



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

WESLEY SOUSA RODRIGUES

**O PROTAGONISMO DE CELIE EM *THE COLOR PURPLE*: UMA ABORDAGEM
INTERSECCIONAL E SISTÊMICO-FUNCIONAL**

Recife – PE
2021

WESLEY SOUSA RODRIGUES

**O PROTAGONISMO DE CELIE EM *THE COLOR PURPLE*: UMA ABORDAGEM
INTERSECCIONAL E SISTÊMICO-FUNCIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Análises linguísticas, textuais, discursivas e enunciativas.

Orientador: Prof. Dr. Iran Ferreira de Melo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R696p Rodrigues, Wesley Sousa
O Protagonismo de Celie em The Color Purple: Uma abordagem interseccional e sistêmico-funcional / Wesley Sousa Rodrigues. - 2021.
142 f. : il.
- Orientador: Iran Ferreira de Melo.
Inclui referências e anexo(s).
- Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Recife, 2021.
1. Representações. 2. Interseccionalidade. 3. Transitividade. 4. The color purple. I. Melo, Iran Ferreira de, orient. II. Título



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

**O PROTAGONISMO DE CELIE EM *THE COLOR PURPLE*: UMA ABORDAGEM
INTERSECCIONAL E SISTÊMICO-FUNCIONAL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR:
WESLEY SOUSA RODRIGUES

APROVADA EM: ___/___/2021

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Iran Ferreira de Melo
Orientador – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – UFRPE

Profa. Dra. Vicentina Maria Ramires Borba
Examinadora Interna – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – UFRPE

Profa. Dra. Dorothy Bezerra Silva de Brito
Suplente – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – UFRPE

Prof. Dr. Daniel Antonio de Sousa Alves
Examinador Externo – Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL

Profa. Dra. Maria do Rosário Silva Leite
Suplente – Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Centro de Ciências Aplicadas e Educação – CCAE

Dedico esse trabalho à minha mãe Joseilma, às minhas avós Maria de Lourdes e Maria do Rosário (*in memoriam*), e a todas às mulheres guerreiras e batalhadoras da minha família.

AGRADECIMENTOS

A *Deus* pelo sopro de vida a mim concedido, e a *Oxumaré* por abrilhantar nosso céu com lindos arcos-íris, representando a esperança e o amor.

À minha família, minha mãe (*Jô*), minha avó (*Lurde*) e minha bisá (*Maria*) por sempre estarem ao meu lado, mesmo que distantes fisicamente, mas interligadas pelo coração.

À *Dona Jah*, pela preocupação e pelo cuidado de sempre.

Ao meu companheiro de todas as horas, *Ivan*, e à nossa filha de quatro patas *Estrela*.

À *Simone*, minha prima maravilhosa. Obrigado pelas conversas de apoio!

Aos meus gêmeos, *Maria Clara* e *David Filho*, por me fazerem tão bem. Inclusive, titio está com saudades!

Ao meu primo *Rodrigo* por me emocionar relembando da vó *Maria do Rosário*.

À tia *Carminha* pela credibilidade em mim depositada.

À tia *Lêda* e *Andressa*, minha prima, pela força.

À Universidade Federal Rural de Pernambuco, ao PROGEL por me oportunizaram realizar essa etapa acadêmica de forma humanizada.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, que de alguma forma, contribuíram para minha formação.

Ao professor doutor e coordenador do programa *Natanael Azevedo* por ser solícito e sempre estar de prontidão a ajudar.

À secretária do programa, *Veron Silva*, pela empatia e agilidade no atendimento.

A todas as professoras do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, pelo acolhimento, pelo carinho e também por partilharem seus conhecimentos.

À professora doutora *Tânia Liparini* por ter depositado sua confiança em mim. Obrigado pelos ensinamentos, pelos puxões de orelha, por tudo. Pode ter de certeza que aprendi muito com você. Ensinamentos que levarei para toda a minha vida.

Ao professor doutor *Roberto Assis* pela mentoria na graduação que despertou em mim interesse pelos estudos críticos do discurso. Obrigado, querido.

À professora doutora *Medianeira Souza* pelas contribuições com a LSF, na disciplina de Sintaxe Funcionalista, na UFPE. A senhora me mostrou que é possível decolonizar a prática acadêmica de forma leve e colorida. Obrigado por essa desconstrução.

À professora doutora *Suzana Paulino* pela ótima recepção na seleção e pelas palavras de conforto e calma. Obrigado, professora! Suas palavras me ajudaram bastante.

Ao orientador do meu trabalho, professor doutor *Iran Melo*, obrigado pelas orientações, pelo empenho, pela prontidão, por sempre estar lá quando eu precisava. Quero levar comigo sua resiliência e positividade para onde quer que eu vá. Obrigado mesmo!

À professora doutora *Vicentina Ramires* por ter aceitado participar da banca avaliadora do meu trabalho. Sou grato também pelas intervenções na seleção. *Thank you! Merci !*

Ao professor doutor *Daniel Alves* por estar me acompanhando em mais um desafio a ser vencido. Obrigado professor! Você é realmente uma inspiração.

À professora doutora *Dorothy Brito* por ter aceitado contribuir para este trabalho.

À professora doutora e amiga *Rosário Leite* pelas contribuições e reflexões acerca dos feminismos e da crítica literária.

À *Eliza Araújo*, poeta e intelectual maravilhosaaaa, pela significativa contribuição ao meu trabalho. Obrigado, querida!

Ao trisal mais gostoso do qual faço parte, *Roberta Cavalcanti* e *Paula Korey*, adoooro vocês.

À *Marcia Maracaja* pelas conversas extremamente construtivas e positivas.

A *Pedro Ivo* por sempre estar presente. Um amigão que a UFPB me deu.

À *Brunna Tenório* que mesmo distante está sempre tão próxima. Também foi o presente que ganhei da UFPB.

À *Eliana Pinto* por todo o apoio.

À minha amiga *Vitória Santos* que mesmo longe permaneceu presente na minha vida.

À minha irmã de outra mãe *Tais Siqueira*, obrigado e obrigado. Te amo!

A *Edson Silva*, vulgo *Edinho*, por todo sofrimento que passamos juntos nesse processo, afinal, estamos no mesmo barco, rs'. Amigo, obrigado pelas conversas de conforto, pelos memes de descontração, enfim, *Muchas Gracias!*

À *Larissa Melo* por todo o apoio, mesmo que de longe. Um cheiro pra tu, visse?!

Ao meu amigo *Richard McGill* (*in memoriam*), agradeço por sonhar junto comigo e por sempre acreditar em mim. Hoje só me resta saudades e muitas lembranças boas. Como você dizia: “Afe Marrria” (com sotaque estrangeiro). *Thank you, man! I miss you so much.*

Às/Aos *colegas do NuQueer* pela parceria e pelo companheirismo nos trabalhos desenvolvidos.

Aos *meus colegas professores da Escola Torquato de Castro* pela força e pelo carinho.

A *todes/as/os es/as/os colegas do PROGEL* que se fizeram presentes na minha vida nesse período. *Obrigado! Thank you! Merci ! ;Gracias! Danke!*

Miss Celie's Blues

[...]

So let me tell you somethin' sister
Remember your name
No twister,
gonna steal your stuff away
My sister
Sho' ain't got a whole lot of time
So shake your shimmy,
Sister
'Cause honey this 'shug
is feelin' fine

(Quincy Jones)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção de si da personagem Celie no romance epistolar *The color purple*, de Alice Walker. Tal estudo se concentrou nos enunciados transitivos em que há ocorrências dos pronomes “I” e “me” referentes à personagem, isto é, com Celie na condição de agente e objeto ao falar de si. A análise se baseou na forma pela qual a protagonista da história experiencia o mundo e como essa proposta pode contribuir para o protagonismo de mulheres negras e/ou *queer* com relutância ao patriarcado na sociedade atual. O *corpus* do trabalho se constituiu por cartas escritas por Celie para Deus e/ou para sua irmã Nettie. O estudo propôs identificar e categorizar as orações como potencial para um processo de construção experiencial do indivíduo. Para tal, essa pesquisa tomou como aporte teórico a Linguística Sistêmico-Funcional, com Halliday e Matthiessen (2014), especificamente na análise do Sistema de Transitividade, que pode ser definido como um sistema de descrição da oração por meio de categorias semânticas que explicam a forma como o indivíduo experiencia o mundo. Nesse sentido, a fim de entender como a construção de si de Celie aponta para um protagonismo, após descobrir uma nova forma de amar, está sendo utilizada também como fundamentação teórico-metodológico a interseccionalidade, conceito que “nos instrumentaliza a enxergar a matriz colonial moderna contra grupos tratados como oprimidos” (AKOTIRENE, 2019, p. 44). Os resultados apontaram para uma maior ocorrência dos Processos Verbais, totalizando em 260 ocorrências, isto é, Celie, na condição de Dizente, é a própria falante no discurso. A partir da experiencição de mundo da personagem por meio da fala, Celie cria seu texto narrativo apresentando de forma verbal, suas vivências após ter descoberto um amor por outra mulher, Shug. E mesmo diante às múltiplas violências sofridas, ela conseguiu sua autonomia como mulher negra *queer* em uma sociedade cis-heteropatriarcal do século XX. Que esse estudo possa contribuir para o interesse de buscar compreender os problemas sociais, a fim de que os movimentos sociais possam se engajar e enfrentar o sistema opressor da sociedade.

Palavras-chave: Representações; Interseccionalidade; Transitividade; *The color purple*

ABSTRACT

This work aims to analyze the self-construction of the character Celie in the epistolary novel *The color purple*, by Alice Walker. Such study focuses on transitive utterances in which there are occurrences of pronouns “I” and “me” referring to Celie as agent and object when speaking of herself. The analysis is based on the way in which she experiences the world and how this proposal can contribute to the protagonism of black women and/or queer with reluctance to patriarchy in nowadays society. The corpus consists of letters written by Celie to God and/or to her sister Nettie. Our study proposes to investigate the sentences as a potential for a process of experiential construction of the individual. Therefore, this research takes as theoretical contribution the Systemic-Functional Linguistics, with Halliday and Matthiessen (2014), specifically in the analysis of the Transitivity System. Which can be defined as a system of description of sentences through semantic categories that explain how the individual experiences the world. Thus, in order to understand how Celie self-construction points to a protagonism, after discovering a new way of loving, intersectionality is also being used as a theoretical-methodological foundation, a concept that “it instrumentalizes us to see the modern colonial matrix against groups treated as oppressed” (AKOTIRENE, 2019, p. 44). Results indicate to a greater occurrence of Verbal Processes, totaling 260 occurrences, that is, Celie, as Sayer, is the speaker in the discourse. Based on the character’s experience of the world through speech, Celie creates her narrative text by verbally presenting her experiences after discovering a love for another woman, Shug. And even in the face of multiple violence suffered, she achieved her autonomy as a queer black woman in a 20th century cis-heteropatriarchal society. This study may contribute to the interest of seeking to understand social problems, so that social movements could engage and face the oppressive system of society.

Keywords: Representations; Intersectionality; Transitivity; *The color purple*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Linhas de concordância na interface do programa AntConc	24
Figura 2 – Ilustração do caso ocorrido na General Motors	35
Figura 3 – Eixos de subordinação.....	36
Figura 4 – Abordagens possíveis para a interseccionalidade	37
Figura 5 – Estratificação do contexto (FUZER & CABRAL, 2014, p. 26)	40
Figura 6 – Relações entre variáveis contextuais, metafunções e sistemas léxico-gramaticais.	42
Figura 7 – Transitividade: categorização dos Processos (CUNHA & SOUZA, 2011, p. 70)..	44
Figura 8 – Processos Materiais: conceitos e subtipos	45
Figura 9 – Processos Mentais: conceitos e subtipos.....	47
Figura 10 – Processos Relacionais: conceitos e subtipos	48
Figura 11 – Processos Verbais: conceitos e subtipos	50
Figura 12 – Processos Comportamentais: conceitos e subtipos	50
Figura 13 – Processos Existenciais: conceitos e subtipos	51

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Quantidade de Processos em valores absolutos.....	59
Tabela 2 – Ocorrências dos verbos que realizam Processos Verbais.....	66

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Informações para a construção dos nódulos de busca	21
Quadro 2 - Mapeamento de eixos defendidos por intelectuais do feminismo negro	33
Quadro 3 – Categorias semânticas: constituintes da oração (FUZER & CABRAL, 2014, p. 41) .	43
Quadro 4 – Transitividade: categorização dos Participantes (FUZER & CABRAL, 2014)	52
Quadro 5 – Transitividade: categorização das Circunstâncias (FUZER & CABRAL, 2014)	53
Quadro 6 – Lista de Processos Materiais com seus respectivos exemplos	60
Quadro 7 – Lista de Processos Verbais com seus respectivos exemplos 1	62
Quadro 8 – Lista de Processos Verbais com seus respectivos exemplos 2	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
DEAR GOD, PARA INÍCIO DE CONVERSA	15
ASPECTOS METODOLÓGICOS: TIPOLOGIA DA PESQUISA E ETAPAS DE ANÁLISE .	20
Ferramentas analíticas	21
COMPOSIÇÃO DA DISSERTAÇÃO	24
CAPÍTULO 1	26
DEAR CELIE, ESTADO DA ARTE	26
1.1. O OBJETO	26
1.1.1. <i>The color purple</i>: contexto de publicação	26
1.1.2. Feminismo Negro nos Estados Unidos	27
1.2. O ROMANCE: CONTEXTO INTERNO	29
CAPÍTULO 2	31
DEAR SHUG, NOS CAMINHOS DA INTERSECCIONALIDADE	31
2.1. KIMBERLÉ CRENSHAW E A INTERSECCIONALIDADE	32
2.2. A INTERSECCIONALIDADE COMO INSTRUMENTO ANALÍTICO	36
CAPÍTULO 3	39
DEAR NETTIE, LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL	39
3.1. LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL: CONTEXTUALIZAÇÃO	39
3.1.1. As variáveis do contexto de situação	41
3.1.2. As Metafunções da linguagem	42
3.2. CONCEITUANDO O SISTEMA DE TRANSITIVIDADE: ABORDAGENS	43
CAPÍTULO 4	58
DEAR SOFIA, A CONSTRUÇÃO EXPERIENCIAL DE CELIE	58
4.1. A REPRESENTAÇÃO IDEACIONAL DE CELIE	58
4.1.1. Análise do conjunto das 11 cartas iniciais – Parte 1	60
4.1.2. Análise do conjunto das 11 cartas intermediárias – Parte 2	62
4.1.3. Análise do conjunto das 11 cartas finais – Parte 3	64
4.1.4. Processos Verbais	65
4.2. A REPRESENTATIVIDADE DA EMANCIPAÇÃO DE CELIE	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
DEAR GOD, PALAVRAS FINAIS – A DISCUSSÃO CONTINUA	71
REFERÊNCIAS	75
ANEXOS	81
ANEXO A – Digitalização do romance 1ª parte	81
ANEXO B – Digitalização do romance 2ª parte	94
ANEXO C – Digitalização do romance 3ª parte	110

INTRODUÇÃO

DEAR GOD, PARA INÍCIO DE CONVERSA

Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? [...]

SOJOURNER TRUTH (2014)

Começo esta dissertação com a fala de Sojourner Truth¹ (2014), pois ao meu ver, ela possui traços que eu associo à protagonista do romance *The color purple*, Celie. Primeiro porque ambas eram afro-estadunidenses, embora Celie seja uma personagem fictícia. Elas foram submetidas à escravidão, em uma sociedade dominada pelo patriarcalismo, machismo, entre outros fatores que inferiorizavam as mulheres negras. Assim como Sojourner, ninguém nunca ajudou Celie a subir em carruagens, ou saltar poças de lama. Será que Celie não é uma mulher? Apesar de as duas serem mulheres, elas não eram vistas como tal. Existe uma busca constante pela construção da feminilidade por parte das duas. E isso faz-nos pensar acerca da solidão da mulher negra, que geralmente é mãe solo e “chefe de família”, enquanto a mulher branca é tida como companheira e objeto de desejo dos homens.

Ainda que Celie desenvolvesse uma perspectiva não-heteronormativa e, embora possa ser lida como bissexual, esse termo não é explicitado. Assim, o termo *queer* foi selecionado para se referir à identidade de Celie, por ser associado com uma variedade de diferentes sexualidades no espectro não-heteronormativo. O termo *queer*, no contexto anglófono, pertencia às periferias das subjetivações de gênero e sexualidade. Segundo Safatle (2015), o sentido original da palavra *queer* se referia a algo que era excêntrico, estranho, bizarro, e passou a ser utilizado como forma negativa contra pessoas de gênero e sexualidades dissidentes a partir do século XIX, perdendo seu sentido original nos dias atuais, tendo em vista, a resignificação da palavra, conforme mencionei anteriormente ao falar de Celie.

¹ Isabella Van Wagenen, vulgo Sojourner Truth, nasceu escrava em Nova Iorque, em 1797, foi tornada livre em 1787, em função da Northwest Ordinance, que aboliu a escravidão nos Territórios do Norte dos Estados Unidos. Tornou-se uma pregadora pentecostal, ativa abolicionista e defensora dos direitos das mulheres. Em 1843, mudou seu nome para Sojourner Truth (Peregrina da Verdade). Na ocasião do discurso, já era uma pessoa notória e tinha 54 anos. A versão mais conhecida foi recolhida pela abolicionista e feminista branca Frances Gage e publicada em 1863 (SOJOURNER, 2014).

Celie era mulher, negra, mãe, escravizada, *queer*, era jogada de encontro ao fluxo do trânsito colonial contra mulheres negras, em uma encruzilhada onde foi atingida constantemente pelo machismo, pelo racismo, e por múltiplas violências. Essa reflexão surgiu a partir da visão de interseccionalidade de Carla Akotirene:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 19).

Esse pensamento se refere à interseccionalidade que, conforme afirma Ribeiro (2018, p. 93 *apud* CRENSHAW, 1989), “é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”, isto é, trata-se do cruzamento de categorias como, gênero, classe, raça entre outros fatores, que, ao se encontrarem, geram novas formas de opressões e privilégios.

Procurando seguir a linha de pensamento supracitada, a proposta desta pesquisa é analisar a construção de si que a personagem Celie produz por meio de enunciados transitivos em que há ocorrências dos pronomes “*I*” e “*me*”, no romance epistolar estadunidense do século XX *The color purple*, de Alice Walker (1982). A análise pretende tomar como base a Linguística Sistemico-Funcional (LSF), investigando o Sistema de Transitividade, segundo Halliday e Matthiessen (2014), que aborda a oração como potencial para um processo de construção experiencial, observando os Processos (verbos) relacionados aos pronomes “*I*” e “*me*” referentes a Celie.

Para a LSF, a experiência humana pode ser construída através da linguagem. Conforme afirmam Fuzer e Cabral (2014), o sujeito utiliza o componente experiencial da Metafunção Ideacional da linguagem quando expressa sua experiência do mundo seja ela do mundo material (o qual vivemos) ou da sua própria consciência. Neste sentido, uma forma de representar a experiência de mundo pela linguagem é através do Sistema de Transitividade, pois ele tem o potencial de manifestar significados experienciais. A Transitividade é um sistema de descrição da oração e é composta por Processos que pertencem aos grupos dos verbos, e podem ser subdivididos em seis tipos, sendo três os principais (Materiais, Mentais e Relacionais) e três considerados intermediários (Existenciais, Comportamentais e Verbais). Além disso, também é composto por Participantes, que consistem nos grupos dos nomes, e por Circunstâncias que constituem os grupos de advérbios e complementos. Esses conceitos serão abordados no decorrer deste trabalho.

Ao discutir as questões de gênero, Ridgeway e Correll (2004) partem do princípio de que o gênero é um sistema institucionalizado de práticas sociais que moldam os indivíduos em uma categoria polarizada entre homem e mulher, fomentando, assim, a desigualdade nas relações sociais. Em outras palavras, o gênero, em específico o masculino, afeta na forma como o indivíduo feminino experiencia o mundo. Essa desigualdade de gênero é fortificada por “um sistema de representações simbólicas, que mistifica as relações de exploração, de dominação e de sujeição entre o homem e a mulher”, o machismo (DRUMONT, 1980, p. 81). O “ser feminino” é quem sempre está em posição de assujeitada, explorada e dominada. E isso se torna ainda mais intenso quando se trata de um “ser feminino em um corpo negro”.

Alguns dos questionamentos motivadores do desenvolvimento deste trabalho são:

- (1) De que forma uma análise da construção de si da personagem Celie pode contribuir, por meio de uma abordagem interseccional, para a reflexão sobre o protagonismo de mulheres negras na atualidade?
- (2) Quais elementos revelam a emancipação das mulheres negras por meio da análise da construção de si de Celie?

O *corpus* da pesquisa foi composto pelas cartas presentes no romance. Deu-se preferência às cartas escritas pela personagem Celie para Deus e/ou para sua irmã mais nova Nettie, que, através delas a protagonista, exprime seus sentimentos após descobrir uma nova forma de amar. E assim, ela vai se construindo no decorrer da narrativa. Dentre as várias temáticas tratadas no romance, tais como racismo, machismo, diversos tipos de opressão, entre outras, opto por trabalhar com o protagonismo de Celie através da sua emancipação, após descobrir uma nova forma de amar. Para tal, a interseccionalidade foi utilizada como instrumentalidade teórico-metodológica para a caracterização de violências (AKOTIRENE, 2019).

Além disso, é importante destacar o potencial do texto literário na conscientização social, uma vez que a literatura é uma prática social vista como atividade humana com intenção transformadora, que expressa o peculiar da relação do indivíduo com o mundo, os modos de ser do/no mundo (COSTA, 2010). Com base nessa afirmação, nota-se o potencial transformador do romance escrito por Alice Walker no mundo, ao evidenciar como a sociedade do século XX agia em relação às mulheres negras.

O romance repercutiu em vários países, sendo traduzido para 18 idiomas². O livro foi ganhador do *Pulitzer Prize* e do *National Book Award* em 1983³. Foi adaptado para o cinema em 1985, sob direção de Steven Spielberg. A adaptação fílmica foi premiada por 4 vezes em 1986; são os prêmios: *NAACP Image Award de Melhor Filme*, *Prêmio Globo de Ouro: Melhor Atriz em Filme Dramático*, *Directors Guild of America Award* e *NAACP Image Award de Melhor Atriz no Cinema*. Também recebeu o prêmio *Blue Ribbon Award de Melhor Filme Estrangeiro* em 1987. A última adaptação teatral da obra aconteceu em 2019, dirigida por Tadeu Aguiar. Trata-se da primeira adaptação brasileira para a produção da Broadway inspirada no filme de Steven Spielberg (CUNHA, 2019). Em julho de 2020, o musical ganhou o 14º prêmio da Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro – ATPR (OLIVEIRA, 2020).

O livro é composto por 90 cartas, sendo 70 delas escritas por Celie (56 para Deus e 14 para Nettie, sua irmã mais nova) e 20 cartas por Nettie para Celie, por meio das quais Celie relata suas visões de mundo e de si mesma. Por questões metodológicas, sendo elas: a organização do *corpus* em partes, com enfoque nas cartas escritas por Celie, descartando assim, as outras cartas que não foram escritas por ela; e a escolha das cartas que apresentam algum tipo de afetividade entre Shug e Celie. Dessa forma, foram analisadas 33 cartas escritas por Celie, verificando a construção de si da personagem, observando sua emancipação a cada conjunto de cartas.

A seguir apresento uma breve sinopse do *corpus* utilizado nessa pesquisa.

The color purple é um romance ambientado no século XX, no sul dos Estados Unidos, que conta a história de uma jovem negra e pobre chamada Celie, a qual, abusada pelo suposto pai, deu à luz duas crianças, com as quais foi impossibilitada de ter contato. Posteriormente, a personagem é entregue a Mr., que a trata como escrava e com quem mantém relações sexuais. No decorrer da história, Celie, semianalfabeta, escreve cartas para Deus e para sua irmã mais nova, Nettie, contando experiências de amizade e de amor que viveu. Ao longo da narrativa, podemos perceber a emancipação da personagem principal. Inicialmente, ela é representada como uma pessoa reprimida pelo padrasto e pelo marido, mas tudo muda com a chegada de Shug Avery, a partir de quando Celie toma as rédeas da própria vida até conseguir sua autonomia. Shug, “linda” e “sensual”, filha de pastor evangélico, porém percebeu que sua vocação era cantar blues. Inicialmente, ela aparece como amante de Mr. (posteriormente

² Essa informação foi consultada em: <http://www.unesco.org/xtrans/bsresult.aspx?lg=0&stxt=the%20color%20purple&fr=0>. Acessado em: 21 maio 2019. Essa plataforma deixou de ser atualizada.

³ Tal informação pode também ser consultada em: <https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1983>. Acessado em: 05 jul. 2021.

chamado de Albert), conhece Celie e se tornam amigas e, ocasionalmente, amantes. Shug faz-se mentora de Celie, a ajuda a evoluir como mulher e a conquistar sua independência.

Devido à necessidade de entender o protagonismo de mulheres negras e/ou *queer* frente ao patriarcado atualmente, essa pesquisa se justifica através da análise da construção de si da personagem Celie, do século XX, em contribuição para o contexto social atual das mulheres negras, à luz de um pensamento sobre a interseccionalidade. Existe um equívoco ao pensar que todas as mulheres passam pelas mesmas formas de opressão e subalternidade perante os homens, principalmente, os brancos. Porém, o feminismo negro surge com a finalidade de destacar não só o sexismo, mas os diversos tipos de discriminação e preconceitos, e acima de tudo, o racismo que as mulheres negras sofrem. Por isso que a filósofa estadunidense Angela Davis afirma: “vamos subir todas juntas”, contra o racismo, o sexismo e as múltiplas violências.

Como já profetizava Patricia Hill Collins (2017, p. 3): “As mulheres negras estão a um ponto de tomar uma decisão que, em muitos aspectos, reflete aquela enfrentada por afro-americanos enquanto coletividade”. E para que isso continue acontecendo é importante o protagonismo das mulheres negras seja relutante contra ao machismo, o patriarcado e outras opressões.

Tendo em vista a delimitação da proposta deste trabalho, os objetivos são os seguintes:

Objetivo geral:

- A partir da análise da construção de si da personagem Celie, em *The color purple*, contribuir para uma reflexão sobre o protagonismo da mulher negra e/ou *queer* frente ao patriarcado na atualidade.

Objetivos específicos:

- Identificar recursos lexicogramaticais e discursivos empregados em *The color purple* para a construção de si da personagem Celie;
- Compreender como a forma que a personagem principal experiencia o mundo pode contribuir para o protagonismo de mulheres negras e/ou *queer*;
- Verificar como a obra fornece dados para pensarmos até que ponto as violências interseccionais podem atingir algumas mulheres negras, e outras não.

A seguir, apresentarei os aspectos metodológicos adotados como forma de justificar a importância de cada etapa para o modelo de trabalho adotado e discutirei sobre o tipo de pesquisa no qual este estudo se insere.

ASPECTOS METODOLÓGICOS: TIPOLOGIA DA PESQUISA E ETAPAS DE ANÁLISE

Neste tópico, buscarei caracterizar o tipo de pesquisa e as etapas do seu desenvolvimento, além de apresentar um recorte do *corpus*, o qual foi utilizado para exemplificar a aplicação dos métodos adotados.

