parte de seu reconhecimento afetivo e social.”

são a principal fonte de informações da vida diária das mulheres, e suas próprias percepções sobre as mesmas que se constituem em informações objetivas e subjetivas”.

No início do romance, Celie escreve para Deus, pois, quando foi violentada sexualmente pelo padrasto, Alphonso, que ela supunha ser seu pai, a advertiu: “*You better not never tell nobody but God. It’d kill your mammy*”<sup>10</sup>. Porém, após descobrir que Nettie, sua irmã, não estava morta, que Mister, seu marido, escondera as cartas que ela enviava desde o dia em que foram separadas, ela passa a escrever as cartas para sua irmã: “*Dear Nettie, I don’t write to God no more. I write to you. [...] He give me a lynched daddy, a crazy mama, a lowdown dog of a step pa and a sister I probably won’t ever see again.*”<sup>11</sup> (WALKER, 1985, p. 1, 199).

No romance, a (re)construção da identidade de Celie, a conquista de sua emancipação tem total relação com as outras mulheres com as quais ela se relaciona: Nettie a ensina a ler e escrever, Sofia a ensina a lutar e Shug a amar, a ter prazer, a trabalhar para seu sustento.

Ressalte-se que o período histórico do romance é o regime do *apartheid* nos Estados Unidos da América e que, ainda que semianalfabeta, Celie é consciente da opressão patriarcal bem como do racismo que imperava. Sobre o racismo, ela coloca: “*I know white people never listen to colored, period. If they do, they only listen long enough to be able to tell you what to do*”<sup>12</sup> (WALKER, 1985, p. 202).

Com apenas quatorze anos, ela conhece a violência sexual. Em um momento em que apanha de Alphonso porque ele acha que ela estava piscando para um homem na igreja, ela revela: “*I don’t even look at mens. That’s the truth. I look at women, tho, cause I’m not scared of them. Maybe cause my mama cuss me you think I kept mad at her.*”<sup>13</sup> (WALKER, 1985, p. 6). Este é o primeiro momento em que Celie declara seu interesse por mulheres, embora considere isto uma maldição. É, também, o primeiro indício da operação do discurso ocidental cristão que remete a (homo)sexualidade ao lugar do pecado, uma ideologia que, sustentáculo do patriarcado, remete a prática homoerótica entre mulheres a algo pecaminoso, desestabilizador da

---

<sup>10</sup> “É melhor você não contar para ninguém, só para Deus. Isso mataria sua mamãe”. (WALKER, 1986b, p. 7).

<sup>11</sup> “Querida Nettie, Eu nun escrevo mais pra Deus, eu escrevo pra você. [...] Ele me deu um pai linchado, uma mãe louca, um cachorro ordinário como padrasto e uma irmã queu na certa nunca mais vou ver.” (WALKER, 1986b, p. 213).

<sup>12</sup> “Eu sei que os branco nunca escutam os negro, e pronto. Se eles escutam, eles só escutam o bastante pra poder dizer procê o que você deve fazer” (WALKER, 1986b, p. 216).

<sup>13</sup> “Eu nem olho pros homem. Essa que é a verdade. Eu olhos pras mulher, sim, porque num tenho medo delas. Talvez porque minha mãe me botou maldição o senhor acha que fiquei com raiva dela.” (WALKER, 1986b, p. 14).

ordem divina, do “normal”. De acordo com Katrin Rosenfield, “no cristianismo, o amor lésbico aparece como uma forma do inferno, que são para a consciência cristã, o corpo, a sensualidade hedonística e uma certa forma (desmedida e afetada) do desejo erótico” (2002, p. 86).

Celie é oferecida em casamento a Albert a quem chama de *Mister*, um pronome de tratamento que significa Senhor e que demonstra a relação de subordinação que ela tem em relação ao futuro esposo, o qual, por sua vez, aceita se casar com ela porque, em troca, levaria uma vaca que era propriedade dela. Na verdade, ele desejava se casar com Nettie, mas o padrasto não permitiu. Eis a narrativa de Celie sobre o momento em que seu suposto pai a chama para que Mister a veja:

*I can't let you have Nettie. [...] But I can let you have Celie. [...] She ugly, he say. But she ain't no stranger to hard work. And she clean. And God done fixed her. You can do everything Just ike you want to and she ain't gonna make you feed it or clothe it.*<sup>14</sup> (WALKER, 1985, p. 9).

Pode-se observar como a ideologia patriarcal, ao longo dos séculos, tem coisificado as mulheres, remetendo-as ao silêncio. Engels, no livro *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, identifica a mulher como a primeira propriedade privada do homem, pensando a opressão para além da classe social. Simpson (1993) pontua que a ordem patriarcal é um sistema comportamental para o qual os homens são superiores às mulheres.

Mas o patriarcado tem também sua faceta no âmbito da sexualidade e, nesse sentido, Saffioti (2004) salienta que um dos mecanismos de controle do patriarcado diz respeito ao controle da sexualidade feminina, bem como de sua capacidade de reprodução, enfatizando que a base econômica do patriarcado reside no controle da sexualidade feminina, que sempre está em mãos masculinas. Assim, o movimento feminista passa a denunciar o patriarcado como instrumento de opressão das mulheres, fundamentando a violência de gênero com um discurso de posse, de silenciamento, que se perpetua, enraizando-se na sociedade, tornando-se aceitável, inclusive, para as mulheres; e a própria Celie revela isso quando diz: “*Well, sometimes Mr. \_\_\_ git on me*

---

<sup>14</sup> “Eu num posso deixar o senhor levar a Nettie. [...] Mas eu posso deixar o senhor levar a Celie. [...] Ela é feia. Ele fala. Mas num istranha o trabalho duro. E é limpa. E Deus já deu um jeito nela. O senhor pode fazer tudo como o senhor quer e ela num vai botar mais ninguém no mundo pro senhor dar de comer e vestir.” (WALKER, 1986b, p. 18).