As discussões que se iniciam dão conta dos aspectos metodológicos utilizados para o desenvolvimento desta pesquisa. Esses aspectos levam em consideração duas perspectivas teóricas, a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), especificamente o Sistema de Transitividade e a Interseccionalidade, que podem atuar de forma conjunta em um estudo como o que proponho, em que se busca observar a construção de si da personagem Celie por um viés linguístico sistêmico-funcional e interseccional.

A pesquisa acadêmica é uma atividade básica da ciência na sua indagação e construção da realidade, portanto, ela não está dissociada do pensamento e da ação (MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2009). Pensando a pesquisa como uma forma de construir a realidade através de pensamentos externados em forma de ações (sociais), este trabalho não se distancia dessa proposição, principalmente por se tratar de um estudo crítico do discurso em *The color purple*.

Sendo assim, essa dissertação encontra-se no âmbito quali-quantitativo de pesquisa, concentrando-se nos sentidos advindos das orações como potencial para a construção de si de Celie. Conforme afirmam Schneider, Fujii e Corazza (2017), tanto a abordagem qualitativa quanto a quantitativa podem ser consideradas complementares, ou seja, a depender dos objetivos da pesquisa, uma abordagem pode complementar a outra, que

nesse contexto, constitui-se inviável afirmar, a priori, que determinada abordagem metodológica configura-se como melhor, mais aceitável e/ou mais confiável que outra, visto que esta escolha deve balizar-se nos objetivos da pesquisa, nos problemas a serem investigados, na habilidade do pesquisador para organização e aplicação metodológica, bem como, na clareza relacionada às potencialidades e limitações dos métodos em questão e não, necessariamente, na dicotomia entre a abordagem qualitativa e quantitativa (SCHNEIDER; FUJII; CORAZZA, 2017, p. 575).

Para a análise da construção de Celie, busco investigar os enunciados transitivos em que há ocorrências dos pronomes “*I*” e “*me*”, produzidos pela personagem. Considerando que a narrativa é apresentada em primeira pessoa, tratando-se de uma construção de si, foram observadas essas ocorrências em 33 cartas do total de 90. Seguindo a delimitação proposta,

verifico as cartas as quais Celie experienciar a descoberta de uma nova forma de amar. O *corpus* foi dividido em 11 cartas iniciais, 11 intermediárias e 11 finais. Essa quantidade foi estabelecida, acreditando-se serem amostras da totalidade das cartas escritas por Celie (70 cartas). A motivação por essa divisão metodológica partiu da inquietação de saber como se desenvolve a emancipação de Celie no decorrer da narrativa, em outras palavras, a emancipação da personagem será acompanhada de perto e por partes.

Para tanto, de forma sistemática, foram seguidos os seguintes passos para a construção da metodologia desta pesquisa:

- Delimitação do *corpus*;
- Definição dos objetivos;
- Pesquisas bibliográficas e elaboração do aparato teórico;
- Compilação do objeto de estudo – digitalização das principais páginas do romance utilizadas no trabalho;
- Digitalização do texto;
- Inserção do nódulo de busca⁴ com os códigos de análise utilizados no *AntConc* 3.5.8;
- Composição das análises e redação do texto final.

Ferramentas analíticas

Os nódulos de busca foram construídos com base no Sistema de Transitividade de Halliday e Matthiessen (2004). O quadro a seguir, conforme Rodrigues (2019) apresentou em seu trabalho, também como parte da metodologia, ilustra a constituição dos nódulos:

Quadro 1 – Informações para a construção dos nódulos de busca

A	B	C
<i>Conjunto de cartas</i>	<i>Processos</i>	<i>Participantes</i>
1 – 11 primeiras 2 – 11 intermediárias 3 – 11 últimas	1 – Materiais	1 – Ator 2 – Meta 3 – Escopo 4 – Beneficiário 5 – Atributo
	2 – Mentais	1 – Experienciador 2 – Fenômeno

⁴ São etiquetas compostas por parênteses angulares “< >”, os quais carregam no seu interior a representação numérica dos Processos e dos Participantes analisados. Elas são utilizadas no programa de computador grátis com multiplataforma de pesquisa para os estudos de Linguística de *Corpus: AntConc* (RODRIGUES & ALVES, 2017).

	3 – Relacional	1 – Portador 2 – Atributo 3 – Identificador 4 – Identificado
	4 – Verbais	1 – Dizente 2 – Verbiagem 3 – Receptor 4 – Alvo
	5 – Comportamentais	1 – Comportante 2 – Escopo
	6 – Existenciais	1 – Existente

Na localização A do Quadro 1, o dígito 1 identifica o conjunto das 11 primeiras cartas (1ª parte do romance); o dígito 2 determina o conjunto das 11 cartas intermediárias (2ª parte do romance); o dígito 3 descreve o conjunto das 11 últimas cartas (3ª parte do romance).

Na localização B, o dígito 1 identifica um Processo Material, que se refere aos verbos que são realizados por experiências do mundo externo; o dígito 2 determina um Processo Mental, refere-se aos verbos que são realizados por experiências do mundo interno; o dígito 3 descreve um Processo Relacional, diz respeito à forma como os Participantes se relacionam nas orações; o dígito 4 identifica um Processo Verbal, é referente aos verbos que realizam os Processos do dizer; o dígito 5 assinala um Processo Comportamental, se refere aos Processos tidos humanos (fisicamente e mentalmente); o número 6 revela um Processo Experiencial, refere-se aos Processos que representam algo que acontece ou existe.

Na localização C, os dígitos estão relacionados à coluna anterior:

- Na primeira linha, o dígito 1 identifica um Participante Ator; o dígito 2 descreve um Participante Meta;
- Na segunda linha, o dígito 1 determina um Participante Experienciador; o dígito 2 assinala um Participante Fenômeno;
- Na terceira linha, o dígito 1 revela um Participante Portador; o dígito 2 identifica um Participante Atributo; o dígito 3 descreve um Participante Identificador; o dígito 4 corresponde a um Participante Identificado;
- Na quarta linha, o dígito 1 identifica um Participante Dizente; o dígito 2 assinala um Participante Verbiagem; o dígito 3 determina um Participante Receptor;
- Na quinta linha, o dígito 1 corresponde a um Participante Comportante; o dígito 2 identifica um Participante Comportamento;
- Na sexta linha, o dígito 1 revela um Participante Existente.

Por se tratar da construção de si de Celie, as ocorrências dos pronomes “*I*” e “*me*” foram anotadas com base nos nódulos de busca apresentados anteriormente, como se pode ver no recorte do *corpus* a seguir.

“*I ast <141> her <112> to give me the picture. An all night long I stare <121> at it. An now when I dream <151>, I dream <151> of Shug Avery. She be dress to kill, whirling and laughing.*” (WALKER, 1982, p. 6, fragmento).

Antes de fazer a descrição analítica do trecho acima, é preciso entender que os nódulos de busca foram interpretados de acordo com o quadro de composição de nódulo explicitado anteriormente. Quando a oração for direta, a etiqueta de análise vem depois do Processo, se for indireta, vem antes do Processo. A posição do nódulo ajuda na identificação do Processo no programa *AntConc*. Além disso, o trecho pertence ao conjunto das 11 primeiras cartas representado pelo dígito <1>.

Na primeira linha, em “*I ast⁵ her to give me the picture.*”, há a presença de dois Processos. Um é Processo Verbal “*ast*” – *to ask* (perguntar) simbolizado pelo dígito <4>; e o outro é um Processo Material “*to give*” (dar). O primeiro tem como Participante Dizente “*I*” (eu) descrito pelo dígito <1>. E o segundo Participante é Meta “*me*” (me) representado pelo dígito <2>.

Ainda na primeira linha, na oração: “*I stare at it*” o Processo é Mental “*stare*” (olhar fixamente) representado pelo dígito <2>. E o Participante é Experienciador “*I*” (eu) descrito pelo dígito <1>.

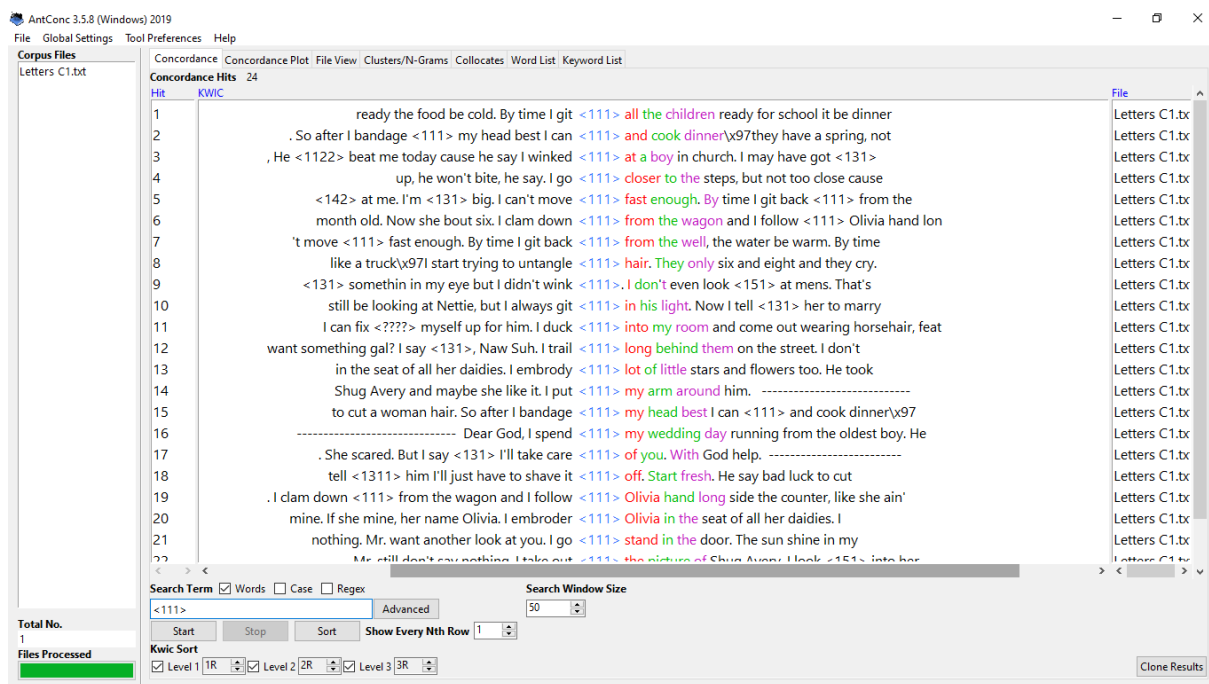
Na segunda linha há dois Processos iguais, então, descreverei apenas um deles. Em “*I dream of Shug Avery*”, o Processo é Comportamental “*dream*” (sonhar) simbolizado pelo dígito <5> e o Participante é Comportante “*I*” (eu) descrito pelo dígito <1>.

Como se viu anteriormente, os nódulos de busca são importantes para a quantificação dos dados. Para isso, foi utilizado o programa *AntConc 3.5.8*, que auxiliou no processo analítico

⁵ A linguagem que Celie utiliza na escrita de suas cartas é o *Black English*, que está constantemente ligado ao dialeto rural do sul estadunidense, o que para nós brasileiros/as seria o “pretuguês”, termo cunhado pela intelectual negra Lélia Gonzalez, oriundo da “crioulização” do português, a fim de trazer a africanização da cultura brasileira à tona (NUNES, 2021). Trata-se de uma língua viva, pois utilizamos-na mesmo que de forma inconsciente; por exemplo, a palavra “bunda” Gonzalez explica, que tem sua origem no “quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do bantu que “casualmente” se chama bunda” (MARTINS, 2021). Para maiores informações, acesse: <https://crossref-it.info/textguide/the-color-purple/42/3273>. Acessado em: 24 fev. 2021.

dos Processos no *corpus*. Na figura a seguir, é possível ver os dados na interface do programa, como exemplo de uma parte do procedimento analítico.

Figura 1 – Linhas de concordância na interface do programa AntConc



Fonte: Programa AntConc

A figura acima apresenta a interface do programa *AntConc* 3.5.8, cujas linhas de concordância são numeradas em ordem crescente. O *Concordance Hits*, na parte superior do quadro das linhas de concordanciamento⁶, apresenta a quantidade total da ocorrência de orações. O *Search Term*, na parte inferior, funciona como um buscador de orações, por meio dos nódulos de busca. Diante disso, o objetivo era fazer o levantamento de todas as orações pertencentes ao conjunto das 11 primeiras cartas (1ª parte do romance), que contivessem Processos Materiais e Participantes Ator, encontrados por meio do nódulo <111>.

COMPOSIÇÃO DA DISSERTAÇÃO

A fim de contemplar os objetivos dispostos acima, este trabalho foi dividido em 4 capítulos. O capítulo 1 trata do estado da arte do estudo, o objeto, e os contextos internos e

⁶ A concordância, em Linguística de *Corpus*, é uma listagem das ocorrências de um item específico, dispostas de tal modo que a palavra de busca (aquela que se tem interesse em investigar) aparece centralizada na página na tela do computador (SARDINHA, 2004).

externos à obra. Neste capítulo, discuto sobre o *corpus* em si, abordando os principais pontos: i) um breve resumo do romance, onde descrevo os personagens, o lugar, e o tempo; ii) uma contextualização de publicação da obra, tendo em vista a conjuntura sociopolítica dos Estados Unidos, no século XX; iii) uma rápida discussão sobre o feminismo negro nos Estados Unidos, onde faço um apanhado histórico, de forma sucinta.

O capítulo 2 apresenta a discussão teórica para a análise, sobre a interseccionalidade, onde faço uma síntese pontuando desde o surgimento do termo interseccionalidade até as discussões teóricas acerca da contextualização do termo e a aplicabilidade do mesmo como aparato teórico-metodológico.

O capítulo 3 discorre o aporte teórico para a análise, a Linguística Sistêmico-Funcional. Neste capítulo, levanto uma discussão sobre o objeto de pesquisa, no qual, inicio falando sobre os princípios da LSF, passo pelas variáveis de contexto de situação, adentro nas metafunções da linguagem e, por fim, falo sobre o Sistema de Transitividade.

O capítulo 4 é destinado ao processo analítico dos dados e às discussões. Nele, faço uma discussão quantitativa, na qual apresento os dados numéricos obtidos na análise, e também, discuto qualitativamente os dados.

Em seguida, finalizo o miolo do texto com as considerações finais, que, na verdade, não será finalizado por aqui, afinal a discussão sobre interseccionalidade é de extrema importância na sociedade atual.

Por fim, coloco as referências com todo o material de apoio utilizado para a discussão teórica e epistêmica desse estudo e o apêndice com as análises no prelo.

CAPÍTULO 1

DEAR CELIE, ESTADO DA ARTE

A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora.

LÉLIA GONZALEZ (1988)

1.1. O OBJETO

As subseções a seguir apresentam a contextualização do romance *The color purple*, orientando-se pelo contexto de publicação, que traz informações de caráter histórico, sociológico e cultural da época em que o romance foi publicado, e pelo contexto interno da obra, onde faço um breve resumo dos acontecimentos contidos no interior do livro.

1.1.1. *The color purple*: contexto de publicação

The color purple foi publicado em um contexto favorável de mudança nos Estados Unidos, especialmente no que se refere aos direitos políticos das minorias. Entre os anos de 1960 e 1970, alguns dos direitos políticos alcançados pelas minorias, mulheres (negras), negros, gays e lésbicas e imigrantes, foram conservados nos Estados Unidos. Porém, alguns problemas sociais relacionados aos direitos civis e à expansão da liberdade ainda persistiram nas décadas de 1980 e 1990. Também neste período, houve motins urbanos em Miami, Nova York e outras cidades, em decorrência do racismo ainda presente na sociedade, refletido na falta de oportunidades econômicas para a comunidade negra (PURDY, 2007).

Percebe-se um movimento de empoderamento das mulheres na década de 1980, proporcionando mais liberdade nas relações matrimoniais e atitudes liberais em relação à sexualidade. Em *The color purple*, a personagem Shug Avery serviu como fonte de inspiração para Celie chegar a sua autonomia. Ao se inspirarem umas nas outras, prevalecia a liberdade e muitas campanhas de conscientização e de outros assuntos que marcaram o período, conforme afirma Purdy (2007, p. 267):

Campanhas contra abuso sexual de mulheres e regulamentações contra o comportamento machista – no funcionalismo público, nas universidades e até em muitas corporações – foram bem-sucedidas e passaram a ser respeitadas.

O Ato de Direito ao Voto foi aprovado pelo Congresso estadunidense em 1982, promovendo várias diretrizes igualitárias. Nesse sentido, as pessoas negras tiveram direito ao voto, uma vez que essas diretrizes estavam relacionadas também à “igualdade racial” (PURDY, 2007).

No século XX, o Jazz e o Blues estavam no auge, e a personagem Shug Avery cantava esses dois gêneros musicais. As pessoas negras escreviam as letras como forma de denúncia sobre a segregação, o racismo, e pela luta pelos direitos civis. Nesse momento, acontecia, nos Estados Unidos, o Renascimento de Harlem, que, consoante Mendes e Santos (2017), foi um movimento político-cultural liderado pela comunidade negra estadunidense, que buscava difundir e valorizar as artes, a cultura e a beleza afrodescendente. Na literatura, o Renascimento de Harlem, também chamado de Renascimento Negro, ou ainda, *New Negro*, que era formado por escritores e escritoras negros/as estadunidenses, foi uma das primeiras manifestações provenientes do Pan-africanismo⁷. Esse movimento intelectual surge em 1920, com o objetivo de buscar a valorização das pessoas negras e a luta pela igualdade de direitos pertencentes apenas às pessoas brancas (SANTOS, 2007).

1.1.2. Feminismo Negro nos Estados Unidos

Dentre os movimentos relativos às minorias, destaco o feminismo negro nos Estados Unidos, no século XX, que é regido pela 3ª onda do feminismo. Esta se inicia na metade do século XX e é impulsionada nos anos 1990, sendo caracterizada pelo feminismo da “mulher de cor”, em outras palavras, o feminismo da mulher negra.

Esta onda dialoga diretamente com a 2ª onda do feminismo. Na verdade, é a continuidade na busca dos direitos ainda não alcançados. Na onda anterior, falava-se em igualdade política e cultural feminina, em liberdade e independência do patriarcado, na contracultura, ou estilo de mobilização e contestação social, que tinha enfoque nos Direitos Civis; no Movimento de Liberdade de Expressão (FSM); nos protestos contra a Guerra do Vietnã; Revolução de Gays e Lésbicas, entre outros movimentos (LORBER, 1997).

⁷ “O Pan-africanismo, movimento que se assentava na ideia de unidade da raça negra, seja em África ou em diáspora, surgiu no final do século XIX nos Estados Unidos” (SANTOS, 2007, p. 3).

A 3ª onda do feminismo tem como características principais: a contestação da heterossexualidade compulsória; as celebrações do empoderamento feminino, que diz respeito à autonomia da mulher no âmbito social; a nova definição para a palavra *queer*, que engloba os direitos de todas as pessoas de gênero e sexualidade dissidentes; os desafios da definição de feminilidade, baseado nas mulheres de classe média e alta. Para Rich (2010, p. 18) existe um “apagamento da existência lésbica no pensamento feminista bem como no entendimento geral das relações de gênero na sociedade”. Ela faz uma crítica à ideologia que eleva a heterocentricidade entre as pessoas feministas, em outras palavras, ela contesta a heterossexualidade compulsória.

Para Lorber (1997), o feminismo negro nos Estados Unidos é focado na feminilidade e cultura que são importantes para a identidade e não podem ser deixadas de lado, na nova estrutura de poder diferente da vivida por homens e mulheres brancas, na resposta ao Movimento de Direitos Civis contra o racismo e também ao Movimento Feminista Convencional, assim como na interseccionalidade de feminismo, banindo desigualdades e opressões sofridas pelas mulheres negras.

Duas das grandes precursoras deste movimento são Angela Davis e Alice Walker, ativistas feministas e intelectuais que refletem a experiência da autoria feminina negra. Davis (2018, p. 15) fala que devemos “subir todas juntas”⁸, isso inclui homens e mulheres independente de raça ou cor; o importante é que todos compartilhem do apoio coletivo contra as desigualdades sociais e civis. Alice Walker, através da personagem Celie, diz que a mulher negra é a “mula do mundo”. Com isso, entendemos que os traços das antepassadas, escravas ainda permanecem nos dias de hoje, que dá a ideia de carregar o peso nas costas por ser mulher e negra (BEIRUTTI, 2012). Em *The color purple*, e em outros de seus escritos, Walker externa questões de espiritualidade de mulheres negras.

Walker (1983) prefere referir-se ao feminismo negro como “mulherismo”, pois está enraizado na história das mulheres negras a opressão racial e de gênero. A partir desse pensamento, outras reflexões acerca de “mulherismos” surgirão. Esse termo utilizado pela autora, remete a uma dicotomia entre as “mulheristas” (mulheres negras) e as “feministas” (mulheres brancas), que, ao mesmo tempo, causa uma junção, pois umas dependem das outras, assim como o lilás é para a lavanda.

⁸ Essa citação faz parte do capítulo: “Vamos subir todas juntas: perspectivas radicais sobre o empoderamento das mulheres afro-americanas”, contida no livro *Mulheres, Cultura e Política*, de Angela Davis.

O termo feminismo negro também deixa muitas mulheres afro-americanas desconfortáveis, porque desafia essas mulheres negras a confrontarem seus próprios pontos de vista sobre sexismo e opressão das mulheres (COLLINS, 1996, p. 13).⁹

Conforme afirma Collins (1996) acima, muitas mulheres afro-americanas não se sentem confortáveis ao utilizarem o termo “feminismo negro”, visto que são forçadas a retomarem suas histórias, refletindo acerca das opressões sofridas.

1.2. O ROMANCE: CONTEXTO INTERNO

The color purple é um romance epistolar, ambientado no Sul dos Estados Unidos, na metade do século XX. Celie, a protagonista da ficção, é uma garota afro-americana de 14 anos, que vive com os pais e os irmãos. Ela é abusada sexual e moralmente por seu padrasto, referido por Celie como Pa, com quem teve uma filha, que ao nascer foi levada para a floresta, e um filho que possivelmente foi morto por Mr.

A personagem era semianalfabeta e escrevia cartas para Deus e para sua irmã mais nova, Nettie, relatando acontecimentos do seu cotidiano, como violências sofridas, questionamentos sobre seu eu interior, entre outras coisas. Nettie seria entregue para Mr. em troca de uma vaca, por ser muito jovem e sem experiência, Albert decidiu ficar com Celie. Ele era um homem viúvo, tinha três filhos e precisava de uma mulher que cuidasse da casa.

Quando Celie já era esposa de Mr., assim como o padrasto, ele não a respeitava, a humilhava e a abusava de várias formas inclusive, sexualmente. Em uma de suas conversas com Shug Avery, Celie confessa como se sente ao ter relações sexuais com Albert, seu marido; ela finge não estar lá, não sentir nada. Mr., então, apenas faz “o serviço” (como é dito no livro) e vai dormir. Enquanto Celie não para de pensar em Nettie.

A sociedade na qual Celie estava inserida era machista, misógina e racista. A visão dos homens daquela época pode ser ilustrada por um diálogo entre Albert (Mr.) e seu filho Harpo, no qual o primeiro afirma que mulher é igual a criança, ou seja, tem que apanhar para que respeite. E isso aconteceu. Harpo bateu em sua esposa, Sofia. A vida de Celie começa a mudar com a chegada de Shug Avery, uma “linda” e “sensual” cantora de Blues. Celie já havia visto fotos de Shug entre os pertences de Albert; para ela Shug era uma mulher muito atraente e, em uma de suas cartas, agradece a Deus por Shug ter olhado em seus olhos durante um show. A partir deste momento, Celie se apaixona ainda mais por Shug Avery.

⁹ Todas as traduções, neste trabalho, são de minha autoria que possuo, como tradutor, licença para esse feito.

Certo dia, Albert chegou em casa com Shug nos braços, ela estava toda encharcada da chuva e doente. Celie a recebeu, porém, a princípio, Shug a tratou mal como se ela fosse apenas uma empregada doméstica da casa. Entretanto, elas se tornaram amigas e Shug contou que foi amante de Albert. No desenrolar da história, Celie se apaixona por Shug e elas têm um caso de amor.

Em um certo momento, Shug pergunta a Celie sobre Nettie, e elas descobrem que Albert estava escondendo as cartas que Nettie escrevia para Celie. Só assim, Celie fica sabendo do paradeiro de sua irmã, que havia ido para a África com missionários. A felicidade lhe era explícita no sorriso ao saber que Nettie estava viva.

Shug decide ir embora com Germaine (um homem jovem que conhecera). Celie fica desapontada com a revelação de sua amada. Mas, Shug disse que voltaria.

Celie volta para a casa de seu padrasto como única herdeira e abre sua loja de calças. Ao mesmo tempo, Nettie volta com sua família da África. Além disso, Shug Avery passa a morar com Celie, assim como Harpo e Sofia. Celie não guarda mágoas de Albert e então se tornam amigos.

Ao longo do romance, Celie se emancipa. É como uma viagem que começa com uma personagem e termina com outra totalmente diferente. No primeiro momento, Celie se apresenta totalmente submissa, no entanto, tudo muda com a chegada de Shug, que a encoraja a ser uma mulher independente e, no fim da história, Celie tem sua autonomia.

Nesse capítulo, trouxe informações do contexto de publicação do romance, respeitando a época em que foi publicado e sobre o contexto interno da obra, um breve resumo da narrativa. No próximo capítulo, trarei uma discussão aprofundada sobre interseccionalidade, buscando adentrar na conceituação do termo, apresentando as percussoras do pensamento interseccional no Brasil e no mundo.

CAPÍTULO 2

DEAR SHUG, NOS CAMINHOS DA INTERSECCIONALIDADE

*Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra foder [...]*

LINN DA QUEBRADA – BIXA PRETA (2017)

É imprescindível mencionar Linn da Quebrada para começar, uma das grandes vozes com potência transgressora hoje no Brasil. Suas canções revelam várias problemáticas sociais no que diz respeito à sexualidade, ao gênero, à raça, à classe, entre outras. Estas se interseccionam diante das experiências vivenciadas pelas pessoas de gênero e sexualidade dissidentes.

Diante disso, trago um trecho da música *Bixa Preta*, que dialoga diretamente com o tema deste trabalho. Quando Linn fala que é “bicha, louca, preta, favelada”, lembro-me de Celie, mulher no espectro não-heteronormativo, mãe, negra, camponesa. Esses fatores se entrelaçam entre si, constituindo assim, diversas formas opressões.

Segundo Furtado (2019, p. 143) “O pensamento sobre as categorias de opressão como interseções, como vias que se entrecruzam e se sobrepõem, foi desenvolvido e aprimorado pelas mulheres negras em sua atuação nos movimentos sociais ao longo das décadas seguintes”. E ainda continua em fase de aprimoramento nas lutas de gênero, sexualidades dissidentes e raça. Beatriz Preciado em uma entrevista concedida à Jesus Carrillo, retoma o contexto histórico da crise do gênero na segunda onda do feminismo, nos anos 1990, que deu lugar a reflexões acerca do essencialismo, gerando debates transversais entre as teóricas e feministas da época. Isso porque essas discussões permeavam entre conceitos de: igualdades e diferenças, justiça e reconhecimento, e também essencialismo e construtivismo (CARRILLO, 2010). Preciado defende que seria mais justo: sexualizar a raça e racializar o sexo, através de uma constituição mútua que

não é simplesmente questão de se ter em conta a especificidade racial ou étnica da opressão como mais uma variante junto à opressão sexual ou de gênero, mas de analisar a constituição mútua do gênero e da raça, o que poderíamos

chamar a sexualização da raça e a racialização do sexo, como dois movimentos constitutivos da modernidade sexo-colonial (CARRILLO, 2010, p. 48).

Pensando um pouco a respeito dos debates transversais sobre o feminismo,

a negatividade crítica do feminismo vai encontrar espaço na crítica a este androcentrismo¹⁰ nas relações sociais de gênero e sua representação; igualmente, na tentativa de trazer para a luz esse outro irrepresentável, que não cabe no modo como o gênero é concebido (OLIVEIRA, 2017, p. 40-41).

A partir desse ponto de vista, o leque das possibilidades de gênero se abre. Pensar em um feminismo que abrangesse apenas as mulheres brancas no espectro cis-heterossexual, não comportaria as vastas possibilidades de ser mulher, pois ele provavelmente sustentaria o privilégio branco heteronormativo. Por isso que a teoria feminista é importante para o entendimento de como o poder constitui as pessoas, levando em consideração gênero, raça, classe, sexualidade, etc. No feminismo negro, por exemplo, conforme Mbandi (2019, p. 14), “tratam de enegrecer o feminismo e feminizar a raça”. Essa ideia se aflora a partir da inquietude de mulheres negras quanto ao feminismo tido como branco. Elas reivindicam suas próprias existências como mulheres negras feministas.

2.1. KIMBERLÉ CRENSHAW E A INTERSECCIONALIDADE

Antes de penetrar no conceito de interseccionalidade, cunhado pela professora de direito e advogada Kimberlé Crenshaw, é importante reconhecer que outras teóricas e intelectuais negras já haviam tratado do assunto sobre opressões, através de diversos eixos. Veja o quadro a seguir para melhor compreensão dos eixos de subordinação¹¹ defendidos pelas intelectuais:

¹⁰ Androcentrismo “É a visão de mundo que situa o homem como centro de todas as coisas. O macho ocupa uma posição central na sociedade, na cultura e na história. O conceito está muito relacionado com o patriarcado, mas também com a discriminação contra a mulher” (FERRERO, 2017).

¹¹ Conhecidos como: “sistemas discriminatórios” (racismo, cis-heteropatriarcalismo, opressão de classe etc), ou, ainda, “eixos discriminatórios” ou “eixos de poder (MARTINS, 2016).

Quadro 2 - Mapeamento de eixos defendidos por intelectuais do feminismo negro¹²

<i>Teóricas pensadoras do Feminismo negro</i>	<i>Eixos que defende</i>	<i>Localidade</i>
Angela Davis	classe x raça	América do Norte
bell hooks	intelectualidade x raça x estética	
Audre Lorde	sexualidade x raça	
Patricia Hill Collins	gênero x raça	
Avtar Brah	relação social + experiência humana + subjetividade + identidade social	Europa
Anne McKlinctock	sexualidade + raça + gênero	África
Chimamanda Adichie	gênero + raça + espaço	
Rita Segato	identidade + raça	América Latina
Sueli Carneiro	raça x gênero	
Luiza Bairros	raça x gênero x classe social x orientação sexual	
Lélia Gonzalez	colonialidade	
Beatriz Nascimento	corporeidade negra x espaço	
Neusa Santos Sousa	raça x classe	
Conceição Evaristo	raça x gênero x classe social	

Na América do Norte, especificamente nos Estados Unidos, a ativista Angela Davis defendia através de seu discurso, os eixos de classe e raça. bell hooks, por sua vez, discute a questão da intelectualidade e a estética da mulher negra e o racismo. Audre Lorde se debruça pelos eixos de sexualidade e raça; sendo ela uma mulher negra lésbica, que enegrece o movimento feminista lésbico e lesbifica o movimento negro. Conforme Lorde aponta,

entre as mulheres lésbicas, eu sou negra; e entre as pessoas negras, eu sou lésbica. Qualquer ataque contra as pessoas negras é um problema para lésbicas e gays, porque eu e milhares de outras mulheres negras somos parte da comunidade lésbica. Qualquer ataque contra lésbicas e gays é um problema para pessoas negras, por que milhares de lésbicas e homens gays são negros. Não existe hierarquia de opressão (LORDE, 2019, p. 264).

Chamo atenção para esta intelectual, em específico, pois ela aborda a questão do erotismo como forma de empoderamento no ensaio: “Os usos do erótico: o erótico como forma de poder” contido no livro “Irmã Outsider”. Celie, protagonista de *The color purple*, se emancipa a partir da descoberta de uma nova forma de amar, após desfrutar os prazeres de relações sexuais com outra mulher; esta discussão será contemplada no capítulo 4. Ainda nos EUA, a autora Patricia Hill Collins escreve observando os eixos de gênero e raça, os quais “colocam as mulheres negras em lugares específicos que as permitem ter um olhar tanto da

¹² Quadro construído a partir de: Henning (2015); Mbandi (2019); Vera (2019).

margem onde se encontram quanto do centro onde não podem estar posicionadas” (MBANDI, 2019, p. 18).

Na Europa, precisamente, no Reino Unido, Avtar Brah e Anne McKlinctock escrevem a respeito dos eixos sob a ótica aditiva, essa perspectiva difere da teoria interseccional, pois propõe a soma dos marcadores sociais: a interseccionalidade sugere que a gente supere a ideia de adição e que contemple as intersecções (MBANDI, 2020).

Na África, Chimamanda Adichie, feminista e escritora nigeriana, traz, em seus escritos, debates relevantes para as questões sociais.

Na América Latina, Rita Segato, Sueli Carneiro, Luiza Bairros, Lélia Gozalez, Beatriz Nascimento, Neusa Sousa, Conceição Evaristo, todas essas mulheres têm discutido acerca de sexualidade, identidade de gênero, corporeidade e o lugar das mulheres negras na sociedade.

Haja vista a trajetória dessas mulheres no Brasil e no mundo, que vinham refletindo questões ligadas aos marcadores sociais e à forma como esses caminhos se cruzavam, pode-se dizer que se trata de uma teoria interseccional, embora ainda não houvesse uma legitimação através de um conceito propriamente dito. A autora Collins (1998, 1990) nomeia as relações interconectadas como “Matriz de dominação”¹³; essa foi a definição mais próxima da noção de interseccionalidade. O conceito foi incorporado por Kimberlé Crenshaw na década de 1980, quando ela aplicou essas conexões no âmbito da hierarquia social. Para Kimberlé, a interseccionalidade pode ser compreendida como uma metáfora para entender as maneiras pelas quais várias formas de desigualdade ou opressão se constituem. Essas formas de opressão e de desigualdade criam obstáculos que, muitas vezes, não podem ser entendidas dentro das formas convencionais de pensar sobre o antirracismo ou o feminismo ou quaisquer outras estruturas de defesa da justiça social (CRENSHAW, 2017).

Um exemplo clássico da primeira menção do termo “interseccionalidade” nos escritos de Crenshaw foi em 1989, por meio do artigo intitulado: “Desmarginalizando a interseção de raça e sexo: uma crítica feminista negra à doutrina da discriminação, teoria feminista e política antirracista”. Trata-se de um estudo da área do direito, no qual a pesquisadora analisa um caso que aconteceu entre a empresa estadunidense General Motors (GM) e ex-funcionárias negras, onde cinco das que foram demitidas entraram com um processo contra a GM alegando discriminação (de gênero). A Corte não acatou o pedido das ex-funcionárias; uma vez que na

¹³ “[...] diz respeito a forma com que as opressões se desenvolvem e também a maneira com que as mesmas se articulam mutuamente a partir de uma organização social que fortalece os sistemas de dominação que estruturam o poder hegemônico” (BUENO, 2019). Essa citação pode ser acessada em: <https://almapreta.com/sessao/quilombo/uma-introducao-ao-pensamento-de-patricia-hill-collins-a-partir-da-perspectiva-de-uma-mulher-negra-do-sul-sul>. Acessado em: 07 mar. 2019.

empresa trabalhavam outras mulheres “brancas” na função de secretária. Elas tentaram novamente, agora, por racismo. E, mais uma vez, tiveram o processo indeferido, pois na GM trabalhavam homens “negros” nas funções consideradas “pesadas” (trabalho braçal). E assim, Crenshaw percebeu que não se tratava apenas de um tipo de discriminação, mas sim de algo que permeava entre o eixo de subordinação do sexismo e do racismo. Para ilustrar o caso descrito anteriormente, apresento a figura a seguir.

Figura 2 - Ilustração do caso ocorrido na General Motors



Fonte: Elaboração do autor

A partir da ilustração do caso da GM, contida na figura 2, pode-se inferir que o caso contou com dois eixos de subordinação: do lado esquerdo, o sexismo, representando as mulheres brancas; do lado direito, o racismo, caracterizando os homens negros; e no centro, um pontinho preto, marcando a discriminação interseccional que as ex-funcionárias negras da General Motors sofreram. Complemento esta discussão com a fala de Carla Akotirene que:

Para a Corte, tradicionalmente masculina e branca, é muito difícil compreender a identidade interseccional e criminalizar o racismo e o sexismo institucionalizados contra às mulheres negras sem enveredar pelos mesmos expedientes que as levam a recorrer às leis antidiscriminação, senão desmarginalizar raça e gênero (AKOTIRENE, 2019, p. 63).

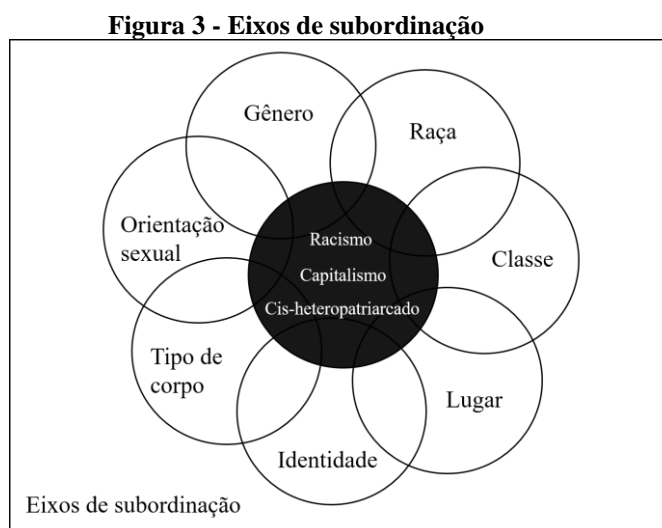
Desse modo, compreende-se que a interseccionalidade é capaz de explicar a simultaneidade dos eixos de subordinação, que se configuram sócio-históricamente na formação mútua da produção e reprodução de desigualdades sociais. Enquanto um indivíduo está sendo afetado por um dos eixos, ele está afetando outro indivíduo por outro eixo.

2.2. A INTERSECCIONALIDADE COMO INSTRUMENTO ANALÍTICO

A teoria interseccional é considerada um dos maiores paradigmas na teorização feminista e antirracista, na atualidade. E, embora seja algo potente para levantar debate acerca do sujeito interseccionado por eixos de subordinação, tem-se falado pouco sobre como estudar a teoria interseccional como metodologia (MCCALL, 2005). Porém, estudiosas/os e intelectuais feministas têm pensado uma forma de articular a interseccionalidade como uma ferramenta teórico-metodológica capaz de entender como as opressões simbólico-discursivas e estruturais estão articuladas dentro das estruturas sociais.

Para Akotirene (2019, p. 44), “a interseccionalidade nos instrumentaliza a enxergar a matriz colonial moderna¹⁴ contra os grupos tratados como oprimidos”. Uma maneira de compreender os eixos de discriminações estruturais dominantes – cis-heteropatriarcado, racismo e capitalismo – na sociedade, seria através do desenvolvimento de estudos produzidos no campo discursivo das avenidas identitárias. E assim pensar de que forma a sobreposição dessas avenidas produzem eixos de subordinação.

Diante disso, Crenshaw (2002) indaga que a interseccionalidade pode ser utilizada como um mecanismo que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. A figura a seguir retrata alguns destes eixos que participam da construção da subalternização de alguns indivíduos e do privilégio de outros:



Fonte: Baseado em Sampaio (2017)

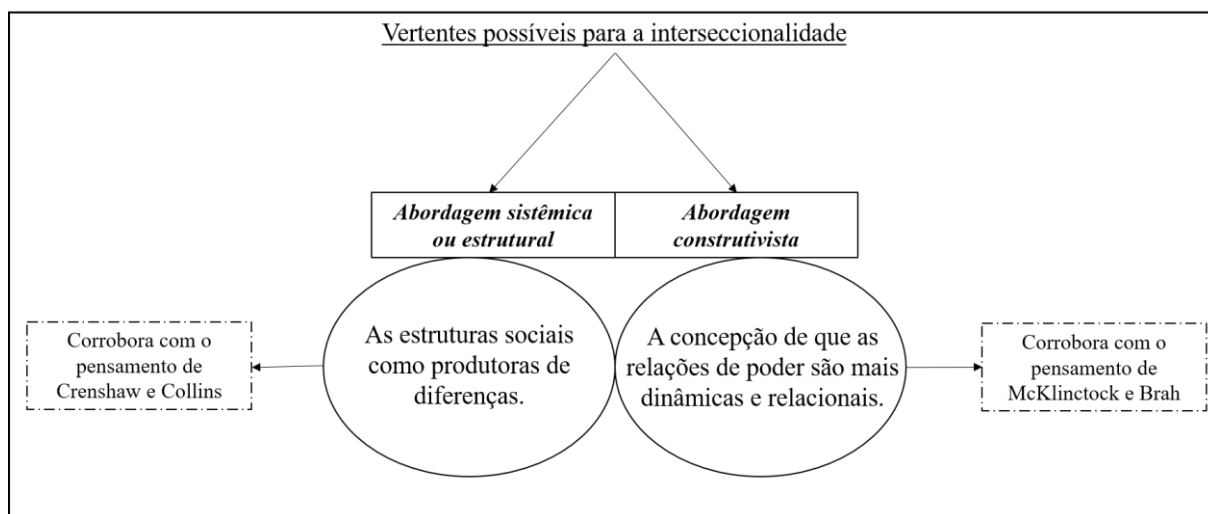
¹⁴ “Tal matriz colonial moderna remete a um lugar onde o cis-heteropatriarcado continua em espaços de poder, usufruindo de privilégios herdados desde o Brasil Colônia, e, oprimindo nas mais variadas formas os diferentes grupos pertencentes às minorias sociais” (JÚNIOR, 2020, p. 13).

Na figura 3, noto que a matriz colonial moderna está no centro dando sustentação aos eixos de subordinação. Isso porque ela é quem produz as avenidas identitárias onde os indivíduos oprimidos são jogados e são atingidos frequentemente pelo cruzamento das avenidas. Dessa maneira, é possível usar um dos eixos para identificar um problema, sempre pensando no indivíduo, como um ser não fragmentado.

Falo isso porque há quem ache que os eixos funcionam de forma individualizada, se fosse assim, em um determinado momento, eu seria negro, em outro, periférico, entre outros marcadores. Para Sen (2016), pode haver momentos que o indivíduo se associa ou se afilia mais a um grupo do que a outro, mas a identidade sempre será múltipla. Além disso, segundo Nzinga Mbandi, a interseccionalidade não é uma ferramenta para analisar quem sofre mais na sociedade. Sendo assim, não existe hierarquia de opressão. Afinal, o papel da abordagem interseccional é abranger as lutas sociais.

O pensamento interseccional, conforme afirma Mbandi (2019), aponta para várias possibilidades de análise, levando em consideração os entrelaçamentos dos marcadores sociais. Podendo assim, viabilizar à construção de algumas vertentes, tidas como abordagens sistêmicas, construtivistas, entre outras. Nesse momento, apresento apenas duas vertentes das várias possíveis para a interseccionalidade, baseados em Henning (2015), que traz observações propostas pelas pesquisadoras norte-americanas Kimberlé Crenshaw e Patricia Hill Collins, ao tratarem da abordagem sistêmica ou estrutural e pelas estudiosas britânicas Anne McKlinton e Avtar Brah, ao partilharem do pensamento de poder através da abordagem construtivista.

Figura 4 - Abordagens possíveis para a interseccionalidade



Fonte: Elaborado pelo autor

Consoante Mbandi (2019, p. 24) “as abordagens fundamentadas em metodologias interseccionais não são homogêneas”, isto é, a interseccionalidade é heterogênea no que tange às várias possibilidades de interseções, tanto dos eixos de subordinação quanto de suas abordagens.

Em suma, nos caminhos da interseccionalidade, os indivíduos nunca partem do mesmo lugar, eles se cruzam em determinado momento, mas constroem uma trajetória diferente. Hirata (2014, p. 69) elege a interseccionalidade “como uma das formas de combater as opressões múltiplas e imbricadas, e portanto, como um instrumento de luta política”, e para além disso, é uma forma de unificação as lutas das minorias contra as opressões do sistema cis-heteropatriarcal da sociedade atual. E, por fim, pensar a abordagem interseccional como sendo uma noção de identidade multiplicativa, que permite o indivíduo caminhar pelas avenidas identitárias, do gênero, da raça, da sexualidade, entre outras, sendo possível assim fazer uma análise conceitual de identidades, por exemplo, mulher x negra x lésbica (NOGUEIRA, 2017).

Nesse capítulo, discuti a instrumentalidade da interseccionalidade para identificar múltiplas violências que não se somam, mas que se tocam ao mesmo tempo de forma cruzada. No próximo capítulo, apresentarei o objeto de pesquisa utilizado nesse estudo, a Linguística Sistêmico-Funcional, em específico, o Sistema de Transitividade proposto por Halliday e Matthiessen (2014).

CAPÍTULO 3

DEAR NETTIE, LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL

A transitividade na LSF é compreendida como um sistema que envolve toda a oração e ocupa uma posição privilegiada, já que é a responsável pela expressão de nossas experiências. Em outras palavras, a transitividade é a categoria léxico-gramatical que codifica a representação do mundo na linguagem [...].

MEDIANEIRA SOUZA (2012, p. 3)

Conforme mencionado na introdução, esta pesquisa, materializada nesta dissertação, tem como objetivo a investigação de como Celie experiencia o mundo, e as formas pelas quais a linguagem representa práticas sociais da personagem. Neste capítulo, serão apresentados conceitos epistemológicos acerca da Linguística Sistêmico-Funcional (doravante LSF), de Halliday e Matthiessen (1985, 1994, 2004, 2014), os quais são basilares para a análise proposta do *corpus*.

3.1. LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL: CONTEXTUALIZAÇÃO

No auge dos anos 1960, o estruturalismo ainda tinha grande influência sobre os estudos linguísticos, sendo a autonomia da língua o epicentro de investigação para os estudiosos da época. Nessa conjuntura, Noam Chomsky desenvolveu uma abordagem da Gramática Transformacional, a qual não visava algo diferente para a autonomia da língua, pois o pressuposto do teórico era explicar o porquê de a linguagem ser estruturada na forma como ela é, através da descoberta de regras que pudessem ser empregadas em todas as línguas e para que as frases fossem consideradas gramaticalmente corretas (ROCHA, 2018).

Em contraponto ao Gerativismo e dentro da vertente dos estudos funcionalistas, Halliday propõe a Gramática Sistêmico-Funcional, a qual se constitui da concepção de que a língua é funcional e não apenas biológica, buscando entender a função da linguagem no âmbito social, especificamente, nas práticas sociais. Segundo Melo (2013, p. 79), “as formas gramaticais têm papel na organização da sociedade”, em outras palavras, a linguagem (aqui

chamada de sistema semiótico social), pode ser explicada em diferentes contextos sociais. Nesse sentido, é possível afirmar que a experiência humana é construída através da linguagem.

Uma das formas de manifestação da linguagem é através do texto, que constitui uma entidade semântica, ou seja, está sempre em processo de construção de significados. O texto está diretamente relacionado com o contexto, de forma que o texto funciona como um espelho, pois reflete as influências do contexto o qual está inserido. Para Eggins (2004, p. 7) isso acontece considerando que:

[...] o contexto está no texto: o texto carrega consigo, como parte dele, aspectos do contexto em que foi produzido e, presumivelmente, dentro do qual seria considerado apropriado.

Na LSF, os sistemas linguísticos se dividem em duas dimensões: o extralinguístico e o linguístico. O primeiro se subdivide em dois estratos¹⁵: o Contexto de Cultura e o Contexto de Situação, conforme ilustrado a seguir.

Figura 5 – Estratificação do contexto



Fonte: Fuzer e Cabral (2014, p. 26)

De acordo com a figura acima, o texto encontra-se no círculo central e está na base dos estratos, ele se integra com os Contextos de Cultura e de Situação. Além disso, é possível compreender que, mesmo sendo elementos extralinguísticos na formulação do texto, ambos os contextos são representativos na produção de sentido a partir do texto (SILVA, 2018).

O *Contexto de Cultura* pode ser definido como a sumarização de todas as possibilidades de produção de sentido em uma cultura específica, incluem um conjunto de aspectos culturais

¹⁵ Um estrato é o grupo de elementos que foram integrados a outros na formação da linguagem.

advindo dos estudos de Malinowski. Já o *Contexto de Situação* pode ser definido como a descrição de características extralinguísticas dos textos que nutrem às palavras e aos padrões gramaticais que são fontes de construção de sentido dos falantes e dos ouvintes (MELO, 2013).

3.1.1. As variáveis do contexto de situação

O texto é uma instância do processo e produto do significado social, ou seja, o *Contexto de Situação* é o meio imediato pelo qual o texto se desenvolve (HALLIDAY & HASAN, 1989). Partindo desse conceito, faz-se necessário destacar as três variáveis que compõem o Contexto de Situação, o Campo, a Relação e o Modo.

O Campo (ou *Field* nas palavras de BUTT *et al.*, 2003, p. 5) pode ser definido como algo que se deve falar ou escrever, tendo em vista os objetivos de curto e longo prazo do texto. Em outras palavras, o Campo corresponde a uma ação social, pois se preocupa em saber sobre os Participantes envolvidos e os tipos de atividades que são desenvolvidas por eles. Seus objetivos se referem à natureza da ação social que está acontecendo (FUZER & CABRAL, 2014).

A Relação (ou *Tenor*), (BUTT *et al.*, 2003, p. 5) refere-se às relações entre quem escreve e quem lê, isto é, preocupa-se com a relação entre os Participantes “na situação”, no texto e aborda sobre o grau da formalidade que, conforme Fuzer e Cabral (2014, p. 30) pode ser denominado também como distância social. Souza e Mendes (2015, p. 197) complementam a definição por se tratar de uma:

estrutura de papel – faz referência à relação entre os participantes (papéis e status): a relação permanente ou temporária, os papéis discursivos que os participantes desempenham no diálogo e a conexão total de relações significativas nas quais estão envolvidos, o grau de carga emocional.

O Modo (ou *Mode*), (BUTT *et al.*, 2003, p. 5) diz respeito ao tipo de texto que está sendo produzido, seria como uma organização simbólica, o canal, por meio oral ou escrito. Halliday e Hasan (1989, p. 12) definem Modo no discurso como:

A parte do texto que a linguagem está desempenhando sua função, o que os participantes esperam que a linguagem faça por eles nessa situação: a organização simbólica do texto, o status que ele possui e sua função no contexto, incluindo o canal (oral ou escrito, ou talvez, alguma combinação dos dois) e também o modo retórico, que está sendo alcançado pelo texto em termos de categorias: persuasiva, expositiva, didática e afins.

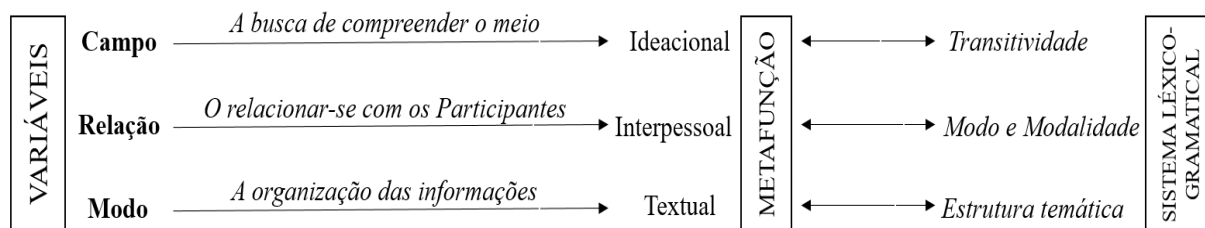
Assim, a partir destas variáveis é possível interpretar o contexto social de um texto, as quais permitem a construção de diferentes sentidos, visto que há a ocorrência da interação (SOUZA & MENDES, 2015).

3.1.2. As Metafunções da linguagem

Como visto na subseção anterior, existem três tipos de variantes do Contexto de Situação (o Campo, a Relação e o Modo), as quais se relacionam diretamente com as Metafunções que o Sistema Semiótico Social realiza. A linguagem desempenha concomitantemente três Metafunções: a Ideacional (tem a oração como representação), a Interpessoal (tem a oração como troca) e a Textual (tem a oração como mensagem). Cada Metafunção é materializada por um Sistema léxico-gramatical independente.

Consoante Fuzer (2008, p. 27) “A interpretação das representações demanda uma gama de questões linguísticas que poderiam ser exploradas com base nas três Metafunções da linguagem (ideacional, interpessoal e textual) na perspectiva hallidayana”. A imagem a seguir representa a relação entre as variáveis contextuais, as Metafunções e os Sistemas léxico-gramaticais:

Figura 6 – Relações entre variáveis contextuais, Metafunções e sistemas léxico-gramaticais



Fonte: Baseado em Fuzer e Cabral (2014)

A *Metafunção Ideacional* tem como principal característica, a utilização dos elementos gramaticais na construção e representação experiencial de Participantes, além de comportar duas funções na realização da linguagem: a Função Experiencial – onde a oração é potencial para representação, realizada pelo Sistema de Transitividade, que é composto por: Processos (verbos), Participantes (substantivos; complementos) e Circunstâncias (advérbios); e a Função Lógica – que é concretizada por Sistemas de Complexos Oracionais.

A *Metafunção Interpessoal* se utiliza de mecanismos gramaticais para a interação entre Participantes, ou seja, o sistema analisado é o Modo. É através dela que são encontrados os significados da interação de pessoas por meio da linguagem (VIEIRA, 2016).

A *Metafunção Textual* considera a oração como mensagem, e se baseia na estrutura temática (Tema/Rema), que se relaciona à organização e apresentação das informações no texto (ALVES, 2014).

Portanto, para esta dissertação, optou-se por centrar o estudo na Metafunção Ideacional, especificamente, no Sistema de Transitividade, que é referente à construção experiencial de Participantes, tendo em vista o escopo do trabalho o qual objetiva na construção de si da personagem Celie.

3.2. CONCEITUANDO O SISTEMA DE TRANSITIVIDADE: ABORDAGENS

Entende-se que experiências humanas podem ser expressas tanto internamente quanto externamente pelo indivíduo. Halliday (1994, *apud* ASSIS, 2004) diz que o Sistema de Transitividade é o meio pelo qual se manifestam os significados experienciais, através da Metafunção Ideacional da linguagem, que tem a oração como potencial para a representação.

Halliday e Matthiessen (2014) afirmam que a experiência humana consiste em fluxos contínuos de eventos, chamados originalmente de *goings-on*. Contudo, a consciência humana é limitada, acerca desses fluxos de eventos. Desta forma, a realidade é fragmentada por meio das orações (ALVES, 2014).