*pretty hard. I have to talk to Old Maker. But He my husband. I shrug my shoulders. This life soon be over, I say. Heaven last all ways*<sup>15</sup> (WALKER, 1985, p. 44).

Ocorre que o discurso é o espaço onde as ideologias se perpetuam; como um gene, a ideologia de domínio dos homens sobre as mulheres é passada de pai para filho, perpetuando a condição de subalternidade das mulheres. Alice Walker explora isso em seu romance, com base na relação de Harpo e Mister, quando relata que, na tentativa de fazer Sofia obedecer, Harpo pede conselho ao pai, que diz que ele deve bater em Sofia e compara as mulheres com crianças que precisam apanhar para entender “quem é que manda”; e a própria Celie reforça o conselho que Mister dá ao filho.<sup>16</sup>

Voltando ao momento em que Celie é apresentada a Mister, é quando ela vê uma foto de Shug Avery pela primeira vez e a descreve da seguinte forma:

*Shug Avery was a woman. The most beautiful woman I ever saw. She more pretty then my mamma. She bout tem thousand times more prettier then me. I see ther in furs. Her face rouge. Her hair like something tail. Sshe grinning with her foot up on somebody motocar. Her eyes are serious tho. Sad some. [...] An all night long I stare at it. An now when I dream, I dream of Shug Avery. She be dress to kill, whirling and laughing.*<sup>17</sup> (WALKER, 1985, p. 7).

Antes mesmo de conhecer pessoalmente Shug, Celie já se encantara por ela e, como não teme as mulheres, vê na cantora de *blues*, beleza e conforto, alguém com quem pode sonhar. Pelos homens, ela é constantemente depreciada, pois, segundo Celie, eles nunca tiveram uma palavra boa para ela, como seu padrasto que quando a apresenta a Mister, fala: “*She ugly. Don’t even look like she kin to Nettie [...] She ain’t smarter either [...] But she can work like a man.*”<sup>18</sup> (WALKER, 1985, p. 9).

Aqui é importante pensar como o discurso depreciativo do padrasto colabora para reforçar a baixa autoestima de Celie, pois a depreciação da mulher é uma

---

<sup>15</sup> “Bom, tem vez que o Sinhô me bate muito mesmo. Eu tenho que me queixar ao Criador. Mas ele é meu marido. Eu deixo pra lá. Essa vida logo acaba, eu falo. O céu dura para sempre.” (WALKER, 1986b, p. 54).

<sup>16</sup> A violência de gênero vivenciada por Sofia é analisada por mim no texto “A análise crítica do discurso em *The color purple* de Alice Walker: um olhar para Sofia” (OLIVEIRA, R. S. P., 2010).

<sup>17</sup> “Docí Avery era uma mulher. A mulher mais linda queu já vi. Ela é mais bunita que minha mamãe. Ela é mais de dez mil vezes mais bunita que eu. Eu vejo ela lá dentro do casaco de pele. O rosto dela vermelho. O cabelo dela parece uma coisa! Ela ta rindo com o pé encima do carro de alguém. Mas os olhos dela tão sério. Um pouco triste. [...] A noite toda eu fiquei olhando. E agora quando eu sonho, eu sonho com Docí Avery. Ela ta vistida linda de morrer, rodando e rindo.” (WALKER, 1986b, p. 15-16).

<sup>18</sup> “Ela é feia. Nem parece que é irmã da Nettie. [...] Ela também num é isperta, [...] Mas ela trabalha como um homem” (WALKER, 1986b, p. 18).

das armas discursivas do regime patriarcal visando a manutenção de sua ordem. O androcentrismo, que coloca o homem como centro, age avaliando os homens e suas atividades como positivos, ao passo que vê as mulheres e suas atividades de forma negativa e, como enfatiza Simpson (1993, p. 161, tradução nossa), este “princípio se estende até mesmo às explicações da própria linguagem, de modo que os costumes que se referem aos homens são considerados mais aceitáveis do que os que se referem às mulheres”<sup>19</sup> No discurso de Alphonso, a única coisa em que Celie é boa é no trabalho e isto porque ela o faz como um homem.

Passada a primavera, Mister decide casar com Celie, que passa o dia do casamento cuidando das crianças do marido. Mesmo ele sendo considerado um homem bonito pelas mulheres locais, para Celie, isso não importa. De acordo com a personagem: “*He do look all right [...] But I don’t think about it while I say it. Most times mens look pretty much alike to me*”<sup>20</sup> (WALKER, 1985, p. 16). Assim, Celie nunca desejou ou amou o esposo, que também nunca se preocupou com suas emoções ou desejos sexuais. Para ela, durante o sexo com Mister, “ele vai ao banheiro nela” (1986b, p. 92) e nunca se preocupou com sua satisfação sexual.