Assim, a Transitividade é o sistema que utilizarei para descrever as orações. Essas orações possuem categorias semânticas, que explicam a maneira pela qual os fenômenos, de como experienciamos o mundo, são construídos pelo sistema semiótico. A seguir exponho os um quadro que sumariza as categorias semânticas da oração.

Quadro 3 – Categorias semânticas: constituintes da oração (FUZER & CABRAL, 2014, p. 41)

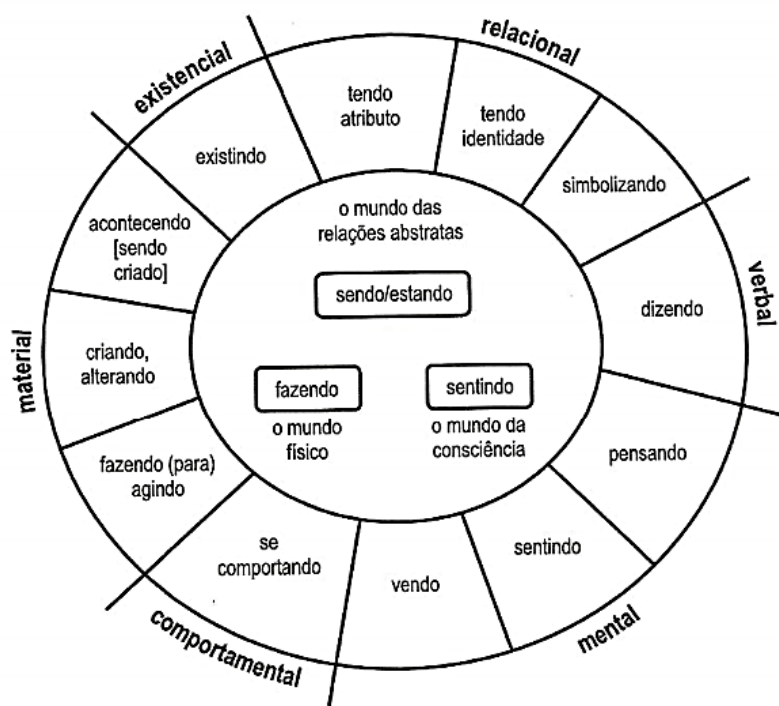
CATEGORIAS SEMÂNTICAS	DEFINIÇÃO	GRAMÁTICA TRADICIONAL
Processo	É o elemento central da oração, indicando a experiência se desdobrando através do tempo.	Verbos
Participantes	São as entidades envolvidas, as quais levam à ocorrência do Processo ou são afetadas por ele.	Substantivos (nomes); complementos
Circunstâncias	Indica, de forma opcional, o âmbito em que o Processo se desdobra (modo, tempo, lugar).	Advérbios

Embora a categoria Circunstância seja descrita, ela não faz parte do objeto de análise, pois esse estudo se concentra nos enunciados transitivos em que há ocorrências dos pronomes “I” e “me” referentes à Celie. Meu enfoque é na análise da construção de si da personagem Celie para contribuir ao protagonismo da mulher negra e/ou *queer* frente ao patriarcado na atualidade.

O Processo se desencadeia no tempo, e tanto os Participantes quanto as Circunstâncias estão envolvidos no Processo (HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2014). Nesse sentido, podemos perceber que todas as partes da oração são essenciais para a construção de sentido no sistema semiótico social.

Os Processos pertencem aos grupos dos verbos, e podem ser subdivididos em seis tipos, sendo três principais: os Materiais, os Mentais e os Relacionais. Os outros três tipos considerados intermediários são: os Existenciais, os Comportamentais e os Verbais, conforme apresento através da figura a seguir.

Figura 7 – Transitividade: categorização dos Processos



Fonte: Cunha e Souza (2011, p. 70)

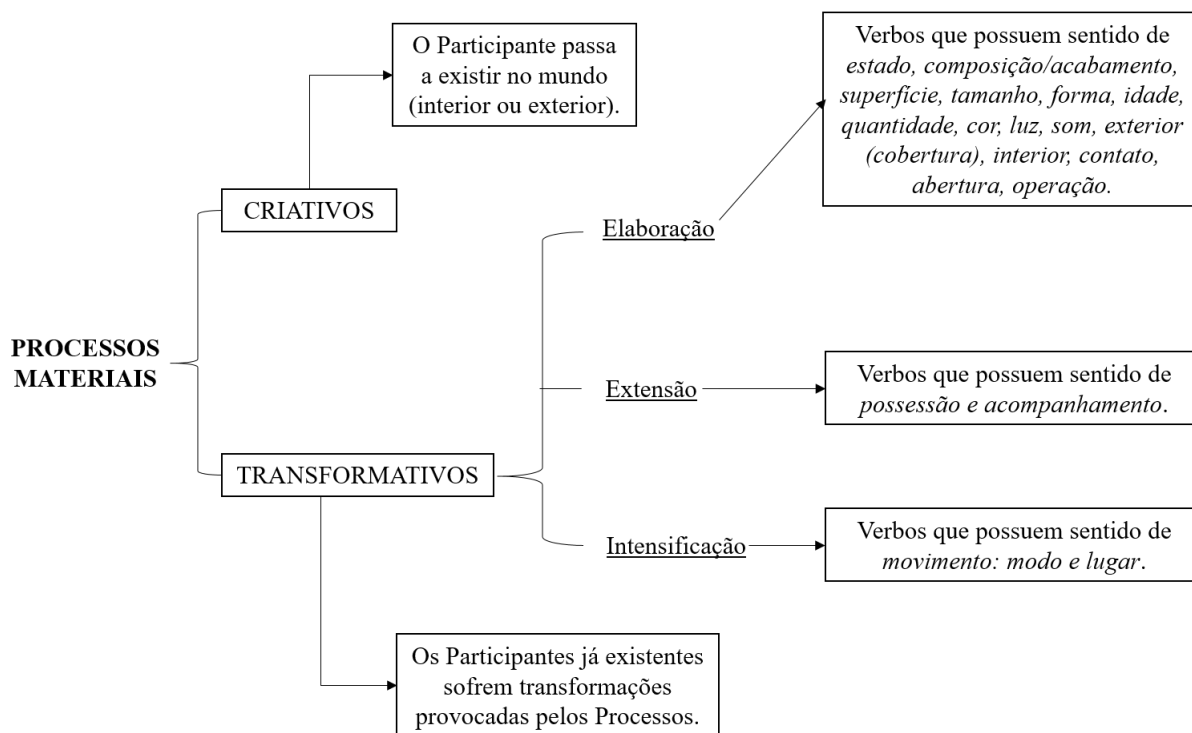
Doravante Cabral (2015), existem dois significados principais com os quais os Processos são utilizados para: i) se referirem ao trecho da proposição contida no sintagma verbal; ii) se referirem aos acontecimentos na oração como um todo. Sendo assim, os Processos por serem itens lexicais, podem construir um domínio particular de experiências, tanto na

microestrutura, quanto na macroestrutura da oração. Isso porque eles podem expressar um evento, uma lembrança, um estado, uma atividade (fisiológica ou psicológica), um dizer, um haver ou existir, um sentir. Souza e Dionísio (2012, p. 3, grifos meus) partilham dessa ideia:

Cada tipo de processo – *material, relacional, mental, verbal, comportamental e existencial* – estabelece seu próprio esquema de construir um domínio particular da experiência, a ele associando seus participantes específicos e circunstâncias variadas.

Dessa forma, a fim de compreender cada tipo de Processo e seus subtipos, trago algumas ilustrações a seguir:

Figura 8 – Processos Materiais: conceitos e subtipos



Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 8, os Processos Materiais se subdividem em dois tipos: *criativos* e *transformativos*. Nas orações em que os Processos Materiais são *criativos*, “o participante é trazido à existência no desenvolvimento do processo” (FUZER & CABRAL, 2014, p. 47). Alguns verbos que realizam esse tipo de Processo são: *occur*¹⁶ (ocorrer), *cook* (cozinhar), *create* (criar). Enquanto nas orações em que os Processos Materiais são *transformativos*, “o processo

¹⁶ Esses exemplos foram retirados e adaptados de Halliday e Matthiessen (2014, p. 234-236).

provoca mudança no participante já existente” (CABRAL, 2015, p. 15). Este último ainda se subdivide em três categorias:

i) Processos Materiais Transformativos de Elaboração, que são compostos por verbos que exprimem:

Estado – *burn* (queimar), *freeze* (congelar), *heat* (aquecer)¹⁷;

Composição/acabamento – *explode* (explodir), *cut* (cortar), *erupt* (entrar em erupção);

Superfície – *polish* (polir), *brush* (escovar), *dust* (espanar);

Tamanho – *grow* (crescer), *extend* (estender), *compress* (comprimir);

Forma – *curve* (curvar), *form* (formar), *fold* (dobrar);

Idade – *mature* (amadurecer), *age* (envelhecer), *modernize* (modernizar);

Quantidade – *reduce* (reduzir), *increase* (aumentar), *weaken* (enfraquecer);

Cor – *color* (colorir), *whiten* (embranquecer), *blush* (corar);

Luz – *shine* (brilhar), *illuminate* (iluminar), *light* (acender);

Som – *sound* (soar), *thunder* (trovejar), *roar* (rugir);

Exterior/cobertura – *skin* (esfolar), *dress* (vestir), *grease* (engraxar);

Interior – *gut* (estripar), *pit* (descaroçar), *disembowel* (desentranhar);

Contato – *knock* (bater) *tap* (tocar), *shoot* (atirar);

Abertura – *open* (abrir), *close* (fechar), *shut* (tapar);

Operação – *operate* (operar), *fly* (voar), *drive* (dirigir).

ii) Processos Materiais Transformativos de Extensão, constituem-se de verbos que expressam: posseção – *post* (postar), *send* (enviar), *donate* (doar); e acompanhamento – *meet* (encontrar), *disperse* (dispersar), *spread* (espalhar);

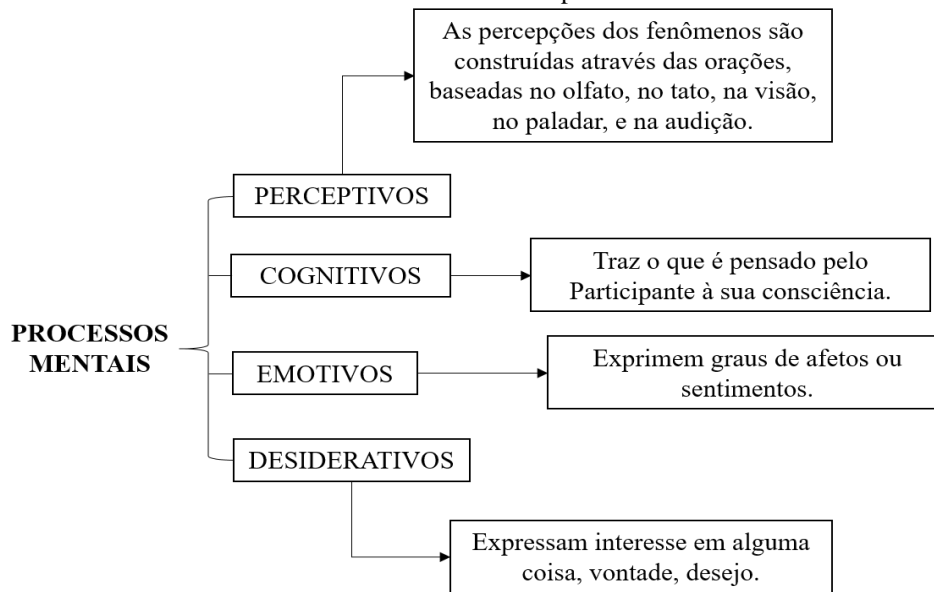
iii) Processos Materiais Transformativos de Intensificação, possuem verbos que remetem: movimento/modo – *slide* (escorregar), *walk* (caminhar), *shake* (sacudir); e movimento/lugar – *come* (vir), *go* (ir), *return* (retornar).

A ilustração seguinte refere-se aos subtipos dos Processos Mentais:

¹⁷ Esta lista é ilustrativa, e não taxativa. Esses processos podem aparecer em contextos que constroem outros significados, e, portanto, podem ser classificados de forma diferente.

Figura 9 – Processos Mentais: conceitos e subtipos

Fonte: Elaborado pelo autor



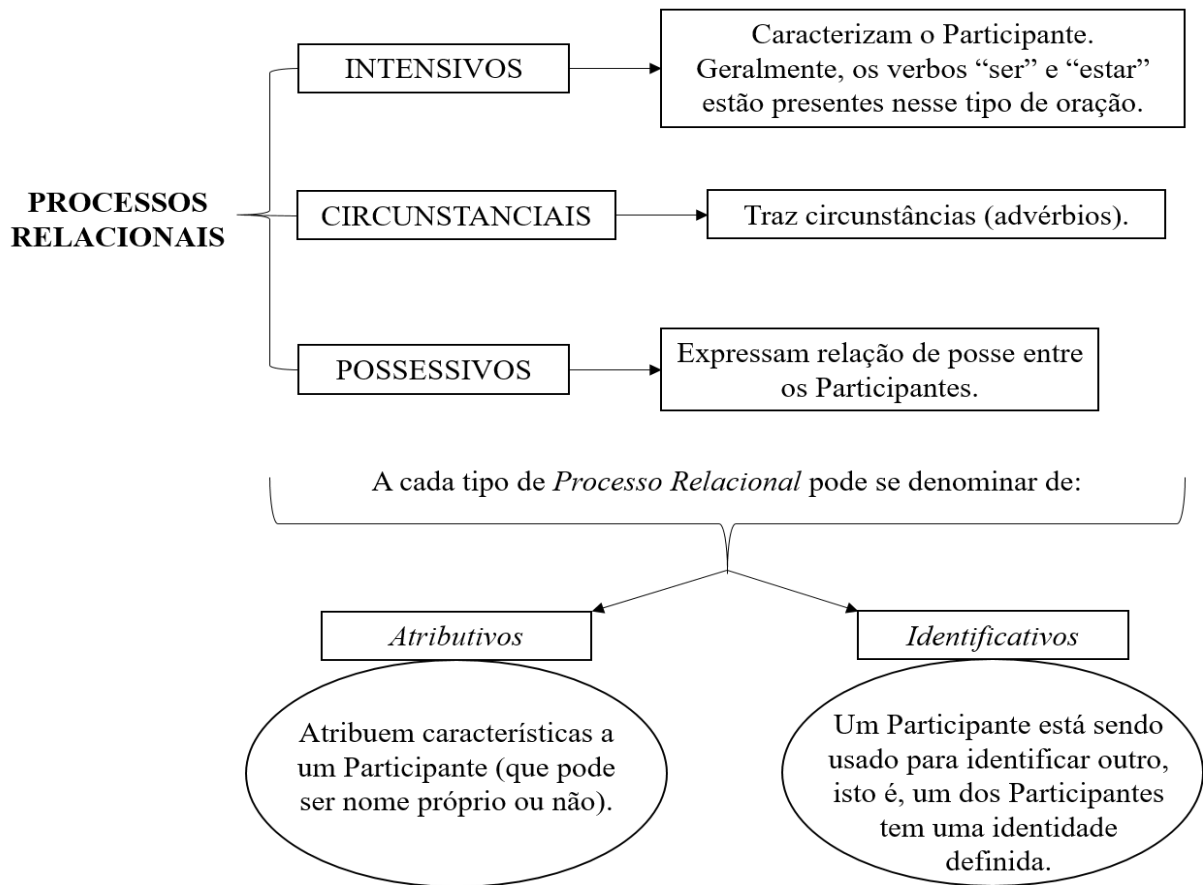
Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 9, os Processos Mentais se subdividem em quatro tipos: *perceptivos*, *cognitivos*, *emotivos* e *desiderativos*. Segundo Fuzer e Cabral (2014, p. 56) “as orações perceptivas constroem percepções do fenômeno no mundo”. Alguns verbos que realizam os Processos Mentais Perceptivos são: *see*¹⁸ (ver), *feel* (sentir), *taste* (experimentar). Os Processos Mentais Cognitivos “não remetem propriamente aos cinco sentidos, mas trazem o que é pensado à consciência da pessoa” (FUZER & CABRAL, 2014, p. 57). São verbos que realizam os Processos Mentais Cognitivos: *think* (pensar), *believe* (acreditar), *forget* (esquecer). Os Processos Mentais Emotivos, também são conhecidos como afetivos, “expressam graus de sentimento ou afeição” (FUZER & CABRAL, 2014, p. 57), por exemplo: *like* (gostar), *love* (amar), *hate* (odiar). Por fim, os Processos Mentais Desiderativos, que são realizados pelos verbos: *wish* (desejar), *want* (querer), *agree* (concordar).

A próxima ilustração é referente aos Processos Relacionais e seus subtipos:

¹⁸ Esses exemplos foram retirados e adaptados de Halliday e Matthiessen (2014, p. 257).

Figura 10 – Processos Relacionais: conceitos e subtipos



Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 10, os Processos Relacionais se subdividem em três tipos: *intensivos*, *circunstanciais* e *possessivos*. Para Halliday e Matthiessen (2014, p. 263), todas as línguas acomodam formas sistemáticas de realização dos Processos Relacionais, de acordo com a sua própria gramática. Observe a exemplificação¹⁹ a seguir:

INTENSIVO	O <u>Participante X</u> é o <u>Participante A</u>	Verbos típicos: “ser” e “estar”
CIRCUNSTANCIAL	O <u>Participante X</u> é/está <i>no</i> (preposição pode ser trocada por outra) <u>Participante A</u>	Presença de advérbios
POSSESSIVO	O <u>Participante X</u> tem (possui) algo	Verbos típicos: ter, possuir, “ser de”

Cada subdivisão possui duas categorias: *atributivas* e *indicativas*.

¹⁹ Baseado em Lima-Lopes e Ventura (2008).

ATRIBUTIVO
IDENTIFICATIVO

O Participante A é atributo de Participante X
O Participante A é a identidade do Participante X

Os *Processos Relacionais Intensivos Atributivos* possuem dois Participantes: o Portador (item classificado), e o Atributo (item classificador), ou seja, o Participante X é o Participante A, sendo este, o atributo do Participante X. Mais adiante será possível observar os exemplos de forma detalhada.

Os *Processos Relacionais Intensivos Identificativos* também possuem dois tipos Participantes: o Identificado (alvo) e o Identificador (item definidor), em outras palavras, o Participante X é o Participante A, sendo ele, a identidade do Participante X.

Nesse sentido, os Processos Relacionais Intensivos Atributivos, assim como, os Intensivos Identificativos desencadeiam vários significados, que podem caracterizar o tipo de identificação que está sendo realizada pelo Processo (LIMA-LOPES & VENTURA, 2008).

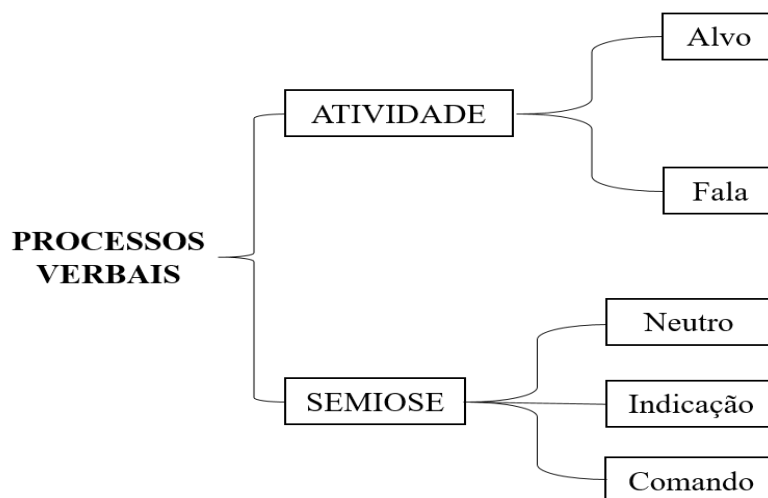
Nos *Processos Relacionais Circunstanciais Atributivos*, um dos Participantes são substituídos por um item circunstancial, isto é, o Participante X está no Participante A, e este, é atributo do Participante X, podendo ele, ser trocado por uma preposição ou advérbio.

Nos *Processos Relacionais Circunstanciais Identificativos*, os Participantes são envolvidos pelo item circunstancial, que tem a função de relacionar essas entidades através do modo, causa, tempo, ângulo etc. Como afirma Lima-Lopes e Ventura (2008, p. 11) “o elemento circunstancial realiza o identificador, e o elemento identificado é realizado por um grupo nominal, ou por outro elemento que realize sua função”, assim sendo, o Participante X está no Participante A, e ele é a identidade do Participante X, ambos estão relacionados por um item circunstancial.

Os *Processos Relacionais Possessivos Atributivos e Identificativos* possuem dois tipos de Participantes: o Possuidor (detentor de posse) e o Possuído, quer dizer, o Participante X tem *algo* (Participante A).

A seguir, apresento os Processos Verbais e seus subtipos:

Figura 11 – Processos Verbais: conceitos e subtipos



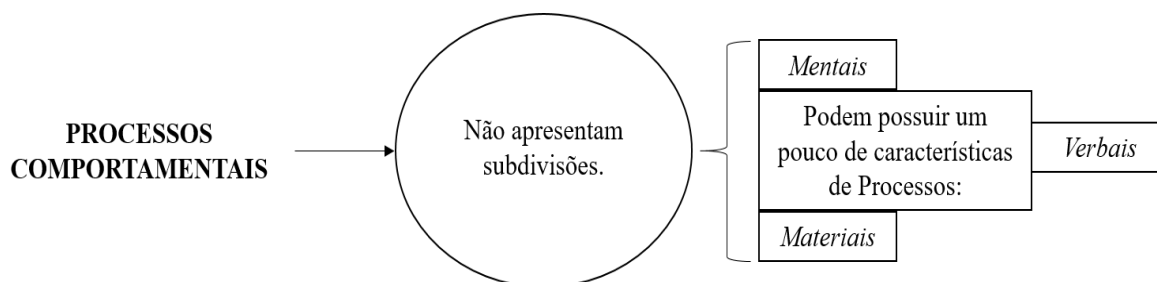
Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 11, os Processos Verbais se subdividem em dois tipos: *atividade* e *semiose*. Os Processos Verbais de Atividade se dividem em duas categorias: alvo – que é composto pelos verbos: *insult*²⁰ (insultar), *blame* (culpar), *censure* (censurar); e fala – cujos verbos são: *talk* (falar) e *speak* (conversar).

Já os Processos Verbais de Semiose se fragmentam em três tipos: i) neutro – constituído pelos verbos: *say* (dizer), *tell* (contar), *be like* (ser como); ii) indicação – são verbos que realizam esse Processo: *announce* (anunciar), *promise* (prometer), *enquire* (interrogar); e iii) comando – formado pelos verbos: *command* (comandar), *implore* (implorar), *convince* (convencer). Esta categoria apresenta diversas formas de dizer e seus traços semânticos adicionais realizam o que se diz.

Os Processos Comportamentais e Existenciais não dispõem de subcategorias, porém, a fim de explicar um pouco sobre esses Processos, exporei suas respectivas ilustrações.

Figura 12 – Processos Comportamentais: conceitos e subtipos



Fonte: Elaborado pelo autor

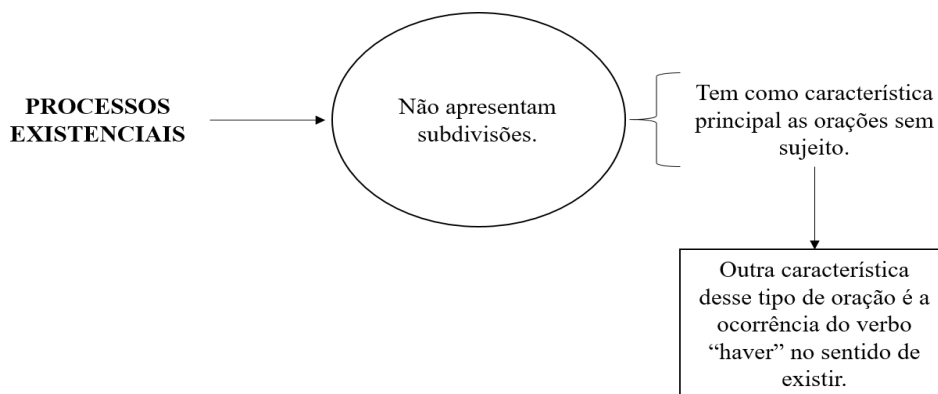
²⁰ Esses exemplos foram retirados e adaptados de Halliday e Matthiessen (2014, p. 517).

Na figura 12, os Processos Comportamentais não detêm subdivisões. De forma sucinta, partilho do pensamento de Lima-Lopes e Ventura (2008, p. 12, grifos meus):

Há processos comportamentais como olhar, assistir, encarar, preocupar-se etc., que estão *mais próximos de ações mentais*, e outros que estão *mais próximos de ações materiais*, como dançar, respirar, deitar, etc. A exemplo dos processos mentais, *os comportamentais exigem que pelo menos um de seus participantes seja uma figura animada ou personificada*.

A ilustração a seguir se refere aos Processos Existenciais:

Figura 13 – Processos Existenciais: conceitos e subtipos



Fonte: Elaborado pelo autor

Na figura 13, os Processos Existenciais não possuem subcategorias. Nesse tipo de Processo só há um Participante: o Existente. Além disso, são Processos de ser, mas não apresentam um segundo item para estabelecer identidades ou atributos (CABRAL, 2015).

Os Participantes pertencem aos grupos dos nomes que contribuem com informações sobre pessoas, coisas, lugares, entre outros nomes. Segundo Damasceno e Rodrigues (2017), Participante diz respeito aos elementos envolvidos com os Processos, de forma obrigatória ou não. A seguir apresento um quadro com as definições dos Participantes correspondentes aos respectivos Processos.

Quadro 4 – Transitividade: categorização dos Participantes (FUZER & CABRAL, 2014)²¹

PROCESSO	PARTICIPANTE	DEFINIÇÃO
Material	Ator	<ul style="list-style-type: none"> • Participante que realiza a ação.
	Meta	<ul style="list-style-type: none"> • Participante que recebe o impacto da ação (afetado pelo Processo).
	Escopo	<ul style="list-style-type: none"> • Participante que não é afetado pela performance do Processo.
	Beneficiário	<ul style="list-style-type: none"> • Participante que se beneficia de um Processo.
	Atributo	<ul style="list-style-type: none"> • Constitui uma característica atribuída a um dos Participantes da oração.
Mental	Experienciador	<ul style="list-style-type: none"> • Nomes que indicam coletivos de humanos: família, mundo, vila, comunidade, país; • Produtos da consciência humana: um filme, uma lembrança; • Partes de uma pessoa: cérebro, rosto, coração, cabeça (metonímia).
	Fenômeno	<ul style="list-style-type: none"> • É o participante que é sentido, desejado, conhecido, pensado, percebido; • Pode ser uma coisa ou entidade (pessoa, instituição, criatura, objeto, abstração, substância), tipicamente realizado por grupos nominais; • Pode ser um ato ou um fato, realizado por orações; • Pode ser metafórico.
Relacionais	Portador	<ul style="list-style-type: none"> • É a entidade a qual é atribuída uma característica.
	Atributo	<ul style="list-style-type: none"> • É tipicamente indefinido e não pode ser um nome próprio ou um pronome, por não construírem classes; • Característica atribuída ao Portador.
	Identificador	<ul style="list-style-type: none"> • Apresenta um substantivo comum como elemento principal; • Também pode ser um nome próprio ou um pronome; • É a identidade atribuída ao Identificado.
	Identificado	<ul style="list-style-type: none"> • É a entidade que recebe a identificação.
Verbais	Dizente	<ul style="list-style-type: none"> • É o próprio falante (pode ser humano ou não).
	Verbiagem	<ul style="list-style-type: none"> • É o que foi dito e pode representa: • O nome do conteúdo; • O nome do dizer; • O nome da língua.
	Receptor	<ul style="list-style-type: none"> • É o participante a quem é dirigida a mensagem.
	Alvo	<ul style="list-style-type: none"> • É a entidade atingida pelo processo de dizer.
Comportamental	Comportante	<ul style="list-style-type: none"> • É tipicamente um ser consciente e realiza processos com características materiais, mentais ou verbais.
	Escopo	<ul style="list-style-type: none"> • Quando há um comportamento (se assemelha aos Processos Materiais).
Existencial	Existente	<ul style="list-style-type: none"> • Pode representar um objeto, uma pessoa, uma abstração, uma ação ou evento.

As Circunstâncias aos grupos de advérbios, complementos e frases preposicionadas, conforme apresentamos através do quadro a seguir.

²¹ Os quadros 4 e 5 foram construídos a partir de Fuzer e Cabral (2014).

Quadro 5 – Transitividade: categorização das Circunstâncias (FUZER & CABRAL, 2014)

CIRCUNSTÂNCIA	DEFINIÇÃO
Extensão	Distância (A que distância?) Duração (Há quanto tempo?) Frequência (Quantas vezes?)
Localização	Lugar (Onde?) Tempo (Quando?)
Modo	Meio (Como? Com o quê?) Qualidade (Como?) Comparação (Como é? Com que parece?) Grau (Quanto?)
Causa	Razão (Por quê?) Finalidade (Para quê?) Benefício/representação (Por quem?)
Contingência	Condição (Por quê?) Falta/Omissão Concessão
Acompanhamento	Companhia (Com quem? Com o quê?) Adição (Quem mais? O que mais?)
Papel	Estilo (Ser como o quê?) Produto (O quê?/Em quê?)
Assunto	(Sobre o quê?)
Ângulo	Fonte Ponto de vista

Os exemplos seguintes nos ajudam a compreender as categorias semânticas.

Os Processos Materiais referem-se à representação de experiências externas, que são desencadeadas em forma de eventos (*goings-on*) no tempo, como ações “fazer e acontecer”. A fim de ilustrar o que foi dito acima, vejamos os exemplos a seguir:

Exemplo 1²² (ONG’ONDA, 2016, p. 80):

Attackers		shatter		nation		again.
<i>Ator</i>		<i>Processo</i>		<i>Meta</i>		<i>Circunstância</i>

Exemplo 2 (RAMALHO, 2016, p. 25):

I		‘ll cook		some potatoes		for you.
<i>Ator</i>		<i>Processo criativo</i>		<i>Meta</i>		<i>Beneficiário</i>

No exemplo 1, percebemos que o Processo da oração é *shatter*, um Participante é Ator (*Attackers*) e o outro é Meta (*nation*), e a circunstância é (*again*). Logo, entendemos que o

²² Os exemplos serão oferecidos em língua inglesa, haja vista que o *corpus* de análise é em inglês. Note-se que a LSF tem sido aplicada a diversas outras línguas como o francês, o espanhol e o próprio português.

evento é constituído através do evento construído pelo Processo “*shatter*” (atacar), no presente, realizada por “*Attackers*” (invasores), recebida pela “*nation*” (nação). Já no exemplo 2, percebemos que o Processo da oração é *cook* (*Future simple with will*), um Participante é Ator (*I*), o segundo é Meta (*some potatos*) e o terceiro é Beneficiário (*for you*). Neste sentido, entendemos que o evento é constituído através do Processo “*cook*” (cozinhar) no futuro simples, “*some potatos*” (algumas batatas), que é Meta, pelo Participante “*I*” (eu), para um Beneficiário “*for you*” (para você).

Os Processos Mentais referem-se à representação de experiências internas, constituindo assim Processos que indicam a experiência de mundo da consciência do Participante (Experienciador), que normalmente é humano ou antropomorfizado. A fim de ilustrar, vejamos os exemplos a seguir:

Exemplo 3 (BUSTAM, 2011, p. 26):

I <i>Experienciador</i>	believe <i>Processo</i> <i>Cognitivo</i>	you. <i>Fenômeno</i>
----------------------------	--	-------------------------

Exemplo 4 (IWAMOTO, 2007, p. 79):

I <i>Experienciador</i>	fear <i>Processo</i> <i>Emotivo</i>	the coming war. <i>Fenômeno</i>
----------------------------	---	---------------------------------------

No exemplo 3, percebemos que o Processo da oração é *believe*, um Participante é Experienciador (*I*) e o outro é Fenômeno (*you*). Logo, notamos que o Processo “*believe*” (acreditar) no presente se desenvolve na mente de um “*I*” (eu), tendo “*you*” (você) como o fenômeno/substância da crença, é um traço característico de humanos, por isso tem um Participante Experienciador; e, essa ação se estende a outro Participante nomeado Fenômeno. Já no exemplo 4, percebemos que o Processo da oração é *fear* (temer), um Participante é Experienciador “*I*” (eu) e o outro é Fenômeno “*the coming war*” (a guerra que se aproxima). Assim como o exemplo anterior, é possível perceber na oração um traço característico de humanos que possuem uma mente a qual temos acesso através de realizações gramaticais.

Os Processos Relacionais referem-se à representação das relações entre dois indivíduos diferentes no mundo atentando-se às suas identidades e características. Este Processo é

caracterizado por possuir dois Participantes distintos. A fim de ilustrar o que foi dito acima, vejamos os exemplos a seguir:

Exemplo 5 (ZHAO & ZHANG, 2017, p. 34):

John	is	wise.
Portador	Processo	Atributo
<i>Participante</i>	Intensivo	<i>Participante</i>
X	Atributivo	A

Exemplo 6 (MOTTA-ROTH & NASCIMENTO, 2009, p. 328):

Bobbi Billard	is	one of the most famous North-American models.
Identificado	Processo	Identificador
<i>Participante</i>	Intensivo	
X	Identificativo	<i>Participante A</i>

No exemplo 5, percebemos que o Processo da oração é *to be – is (Present Tense)*, que tem como Participantes o Portador (*John*) e o Atributo (*wise*). Logo, notamos que através do Processo “*is*” (ser/estar) no presente, “*John*” é “*wise*” (sensato), ou seja, ele é o portador da sensatez, pois *wise* é o atributo de *John*. Já no exemplo 6, percebemos que o Processo da oração é *to be – is (Present Tense)*, os Participantes são o Identificado (*Bobbi Billard*) e o Identificador (*one of the most famous North-American models*). Neste sentido, compreendemos que através do Processo “*is*” (ser/estar) no presente, *Bobbi Billard* é Identificado como “*one of the most famous North-American models*” (um dos modelos norte-americanos mais famosos).

Os Processos Verbais referem-se à representação das atividades linguísticas do Participante. Segundo Fuzer e Cabral (2014), estas orações participam de vários tipos de discurso, por sua característica de fala. A fim de tornar claro o que foi dito acima, vejamos os exemplos a seguir:

Exemplo 7 (MATU, 2008, p. 207):

Raila	speaks	of opposition plan.
Dizente	Processo – Atividade – Fala	Verbiagem

Exemplo 8 (NGUYEN, 2012, p. 88):

They	say,	I have acted crazy all my
Dizente	Processo	life.

No exemplo 7, percebemos que o Processo da oração é *speak*, o Participante é Dizente (*Raila*) e a Verbiagem é (*of opposition plan*). Logo, notamos que a oração possui dois Participantes inteiramente ligados ao Processo “*speak*” (falar) no presente, “*Raila*” que é falante e “*of opposition plan*” (do plano da oposição), caracterizada pelo que é dito, ou seja, o Processo Verbal de Atividade que é realizada através da Fala. Já no exemplo 8, o Processo da oração é *to say* e o Participante é Dizente (*They*). Neste caso, o Processo “*say*” (dizer) no presente está ligado ao Participante “*They*” (eles/elas), que são os falantes.

Os Processos Comportamentais referem-se à representação do comportamento físico ou psicológico do ser, especificamente humano. A fim de demonstrar, vejamos os exemplos a seguir:

Exemplo 9 (BARTLEY, 2018, p. 14):

[...] He	sweats	under the studio light
Comportante	Processo	[...]
		Circunstância

Exemplo 10 (LIMA-LOPES, 2014, p. 425):

Watch	the movie “Amazon
Processo	Place”.
	Comportante

No exemplo 9, percebemos que o Processo da oração é “*sweat*” (*suar*), o Participante é Comportante “*He*” (ele), e a circunstância é “*under the studio lights*” (debaixo das luzes do estúdio). Logo, notamos que o Processo “*sweat*” (*suar*) no presente é executado por “*He*”, que é Participante Comportante, através das Circunstâncias “*under the studio lights*”. No exemplo 10, o Processo da oração é *watch*, e o Participante é Comportante “*the movie ‘Amazon Place’*”. Neste caso, o Processo “*watch*” (*assistir*) está inteiramente ligado com o Participante Comportante (ao filme “*Amazon Place*”).

Os Processos Existenciais referem-se à representação da existência do Participante. Para Halliday e Mathiessen (2014) são aquelas representações que apresentam algo que acontece ou existe. A fim de ilustrar o que foi dito acima, vejamos o exemplo a seguir:

Exemplo 11 (BUSTAM, 2011, p. 29):

There was		a storm.
<i>Processo</i>		<i>Existente</i>

No exemplo 11, percebemos que o Processo da oração é *There to be (Past Tense)* e o Participante é o Existente (*a storm*). Logo, notamos que o Processo “*There was*” (havia) no passado simples acontece através de um evento da natureza “*a storm*” (uma tempestade).

Neste capítulo, foi possível apreciar um pouco de um dos objetos de estudo adotados para este trabalho, a Linguística Sistêmico-Funcional e seus desdobramentos. No capítulo a seguir, serão apresentadas as discussões quantitativas, expressas pelos dados numéricos; e as discussões qualitativas, de teor interpretativo dos dados obtidos no desenvolvimento desse estudo.

CAPÍTULO 4

DEAR SOFIA, A CONSTRUÇÃO EXPERIENCIAL DE CELIE

*I wash her body, it feel like I'm praying.
My hands tremble and my breath short [...]*

PALAVRAS DE CELIE – WALKER (1982, p. 49)

Neste capítulo, desenvolvo a proposta de análise baseada no referencial teórico discutido no decorrer desta pesquisa, e a partir do *corpus* que me propus estudar. Conforme mencionado repetidamente, o enfoque do meu estudo é discutir como a construção de si da personagem Celie pode contribuir para uma reflexão sobre o protagonismo da mulher negra e/ou *queer* frente ao patriarcado na atualidade, por um viés sistêmico-funcional e interseccional. A fonte de dados é composta por 3 conjuntos de cartas, onde, no discurso literário, encontrei expressões de tais categorias, elementos lexicogramaticais que acabam gerando efeitos de sentido diversos, os quais nos levam a refletir como *The color purple* ainda repercute nos dias atuais, tendo em vista de que se trata de uma obra escrita no século XX.

Com o propósito de sistematizar a análise, divido este capítulo em duas partes: a primeira, chamada de “análise quantitativa”, onde eu faço um relato descritivo dos dados, apresentando a ocorrências dos Processos e disponibilizando os exemplos de acordo com o *corpus*; e a segunda, chamada de “análise qualitativa”, trata-se do momento em que os dados serão lidos e interpretados com um olhar crítico para representação de si de Celie.

4.1. A REPRESENTAÇÃO IDEACIONAL DE CELIE

A seguir, apresento uma análise quantitativa-descritiva, dos recursos lexicogramaticais encontrados nas cartas do romance, que estão divididas em partes: a 1ª parte – corresponde ao conjunto das 11 cartas iniciais, a 2ª parte – se refere ao conjunto das 11 cartas intermediárias, e a 3ª parte – equivale ao conjunto das 11 cartas finais.

Tabela 1 – Quantidade de Processos em valores absolutos

PROCESSO	1ª PARTE	2ª PARTE	3ª PARTE	ΣPartes
MATERIAL	69	44	93	206
MENTAL	66	55	120	241
RELACIONAL	14	10	36	60
VERBAL	41	70	149	260
COMPORTAMENTAL	25	18	14	57
EXISTENCIAL	0	0	0	0

Acima, a tabela 1 nos mostra os números dos Processos correspondentes ao conjunto das 11 cartas iniciais, parte 1, os Processos Materiais aparecem com 69 ocorrências, os Processos Mentais correspondem a 66 ocorrências, os Processos Relacionais se constituem em 14 ocorrências, os Processos Verbais são compostos por 41 ocorrências, os Processos Comportamentais sucedem 25 ocorrências, e não há ocorrências dos Processos Existenciais.

No conjunto das 11 cartas intermediárias, parte 2, os Processos Materiais se constituem em 44 ocorrências, os Processos Mentais correspondem a 55 ocorrências, os Processos são compostos por 10 ocorrências, os Processos Verbais aparecem com 70 ocorrências, os Processos Comportamentais totalizam 18 ocorrências, e não há ocorrências dos Processos Existenciais.

No conjunto das 11 cartas finais, parte 3, os Processos Materiais apontam 93 ocorrências, os Processos Mentais correspondem a 120 ocorrências, os Processos são compostos por 36 ocorrências, os Processos Verbais aparecem com 149 ocorrências, os Processos Comportamentais se constituem em 14 ocorrências, e não há ocorrências dos Processos Existenciais.

Com base nesses dados, é possível perceber que, na primeira parte do romance, os Processos Materiais aparecem com maior frequência, isso mostra que Celie se apresenta como um Participante (Ator) responsável pela mudança de fluxos de eventos, que acontecem através do tempo, na forma como ela vivencia o mundo externo; na segunda e na terceira parte, há maior ocorrência dos Processos Verbais, isso indica que Celie é a própria falante no texto narrativo, assim, como narradora-personagem, ela permeia entre as semioses do texto, isto é, enfocando-se no processo de significação e de produção de sentido para a construção da sua própria realidade, o que vem a ser despertado a partir da descoberta da nova forma de amar de Celie.

É notável que, após a aparição de Shug Avery na vida de Celie, a forma de escrita das cartas e os assuntos delas passaram por mudança. Deus e Nettie, confidentes de Celie, souberam de todos os detalhes das vivências de mundo de Celie. A seguir apresento exemplos dos dados coletados nesse estudo.

4.1.1. Análise do conjunto das 11 cartas iniciais – Parte 1

Como visto no capítulo 3, os Processos Materiais são aqueles que se referem aos eventos e ações físicas do mundo externo (HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2014). Assim, eles se caracterizam pela potência de representação das vivências perceptíveis dos Participantes. Observemos a seguir, um quadro com um recorte dos Processos Materiais presentes na 1ª parte do romance, em que Celie é a protagonista da história. Esses Processos se mostraram representativos na 1ª parte do romance.

Quadro 6 – Lista de Processos Materiais com seus respectivos exemplos

PROCESSOS MATERIAIS	EXEMPLOS
TO PUT	<i>“I put a little Shug Avery pee in his glass.”</i> (WALKER, 1982, p. 55) <i>“Eu vou botar um pouco do pipi da Docí Avery no copo dele.”</i> (WALKER, 1986, p. 67)
TO WASH TO COMB	<i>“I wash and comb out her hair.”</i> (WALKER, 1982, p. 53) <i>“Eu lavei e pintiei o cabelo dela.”</i> (WALKER, 1986, p. 65)
TO PRESS	<i>“[...] while I press her hair.”</i> (WALKER, 1982, p. 73) <i>“[...] enquanto eu alisava o cabelo dela.”</i> (WALKER, 1986, p. 86)
TO HAVE	<i>“I have a cold drink.”</i> (WALKER, 1982, p. 73) <i>“Eu tomei um refrigerante.”</i> (WALKER, 1986, p. 87)
TO WORK	<i>“I work on her like she a doll [...].”</i> (WALKER, 1982, p. 53) <i>“Eu faço como se ela fosse uma boneca [...].”</i> (WALKER, 1986, p. 65)
TO HURT	<i>“why my heart hurt me so?”</i> (WALKER, 1982, p. 74) <i>“por que meu coração me dói tanto?”</i> (WALKER, 1986, p. 87)
TO GIVE	<i>“I ast her to give me the picture.”</i> (WALKER, 1982, p. 6) <i>“Eu pedi pra ela me dar o retrato.”</i> (WALKER, 1986, p. 16)
TO HAND	<i>“Hand me his glass.”</i> (WALKER, 1982, p. 55) <i>“Me dá o copo.”</i> (WALKER, 1986, p. 67)

Nos excertos do quadro 6, vemos sentenças com potencial para representação de si da personagem Celie, por meio da linguagem que exerce uma função na vida social. Baseado nessa reflexão, comentarei alguns destes exemplos:

Exemplo 1:

I	ast	her	to give	me	a picture.
<i>Participante</i>	<i>Processo Verbal</i>	<i>Receptor</i>	<i>Processo Material</i>	<i>Beneficiário</i>	<i>Meta</i>

Exemplo 2:

I	wash	and	comb out	her hair.
<i>Participante Ator</i>	<i>Processo Material</i>		<i>Processo Material</i>	<i>Beneficiário</i>

Exemplo 3:

I	work	on her	like she a doll.
<i>Participante Ator</i>	<i>Processo Criativo</i>	<i>Beneficiário</i>	

No exemplo 1²³, notamos que a oração tem dois Processos: um é Verbal “ask” (perguntar) e o outro é Material “give” (dar), neste momento abordarei apenas os Processos Materiais. Sendo assim, o evento é constituído pelo Processo “give” (dar), recebido por “me” (me) – Participante Beneficiário, a Meta “a picture” (um retrato). Neste caso, Celie é Beneficiário por participar de uma vivência perceptiva, pois ela quer um retrato (Meta) de Shug Avery.

No exemplo 2, percebemos que a oração, assim como no exemplo anterior, possui dois Processos, entretanto, eles se referem aos Processos Materiais. O primeiro Processo é “wash” (lavar) e o segundo é “comb” (pentear), ambos refletem experiências de mundo externo de Celie, que é representada pelo Participante Ator “I” (eu), que aparece em elipse, após a conjunção “and” (e), seguido de um Beneficiário “her hair” (o cabelo dela). Aqui, Celie descreve sua experiência ao cuidar de Shug.

²³ Embora apareçam dois eventos (goings-on) nas orações transitivas analisadas, não faz parte do meu trabalho o estudo das relações de taxe, o componente lógico da Metafunção Ideacional.

Enfim, no exemplo 3, observamos que a oração possui um Processo Material “*work*” (significa trabalhar, porém, no contexto em que esse verbo foi empregado tem o significado de fazer). Esse Processo é executado pelo Participante Ator “*I*” (eu), para um Beneficiário “*on her*” (ela). Celie participa de um evento onde ela apresenta seu afeto por Shug. Ela faz algo para Shug como se a Rainha das Abelha de Mel (outra forma de se referir a Shug) fosse uma boneca, ou seja, ela cuida de Shug como se ela fosse alguém importante para ela.

A partir destes exemplos, é possível perceber que a linguagem possibilita que acessemos a representação de si de Celie. Para Eggins (1994), as entidades realizam as ações dos eventos, dessa forma, a representação se constitui a partir das experiências de mundo dos Participantes. Embora a personagem esteja na fase inicial das suas vivências de mundo, nota-se a necessidade dela de explicitar seu sentimento por Shug.

4.1.2. Análise do conjunto das 11 cartas intermediárias – Parte 2

Os Processos Verbais se referem ao que foi representado linguisticamente, ao que foi dito. Além disso, eles contribuem para diversos tipos de discurso, por causa da sua característica específica, a fala (FUZER & CABRAL, 2014). Observemos a seguir, um quadro com um recorte dos Processos Verbais, presentes na 2ª parte do romance, os quais se fizeram relevantes pelo quantitativo apresentado na análise.

Quadro 7 – Lista de Processos Verbais com seus respectivos exemplos 1

PROCESSOS VERBAIS	EXEMPLOS
TO SAY	“ <i>I say to Shug.</i> ” (WALKER, 1982, p. 120) “Eu falei pra Doci.” (WALKER, 1986, p. 68)
TO TELL	“ <i>My mama die, I tell Shug.</i> ” (WALKER, 1982, p. 114) “Minha mamãe morreu, eu contei pra Doci.” (WALKER, 1986, p. 130)
TO TALK	“ <i>I talk so much my voice start to go.</i> ” (WALKER, 1982, p. 120) “Eu falei tanto que minha voz começou a sumir.” (WALKER, 1986, p. 136)
TO ASK	“ <i>Why Miss Celie, she say, you still a virgin. What? I ast</i> ” (WALKER, 1982, p. 78) “Ora, Dona Celie, ela falou, você inda é uma virgem. O quê? Eu perguntei.” (WALKER, 1986, p. 57)

Nos segmentos explicitados no quadro 7, notam-se sentenças que corroboram para a representação de si de Celie, por meio da fala. A seguir, comentarei alguns destes excertos:

Exemplo 4:

I	say	to Shug.
<i>Participante</i> <i>Dizente</i>	<i>Processo</i> <i>Verbal</i>	<i>Alvo</i>

Exemplo 5:

My mama die,	I	tell	Shug.
<i>Processo</i> <i>Material</i>	<i>Participante</i> <i>Dizente</i>	<i>Processo</i> <i>Verbal</i>	<i>Alvo</i>

Exemplo 6:

Why Miss Celie, she say, you still a virgin.	What?	I	ast.
	<i>Verbiagem</i>	<i>Participante</i> <i>Dizente</i>	<i>Processo</i> <i>Verbal</i>

No exemplo 4, notamos que a oração é realizada pelo Processo Verbal “say” (falar), por meio do Participante “I” (eu), que é Dizente, ou seja, Celie é a própria falante, algo que foi dito à entidade atingida “Shug” (Docí) – Alvo.

No exemplo 5, a oração possui dois Processos, contudo eles se referem aos Processos Materiais e Verbais. Sobre o primeiro Processo não o tratarei, por não fazer parte do escopo desta pesquisa, o segundo apresenta o Processo Verbal “tell” (contar), executado pelo Participante “I” (eu), que é Dizente, o que foi dito “My mama die” (minha mamãe morreu) à entidade receptora “Shug” (Docí) – Alvo.

No exemplo 6, observamos que a oração tem um Processo Verbal “ask” (perguntar). Esse Processo é experienciado pelo Participante Dizente “I” (eu), que expressa o que foi dito a Verbiagem “What?” (O quê?).

Em síntese, essas orações nos mostram que através dos Processos do “dizer”, é possível tratar da construção experiencial dos Participantes, por meio dos mecanismos linguísticos e de comunicação. As trocas simbólicas de significados de Celie por meio verbal, trata-se de elementos importantes na narrativa, por possibilitarem os diálogos entre as personagens (HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2014).

4.1.3. Análise do conjunto das 11 cartas finais – Parte 3

Os Processos Verbais são aqueles que introduzem a voz da pessoa que escreve algo. Sendo assim, a voz de Celie ecoa em suas cartas escritas para Deus e para sua irmã Nettie. A partir dessa reflexão, vejamos alguns exemplos de Processos Verbais presentes na 3ª parte do romance. Eles apresentaram um valor representativo nos dados quantitativos.

Quadro 8 – Lista de Processos Verbais com seus respectivos exemplos 2

PROCESSOS VERBAIS	EXEMPLOS
TO SPEAK	<i>“I pray to die, just so I don't never have to speak.”</i> (WALKER, 1982, p. 254) <i>“Eu rezo pra morrer porque assim eu nunca mais vou ter que falar.”</i> (WALKER, 1986, p. 274)
TO TELL	<i>“Trying to tell me what?”</i> (WALKER, 1982, p. 252) <i>“Tentando me dizer o quê?”</i> (WALKER, 1986, p. 272)
TO SAY	<i>“Shug! I say.”</i> (WALKER, 1982, p. 195) <i>“Docí! Eu disse.”</i> (WALKER, 1986, p. 215)
TO BLASPHEME	<i>“But I blaspheme much as I want to.”</i> (WALKER, 1982, p. 193) <i>“Mas eu blasfemo tanto quanto eu quiser”</i> (WALKER, 1986, p. 214)

Nos exemplos apresentados no quadro 8, notam-se sentenças que corroboram para a representação de si de Celie, por meio da fala, assim como na análise da parte 2. A seguir, discutirei alguns destes excertos:

Exemplo 7:

I pray to die	just so I don't have never <i>Dizente</i>	to speak. <i>Processo Verbal</i>
---------------	---	-------------------------------------

Exemplo 8:

Shug! <i>Verbiagem</i>	I <i>Participante Dizente</i>	say. <i>Processo Verbal</i>
---------------------------	----------------------------------	--------------------------------

Exemplo 9:

But I	blaspheme	much as I want to.
<i>Participante</i>	<i>Processo</i>	<i>Processo Mental</i>
<i>Dizente</i>	<i>Verbal</i>	

No exemplo 7, percebemos que a oração é realizada pelo Processo Verbal modalizado “*don’t have to speak*” (não ter que falar), por meio do Participante “*I*” (eu), que é Dizente, ou seja, Celie como falante.

No exemplo 8, a oração apresenta um Processo Verbal “*say*” (falar), executado pelo Participante “*I*” (eu), que é Dizente, o que foi dito, a Verbiagem, “Shug!” (Docí!).

No exemplo 9, a oração possui dois Processos, contudo, eles se referem aos Processos Mentais e Verbais. Porém, irei me deter apenas ao Processo Verbal, que traz uma oração cujo Processo Verbal é “*blaspheme*” (blasfemar), executado pelo Participante “*I*” (eu), que é Dizente.

As semioses existentes no romance apontam para as trocas simbólicas de significados, fazendo com que a Celie estabeleça diálogos na narrativa. Neste sentido, como mencionei anteriormente, a voz de Celie ecoa em suas cartas escritas para Deus e para sua irmã Nettie, e esse eco chegou no mundo do século XX, e ainda chega no século XXI. *The color purple* é uma obra que tem muito a falar nos dias de hoje. No tópico seguinte falarei um pouco sobre os Processos Verbais, já que se mostraram recorrentes nos resultados da análise quantitativa.

4.1.4. Processos Verbais

Adiante, apresento uma tabela onde estão descritas as ocorrências dos Processos Verbais. Nela, contém os Processos que mais se repetiram no processo de análise, e estão categorizadas por partes: a 1ª parte – corresponde ao conjunto das 11 cartas iniciais, a 2ª parte – se refere ao conjunto das 11 cartas intermediárias, e a 3ª parte – equivale ao conjunto das 11 cartas finais.

Tabela 2 – Ocorrências dos verbos que realizam Processos Verbais

PROCESSOS VERBAIS	1ª PARTE	2ª PARTE	3ª PARTE
SAY	21	44	103
TELL	2	6	9
SPEAK	0	0	3
ASK	16	19	32
BLASPHEME	0	0	1
TALK	0	1	1
CALL	1	0	0
ARGUE	1	0	0
Σ PROCESSO	41	70	149

Na tabela 2, podemos perceber que os verbos que realizam Processos Verbais em maior quantidade são: “say” (falar) e “ask” (perguntar). Ambos estão presentes nas três partes do romance analisado. Isso mostra que Celie vivenciou seus momentos com outras pessoas por meio da fala. Além disso, é possível presumir que Celie foi interpelada por outras/os personagens, gerando assim uma atividade comunicativa entre as entidades envolvidas.