Podemos observar, aqui, mais uma faceta do regime patriarcal que se reflete no âmbito da sexualidade das mulheres: nesta ordem, a mulher, que é vista como propriedade e objeto do homem, não tem direito ao prazer. Vale, ainda, ressaltar que o patriarcado é sustentado pela heteronormatividade, logo, deseja invisibilizar qualquer prática sexual que destoe desta norma. Ambas as facetas atuam, assim, como controle da autonomia das mulheres que acabam por desenvolver o “Complexo de Cinderela”<sup>21</sup>.

No que diz respeito à obra em questão, a manifestação do sexismo parte de um homem negro para uma mulher negra, um aspecto enfatizado por hooks (1993) quando diz que os homens negros não foram parceiros das mulheres negras, que, antes, reproduziam o comportamento do dominador branco, mantendo o regime patriarcal.

Voltando os olhos para as cartas de Celie, atentaremos agora para o momento em que ela conhece Shug pessoalmente, que ocorre quando Mister vai buscar a cantora para se tratar de uma enfermidade na casa em que mora com Celie. Esta, ao

---

<sup>19</sup> “*The principle extends even to explanations of language itself, so that usages which are attributed to men are regarded more favourably than those attributed to women*”.

<sup>20</sup> “Ele tem uma parência boa sim, eu digo. [...] Mas eu num penso no queu tô dizendo. Quase sempre pra mim os homem parecem tudo a mesma coisa.” (WALKER, 1986b, p. 26).

<sup>21</sup> Collete Dowling assim denominou “uma rede de atitudes e temores profundamente reprimidos que retém as mulheres numa espécie de penumbra e impede-as de utilizarem plenamente seus intelectos e criatividade” (1986, p. 27).

perceber que Shug está chegando a sua casa, fica afoita, uma euforia, contudo, que é apenas sentida, que não é externalizada, como ela mesma relata: “*Come on in, I want to cry. To shout. Come on in. With God help, Celie going to make you well. But I don’t say nothing. It not my house. Also I ain’t been told nothing*”<sup>22</sup> (WALKER, 1985, p. 47).

Embora Celie perceba a cantora abatida pela doença, ainda assim a considera linda. Shug a trata muito mal e, no entanto, ela permanece admirando-a e cuidando dela. Ela se surpreende ao ver que Shug chama Mister pelo nome e, cada vez mais, o cotidiano faz com que ela tenha sentimentos “estranhos” pela cantora. Vejamos como Celie narra a cena em que vai dar banho em Shug Avery: “*First time I got the full sight of Shug Avery lonng Black body with it Black plum nipples, look like her mouth, I thought I had turned into a man. [...] I wash her body, it feel like I’m praying. My hands tramble and my breath short*”<sup>23</sup> (WALKER, 1985, p. 51).

Na cena supracitada, o discurso de Celie sinaliza o seu desconhecimento sobre a possibilidade da atração entre duas mulheres. O controle da sexualidade feminina exercido pelo modelo patriarcal tem feito com que mulheres não tenham conhecimento sobre seu prazer, nem sobre suas emoções. Sobre isso, Tânia Navarro Swain assinala que,

[...] no processo de socialização, o que é consequência é tomado como causa: que as meninas e as mulheres aprendem a controlar, a disciplinar, a negar seus desejos e seus corpos em nome de uma moral e de bons costumes. (SWAIN, 2004, p. 83).

Aqui, vale dizer, também, que, para garantir a sustentação do patriarcado, a heteronormatividade<sup>24</sup> age no controle da sexualidade feminina, posto que elege a heterossexualidade como norma ao passo que invisibiliza outras formas de afetividade. Já para o homem, que está em posição de superioridade em relação à mulher, é legitimado o direito de sentir prazer. A igreja e a ciência são instrumentos de controle ideológico cruciais para a manutenção deste discurso e, assim também, a cultura

---

<sup>22</sup> “Entra, eu quero gritar. Berrar. Entra. Com a ajuda de Deus, Celie vai fazer você ficar boa. Mas eu num digo nada. A casa num é minha. Também, ninguém me pergunta nada” (WALKER, 1986b, p. 58).

<sup>23</sup> “A primeira vez que euvi inteiro o longo corpo negro da Docí Avery com os bico do peito que nem ameixa preta, parecendo a boca dela, eu pensei queu tinha virado homem. [...] Eu lavei o corpo dela, parece queu tava rezando. Minhas mão tremiam e minha respiração ficou presa” (WALKER, 1986b, p. 61).

<sup>24</sup> “Denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo; formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior é ‘natural’ da heterossexualidade.” (MISKOLCI, 2009).

ocidental, que é estruturada na dicotomia das ideias como bem/mal, céu/inferno, homem/mulher exclui outras formas de representações sociais, dentre elas, a homoafetividade.

Celie, que se sente como um homem ao perceber seu desejo por Shug, em outro momento, enquanto observa a mão de Shug se esticar para pegar um cigarro, sente medo: “*Something bout it, maybe the little tender veins I see and the big ones. I try not to, make me scared. I feel like something pushing me forward. If I don’t watch out I’ll have hold of her hand, tasting her fingers in my mouth*”<sup>25</sup> (WALKER, 1985, p. 53). Revela-se aqui o que Michel Foucault (2002, p. 59) chama de “desconhecimento do sujeito sobre sua sexualidade”, um desconhecimento assegurado pela interdição do Cristianismo sobre essa temática. Vale destacar, que Celie era uma mulher que frequentava a igreja, conforme se pode observar pelo seu relato: “*I keep my head up, best I can. I do right a smart for the preacher [...] He call me Sister Celie. Sister Celie, He say, You faithful as the day is long*”<sup>26</sup> (WALKER, 1985, p. 41).

Sobre esse aspecto, Foucault (2002) enfatiza que a figura do pastor seria o novo mecanismo de controle da sexualidade. É importante destacar que também as ativistas negras reconheceram o papel da linguagem religiosa no controle de seu desejo e passaram a questionar o discurso judaico-cristão que tem sido um sustentáculo para as relações de gênero desiguais pelas quais as mulheres devem servir aos homens e aos seus desejos.

Mesmo Celie estando confusa em relação aos seus sentimentos, Shug Avery faz nascer nela algo até então desconhecido: a libido, o desejo. Esta protagonista, que antes não tinha prazer nenhum durante o ato sexual com o marido, percebe que quando pensa na cantora, “[...] *feel something stirring down there*”<sup>27</sup> (WALKER, 1985, p. 69). Quanto a Shug Avery, à medida que Celie cuidava dela, começou a ter carinho por ela e, então, faz uma música para Celie. Isto ocorre quando a personagem principal está penteando os cabelos da cantora, enquanto ela se recuperava da doença. Quando, com suas forças restauradas, resolve fazer um *show* no bar de Harpo Shug exige que Mister leve Celie. No momento em que Shug está cantando, Celie relata:

---

<sup>25</sup> “Mas uma coisa nela, talvez as pequenina veia macia queu vi e as grande queu tentei nun ver, me fizeram ficar com medo. Eu senti uma coisa me empurrando pra frente. Se eu num tivesse cuidado eu bem queu tinha segurado a mão dela pra sentir o gosto dos dedo dela na minha boca” (WALKER, 1986b, p. 63).

<sup>26</sup> “Eu fico com a cabeça pra cima, o melhor que posso. Eu capricho pro pastor. [...] Ele me chama de Irmã Celie. Irmã Celie, ele fala, você é tão fiel como um dia após o outro” (WALKER, 1986b, p. 55).

<sup>27</sup> “[...] sinto uma coisa aticando lá embaixo” (WALKER, 1986b, p. 79).

*I hate the way I look, I hate the way I'm dress. Nothing but churchgoing clothes on my chifferobe. And Mr.\_\_\_\_\_ looking at Shug's brght Black skin in her tight red dress, her feet in little sassy red shoes. Her hair shinning in waves.  
Before I know it, tears meet under my chin.  
And I'm confuse.  
He Love looking at Shug. I love looking at Shug.  
But Shug don't Love looking at but one of us. Him.  
But that the way it spose to be. I know that. But if that so, why my heart me so?*<sup>28</sup> (WALKER, 1985, p. 77).

Nesse trecho da narrativa, percebemos, mais uma vez, a confusão de sentimentos de Celie com relação a Shug Avery bem como os reflexos do patriarcado na vida da personagem. Como Mister enxergava Celie como sua propriedade, nunca houve uma preocupação dele em satisfazer suas necessidades; ele nunca a elogiava ou cuidava dela e tudo que ela recebia do esposo eram agressões legitimadas pelo discurso machista. Como a ideologia machista também admite e reforça que o homem tenha diversas mulheres, não era um problema Mister ter relações com Shug, na verdade, quanto mais mulheres tenha, mais o homem prova a sua virilidade e mantém o falocentrismo. Assim, o desejo de Mister por Shug Avery é legitimado, ao passo que Celie desconhece o porquê de ela se sentir atraída pela cantora. Tânia Navarro Swain destaca que

[...] o gênero, o papel social constrói o corpo sexuado em uma erotização polarizada: as mulheres só podem amar o homem e vice-versa. A diferença biológica é vista assim em sua estreita ligação aos sistemas ideológicos, culturais, científicos. E esta é a pesada materialidade do social, cujas significações permitem o assassinato ou a exclusão dos homossexuais como seres hediondos da natureza. (2004, p. 89-90).

Contudo, na cena seguinte, Celie nos apresenta o primeiro momento em que Shug a ajuda a se empoderar, quando esta anuncia que vai cantar uma música chamada

---

<sup>28</sup> “Eu odiei a minha cara, odiei o jeito que eu tava vistida. Eu só tinha roupa de ir pra igreja no meu guarda-roupa. E Sinhô olhando pra pele preta da Docí no vistido vermelho justo, os pé dela nos sapatinho vermelho provocante. O cabelo dela resplandecendo em ondas. Antes queu me desse conta, lágrimas correram pelo meu queixo. E eu fiquei confusa. Ele adora olhar pra Docí. Eu adoro olhar pra Docí. Mas Docí só adora olhar para um de nós. Ele. Mas é desse jeito que deve ser. Eu sei. Mas se é assim, por que meu coração dói tanto?” WALKER, 1986b, p. 87).

“Miss Celie’s song”<sup>29</sup> e começa a cantar a música que compôs quando estava doente e ela penteava os seus cabelos, ao que Celie pontua: “*First time somebody made something and name it after me*”<sup>30</sup> (WALKER, 1985, p. 77). Neste contexto, podemos observar uma manifestação que perpassa o apoio mútuo entre as mulheres negras para o seu empoderamento, uma visão da teoria womanista de Alice Walker.