Os Processos Verbais se dividem em dois: Atividade – quando o Processo Verbal é realizado mais próximo do Processo Material; e Semiose – quando há experiência de uma representação simbólica.²⁴

Como afirma Guimarães (2018), as mensagens iniciadas pelos Processos Verbais podem ser realizadas por outras orações, já que os verbos realizam Semioses. Sendo assim, os verbos que expressam os Processos Verbais na tabela 2 são:

- Processos Verbais de Fala – “say” (falar), refere-se à Atividade:

Exemplo 10: “*She sleeping, I say.*” (WALKER, 1982, p. 56)

“Ela tá dormindo, eu falei.” (WALKER, 1986, p. 68)

Exemplo 11: “*I want her here, I say.*” (WALKER, 1982, p. 49)

“Eu quero que ela fique aqui, eu falo.” (WALKER, 1986, p. 60)

- Processos Verbais de Indicação – “ask” (perguntar), refere-se a Semiose:

²⁴ Para Guimarães (2018, p. 42), “quando os PROCESSOS VERBAIS são realizados por verbos que expressam SEMIOSE, as mensagens introduzidas por eles podem ser realizadas por outra ORAÇÃO. Neste caso, a segunda ORAÇÃO não é considerada um PARTICIPANTE, e sim uma ORAÇÃO secundária em um COMPLEXO ORACIONAL (CLAUSE COMPLEX), uma PROJEÇÃO (PROJECTION)”.

Exemplo 12: “*Yessir? I ast [...].*” (WALKER, 1982, p. 45)

“Sim sinhô? Eu perguntei [...].” (WALKER, 1986, p. 57)

Exemplo 13: “*I ast Shug Avery what she want for breakfast.*” (WALKER, 1982, p. 51)

“Eu perguntei pra Docí Avery o que ela queria pro café da manhã.”
(WALKER, 1986, p. 63)

Assim podemos dizer que, os Processos Verbais são prototipicamente executados por um grupo de verbos que realizam uma representação simbólica. No caso dos verbos analisados em *The color purple*, apontaram para Processos Verbais que envolvem Atividade e a própria Semiose. Uma vez que, a maior ocorrência desses verbos estabelece a construção de si da personagem Celie por meio da fala, ou melhor, por meio das semioses estabelecidas pelas entidades.

4.2. A REPRESENTATIVIDADE DA EMANCIPAÇÃO DE CELIE

A Linguística Sistêmico-Funcional por meio do Sistema de Transitividade, que tem a oração como potencial para a construção experiencial dos Participantes no texto, mostra-nos possibilidades para interpretar os efeitos de sentido construídos no romance *The Color Purple*, por meio da construção de si de Celie, que era uma mulher negra, *queer*, mãe, camponesa, pobre, constantemente jogada na encruzilhada de opressão. A forma como a personagem fictícia era tratada na obra pode ser comparada, como muitas mulheres negras *queer* são tratadas atualmente, na sociedade que vivemos, pois, o sistema opressor do século XX, de quando Alice Walker escreveu o romance, nos Estados Unidos, é parecido com o de hoje, no Brasil, o cis-heteropatriarcado.

Pensando nisso, parto do princípio de que não é possível falar de sociedade e de problemas sociais sem que seja por meio da linguagem, afinal, nós somos a própria linguagem, produzimos e reproduzimos discursos o tempo todo. Somos constantemente construídas/os e constituídas/os pelas pessoas, seja a partir de nossas características físicas ou comportamentais. Infelizmente, essas construções podem levar-nos para o caminho das avenidas identitárias, fazendo com que sejamos deixadas/os na encruzilhada das opressões, onde somos atingidas/os brutalmente, não de forma somativa, mas sim, de forma interseccionalizada, um ciclo contínuo de violências que, muitas das vezes, resulta no silenciamento e no apagamento dessas pessoas.

Um exemplo claro de violências interseccionalizadas no nosso país, foi o da Celie brasileira, vulgo Marielle Franco, que assim como Celie, era uma mulher negra, *queer* (lésbica), mãe, a qual foi silenciada e apagada, no Rio de Janeiro, em março de 2018. Marielle também era ativista e lutava pelos direitos das pessoas mais necessitadas das comunidades do Rio de Janeiro. Outro aspecto que elas têm em comum, chama-se: “poder” de fala. Em *The color purple*, Celie se construiu como Participante, que estabeleceu relação entre as entidades da obra, por meio da fala, ou seja, pela linguagem. Inclusive quando ela se tornou dona de si, e decidiu sair da casa de Albert (Mr.) para ir embora morar com Shug Avery, sua amada. E isso, só foi possível pelo discurso utilizado pela personagem, conforme apontam os dados quantitativos da seção anterior. No contexto Brasil, do século XXI, Marielle tinha grande influência discursiva, afinal, ela participava de vários eventos relacionados à defesa dos direitos das mulheres, ao movimento de jovens negras movendo a estrutura do “sistema opressor”, entre outros. Então, ela era uma pessoa influente, emancipada, determinada e, através da linguagem, lutava pelos direitos das minorias na câmara de vereadores do Rio.

A partir desse exemplo podemos pensar, tendo em vista os efeitos do problema ao qual o Participante é submetido, de que as mulheres negras e *queer* são os principais alvos do sistema opressor. Por isso, a importância de se discutir “os feminismos”, para que todas as mulheres, independentemente de serem cis, trans ou *queer*, não fiquem em posição de assujeitamento à margem da sociedade. Como disse Marielle Franco em uma entrevista dada ao Brasil de Fato: uma visão popular do Brasil e do mundo, em março de 2017, sobre a importância de se discutir o feminismo: “Para garantir que as mulheres não estejam em posições secundárias. Para evitar o status que muitos querem nos colocar de invisibilidade. Para que nós possamos ocupar espaços em que sejamos protagonistas”²⁵.

A construção de si de Celie, faz com que reflitamos sobre o posicionamento social da mulher negra *queer* na sociedade e intensifica a importância de se pensar interseccionalmente, a fim de entender os problemas sociais, que são estruturais, e as dinâmicas desses problemas, por meio de múltiplos eixos de opressão, gerando assim, a hierarquização social, as desigualdades, o silenciamento, e o apagamento das pessoas que não são vistas ou entendidas da maneira como elas são. Isto é, falar de interseccionalidade é refletir também sobre representatividade do indivíduo, posto que a matriz colonial moderna se utiliza dos marcadores sociais de forma isolada, ignorando a existência das pessoas de acordo com a realidade que elas

²⁵ A entrevista de Marielle pode ser acessada na íntegra aqui: <https://www.brasildefato.com.br/2018/03/15/marielle-franco-or-ser-mulher-negra-e-resistir-e-sobreviver-o-tempo-todo/>. Acessado em: 20 jun. 2021.

vivem. O fato de Celie vivenciar as experiências de mundo interno e externo, e de desfrutar das semioses, após ter encontrado o seu amor por outra mulher, torna a personagem em um canal de condução potente para a construção e reconstrução das mulheres negras *queer* no Brasil, tornando-as pessoas emancipadas e protagonistas de suas próprias vidas. Com isso, o romance pode ser considerado um megafone, repleto de mensagens prontas para ecoar onde quer que vá, isso porque, embora se trate de uma obra ficcional, a narrativa revela a realidade machista, racista, sexista, da sociedade do século XX, nos Estados Unidos, que vem reverberando no século XXI, na sociedade brasileira.

Outra questão que considero significativa, a qual foi possível de ser observada na análise do romance, é a utilização da interseccionalidade como ferramenta de intervenção política de enfrentamento às desigualdades. Carla Akotirene (2019) discute essa questão no livro “Interseccionalidade”, quando ela fala da instrumentalidade da interseccionalidade como aparato teórico-metodológico em oposição ao racismo, ao capitalismo e ao cis-heteropatriarcado. Dessa forma, saber identificar os eixos de subordinação da matriz colonial moderna, incentiva um processo de autoafirmação, de enxergamos o nosso verdadeiro eu. Apesar de não estar de forma explícita no romance, Celie se autoafirmou quando conheceu as proezas do amor, ao se oportunizar amar outra mulher, quando pensava que estava se tornando homem por amar uma mulher, quando pensava na cor púrpura, quando pensava em seus filhos, uma Celie, *queer*, negra, mãe. Essa forma de amar em nossa sociedade é tida como algo disruptivo, errado e até condenável. Por isso a importância da instrumentalidade da interseccionalidade, pois através dela, é possível se emancipar e resistir ao sistema opressor.

Shug Avery além de ser a companheira de Celie, era sua mentora. Após a aparição de Shug no romance, Celie iniciou seu processo de emancipação, até então, ela era subordinada inicialmente por Pa, e posteriormente, por Albert. Shug auxiliou Celie a conhecer o seu próprio corpo, que até determinado momento da narrativa, ela não sabia, por exemplo, do clitóris, que depois ela chamou de “botãozinho”, ou seja, seria o botãozinho do prazer. Audre Lorde (2019) fala sobre o erotismo, do erótico²⁶ como forma de poder, ela discute que quando o erótico é liberado dentro dela, flui através de sua vida, que faz jus e fortalece toda sua existência. É assim como percebo Celie, após a mentoria de Shug, uma mulher *queer* emancipada pelo desejo de ser quem realmente é, de poder usar calças e ser referência para outras mulheres.

²⁶ “O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer” (LORDE, 2019, p. 53).

Sendo assim, podemos dizer que a linguagem constitui a experiência humana na sociedade, e é por meio dela que vivenciamos o mundo. Também, vale ressaltar que a literatura como prática social, nos mostra meios para a conscientização social. Como vimos em *The color purple*, embora tenha sido escrita no final do século XX, essa obra tem muito a nos falar nos dias de hoje, principalmente por tratar de temas atuais, como: racismo, machismo, diversos tipos de opressão, entre outras, inteseccionalmente falando, violências essas, indissociáveis e não acumulativas. A interseccionalidade tem ganhado força no Brasil, nas últimas décadas. Trata-se de um conceito que perpassou, e perpassa os muros da universidade e vem ganhando os movimentos sociais, não só o movimento de mulheres negras, mas todos aqueles que são contra o sistema opressor da sociedade. Cada vez mais, há o interesse de buscar compreender os problemas sociais e as dinâmicas desses problemas, os quais resultam em múltiplas violências.

Nesse capítulo revisei os objetivos que estabeleci nesse trabalho, levando em consideração as categorias de análise de Halliday e Matthiessen (2014), com o Sistema de Transitividade, e Akotirene (2019), com a Interseccionalidade. Ademais, no próximo capítulo, apresentarei as considerações finais do trabalho desenvolvido, refletindo as contribuições deste estudo para o contexto social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

DEAR GOD, PALAVRAS FINAIS – A DISCUSSÃO CONTINUA

*Maybe
God is
That God is
Tryin'
Tryin'
To tell you something
I hear you Lord
God is Tryin' to tell you something
I hear you Lord
God is tryin' to tell you something*

QUINCY JONES – GOD IS TRYIN' TO TELL YOU
SOMETHING (1986)

Nesta pesquisa, desenvolvi a proposta de trabalhar com a construção de si da personagem Celie em *The color purple*, por um viés interseccional e sistêmico-funcional, em outras palavras, observei a forma como Celie se construiu no romance, por meio de enunciados transitivos, após ela ter descoberto que amava outra mulher. Isso fez com que a protagonista se emancipasse e conseguisse sua autonomia, uma vez que, Celie era uma mulher negra, mãe, *queer*, camponesa, e que era jogada nas avenidas identitárias constantemente, para ser atropelada pelo sistema opressor.

O interesse pelo assunto surgiu mediante alguns anseios que acabaram guiando o desenvolvimento deste estudo. Para tanto, dois questionamentos motivadores foram primordiais para a feitura do meu trabalho: (1) De que forma a análise da construção de si da personagem Celie pode contribuir, por meio de uma abordagem interseccional, para o protagonismo de mulheres negras na atualidade? (2) Quais elementos revelam a emancipação das mulheres negras por meio da análise da construção de si de Celie? Para responder tais indagações, tomei como fundamentação teórica basilar: Halliday e Matthiessen (2014) e Akotirene (2019) como já citado nos capítulos 2, 3 e 4.

A fonte de dados, como já mencionado, foi composta por 33 cartas do romance, sendo que, para fins metodológicos, organizei as cartas em partes: i) 1ª parte – referiu-se ao conjunto das 11 primeiras cartas; ii) 2ª parte – referiu-se ao conjunto das 11 cartas intermediárias; e iii) 3ª parte – referiu-se ao conjunto das 11 últimas cartas. Em suma, o livro foi dividido em três momentos, os quais acompanham a progressão da narrativa e a forma como Celie fala de si mesma, por meio das orações transitivas, e quais efeitos de sentidos essas orações construíram,

ao se relacionarem com a interseccionalidade, pois Celie era constantemente jogada na encruzilhada das opressões. A motivação por essa divisão metodológica partiu da inquietação de saber como se dava a emancipação de Celie no decorrer da narrativa, em outras palavras, a emancipação da personagem foi acompanhada de perto e por partes.

Os resultados apontaram que houve maior ocorrência dos Processos Verbais, os quais totalizaram em 260 (a 1ª parte totalizou 41 ocorrências, a 2ª parte totalizou 70 ocorrências e a 3ª parte totalizou 149 ocorrências). Vale ressaltar que, na 3ª parte, a extensão das cartas foi maior, pois Celie não falava apenas com Deus, mas também com Nettie, sua irmã mais nova, com a qual teve pouco contato no início da história, já que Nettie foi expulsa da casa de Albert e ele não entregava as cartas que ela escrevia para Celie. Além disso, a partir dos verbos analisados em *The color purple*, os resultados também apontaram para os Processos Verbais que envolvem Atividade e a própria Semiose, já que, a maior ocorrência desses verbos estabelece a construção de si da personagem Celie por meio da fala, ou melhor, por meio das semioses estabelecidas pelas entidades.

A fim de detalhar os principais pontos encontrados nas análises, destaco aqueles que foram importantes para a construção de si da personagem Celie:

- 1) Embora os Processos mais recorrentes tenham sido os Verbais, na 1ª parte, destacaram-se os Processos Materiais com 69 ocorrências, enquanto os Verbais foram 41 ocorrências. Isso mostra que Celie se constrói como Ator, responsável pela mudança de fluxos de eventos, que ela vivencia no mundo externo.
- 2) Ainda sobre a 1ª parte, o segundo Processo mais recorrente foi o Mental, os resultados apontaram 66 ocorrências. Celie, além de participar como Ator, ela também foi Experienciador, ao passo que ela experienciava o mundo externo, ela se permitia ser mais reflexiva, ou seja, viajar mais no mundo interno.
- 3) Os Processos Verbais mais recorrentes foram realizados pelo verbo “say” (dizer/falar), que totalizaram 168 ocorrências.
- 4) Pela proximidade dos números da soma das partes 1 a 3, os Processos Mentais com 241 ocorrências, e os Verbais com 260 ocorrências, mostraram que Celie, por estar mais reflexiva, pensou mais antes de falar, ou que ela vivenciou mais o mundo interno, já que passou por conflitos internos de sexualidade, principalmente quando ela descobriu o seu próprio corpo, o “botãozinho” que tinha “lá embaixo”, aliás, Shug Avery que ajudou ela; ou pelo simples fato dela usar calças, e fazer calças para

mulheres vestirem. Naquela época, calça era uma peça de roupa apenas usadas por homens. Mulheres deveriam seguir o modelo cis-heteropatriarcal de se vestir.

- 5) Trazendo a obra para o contexto do Brasil, do século XXI, relaciono Celie à Marielle Franco, visto que, como os resultados apontaram, os Processos Verbais foram os mais recorrentes, e isso torna ambas influentes, por terem “poder” de fala ou “poder no discurso” segundo van Dijk (2009), no sentido geral, pois tanto Celie (personagem fictícia) quanto Marielle (ativista política brutalmente assassinada, em março de 2018) se utilizavam da fala para se conectar com as pessoas – elas, através das semioses, estabeleciam relações.
- 6) Ao relacionar Marielle Franco à personagem do romance, percebo que Marielle era protagonista, emancipada e buscava isso nas periferias do Rio de Janeiro, ela, em suas palestras, era a mentora de meninas, jovens, mulheres negras.

Os resultados obtidos neste estudo comungam com pesquisas como as de Assis (2004), Souza (2006), Melo (2013) e Alves (2014), ainda que, cada pesquisador/a tenha se detido aos *corpora* diferentes, porém tendo o mesmo objeto de pesquisa e dentro da grande área: Linguística Sistêmico-Funcional e Estudos da Linguagem.

As principais dificuldades encontradas no desenvolvimento da pesquisa, inicialmente, pela delimitação do objeto epistêmico, eu já tinha em mente a LSF, e agregada a ela, o conceito de machismo estrutural, porém, depois percebi que não daria certo articular com o romance, assim, parti para a interseccionalidade, que se relaciona diretamente com a personagem Celie e com o contexto social da atualidade.

Espero que este estudo venha a ser útil e necessário para as pessoas interessadas no assunto e para o público que deseja entender mais sobre as temáticas que abordo neste trabalho. Além disso, que as pessoas se sintam abertas para penetrar nas análises que disponho no miolo do texto, e que possam enxergar *The color purple* de forma que ainda não tenham enxergado. Que esta pesquisa possa reverberar anos após anos, assim como o romance. Todavia, esse estudo que desenvolvi não pretendeu ser finalizado, sendo assim, se a minha investigação materializada nesta dissertação servir para provocar discussão pública sobre a interseccionalidade e a LSF, ela terá cumprido seu objetivo, que é perpassar os muros da universidade, e, sem dúvida, terá viabilizado o recinhecimento da afirmação e reafirmação da emancipação de mulheres negras *queer* na nossa sociedade.

Por fim, como mencionei no subtítulo desse capítulo, as palavras são finais, mas a discussão continua, pois, falar de interseccionalidade sob uma ótica sistêmico-funcional é de suma importância para os dias atuais. Afinal, ainda vivemos em uma sociedade cis-heteropatriarcal que não respeita a pluralidade dos seres humanos, e para além disso, utiliza a base da pirâmide para enclausurar as pessoas de gênero e sexualidades dissidentes negras, e não negras, na encruzilhada das opressões, gerando, assim, múltiplas violências que, muitas das vezes, acabam em silenciamento seguido de apagamento dessas pessoas. Então, precisamos falar de feminismos para que não fiquemos à mercê da escória da sociedade. Ninguém solta a mão de ninguém. Todas/os subiremos juntas/os!

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALVES, Daniel Antonio de Sousa. **Conflito e tradução: uma análise sobre as realizações linguísticas dos conflitos armados entre grupos litigantes no corpus paralelo Grande sertão veredas – The devil to pay in the backlands**. 2014. 212 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis, 2014.
- ASSIS, Roberto Carlos de. **A Transitividade na representação de Sethe no corpus paralelo Beloved-Amada**. 2004. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- ARAGÃO JÚNIOR, Marcelo Felinto de. **No cruzamento das avenidas identitárias: uma análise interseccional de Contos das escritoras Conceição Evaristo e Miriam Alves**. 2020. 59 f. TCC (Graduação) – Licenciatura em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
- BARTLEY, Leanne Victoria. Putting transitivity to the test: a review of the Sydney and Cardiff models. **Functional Linguist.** v. 5, n. 4, 2018.
- BEIRUTTI, Eliane Borges. Relações femininas em *The Color Purple*. **Revista Gênero**, Niterói, v. 2, n. 1, p. 103-108, 19 dez. 2012.
- BUENO, Winnie. **Uma introdução ao pensamento de Patricia Hill Collins a partir da perspectiva de uma mulher negra do sul-sul**. 2019. Disponível em: <https://www.almapreta.com/editorias/o-quilombo/uma-introducao-ao-pensamento-de-patricia-hill-collins-a-partir-da-perspectiva-de-uma-mulher-negra-do-sul-sul>. Acesso em: 17 jul. 2020.
- BUSTAM, Muhammad Rayhan. Analyzing clause by Halliday's Transitivity System. **Jurnal Ilmu Sastra**. v. 6, n. 1, maio. 2011.
- BUTT, David et al. **Using Functional Grammar: an explorer's guide**. 2. ed. Sydney: Macquarie University, 2003.
- CABRAL, Sara Regina Scotta. Transitividade e auto-representação em um debate político. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, v. 16, n. 1, p. 9-35, jun. 2015.
- CABRAL, Sara Regina Scotta; BARBARA, Leila. Processos comportamentais na perspectiva da LSF: uma investigação inicial. **Letras**, Santa Maria, v. 25, n. 50, p. 187-206, jun. 2015.
- CARRILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**. Niterói, v. 11, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.
- COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. New York: Routledge, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. What's in a name? Womanism, black feminism, and beyond. **The Black Scholar**, [s.l.], v. 26, n. 1, p. 9-17, 1996.

COLLINS, Patricia Hill. The tie that binds: race, gender and us violence. **Ethnic and Racial Studies**, [s.l.], v. 21, n. 5, p. 917-938, jan. 1998.

COSTA, Amanda Silva Galvão da. **Ensino de leitura literária: um estudo comparativo**. 2010. 243 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

COSTA, Vitor Hugo Chaves. Os processos mentais nas representações de homens e mulheres heterossexuais em anúncios pessoais eletrônicos. **Letras**, Santa Maria, v. 25, n. 50, p. 119-142, jun. 2015.

CUNHA, Gustavo. A cor púrpura — O musical revisita saga famosa no cinema. **O globo: Rio Show**. 6 set. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/a-cor-purpura-o-musical-revisita-saga-famosa-no-cinema-23928784>. Acesso em: 13 jul. 2020.

CUNHA, Maria Angélica da; SOUZA, Maria Medianeira de. **Transitividade e seus contextos de uso**. São Paulo: Cortez, v. 2, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, [s.l.], v. 43, n. 6, p. 1241-1299, jul. 1991.

CRENSHAW, Kimberlé. **What is Intersectionality?** 2017. (1m54s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ViDtnfQ9FHc&feature=youtu.be>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

DAMASCENO, Gesieny Laurett Neves; RODRIGUES, Violeta Virginia. Os padrões de transitividade de processos materiais e a construção de sentidos. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 25, n. 4, p. 1989-2025, 2017.

DICA: Ferramentas OCR – entenda o que são e sua relação com a acessibilidade. Ferramentas OCR – entenda o que são e sua relação com a acessibilidade. 2018.

DRUMONT, Mary Pimentel. Elementos para uma análise do machismo. **Perspectivas**, São Paulo, v. 3, p. 81-85, 1980.

EGGINS, Suzanne. **An introduction to systemic functional grammar**. London: Printer Publishers, 1994.

EGGINS, Suzanne. **An Introduction to Systemic Functional Linguistics**. London: Continuum International Publishing Group, 2004.

FERRERO, Clara. **O vocabulário feminista que todos já deveriam estar dominando em 2017: o que é sororidade? E cultura do estupro? Solucionamos todas as dúvidas neste pequeno dicionário.** 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/10/cultura/1499708850_128936.html. Acesso em: 20 jul. 2020.

FURTADO, Luciana. A interseccionalidade e o entrecruzamento de violências epistêmicas no videoclipe ‘Mandume’. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 142-155, dez. 2019.

FUZER, Cristiane. **Linguagem e representação nos autos de um processo penal**: como operadores do direito representam atores sociais em um sistema de gêneros. 2008. 269 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2008.

FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

GHIO, Elsa; FERNÁNDEZ, María Delia. **Linguística sistêmico funcional**: aplicaciones a la lengua española. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Waldhute Editionaes, 2008.

GUIMARÃES, Thais Torres. **Processos verbais na representação da fala em textos ficcionais**: um estudo de romances em inglês e suas traduções e retraduações para o português brasileiro. 2018. 180 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

GWILLIAMS, Laura; FONTAINE, Lise. Indeterminacy in process type classification. **Functional Linguistics**, [S.L.], v. 2, n. 1, p. 1-19, 15 set. 2015.

HALLIDAY, Michael. **An Introduction to Functional Grammar**. 2. ed. New York: Routledge, 1994.

HALLIDAY, Michael; HASAN, Ruqaiya. **Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HALLIDAY, Michael; MATTHIESSEN, Christian. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Oxford University Press, 2014.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. **Mediações**, Londrina, v. 20 n. 2, p. 97-128, jul./dez. 2015.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, jun. 2014 .

IWAMOTO, Noriko. Stylistic and Linguistic Analysis of a Literary Text Using Systemic Functional Grammar. **Humanities Research: Journal of the Humanities Association of Kanagawa University**, Kanagawa, v. 162, p. 61-95, set. 2007.

LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de; VENTURA, Carolina Siqueira Muniz. A transitividade em português. **Direct Papers** 55, [s.l.], v. 55, p. 1-22, 2008.

LIMA-LOPES, Rodrigo Esteves de. Transitivity in Brazilian Greenpeace’s electronic bulletins. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 413-439, mai. 2014.

LINN da Quebrada. **Bixa Preta**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/bixa-preta/>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

LORBER, Judith. **The Variety of Feminisms and their Contributions to Gender Equality**. 97. ed. Oldenburg: Bibliotheks-Und Informationssystem Der Univ. Oldenburg, p. 45, 1997.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: LORDE, Audre *et al* (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 234-236.

MARQUES, Gilza. **Dialogando com Kimberle Crenshaw** (ou: porque falar de interseccionalidades nos limita). 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/dialogando-com-kimberle-crenshaw-ou-porque-falar-de-interseccionalidades-nos-limita/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MARTINS, Alessandra Affortunati. **O ‘pretuguês’ na psicanálise: reflexões de Lélia Gonzalez**. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-pretugues-psicanalise/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MATU, Peter M. Transitivity as tools for ideological analysis. **Journal of Third World Studies**, [s.l.], v. 25, n. 1, p. 199-211, 2008.

MBANDI, Nzinga. **Interseccionalidades**. Salvador: UFBA, 2019.

MCCALL, Leslie. The Complexity of Intersectionality. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, [s.l.], v. 30, n. 3, p. 1771-1800, mar. 2005.

MELO, Iran Ferreira de. **Ativismo LGBT na imprensa brasileira: análise crítica da representação de atores sociais na Folha de S. Paulo**. 2013. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MENDES, Danielle Gomes; SANTOS, Naiara Sales Araújo. Vivenciando o amor em o olho mais azul. **Littera Online: Revista de Estudos Linguísticos e Literários**, São Luís, v. 8, n. 13, p. 88-100, 2017.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOTTA-ROTH, Désirée; NASCIMENTO, Fábio Santiago. Transitivity in visual grammar: concepts and applications. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 12, n. 2, p. 319-349, dez. 2009.

NGUYEN, Hanh Thu. Transitivity Analysis of “Heroic Mother” by Hoa Pham. **International Journal of English Linguistics**, [s.l.], v. 2, n. 4, p. 85-100, jul. 2012.

NOGUEIRA, Conceição. **Interseccionalidade e psicologia feminista**. Salvador: Derives, 2017.

NUNES, Eduarda. **A africanização da cultura brasileira segundo Lélia Gonzalez**. 2021. Disponível em: <https://favelaempauta.com/a-africanizacao-da-cultura-lelia-gonzalez/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

OLIVEIRA, João Manuel de. **Desobediência de gênero**. Salvador: Devires, 2017.