Depois que se afeiçoa por Celie, Shug Avery passa a protegê-la, não permitindo mais que Mister bata nela, sugerindo que ela passe a costurar e a usar calças, pois a deixa mais bonita e, ainda, resgata as cartas que Nettie enviava para Celie e que Mister escondia, atitudes que refletem os princípios da teoria womanista de Alice Walker que tratam de uma “maneira de reivindicar a urgente e necessária solidariedade e cumplicidade proposta pelo movimento de liberação negra e nacionalismo negro”<sup>31</sup> (CURIEL, 2007, p. 12, tradução nossa). Partindo do princípio de coletividade que retoma as lutas das mulheres negras no enfrentamento ao racismo, ao sexismo e à pobreza, enfrentamentos esses que também compõem a agenda do feminismo negro, Walker (1983) diz que o *womanism* seria um feminismo de cor.

Shug Avery também ensina Celie a (re)conhecer a sua sexualidade, a conhecer seu corpo:

*You never enjoy it all? She ast, puzzle. Not even with your children daddy?  
Never, I say.  
Why? Miss Celie, she say, you still a virgin.  
What? I ast.  
Listen, she say, right down there in your pussy is a little button thet gits real hot when you do you know what with somebody. It git hotter and hotter and then it melt. That the good part. But other parts good too, she say. Lot of sucking go on, here and there, she say. Lot of finger and tongue work.  
Button? Finger and tongue? My face hot enough to melt itself.  
She say, Here, take this mirror and go look at yourself down there, I bet never you ever seen it, have you?  
Naw.  
And I bet you never seem Albert down there either.  
I felt him, I say.  
I stan there with the mirror.  
She say, What, too shame even to go off and look at yourself? And you look so cute too, laughing. All dressed up for Harpo’s, smelling good and everything, but scared to look at your own pussy.  
You come with me while I look, I say.*

---

<sup>29</sup> Música de Dona Celie.

<sup>30</sup> “É a primeira vez que alguém faz alguma coisa e bota meu nome” (88).

<sup>31</sup> “[...] *Manera de reivindicar la solidaridad y complicidad necesaria y urgente propuesta del movimiento de liberación negra y del nacionalismo negro.*” (Tradução livre).

*And us run off to my room like two little prankish girls.  
You guard the door, I say.  
She giggle. Okay, she say. Nobody coming. Coast clear.  
I lie back on the bed and haul up my dress. Yank down my bloomers.  
Stick the looking glass tween my legs. Ugh. All that hair. Then my  
pussy lips be Black. Then inside look like a wet rose.  
It a lot prettier than you thought, ain't it? She say from the door.  
It mine, I say. Where the button?  
Right up near the top, she say. The part that stick out little.  
I look at her finger and touch my finger. I little shiver go through me.  
Nothing much. But just enough to tell me this right button to mash.  
Maybe.  
She say, While you looking, look at your titties too. I haul up my dress  
and look at my titties. Think bout my babies sucking them. Remember  
the little shiver I felt then too. Sometimes a big shiver. Best part about  
having the babies was feeding<sup>32</sup>. (WALKER, 1985, p. 81-82).*

Ninguém desconhece que o controle da sexualidade feminina é exercido também a partir dos silêncios, que o discurso sobre sexualidade foi cercado por interditos, enquanto o discurso cristão enraizava o ideal da “mulher pura e recatada”.

---

<sup>32</sup> “Ora, Dona Celie, ela falou, você inda é uma virgem.

O quê? Eu perguntei.

Escuta, ela falou, bem lá embaixo na sua xoxota tem um piqueno Butão que fica muito quente quando você faz você sabe o que com alguém. Ele fica cada vez mais quente e mais quente e então ele derrete. Essa é a parte boa. Mas outras parte são gostosa também, ela fala. Muita chupada aqui e ali, ela fala. Muito trabalho com os dedo e com a língua.

Butão? Dedo e língua? Minha cara tava tão quente que ela também podia derreter.

Ela falou, Toma, pega esse espelho e dá uma olhada e você lá em baixo. Aposto como você nunca olhou lá, já?

Nãaaao.

E aposto que você também nunca viu o Albert nessa parte.

Eu senti ele, eu falei.

Ei fiquei lá parada com o espelho.

Ela falou, Ora, a vergonha é demais até pra olhar pra você mesma? E você ta tão bunita, também, ela falou, rindo. Toda vistida pra ir pro Harpo's, perfumada e tudo, mas com medo de olhar para própria xoxota.

Você vem comigo enquanto eu olho, eu falei.

E a gente foi pro meu quarto como duas minina traquina.

Você vigia a porta, eu falei.

Ela deu risada. Tá bem, ela falou. Ninguém ta vindo. Costa livre.

Eu deitei na cama e puxei meu vistido. Desci minhas calcinha. Pus o espelho entre as perna.

Argh. Todo aquele cabelo. Então os lábio da minha xoxota são preto. Então lá dentro parece uma rosa molhada.

É muito mais bunito do que você pensava, num é? Ela falou da porta.

É minha, eu falei. Cadê o Butão.

Bem ai na parte de cima, ela falou. A partezinha que fica meio saliente.

Eu olhei pra ela e toquei o botão com meu dedo. Um tremorzinho me sacudiu. Num foi grande. Mas foi o bastante pra mostrar que esse era o Butão certo pra pertar. Quem sabe.

Ela falou, Já que você ta olhando, olhe pros seus peito também. Eu suspendi o meu vistido e olhei. Pensei nos meus bebê chupando eles. Lembrei do tremorzinho que eu sentia naquela hora. As vezes um tremor grande. A melhor parte de ter um bebê era dar de mamar pra eles. (WALKER, 1986, p. 92-93).

Swain (online) sinaliza em seu texto “Quem tem medo de Foucault? feminismo, corpo e sexualidade”, que

Muitas vezes foi repetida a idéia, de forma implícita ou explícita nos discursos fundadores de autoridade da teologia, filosofia e outros, que o homem **tem** um sexo, a mulher **é** um sexo. Nesta afirmação, o corpo é obscurecido pela identidade de gênero, numa dupla acepção em que o masculino se desdobra em sexo, e o feminino nele se cristaliza. (grifos da autora).

Foucault (2011) identifica a sexualidade como coextensiva ao poder, um poder que tem o objetivo de regular e de determinar o controle social da sexualidade. Neste sentido, os signos homem/mulher se enchem dos papéis sociais construídos socioculturalmente que remetem a sexualidade feminina ao enclausuramento e, enquanto o homem vive e exerce a sua sexualidade (inclusive, sustentado pelo discurso do instinto), a mulher é reduzida a sua função reprodutora, pelo discurso da maternidade que, pontua Paul Simpson (1993), tem remetido as mulheres à condição de frágeis, delicadas e indefesas. Assim, sexo<sup>33</sup> e sexualidade<sup>34</sup> são também signos construídos discursivamente que operam na perpetuação na relação de dominação, neste caso, dos homens sobre o gênero mulher.

O discurso cristão, que transforma a sexualidade feminina em um “abismo pronto a levar qualquer um ao pecado”, tem condenado muitas mulheres ao desconhecimento do prazer, da livre expressão do seu desejo e, aqui, age também a heteronormatividade que vê a sexualidade da mulher como completa quando existe o Outro, ou seja, o homem, permanecendo estas condenadas ao desconhecimento de seu prazer até que o “varão”<sup>35</sup> venha salvá-las. Neste sentido, Simpson (1993) enfatiza que o discurso recorrente de frigidez tem impedido que as mulheres se reconheçam como um ser que pode se excitar ou ter prazer e Swain (2004, p. 85) que “a representação do prazer se desloca de uma região de intensidade para um ponto difuso: vê-se que o ‘natural’ é assim construído: o aprendizado, a educação são a melhor forma de sujeição”. Assim, o controle social que atua no adestramento e disciplinamento do corpo das mulheres faz com que Celie não tenha conhecimento acerca do seu prazer.

Alice Walker constrói uma personagem que cresce ouvindo dos homens discursos que a limitam, que a violentam, mas que, através de uma rede de solidariedade feminina, passa a se reconhecer enquanto sujeito. Depois de Shug Avery, Celie começa

---

<sup>33</sup> Tem a ver com a condição biológica que nascemos: macho/fêmea.

<sup>34</sup> Tem a ver com as práticas sexuais.

<sup>35</sup> Termo bíblico utilizado para designar homens.



a perceber mais sua sexualidade, seus desejos e, a partir do momento em que sabe que “tem um botão que derrete”, começa a perceber a linguagem de seu corpo. Foi o que ocorreu em uma das noites em que Shug foi cantar no *Harpo's* sobre a qual diz Celie:

*My life [...] start up with Shug. [...] All the men got hey eyes glued to Shug's bosom. I got my eyes glued there to. I feel my nipples harden under my dress. My little Button sort of perk up too. Shug I say to her in my mind, Girl, you looks like a real good time, The Good Lord knows you do.*<sup>36</sup> (WALKER, 1985, p. 85).

Com Shug Avery, Celie tem a sensação de recomeço e esse é o primeiro sinal do empoderamento que o desejo pela cantora começa a promover nela.

O conceito de empoderamento surgiu no Movimento dos Direitos Civis ocorrido nos EUA com o fim de promover a valorização do povo negro (COSTA, 2004), entretanto, as mulheres negras permaneceram na base da discriminação, como seres “duplamente colonizados”: a) por serem mulheres; e b) por serem negras (SALGUEIRO, 2004). Na narrativa de Celie, o empoderamento nasce a partir da esfera do desejo, da descoberta da sexualidade, pois este ocorre tanto na esfera pessoal quanto na social.

A Análise Crítica do Discurso assinala que as transformações nas relações desiguais de poder começam no âmbito da linguagem, considerando que esta compõe o sujeito e sua interação. A fala de Celie, “*Girl, you looks like a real good time*”, demonstra que ela começa a se empoderar na linguagem. Esta expressão, ela conheceu ouvindo uma conversa entre Shug e Sofia e, naquele momento, ela pensou “*how Shug talk and act sometimes like a man. Man say stuff like like that to*

Com esta cena, podemos perceber como a linguagem demarca papéis sociais ou o que Ana Cristina Ostermann e Beatriz Fontana (2010, p. 11) chamam de “fazer gênero através da linguagem”, permitindo-nos observar como a linguagem corrobora para a divisão dos papéis de gênero bem como determina os lugares de fala, o que quer dizer que existe uma norma na linguagem que determina o que falantes do sexo masculino podem falar e falantes do sexo feminino não podem e vice-versa. Marluce Silva e Cássio Serafim consideram que

---

<sup>36</sup> “Minha vida [...] começou de novo com a Docí. [...] Todos os homem tão com os olho pregado no seio da Docí. Eu também to com os meu olho pregado lá. Eu sinto meus biquinho se endurecendo dibaixo do meu vistido. Meu Butão também parece que fica ataçado. Docí, eu falo pra ela na minha cabeça, Minina, você ta mesmo gostosa, só Deus sabe o quanto. (WALKER, 1986b, p. 97).

os saberes e as práticas que circulam em diversas instituições sociais concorrem para a imposição de certos comportamentos, de determinados usos da linguagem [...] baseados numa concepção restrita do corpo social, concebendo esse como formado só pelos binários corpos-sexuados, homem-mulher. (SILVA; SERAFIM, 2008, p. 75-76).