OLIVEIRA, Luccas. A cor púrpura, o musical é o grande vencedor em festa digital do Prêmio APTR. **O globo: Cultura**. 6 jul. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-cor-purpura-musical-o-grande-vencedor-em-festa-digital-do-premio-aptr-1-24510397>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ONG'ONDA, Nancy Anashia. Transitivity Analysis of Newspaper Headlines on Terrorism Attack in Kenya: A Case Study of Westgate Mall, Nairobi. **International Journal Of Humanities And Social Science**, Quênia, v. 6, n. 9, p. 77-85, set. 2016.

PURDY, Sean. O século Americano. In: KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, p. 173-192, 2007.

RAMALHO, Heryzânia Alves. **Aspectos de transitividade em textos argumentativos de alunos de inglês: um estudo sistêmico-funcional**. 2016. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

RATTS, Alecsandro JP. Gênero, raça e espaço: trajetórias de mulheres negras. **XXVII Encontro Anual da ANPOCS**, [s.l.], p. 1-20, ago. 2015.

RIBEIRO, Djamilia. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIDGEWAY, Cecilia L.; CORRELL, Shelley J. Unpacking the Gender System. **Gender & Society**, [s.l.], v. 18, n. 4, p. 510-531, ago. 2004.

RICH, Adrienne. “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (Trad. Carlos Guilherme do Valle), in **Bagoas**, n. 5, p.17-44, 2010.

ROCHA, Flávia Ferreira da Silva. **A imprensa e a construção do discurso da ditadura civil-militar brasileira de 1964: Um estudo sistêmico-funcional**. 2018. 248 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

RODRIGUES, Wesley Sousa; ALVES, Daniel Antonio de Sousa. Análise do pronome “Eu” em um corpus comparável, baseada na pesquisa de Maia (1998). **Cultura e Tradução**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 218-227, out. 2017.

RODRIGUES, Wesley Sousa. **A auto-representação de Celie em The color purple**. 2019. 60 f. Monografia (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SAMPAIO, Juliana Lira. **Gênero e Opressão**. Rio de Janeiro, 2017. Color. Disponível em: <http://slideplayer.com.br/slide/11443961/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. Poetas de todo o mundo. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, n. 2, p.1-19, abr. 2007.

SARDINHA, Tony Berber. **Linguística de Corpus**. Barueri: Manole, 2004.

SCHNEIDER, Eduarda Maria; FUJII, Rosangela Araujo Xavier; CORAZZA, Maria Júlia. Pesquisas quali-quantitativas: contribuições para a pesquisa em ensino de ciências. **Revista Pesquisa Qualitativa**, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 569-584, 2017.

SEN, Amartya. **Identity and Violence: the illusion of destiny**. [S.L]: Penguin, 2016.

SILVA, Elias Ribeiro da. A tradução como interpretação: Um olhar para A Cor Púrpura segundo duas perspectivas teóricas. **Sínteses**, Campinas, v. 15, p. 288-310, 2010.

SILVA, Ivanilson José da. **A modalização verbo-gestual em entrevistas do programa Roda Viva**. 2018. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

SOJOURNER, Truth. E eu não sou uma mulher? – Sojourner Truth. Tradução de Osmundo Pinho. **Portal Geledés**, 2014. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

SOUZA, Maria Medianeira de. **Transitividade e construção de sentido no gênero editorial**. 2006. 288 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SOUZA, Maria Medianeira de; DIONÍSIO, Ângela Paiva. Transitividade, editorial e opinião: uma análise sistêmico-funcional. **Revista Odisseia**, n. 1, jun. 2012.

SOUZA, Maria Medianeira de. Transitividade e ensino: compreendendo a construção de opiniões no editorial. **Revista Odisseia**, n. 3, 28 jun. 2012.

SOUZA, Maria Medianeira de; MENDES, Wellington Vieira. Tema circunstancial e textualidade. In: CUNHA, Maria Angélica Furtado da (org.). **A gramática da oração: diferentes olhares**. Natal: EDUFRN, p. 193-215, 2015.

VERA, María Antonieta. **Feminismos Contemporáneos: más allá del suero político mujer**. UAbierta, Universidad de Chile, 2019.

VIEIRA, Carlos Henrique Alves. **Os elementos léxico-gramaticais de atitude em comentários de blogs para ensino de português**. 2016. 276 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2016.

WALKER, Alice. **The Color Purple**. Harcourt, 1982.

WALKER, Alice. **In Search of Our Mothers' Gardens**. Nova Iorque: Harcourt, 1983.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Marco Zero, 1986.

ANEXOS

ANEXO A – Digitalização do romance 1ª parte

Dear God,

Mr. ___ finally come right out an ast for Nettie hand in marriage. But He won't let her go. He say she too young, no experience. Say Mr. ___ got too many children already. Plus What about the scandal his wife cause when somebody kill her? And what about all this stuff he hear bout Shug Avery? What bout that?

I ast <141> our new mammy bout Shug Avery. What it is? I ast <141>. She don't know but she say she gon fine out.

She do more then that. She git a picture. The first one of a real person I ever seen. She say Mr. ___ was taking somethin out his billfold to show Pa an it fell out an slid under the table. Shug Avery was a woman. The most beautiful woman I ever <121> saw. She more pretty then my mama. She is bout ten thousand times more prettier then <142> me. I see <121> her there in furs. Her face rouge. Her hair like somethin tail. She grinning with her foot up on somebody motocar. Her eyes serious tho. Sad some.

I ast <141> her to give <112> me the picture. An all night long I stare at <151> it. An now when I dream <151>, I dream <151> of Shug Avery. She be dress to kill, whirling and laughing.

• 6 •

Dear God,

I spend <111> my wedding day running from the oldest boy. He twelve. His mama died in his arms and he don't want to hear nothing bout no new one. He pick up a rock and laid my head open. The blood run all down tween my breasts. His daddy say Don't *do* that! But that's all he say. He got four children, instead of three, two boys and two girls. The girls hair ain't been comb since their mammy died. I tell <141> him I'll just have to shave <111> it off. Start fresh. He say bad luck to cut a woman hair. So after I bandage <111> my head best I can and cook <111> dinner—they have a spring, not a well, and a wood stove look like a truck—I start trying to untangle <111> hair. They only six and eight and they cry. They scream. They cuse me of murder. By ten o'clock I'm done <111>. They cry theirselves to sleep. But I don't cry <151>. I lay <141> there thinking bout Nettie while he was on top of <142> me, wonder if she safe. And then I think <121> bout Shug Avery. I know <121> what he doing to <112> me he done to Shug Avery and maybe she like it. I put <111> my arm around him.

• 12 •

Dear God,

Shug Avery is coming to town! She coming with her orkestra. She going to sing in the Lucky Star out on Coalman road. Mr. going to hear her. He dress all up in front the glass, look at himself, then undress and dress all over again. He slick back his hair with pomade, then wash it out again. He been spitting on his shoes and hitting it with a quick rag.

He tell <142> me, Wash this. Iron that. Look for this. Look for that. Find this. Find that. He groan over holes in his sock.

I move round <111> darning and ironing, finding hanskers. Anything happening? I ast <141>.

What you mean? he say, like he mad. Just trying to git some of the hick farmer off myself. Any other woman be glad.

I'm is <131> glad, I say <141>.

What you mean? he ast.

You looks nice, I say. Any woman be proud. You think so? he say.

First time he ast <142> me. I'm <131> so surprise, by time I say <141> Yeah, he out on the porch, trying to shave where the light better.

I walk <111> round all day with the announcement burning a hole in my pocket. It pink. The trees tween the turn off to our road and the store is lit up with them. He got bout five dozen in his trunk.

• 25 •

Shug Avery standing upside a piano, elbow crook, hand on her hip. She wearing a hat like Indian Chiefs. Her mouth open showing all her teef and don't nothing seem to be troubling her mind. Come one, come all, it say. The Queen Honeybee is back in town.

Lord, I wants <121> to go so bad. Not to dance. Not to drink. Not to play card. Not even to hear Shug Avery sing. I just be <131> thankful to lay <111> eyes on her.

• 26 •

Dear God,

Shug Avery sick and nobody in this town want to take the Queen Honeybee in. Her mammy say She told her so. Her pappy say, Tramp. A woman at church say she dying—maybe two berkulosis or some kind of nasty woman disease. What? I want <121> to ast, but don't. The women at church sometime are nice to <132> me. Sometime not. They look at <152> me there struggling with Mr. ___children. Trying to drag 'em to the church, trying to keep 'ern quiet after us get there. They some of the same ones used to be here both times I was <131> big. Sometimes they think I don't notice <121>, they stare at <152> me. Puzzle.

I keep <131> my head up, best I can. I do <111> a right smart for the preacher. Clean the floor and windows, make the wine, wash the altar linen. Make sure there's wood for the stove in wintertime. He call <141> me Sister Celie. Sister Celie, he say, You faithful as the day is long. Then he talk to the other ladies and they mens. I scurry bout <111>, doing this, doing that. Mr. ___sit back by the door gazing here and there. The womens smile in his direction every chance they git. He never look at me or even notice.

Even the preacher got his mouth on Shug Avery, now she down. He take her condition for his text. He don't call no name, but he don't have to. Everybody know who he mean.

• 43 •

He talk bout a strumpet in short skirts, smoking cigarettes, drinking gin. Singing for money and taking other women mens. Talk bout slut, hussy, heifer and streetcleaner.

I cut my eyes back <151> at Mr. ___ when he say that. Streetcleaner. Somebody got to stand up for Shug, I think <121>. But he don't say nothing. He cross his legs first to one side, then to the other. He gaze out the window. The same women smile at him, say amen gainst Shug.

But once us home he never stop to take off his clothes. He call down to Harpo and Sofia house. Harpo come running.

Hitch up the wagon, he say.

Where us going? say Harpo.

Hitch up the wagon, he say again.

Harpo hitch up the wagon. They stand there and talk a few minutes out by the barn. Then Mr. drive off.

One good thing bout the way he never do any work round the place, us never miss him when he gone.

Five days later I look way <151> off up the road and see <121> the wagon coming back. It got sort of a canopy over it now, made out of old blankets or something. My heart begin to beat like furry, and the first thing I try to do <111> is change <141> my dress.

But too late for that. By time I git <111> my head and arm out the old dress, I see <121> the wagon pull up in the yard. Plus a new dress won't help none with my notty head and dusty headrag, my old everyday shoes and the way I smell <121>. I don't know <121> what to do, I'm <131> so beside myself. I stand <131> there in the middle of the kitchen. Mind whirling. I feels like <131> Who Would Have Thought.

• 44 •

Celie, I hear <121> Mr. _____ call. *Harpo*.

I stick <111> my head and my arm back in my old dress and wipe the sweat and dirt off my face as best I can. I come <111> to the door. Yessir? I ast <141>, and trip over the broom I was sweeping <111> with when I first notice <121> the wagon.

Harpo and Sofia in the yard now, looking inside the wagon. They faces grim.

Who this? Harpo ast.

The woman should have been your mammy, he say.

Shug Avery? Harpo ast. He look up at me. Help me git her in the house,

Mr. _____ say.

I think <121> my heart gon fly out <111> my mouth when I see <151> one of her foots come poking out.

She not lying down. She climbing down tween Harpo and Mr. _____. And she dress to kill. She got on a red wool dress and chestful of black beads. A shiny black hat with what look like chickinhawk feathers curve down side one cheek, and she carrying a little snakeskin bag, match her shoes.

She look so stylish it like the trees all round the house draw themself up tall for a better look. Now I see <151> she stumble, tween the two men. She don't seem that well acquainted with her feets.

Close up I see <151> all this yellow powder caked up on her face. Red rouge. She look like she ain't long for this world but dressed well for the next. But I know <121> better.

Come on in, I want to cry <151>. To shout. Come on in. With God help, Celie going to make you well. But I don't say <141> nothing. It not my house. Also I ain't been told nothing.

They git halfway up the step, Mr. _____ look up at me. Celie, he say. This here Shug Avery. Old friend of the family. Fix up the spare room. Then he look down at her, hold her in one arm, hold on to the rail with the other. Harpo on the other side, looking sad. Sofia and the children in the yard, watching.

I don't move <111> at once, cause I can't. I need to see <151> her eyes. I feel like <121> once I see <151> her eyes my feets can let go the spot where they stuck.

Git moving, he say, sharp.

And then she look up.

Under all that powder her face black as Harpo. She got a long pointed nose and big fleshy mouth. Lips look like black plum. Eyes big, glossy. Feverish. And mean. Like, sick as she is, if a snake cross her path, she kill it.

She look <152> me over from head to foot. Then she cackle. Sound like a death rattle. You sure *is* ugly, she say, like she ain't believed it.

Dear God,

Ain't nothing wrong with Shug Avery. She just sick. Sicker than anybody I ever seen <151>. She sicker than my mama was when she die. But she more evil than my mama and that keep her alive.

Mr. _____ be in the room with her all time of the night or day. He don't hold her hand though. She too evil for that. Turn loose my goddam hand, she say to Mr_____. What the matter with you, you crazy? I don't need no weak little boy can't say no to his daddy hanging on me. I need me a man, she say. A man. She look at him and roll her eyes and laugh. It not much of a laugh but it keep him away from the bed. He sit over in the corner away from the lamp. Sometime she wake up in the night and don't even see. But he there. Sitting in the shadows chewing on his pipe. No tobacco in it. First thing she said, I don't want to smell no stinking blankety-blank pipe, you hear me, Albert?

Who Albert, I wonder <121>. Then I remember <121> Albert Mr. first name.

Mr. _____ don't smoke. Don't drink. Don't even hardly eat. He just got her in that little room, watching every breath.

What happen to her I ast <141>?

You don't want her here, just say so, he say. Won't do no good. But if that the way you feel . . . He don't finish.

• 47 •

I want <151> her here, I say <141>, too quick. He look at me like maybe I'm planning something bad.

I just want to know <121> what happen, I say <141>.

I look at <151> his face. It tired and sad and I notice <121> his chin weak. Not much chin there at all. I have more chin, I think <121>. And his clothes dirty, dirty. When he pull them off, dust rise.

Nobody fight for Shug, he say. And a little water come to his eyes.

• 48 •

Dear God,

They have made three babies together but he squeamish bout giving her a bath. Maybe he figure he start thinking bout things he shouldn't. But what bout me? First time I got (see) <151> the full sight of Shug Avery long black body with it black plum nipples, look like her mouth, I thought <121> I had turned <131> into a man.

What you staring at? she ast. Hateful. She weak as a kitten. But her mouth just pack with claws. You never seen a naked woman before?

No ma'am, I said <141>. I never did <121>. Cept for Sofia, and she so plump and ruddy and crazy she feel like my sister.

She say, Well take a good look. Even if I is just a bag of bones now. She have the nerve to put one hand on her naked hip and bat <112> her eyes at me. Then she suck her teef and roll her eyes at the ceiling while I wash <111> her.

I wash <111> her body, it feel <151> like I'm praying <121>. My hands tremble and my breath short.

She say, You ever have any kids?

I say <141>, Yes ma'am.

She say, How many and don't you yes ma'am me, I ain't that old.

I say <141>, two.

She ast <142> me Where they is?

I say <141>, I don't know <121>.

• 49 •

She look <152> at me funny.

My kids with they grandma, she say. She could stand the kids, I had to go. You miss 'em? I ast <141>.

Naw, she say. I don't miss nothing.

• 50 •

Dear God,

I ast <141> Shug Avery what she want for breakfast. She say, What yall got? I say <141> ham, grits, eggs, biscuits, coffee, sweet milk or butter milk, flapjacks. Jelly and jam.

She say, Is that all? What about orange juice, grapefruit, strawberries and cream. Tea. Then she laugh.

I don't want none of your damn food, she say. Just gimme a cup of coffee and hand me my cigarettes.

I don't argue <141>. I git <111> the coffee and light <111> her cigarette. She wearing a long white gown and her thin black hand stretching out of it to hold the white cigarette looks just right. Something bout it, maybe the little tender veins I see <151> and the big ones I try <111> not to, make me <121> scared. I feel like <151> something pushing <112> me forward. If I don't watch out <151> I'll have hold <111> of her hand, tasting <111> her fingers in my mouth.

Can I sit <111> in here and eat <111> with you? I ast <141>.

She shrug. She busy looking at a magazine. White women in it laughing, holding they beads out on one finger, dancing on top of motocars. Jumping into fountains. She flip the pages. Look dissatisfied. Remind me of a child trying to git something out a toy it can't work yet.

She drink her coffee, puff on her cigarette. I bite <111> into a big juicy piece of home cured ham. You can smell this ham for a mile when you cooking it, it perfume up her little room, with no trouble at all.

• 51 •

I lavish <111> butter on a hot biscuit, sort of wave it about. I sop up <111> ham gravey and splosh my eggs in with my grits.

She blow more and more smoke. Look down in her coffee like maybe its something solid at the bottom.

Finally she say, Celie, I believe I could drink a glass of water. And this here by the bed ain't fresh.

She hold out her glass.

I put <111> my plate down on the card table by the bed. I go <111> dip her up some water. I come back <111>, pick up my plate. Look like a little mouse been nibbling the biscuit, a rat run off with the ham.

She act like nothing happen. Begin to complain bout being tired. Doze on off to sleep.

Mr. ast <142> me how I git <111> her to eat.

I say <141> , Nobody living can stand to smell home cured ham without tasting it. If they dead they got a chance. Maybe.

Mr. _____ laugh.

I notice <121> something crazy in his eyes.

I been scared, he say. Scared. And he cover up his eyes with his hands.

• 52 •

Dear God,

Shug Avery sit up in bed a little today. I wash <111> and comb out <111> her hair. She got the nottiest, shortest, kinkiest hair I ever saw <151>, and I loves <121> every strand of it.

The hair that come out in my comb I kept <111>. Maybe one day I'll get a net, make me a rat to pomp up my own hair.

I work <111> on her like she a doll or like she Olivia—or like she mama. I comb <111> and pat <111>, comb and pat. First she say, hurry up and git finish. Then she melt down a little and lean back gainst my knees. That feel just right, she say. That feel like mama used to do. Or maybe not mama. Maybe grandma. She reach for another cigarette. Start hum a little tune.

What that song? I ast <141>. Sound low down dirty to me. Like what the preacher tell you its sin to hear. Not to mention sing.

She hum a little more. Something come to me, she say. Something I made up. Something you help scratch out my head.

Dear God,

Mr. _____ daddy show up this evening. He a little short shrunk up man with a bald head and gold spectacles. He clear his throat a lot, like everything he say need announcement. Talk with his head leant to the side.

He come right to the point.

Just couldn't rest till you got her in your house, could you? he say, coming up the step.

Mr. don't say nothing. Look out cross the railing at the trees, over the top of the well. Eyes rest on the top of Harpo and Sofia house.

Won't you have a seat? I ast <141>, pushing him up a chair. How bout a cool drink of water?

Through the window I hear <121> Shug humming and humming, practicing her little song. I sneak <111> back to her room and shet <111> the window.

Old Mr. _____ say to Mr. _____, Just what is it bout this Shug Avery anyway, he say. She black as tar, she nappy headed. She got legs like baseball bats.

Mr. _don't say nothing. I drop <111> little spit in Old Mr. _____ water.

Why, say Old Mr. _____, she ain't even clean. I hear she got the nasty woman disease.

I twirl <111> the spit round with my finger. I think <121> bout ground glass, wonder how you grind it. But I don't feel <121> mad at all. Just interest.

Mr. _____ turn his head slow, watch his daddy drink. Then say, real sad, You ain't got it in you to understand, he say. Hove Shug Avery. Always have, always will. I should have married her when I had the chance.

Yeah, say Old Mr. _____. And throwed your life away. (Mr. _____ grunt right there.) And a right smart of my money with it. Old Mr. _____ clear his throat. Nobody even sure exactly who her daddy is.

I never care who her daddy is, say Mr. _____
And her mammy take in white people dirty clothes to this day. Plus all her children got different daddys. It all just too trifling and confuse.

Well, say Mr. _____ and turn full face on his daddy, All Shug Avery children got the same daddy. I vouch for that.

Old Mr. _____ clear his throat. Well, this my house. This my land. Your boy Harpo in one of my houses, on my land. Weeds come up on my land, I chop 'em up. Trash blow over it I burn it. He rise to go. Hand <112> me his glass. Next time he come I put <111> a little Shug Avery pee in his glass. See how he like that.

Celie, he say, you have my sympathy. Not many women let they husband whore lay up in they house. But he not saying to me, he saying it to Mr.

Mr. ___ look up at <152> me, our eyes meet. This the closest us ever felt.

He say, Hand Pa his hat, Celie.

And I do <111>. Mr. _____ don't move from his chair

by the railing. I stand <131> in the door. Us watch Old Mr. _____ begin harrimping and harrumping down the road home.

Next one come visit, his brother Tobias. He real fat and tall, look like a big yellow bear. Mr. _____ small like his daddy, his brother stand way taller.

Where she at? he ast, grinning. Where the Queen Honeybee? Got something for her, he say. He put little box of chocolate on the railing.

She sleeping, I say <141>. Didn't sleep much last night.

How you doing there, Albert, he say, dragging up a chair. He run his hand over his slicked back hair and try to feel if there's a bugga in his nose. Wipe his hand on his pants. Shake out the crease.

I just heard Shug Avery was here, he say. How long you had her?

Oh, say Mr. _____, couple of months.

Hell, say Tobias, I heard she was dying. That goes to show, don't it, that you can't believe everything you hear. He smooth down his mustache, run his tongue out the corners of his lips.

What you know good, Miss Celie? he say. Not much, I say <141>.

Me and Sofia piecing another quilt together. I got <111> bout five squares pieced, spread out on the table by my knee. My basket full of scraps on the floor.

Always busy, always busy, he say. I wish Margaret was more like you. Save me a bundle of money. Tobias and his daddy always talk bout money like

they still got a lot. Old Mr. _____ been selling off the

place so that nothing much left but the houses and the fields. My and Harpo fields bring in more than anybody.

I piece <111> on my square. Look at the colors of the cloth.

Then I hear <151> Tobias chair fall back and he say, Shug.

Shug halfway tween sick and well. Halfway tween good and evil, too. Most days now she show me and Mr. her good side. But evil all over her today. She smile, like a razor opening. Say, Well, well, look who's here today.

She wearing a little flowery shift I made for her and nothing else. She look bout ten with her hair all cornrowed. She skinny as a bean, and her face full of eyes.

Me and Mr. _____ both look up at her. Both move to help her sit down. She don't look at him. She pull up <112> a chair next to me.

She pick up a random piece of cloth out the basket. Hold it up to the light. Frown. How you sew this damn thing? she say.

I hand <111> her the square I'm working on <111>, start another one. She sew long crooked stiches, remind <122> me of that little crooked tune she sing.

That real good, for first try, I say <141>. That just fine and dandy. She look at <152> me and snort. Everything I do is fine and dandy to you, Miss Celie, she say. But that's cause you ain't got good sense. She laugh. I duck <111> my head.

She got a heap more than Margaret, say Tobias. Margaret take that needle and sew your nostrils together.

All womens not alike, Tobias, she say. Believe it or not.

Oh, I believe it, he say. Just can't prove it to the world.

First time I think <121> about the world.

What the world got to do with anything, I think <121>. Then I see <121> myself sitting there quilting tween Shug Avery and Mr. _____. Us three set together gainst Tobias and his fly speck box of chocolate. For the first time in my life, I feel <141> just right.

Dear God,

I go visit <111> Sofia, she still working on the roof. The darn thing leak, she say.

She out to the woodpile making shingles. She put a big square piece of wood on the chopping block and chop, chop, she make big flat shingles. She put the ax down and ast <142> me do I want <121> some lemonade.

I look at <151> her good. Except for a bruise on her wrist, she don't look like she got a scratch on her. How it going with you and Harpo? I ast <141>.

Well, she say, he stop eating so much. But maybe this just a spell.

He trying to git as big as you, I say <141>.

She suck in her breath. I kinda thought so, she say, and let out her breath real slow.

All the children come running up, Mama, Mama, us want lemonade. She pour out five glasses for them, two for us. Us sit in a wooden swing she made last summer and hung on the shady end of the porch.

I'm gitting tired of Harpo, she say. All he think about since us married is how to make me mind. He don't want a wife, he want a dog.

He your husband, I say <141>. Got to stay with him. Else, what you gon do? My sister husband caught in the draft, she say.

• 65 •

They don't have no children, Odessa love children. He left her on a little farm. Maybe I go stay with them a while. Me and my children.

I think <121> bout my sister Nettie. Thought so sharp it go through me like a pain. Somebody to run to. It seem too sweet to bear.

Sofia go on, frowning at her glass.

I don't like to go to bed with him no more, she say. Used to be when he touch me I'd go all out my head. Now when he touch me I just don't want to be bothered. Once he git on top of me I think bout

how that's where he always want to be. She sip her lemonade. I use to love that part of it, she say. I use to chase him home from the field. Git all hot just watching him put the children to bed. But no more. Now I feels tired all the time. No interest.

Now, now, I say <141>. Sleep on it some, maybe it come back. But I say <141> this just to be saying something. I don't know <121> nothing bout it. Mr._clam on <111> top of me, do his business, in ten minutes us both sleep. Only time I feel <121> something stirring down there is when I think <121> bout Shug. And that like running to the end of the road and it turn back on itself.

You know the worst part? she say. The worst part is I don't think he notice. He git up there and enjoy himself just the same. No matter what I'm thinking. No matter what I feel. It just him. Heartfeeling don't even seem to enter into it. She snort. The fact he can do it like that make me want to kill him.

Us look up the path to the house, see Shug and Mr._____sitting on the steps. He reach over and pick something out hair.

• 66 •

I don't know, say Sofia. Maybe I won't go. Deep down I still love Harpo, but— he just makes me *real* tired. She yawn. Laugh. I need a vacation, she say. Then she go back to the woodpile, start making some more shingles for the roof.

• 67 •

Dear God,

The first week, nobody come. Second week, three or four. Third week, one. Harpo sit behind his little counter listening to Swain pick his box.

He got cold drinks, he got barbecue, he got chitlins, got store bought bread. He got a sign saying Harpo's tacked up on the side of the house and another one out on the road. But he ain't got no customers.

I go <111> down the path to the yard, stand outside, look in. Harpo look out and wave.

Come on in, Miss Celie, he say.

I say <141>, Naw thank you.

Mr. _____ sometime walk down, have a cold drink, listen to Swain. Miss Shug walk down too, every once in a while. She still wearing her little shifts, and

I still cornrow <111> her hair, but it getting long now and she say soon she want it press.

Harpo puzzle by Shug. One reason is she say whatever come to mind, forgit about polite. Sometime I see <121> him staring at her real hard when he don't think I'm looking <151>.

One day he say, Nobody coming way out here just to hear Swain. Wonder could I get the Queen Honeybee?

I don't know <121>, I said <141>. She a lot better now, always humming or singing something. She probably be glad to git back to work. Why don't you ask her?

• 72 •

Shug say his place not much compared to what she used to, but she think maybe she might grace it with a song.

Harpo and Swain got Mr. _____ to give 'em some of Shug old announcements from out the trunk. Crossed out The Lucky Star of Coalman Road, put in Harpo's ofplantation. Stuck 'em on trees tween the turn off to our road and town. The first Saturday night so many folks come they couldn't git in.

Shug, Shug baby, us thought you was dead.

Five out of a dozen say hello to Shug like that.

And come to find out it was you, Shug say with a big grin.