Rompendo com os padrões binários exigidos pela heteronormatividade, a primeira relação sexual entre Shug e Celie ocorre depois de Celie contar para Shug que o sexo com Mister ainda não era bom e que o pai de seus filhos, na verdade, era seu pai. O momento de intimidade é assim narrado por Celie:

*She say, I Love you, Miss Celie. And then she haul off and Kiss me on the mouth.  
Um, she say, like she surprise. I Kiss her back, say um, too. Us kiss and Kiss till us can't hardly Kiss no mor. Then us touch each other.  
I don't know nothing bout it, I say to Shug.  
I don't know much, she say.  
Then I feels something real soft and wet on my breast, feel like one of little lost babies mouth.  
Way after while, I act like a little lost baby too.<sup>37</sup> (WALKER, 1985, p. 118).*

Sob essa cena, na qual as personagens se libertam das algemas do preconceito na relação sexual para vivenciar o homoerotismo, é possível notar reflexos da teoria womanista de Walker que defende que mulheres podem amar outro homem ou outra mulher, sexualmente ou não. A prática de Shug é bissexual – ela se relaciona com homens, mas se apaixona por Celie e vive com ela esta relação –, ao passo que Celie é lésbica. A lesbianidade entra aqui como forma de emancipação. Nesse sentido, vale também pensar na pergunta o que é ser lésbica?<sup>38</sup>, conceito que, nesta análise, perpassa a prática sexual entre duas mulheres, o envolvimento emocional que elas pactuam, a preferência pela vivência em uma cultura feminina entendendo que a lesbianidade

---

<sup>37</sup> “Ela falou, eu gosto de você, Dona Celie. E aí ela virou me beijou na boca. *Uhm*, ela falou, como se tivesse ficado surpresa. Eu beijei ela de volta, falei, *uhm*, também. A gente beijou e beijou até que a gente num conseguia beijar mais. Aí a gente tocou uma na outra.  
Eu num sei nada sobre isso, eu falei pra Docí.  
Eu também num sei muita coisa, ela falou.  
Aí eu senti uma coisa muito macia e molhada no meu peito, senti como a boca de um dos meu nenê perdido.  
Um pouco depois, era eu que era também como um nenê perdido”. (WALKER, 1986b, p. 130).

<sup>38</sup> Essa pergunta se faz necessária considerando que os estudos *queer* apresentam algumas definições para o que é ser lésbica. Elaine Berutti (2002) sinaliza três definições: a) lésbica política; b) lésbica comprometida emocionalmente com outras mulheres; c) lésbica genital.

enquanto prática sexual representa também uma resistência ao modelo patriarcal e heteronormativo.

No contexto da comunidade negra estadunidense, a lesbianidade foi invisibilizada e rechaçada. Audre Lorde<sup>39</sup> (2003) denuncia que os ataques contra a lesbianidade na comunidade afro-americana hoje têm o objetivo de ocultar o verdadeiro racismo e sexismo, enfatizando que as lésbicas negras sofrem o rechaço emocional tanto dos homens negros quanto das mulheres negras heterossexuais: os homens negros não veem com bons olhos as alianças entre as mulheres negras, independentemente da prática sexual destas, e as mulheres negras, por sua vez evitam essas alianças a fim de preservarem suas relações heterossexuais. Assim “nessa ordem discursiva ser ‘mulher’ ou ‘mulher negra’, ou ‘mulher latina’ ou ‘mulher pobre’ é ainda melhor do que ser ‘lésbica’” (SWAIN, 2004, p. 88).

Contudo, o amor entre Shug e Celie é apresentado por Alice Walker como possibilidade de felicidade para a última que, a partir deste amor, resgata as cartas de Nettie, rompe com a opressão de Mister, vai viver em Memphis com Shug e com sua ajuda passa a costurar e vender calças, tornando-se uma empresária no ramo, enquanto Shug enfatiza sempre que levou Celie com ela para poder amá-la: “*You not my maid. I didn’t bring you to Memphis to be that you. I brought you here to love you and help you get on your feet.*”<sup>40</sup> (WALKER, 1985, p. 218).

## CONSIDERAÇÕES

A solidariedade entre as mulheres negras que promove o empoderamento é o cerne da teoria womanista de Walker que busca a integridade física, emocional, intelectual, sexual e econômica das mulheres negras. Através do compartilhar com Shug, Celie recupera sua autonomia.

O lesbianismo vem quebrar o peso da norma e da evidência, pois pode funcionar como um possível contra-imaginário, uma outra ordem simbólica, uma experiência que coloca em xeque a legitimidade e a dominação do ‘natural’ heterossexual, fundado em todo um sistema de crenças científicas ou religiosas. (SWAIN, 2004, p. 88).

---

<sup>39</sup> Poeta, lésbica e feminista negra estadunidense.

<sup>40</sup> “Você num é minha impregada. Eu num trouxe você pra Memphis pra isso. Eu trouxe você pra cá pra amar você e ajudar você a se levantar.” (WALKER, 1986b, p. 234).

Ao romper com a heteronormatividade, Celie se redescobre: descobre a verdade sobre seu padrasto e sobre sua família e que é dona da casa onde seu padrasto vivia como dono. Após a morte dele, volta para a sua casa, toma posse de tudo, abre uma loja, onde emprega Sofia, reencontra Nettie e os filhos que tinham sido tirado dela ainda bebês e vive com seu grande amor, Shug Avery. Na reforma da casa, ela decora o quarto de Shug com as cores e artefatos que a cantora gosta. Seu próprio quarto, ela pinta de púrpura. Quando se casou com Mister, ela desejara um vestido da cor púrpura e aqui compreendemos o significado da cor púrpura, uma cor que era usada apenas pela realeza.

Celie, a personagem principal de *The color purple*, depois de romper com o status da opressão patriarcal, retoma a sua agência e, ao passo que rompe com o controle do seu corpo e de seu desejo, que sai da condição de escrava de seu esposo, se reencontra com Deus, com as estrelas, as árvores, as pessoas, consigo mesma, sendo isso também o reflexo do *womanism* de Walker. Se a sexualidade é instrumento de controle e repressão das mulheres negras, que ora são hipersexualizadas ora são extremamente reprimidas, é através do seu exercício, da prática do homoerotismo que Celie se liberta.

## REFERÊNCIAS

- BEZERRA, Kátia da Costa. Escrita de mulheres e homoerotismo. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. São Paulo: Scortecci, 2002. p. 145-161.
- COSTA, Ana Alice. Gênero, poder e empoderamento das mulheres. *A química das mulheres*, Salvador, p. 20-21, 8 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.agende.org.br>>. Acesso em: 20 jan. 2012.
- CURIEL, Ochy. Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y la práctica feminista: desuniversalizando el sujeto “mujeres”. In: FEMENÍAS, María Luisa. *Perfiles del Feminismo Iberoamericano*. Buenos Aires: Catálogos, 2007. v. III.
- DOWLING, Collete. *Complexo de Cinderela*. Tradução Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Melhoramentos, 1986.
- FOUCAULT, Michel. Sexualidade e poder. In: \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária [1978], 2002. Coleção Ditos & Escritos.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.
- GROSSI, Mirian Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. *Estudos de Gênero - Cadernos de Area 9*, Goiânia, v. 9, p. 29-46, 2000. Disponível em:

<[http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade\\_genero\\_revisado.pdf](http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf)>.  
Acesso em: 6 dez. 2011.

hooks, bell. *Eu não sou uma mulher?* mulheres negras e feminismo. Resenha e tradução Jefferson Bacelar. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993. (não publicado).

HOLMES, Mary. *What is gender? sociological approaches*. London: Sage, 2007.

LORDE, Audre. *La hermana, la extranjera*. Madrid: horas y HORAS, 2003.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.  
MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. *Piriguete: a construção discursiva das mulheres nos pagodes baianos*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 6., 2010, Salvador. *Anais...*, Salvador, 2010.

OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz. Linguagem, gênero e sexualidade: uma introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.

PINTO, Joana Plaza: Estranhar a ‘mulher’: algumas questões teórico-políticas do sujeito do feminismo. ENCONTRO NACIONAL DE LINGUAGEM VERBAL E NÃO-VERBAL, 8; SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO, 2., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. p. 1-9. Disponível em: <[www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/29\\_Joana\\_PP.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/29_Joana_PP.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2011.

ROSENFELD, Kathrin. A homossexualidade na literatura. In: GOLIN, Célio; WEILER, Gustavo Luís. (Org.). *Homossexualidades, cultura e política*. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 73-94.

RUBIN, Gayle. Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality [1984]. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle; HALPERIN, David. (Ed.). *The lesbian and gay studies reader*. Nova York: Routledge, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. Violência doméstica ou a lógica do galinheiro. In: KUPSTAS, Márcia (Org.). *Violência em debate*. São Paulo: Moderna, 1997. p. 39-57.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudo de narrativas; Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade: Gênero e Educação*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

SILVA, Marluce Pereira da; SERAFIM, Cássio E. R. Eu sou uma lésbica de descendência africana. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008. p. 71-83.

SIMPSON, Paul. *Language, ideology and point of view*. New York: Routledge, 1993.

SWAIN, Tania Navarro. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SWAIN, Tania Navarro. Quem tem medo de Foucault? feminismo, corpo e sexualidade. *Espaço Michel Foucault*. Disponível em: <<http://filoesco.unb.br/foucault/art04.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

THOMAZ, Sônia Maria Zanetti. Celie e Shug, duas mulheres além de seu tempo. In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO 8, 2008, Florianópolis-SC. *Anais...* Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

WALKER, Alice. *In search of our mothers' gardens*. New York: Harcourt, Brace Jovanovich, 1983.

WALKER, Alice. *The color purple*. New York: Pocket Books, [1982] 1985.

WALKER, Alice. *A cor púrpura*. Tradução Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1986b.