At last I git to see <121> Shug Avery work. I git to watch <121> her. I git to hear <121> her.

Mr. _____ didn't want me to come. Wives don't go to places like that, he say.

Yeah, but Celie going, say Shug, while I press <111> her hair. Spose I git sick while I'm singing, she say. Spose my dress come undone? She wearing a skintight red dress look like the straps made out of two pieces of thread.

Mr. _____ mutter, putting on his clothes. My wife can't do this. My wife can't do that. No wife of mines. He go on and on

Shug Avery finally say, Good thing I ain't your damn wife.

He hush then. Ali three of us go down to Harpo's. Mr. _____ and me sit at the same table. Mr. _____ drink whiskey. I have <111> a cold drink.

First Shug sing a song by somebody name Bessie Smith. She say Bessie somebody she know. Old friend.

• 73 •

It call A Good Man Is Hard to Find. She look over at Mr. a little when she sing that. I look over <151> at him too. For such a little man, he all puff up. Look like all he can do to stay in his chair. I look at <151> Shug and I feel <121> my heart begin to cramp. It hurt <112> me so, I cover <111> it with my hand. I think <121> I might as well be under the table, for all they care. I hate <121> the way I look <151>, I hate <121> the way I'm <131> dress. Nothing but churchgoing clothes in my chifferobe. And Mr. looking at Shug's bright black skin in her tight red dress, her feet in little sassy red shoes. Her hair shining in waves.

Before I know <121> it, tears meet under my chin. And I'm <131> confuse.

He love looking at Shug. I love looking <121> at Shug. But Shug don't love looking at but one of us. Him. But that the way it spose to be. I know <121> that. But if

that so, why my heart hurt <112> me so?

My head droop so it near bout in my glass. Then I hear <121> my name.

Shug saying Celie. Miss Celie. And I look up <151> where she at.

She say my name again. She say this song I'm bout to sing is call Miss Celie's song. Cause she scratched it out of my head when I was sick.

First she hum it a little, like she do at home. Then she sing the words.

It all about some no count man doing her wrong, again. But I don't listen to <151> that part. I look at <151> her and I hum <151> along a little with the tune.

First time somebody made something and name it after <112> me.

• 74 •

ANEXO B – Digitalização do romance 2ª parte

Dear God,

Pretty soon it be time for Shug to go. She sing every week-end now at Harpo's. He make right smart money off of her and she make some too. Plus she gitting strong again and stout. First night or two her songs come out good but a little weak, now she belt them out. Folks out in the yard hear her with no trouble. She and Swain sound real good together. She sing, he pick his box. It nice at Harpo's. Little tables all round the room with candles on them that I made <211>, lot of little tables outside too, by the creek. Sometime I look <221> down the path from our house and it look like a swarm of lightening bugs all in and through Sofia house. In the evening Shug can't wait to go down there.

One day she say <242> to me, Well, Miss Celie, I believe it time for me to go. When? I ast <241>.

Early next month, she say. June. June a good time to go off into the world.

I don't say <241> nothing. Feel like I felt <221> when Nettie left. She come over and put her hand on my shoulder. He beat <212> me when you not here, I say <241>.

Who do, she say, Albert?

Mr. , I say <241>.

I can't believe it, she say. She sit down on the bench next to me real hard, like she drop.

What he beat you for? she ast.

• 75 •

For being <232> me and not you.

Oh, Miss Celie, she say, and put <222> her arms around me.

Us sit like that for maybe half a hour. Then she kiss <252> me on the fleshy part of my shoulder and stand up.

I won't leave, she say, until I know Albert won't even think about beating you.

• 76 •

Dear God,

Now we all know she going sometime soon, they sleep together at night. Not every night, but almost every night, from Friday to Monday.

He go down to Harpo's to watch her sing. And just to look at her. Then way late they come home. They giggle and they talk and they rassle until morning. Then they go to bed until it time for her to get ready to go back to work.

First time it happen, it was a accident. Feeling just carried them away. That what Shug say. He don't say nothing.

She ast <242> me, Tell me the truth, she say, do you mind if Albert sleep with me?

I think <221>, I don't care <221> who Albert sleep with. But I don't say <241> that.

I say <241>, You might git big again.

She say, Naw, not with my'sponge and all.

You still love him, I ast <241>.

She say, I got what you call a passion for him. If I was ever going to have a husband he'd a been it. But he weak, she say. Can't make up his mind what he want. And from what you tell me he a bully. Some things I love about him though, she say. He smell right to me. He so little. He make me laugh.

You like to sleep with him? I ast <241>.

• 77 •

Yeah, Celie she say, I have to confess, I just love it. Don't you?

Naw, I say <241>. Mr.can tell you, I don't like <221> it at all. What is it like? He git up on you, heist your nightgown round your waist, plunge in. Most times I pretend <221>. I ain't there. He never know the difference. Never ast <242> me how I feel <221>, nothing. Just do his business, get off, go to sleep.

She start to laugh. Do his business, she say. Do his business. Why, Miss Celie. You make it sound like he going to the toilet on you.

That what it feel like, I say <241>.

She stop laughing.

You never enjoy it at all? she ast, puzzle. Not even with your children daddy?

Never, I say <241>.

Why Miss Celie, she say, you still a virgin. What? I ast <241>.

Listen, she say, right down there in your pussy is a little button that 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 you never seen it, have you? Naw.

And I bet you never seen Albert down there either. I felt <221> him, I say <241>.

• 78 •

I stand <211> there with the mirror.
She say, What, too shame even to go off and look at yourself? And you look so cute too, she say, laughing. All dressed up for Harpo's, smelling good and everything, but scared to look at your own pussy.

You come with <212> me while I look <251>, I say <241>.

And us run off to my room like two little prankish girls.

You guard the door, I say <241>.

She giggle. Okay, she say. Nobody coming. Coast clear.

I lie back <211> 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 <241>. Where the button?

Right up near the top, she say. The part that stick out a little.

I look at <251> her and touch it with my finger. A little shiver go <212> through me. Nothing much. But just enough to tell <242> me this the right button to mash. Maybe.

She say, While you looking, look at your titties too. I haul up <211> my dress and look at <251> my titties. Think bout my babies sucking them. Remember the little shiver I felt <221> then too. Sometimes a big shiver. Best part about having the babies was feeding 'em.

Albert and Harpo coming, she say. And I yank up <211> my drawers and yank down my dress. I feel like <241> us been doing something wrong.

I don't care <221> if you sleep with him, I say <241>.
And she take <212> me at my word.
I take <212> me at my word too.
But when I hear <221> them together all I can do <211> is pull the quilt over my head and finger my little button and titties and cry.

Dear God,

One night while Shug singing a hot one, who should come prancing through the door of Harpo's but Sofia.

She with a big tall hefty man look like a prize fighter.

She her usual stout and bouncy self.

Oh, Miss Celie, she cry. It so good to see you again. It even good to see Mr. ____ , she say. She take one of his hands. Even if his handshake is a little weak, she say.

He act real glad to see her.

Here, pull up a chair, he say. Have a cold drink. Gimme a shot of white lightening, she say. Prizefighter pull up a chair, straddle it backwards, hug on Sofia like they at home.

I see <221> Harpo cross the room with his little yellowskin girlfriend. He look at Sofia like she a hant.

This Henry Broadnax, Sofia say. Everybody call him Buster. Good friend of the family.

How you all? he say. He smile pleasant and us keep listening to the music. Shug wearing a gold dress that show her titties near bout to the nipple. Everybody sorta hoping something break. But that dress strong.

Man oh man, say Buster. Fire department won't do. Somebody call the Law.

Mr. ____ whisper to Sofia. Where your children at?

She whisper back, My children at home, where yours?

He don't say nothing.

Both the girls bigged and gone. Bub in and out of jail. If his granddaddy wasn't the colored uncle of the sheriff who look just like Bub, Bub be lynch by now.

I can't git over <221> how good Sofia look.

Most women with five children look a little peaked, I say <241> to her cross the table when Shug finish her song. You look like you ready for five more.

Oh, she say, I got six children now, Miss Celie. Six. I am <231> shock.

She toss her head, look over at Harpo. Life don't stop just cause you leave home, Miss Celie. You know that.

My life stop when I left <212> home, I think <221>. But then I think <221> again. It stop with Mr. maybe, but start up again with Shug.

Shug come over and she and Sofia hug.

Shug say, Girl, you look like a good time, you do.

That when I notice <221> how Shug talk and act sometimes like a man. Men say stuff like that to women, Girl, you look like a good time. Women always talk bout hair and health. How many babies living or dead, or got teef. Not bout how some woman they hugging on look like a good time.

All the men got they eyes glued to Shug's bosom. I got <211> my eyes glued there too. I feel <221> my nipples harden under my dress. My little button sort of perk up too. Shug, I say to <241> her in my mind, Girl, you looks like a real good time, the Good Lord knows you do.

What you doing here? ast Harpo.

Sofia say, Come to hear Miss Shug. You got a nice place here Harpo. She look around. This and that her eyes admire.

Harpo say, It just a scandless, a woman with five children hanging out in a jukejoint at night.

Sofia eye go cool. She look him up and down.

Since he quit stuffing himself, he gained a bunch of weight, face, head and all, mostly from drinking home brew and eating left-over barbecue. By now he just about her size.

A woman need a little fun, once in a while, she say. A woman need to be at home, he say. She say, This is my home. Though I do think <221> it go better as a jukejoint.

Harpo look at the prize fighter. Prizefighter push back his chair a little, pick up his drink.

I don't fight Sofia battle, he say. My job to love her and take her where she want to go.

Harpo breathe some relief.

Let's dance, he say.

Sofia laugh, git up. Put both arms round his neck. They slow drag out cross the floor.

Harpo little yellowish girlfriend sulk, hanging over the bar. She a nice girl, friendly and everything, but she lke me. She do anything Harpo say.

He give her a little nickname, too, call her Squeak. Pretty soon Squeak git up her nerve to try to

Cut in.

Harpo try to turn Sofia so she can't see. But Squeak keep on tapping and tapping on his shoulder. Finally he and Sofia stop dancing. They bout two feet from our table.

• 83 •

Shug say, uh-oh, and point with her chin, something bout to blow right there.

Who dis woman, say Squeak, in this little teenouncy voice.

You know who she is, say Harpo.

Squeak turn to Sofia. Say, You better leave him alone.

Sofia say, Fine with me. She turn round to leave. Harpo grab her by the arm.

Say, You don't have to go no where. Hell, this your house.

Squeak say, What you mean, Dis her house? She walk out on you. Walk away from the house. It over now, she say to Sofia.

Sofia say, Fine with me. Try to pull away from Harpo grip. He hold her tight.

Listen Squeak, say Harpo, Can't a man dance with his own wife?

Squeak say, Not if he my man he can't. You hear that, bitch, she say to Sofia.

Sofia gitting a little tired of Squeak, I can tell <241> by her ears. They sort of push back. But she say again, sorta end of argument like, Hey, fine with me.

Squeak slap her up cross the head.

What she do that for. Sofia don't even deal in little ladyish things such as slaps. She ball up her fist, draw back, and knock two of Squeak's side teef out. Squeak hit the floor. One toot hanging on her lip, the other one upside my cold drink glass.

Then Squeak start banging on Harpo leg with her shoe.

You git that bitch out a here, she cry, blood and slobber running down her chin.

• 84 •

Harpo and Sofia stand side by side looking down at Squeak, but I don't think <221> they hear her. Harpo still holding Sofia arm. Maybe half a minute go by. Finally he turn loose her arm, reach down and cradle poor little Squeak in his arms. He coo and coo at her like she a baby.

Sofia come over and git the prizefighter. They go out the door and don't look back. Then us hear a car motor start.

Dear God,

Harpo mope. Wipe the counter, light a cigarette, look outdoors, walk up and down. Little Squeak run long all up under him trying to git his tension. Baby this, she say, Baby that. Harpo look through her head, blow smoke.

Squeak come over to the corner where me and Mr. _____at. She got two bright gold teef in the side of her mouth, generally grin all the time. Now she cry. Miss Celie, she say, What the matter with Harpo?

Sofia in jail, I say <241>.

In jail? She look like I say <241> Sofia on the moon. What she in jail for? she ast.

Sassing the mayor's wife, I say <241>.

Squeak pull up a chair. Look down my throat. What your real name? I ast <241> her. She say, Mary Agnes.

Make Harpo call you by your real name, I say <241>. Then maybe he see you even when he trouble.

She look at <252> me puzzle. I let it go <211>. I tell <241> her what one of Sofia sister tell me and Mr, Sofia and the prizefighter and all the children got in the prizefighter car and went to town. Clam out on the street looking like somebody. Just then the mayor and his wife come by.

All these children, say the mayor's wife, digging in her pocketbook. Cute as little buttons though, she say.

She stop, put her hand on one of the children head. Say, and such strong white teef.

Sofia and the prizefighter don't say nothing. Wait for her to pass. Mayor wait too, stand back and tap his foot, watch her with a little smile. Now Millie, he say. Always going on over colored. Miss Millie finger the children some more, finally look at Sofia and the prizefighter. She look at the prizefighter car. She eye Sofia wristwatch. She say to Sofia, All your children so clean, she say, would you like to work for me, be my maid?

Sofia say, Hell no.

She say, What you say?

Sofia say, Hell no.

Mayor look at Sofia, push his wife out the way. Stick out his chest. Girl, what you say to Miss Millie? Sofia say, I say <241>, Hell no.

He slap her.

I stop telling <241> it right there.

Squeak on the edge of her seat. She wait. Look down my throat some more.

No need to say no more, Mr. _____ say. You know what happen if somebody slap Sofia.

Squeak go white as a sheet. Naw, she say.

Naw nothing, I say <241>. Sofia knock the man down. The polices come, start slinging the children off the mayor, bang they heads together. Sofia really start to fight. They drag her to the ground.

This far as I can go <211> with it, look like. My eyes git full of water and my throat close.

Poor Squeak all scrunch down in her chair, trembling.

They beat Sofia, Mr. _____ say.

Squeak fly up like she sprung, run over hind the counter to Harpo, put her arms round him. They hang together a long time, cry.

What the prizefighter do in all this? I ast <241> Sofia sister, Odessa.

He want to jump in, she say. Sofia say No, take the children home.

Polices have they guns on him anyway. One move, he dead. Six of them, you know.

Mr. _____ go plead with the sheriff to let us see Sofia. Bub be in so much trouble, look so much like the sheriff, he and Mr. _____ almost on family terms. Just long as Mr. _____ know he colored.

Sheriff say, She a crazy woman, your boy's wife. You know that?

Mr. _____ say, Yassur, us do know it. Been trying to tell Harpo she crazy for twelve years. Since way before they marry. Sofia come from crazy peoples, Mr. _____ say, it not all her fault. And then again, the sheriff know how womens is, anyhow.

Sheriff think bout the women he know, say, Yep, you right there.

Mr. _____ say, We gon tell her she crazy too, if us ever do git in to see her.

Sheriff say, Well make sure you do. And tell her she lucky she alive.

When I see <221> Sofia I don't know <221> why she still alive. They crack her skull, they crack her ribs. They tear her nose loose on one side. They blind her in one eye. She swole from head to foot. Her tongue the size of my arm, it stick out tween her teef like a piece of rubber.

She can't talk. And she just about the color of a eggplant.

Scare me so bad I near bout drop <211> my grip. But I don't. I put <211> it on the floor of the cell, take out comb and brush, nightgown, witch hazel and alcohol and I start to work <211> on her. The colored tendant bring <212> me water to wash her with, and I start <211> at her two little slits for eyes.

• 89 •

Dear God,

Us all sit round the table after supper. Me, Shug, Mr. , Squeak, the prizefighter, Odessa and two more of Sofia sisters.

Sofia not gon last, say Mr. _____

Yeah, say Harpo, she look <252> little crazy to me. And what she had to say, say Shug. My God. Us got to do something, say Mr. and be right quick about it.

What can us do? ast Squeak. She look a little haggard with all Sofia and Harpo children sprung on her at once, but she carry on. Hair a little stringy, slip show, but she carry on.

Bust her out, say Harpo. Git some dynamite off the gang that's building that big bridge down the road, blow the whole prison to kingdom come.

Shut up, Harpo, say Mr. _____, us trying to think.

I got it, say the prizefighter, smuggle in a gun. Well, he rub his chin, maybe smuggle in a file.

Naw, say Odessa. They just come after her if she leave that way.

Me and Squeak don't say nothing. I don't know <221> what she think, but I think <221> bout angels, God coming down by chariot, swinging down real low and carrying ole Sofia home. I see <221> 'ern all as clear as day. Angels all in white, white hair and white eyes, look like albinos.

• 92 •

God MI white too, looking like some stout white man work 'Tt the bank. Angels strike they cymbals, one of them blow his horn, God blow out a big breath of fire and suddenly Sofia free.

Who the warden's black kinfolks? say Mr. _____

Nobody say nothing.

Finally the prizefighter speak. What his name? he ast.

Hodges, say Harpo. Bubber Hodges.

Old man Henry Hodges' boy, say Mr. _____

Used to live out on the old Hodges' place.

Got a brother name Jimmy? ast Squeak.

Yeah, say Mr. _____. Brother name Jimmy.

Married to that Quitman girl. Daddy own the hardware. You know them?

Squeak duck her head. Mumble something. Say what? ast Mr.

Squeak cheek turn red. She mumble again. He your what? Mr. _____ ast.

Cousin, she say.

Mr. _____ look at her.

Daddy, she say. She cut her eye at Harpo. Look at the floor.

He know anything bout it? ast Mr. _____

Yeah, she say. He got three children by my mama. Two younger than me.

His brother know anything bout it? ast Mr.

One time he come by the house with Mr. Jimmy, he give us all quarters, say we sure do look like Hodges.

Mr. _____ rear back in his chair, give Squeak a good look from head to foot. Squeak push her greasy brown hair back from her face.

Yeah, say Mr. _____. I see <221> the resemblance. He bring his chair down on the floor.

Well, look like you the one to go.

Go where, ast Squeak.

Go see the warden. He your uncle.

Dear God,

Shug write she got a big surprise, and she intend to bring it home for Christmas.

What it is? us wonder.

Mr. _____ think it a car for him. Shug making big money now, dress in furs all the time. Silk and satin too, and hats made out of gold.

Christmas morning us hear this motor outside the door. Us look out.

Hot diggidy dog, say Mr. _____ throwing on his pants. He rush to the door. I stand <251> in front the glass trying to make something out my hair. It too short to be long, too long to be short. Too nappy to be kinky, too kinky to be nappy. No set color to it either. I give up <251>, tie on a headrag.

I hear <221>Shug cry, Oh, Albert. He say, *Shug*. I know <221> they hugging. Then I don't hear <221> nothing.

I run out <211> the door. *Shug*, I say <241>, and put out my arms. But before I know anything a skinny big toof an wearing red suspenders is all up in my face. Fore can wonder whose dog he is, he hugging <212> me.

Miss Celie, he say. Aw, Miss Celie. I heard so much out you. Feel like we old friends.

Shug standing back with a big grin.

This Grady, she say. This my husband.
The minute she say it I know <221> I don't like <221> Grady.

I don't like <221> his shape, I don't like <221> his teef, I don't like <221> his clothes. Seem like to me he smell.

Us been driving all night, she say. Nowhere to stop, you know. But here us is. She come over to Grady and put her arms round him, look up at him like he cute and he lean down and give her a kiss.

I glance <251> round at Mr. _ . He look like the end of the world. I know <221> I don't look <251> no better.

And this my wedding present to us, say Shug. The car big and dark blue and say Packard on the front. Brand new, she say. She look at Mr. , take his arm, give it a little squeeze. While we here, Albert, she say, I want you to learn how to drive. She laugh. Grady drive like a fool, she say. I thought the polices was gonna catch us for sure.

Finally Shug really seem to notice <222> me. She come over and hug <212> me a long time. Us two married ladies now, she say. Two married ladies. And hungry, she say. What us got to eat?

Dear God,

Mr. _____ drink all through Christmas. Him and Grady. Me and Shug cook, talk, clean the house, talk, fix up the tree, talk, wake up in the morning, talk.

She singing all over the country these days. Everybody know her name. She know everybody, too. Know Sophie Tucker, know Duke Ellington, know folks I ain't never heard of. And money. She make so much money she don't know what to do with it. She got

a fine house in Memphis, another can She got one hundred pretty dresses. A room full of shoes. She buy Grady anything he think he want.

Where you find him at? I ast <241>.

Up under my car, she say. The one at home.

I drove it after the oil gave out, kilt the engine. He the man fixed it. Us took one look at one nother, that was it.

Mr. _____ feelings hurt, I say <241>. I don't mention <241> mine.

Aw, she say. That old stuff finally over with. You and Albert feel just like family now. Anyhow, once you told me he beat you, and won't work, I felt different about him. If you was my wife, she say, I'd cover you up with kisses stead of licks, and work hard for you too.

He ain't beat <212> me much since you made him quit,

• 111 •

I say <241>. Just a slap now and then when he ain't got nothing else to do.

Yall make love any better?'she ast.

Us try, I say <241>. He try to play with the button but feel like his fingers dry.

Us don't git nowhere much.

You still a virgin? she ast.

I reckon <241>. I say <241>.

• 112 •

Dear God,

Mr. _____ and Grady gone off in the car together. Shug ast <242> me could she sleep <252> with me. She cold in her and Grady bed all alone. Us talk bout this and that. Soon talk about making love. Shug don't actually say making love. She say something nasty. She say fuck.

She ast <242> me, How was it with your children daddy?

The girls had a little separate room, I say <241>, off to itself, connected to the house by a little plank walk. Nobody ever come in there but Mama. But one time when mama not at home, he come. Told me <242> he want <222> me to trim his hair. He bring the scissors and comb and brush and a stool. While I trim <211> his hair he look at <252> me funny. He a little nervous too, but I don't know <221> why, till he grab hold <212> of me and cram me up tween his legs.

I lay there quiet, listening to Shug breathe.

It hurt <212> me, you know, I say <241>. I was <231> just going on fourteen. I never even thought <221> bout men having nothing down there so big. It scare me just to see it. And the way it poke itself and grow.

Shug so quiet I think <221> she sleep.

After he through, I say <241>, he make <212> me finish trimming his hair.

I sneak a look at <251> Shug.

Oh, Miss Celie, she say. And put <212> her arms round me. They blackand smooth and kind of Blowy from the lamplight.

I start to cry <251> too. I cry <251> and cry and cry. Seem like it all come back <212> to me, laying there in Shug arms. How it hurt and how much I was <231> surprise. How it stung while I finish trimming <211> his hair. How the blood drip down my leg and mess up my stocking. How he don't never look at <252> me straight after that. And Nettie.

Don't cry, Celie, Shug say. Don't cry. She start kissing the water as it come down side my face.

After while I say <241>, Mama finally ast how come she find his hair in the girls room if he don't never go in there like he say. That when he told her I had <231> a boyfriend. Some boy he say he seen sneaking out the back door. It the boy's hair, he say, not his. You know how she love to cut anybody hair, he say.

I did love to cut hair, I say <241> to Shug, since I was <231> a little bitty thing. I'd run go git the scissors if I saw <221> hair coming, and I'd cut <211> and cut, long as I could. That how come I was <231> the one cut his hair. But always before I cut <211> it on the front porch. It got to the place where everytime I saw <221> him coming with the scissors and the comb and the stool, I start to cry <251>.

Shug say, Wellsah, and I thought <221> it was only whitefolks do freakish things like that.

My mama die, I tell <241> Shug. My sister Nettie run away. Mr. come git <212> me to take care his rotten children. He never ast <242> me nothing bout myself. He clam on top of me and fuck and fuck, even when my head bandaged. Nobody ever love <222> me, I say <241>.

She say, I love you, Miss Celie. And then she haul off and kiss <252> me on the mouth.

Urn, she say, like she surprise. I kiss <251> her back, say, *urn*, too. Us kiss and kiss till us can't hardly kiss no more. Then us touch each other.

I don't know <221> nothing bout it, I say <241> to Shug. I don't know much, she say.

Then I feels <221> something real soft and wet on my breast, feel like one of my little lost babies mouth. Way after while, I act like <231> a little lost baby too.

• 115 •

Dear God,

Grady and Mr. _____ come staggering in round daybreak. Me and Shug sound asleep. Her back to <212> me, my arms round her waist. What it like? Little like sleeping with mama, only I can't hardly remember <221> ever sleeping with her. Little like sleeping with Nettie, only sleeping with Nettie never feel this good. It warm and cushiony, and I feel <231> Shug's big tits sorta flop over my arms like suds. It feel like heaven is what it feel like, not like sleeping with Mr. at all.

Wake up Sugar, I say <241>. They back. And Shug roll over, hug <212> me, and git out of the bed. She stagger into the other room and fall on the bed with Grady. Mr. fall into bed next to <212> me, drunk, and snoring before he hit the quilts.

I try <211> my best to like Grady, even if he do wear red suspenders and bow ties. Even if he do spend Shug's money like he made it himself. Even if he do try to talk like somebody from the North. Memphis, Tennessee ain't North, even I know <221> that. But one thing I sure nuff can't stand <221>, the way he call Shug Mama.

I ain't your fucking mama, Shug say. But he don't pay her no mind.

Like when he be making goo-goo eyes at Squeak and Shug sorta tease him about it, he say, Aw, Mama, you know I don't mean no harm.

• 116 •

Shug like Squeak too, try to help her sing. They sit in Odessa's front room with all the children crowded round them singing and singing. Sometime Swain come with his box, Harpo cook dinner, and me and Mr._____and the prizefighter bring our preshation.

It nice.

Shug say to Squeak, I mean, Mary Agnes, You ought to sing in public.

Mary Agnes say, *Naw*. She think cause she don't sing big and broad like Shug nobody want to hear her. But Shug say she wrong.

What about all them funny voices you hear singing in church? Shug say. What about all them sounds that sound good but they not the sounds you thought folks could make? What bout that? Then she start moaning. Sound like death approaching, angels can't prevent it. It raise the hair on the back of your neck. But it really sound sort of like panthers would sound if they could sing.

I tell you something else, Shug say to Mary Agnes, listening to you sing, folks git to thinking bout a good screw.

Aw, *Miss Shug*, say Mary Agnes, changing color.

Shug say, What, too shamefaced to put singing and dancing and fucking together? She laugh. That's the reason they call what us sing the devil's music. Devils love to fuck. Listen, she say, Let's go sing one night at Harpo place. Be like old times for me. And if I bring you before the crowd, they better listen with respect. Niggers don't know how to act, but if you git through the first half of one song, you got 'em

• 117 •

You reckon that's the truth? say Mary Agnes. She all big eyed and delight.

I don't know if I want her to sing, say Harpo.

How come? ast Shug. That woman you got singing now can't git her ass *out* the church. Folks don't know whether to dance or creep to the mourner's bench. Plus, you dress Mary Agnes up the right way and you'll make piss pots of money. Yellow like she is, stringy hair and cloudy eyes, the men'll be crazy bout her. Ain't that right, Grady, she say.

Grady look little sheepish. Grin. Mama you don't miss a thing, he say.

And don't you forgit it, say Shug.

• 118 •

Dear God,

This the letter I been holding <211> in my hand.

Dear Celie,

I know you think I am dead. But I am not. I been writing to you too, over the years, but Albert said you'd never hear from me again and since I never heard from you all this time, I guess he was right. Now I only write at Christmas and Easter hoping my letter get lost among the Christmas and Easter greetings, or that Albert get the holiday spirit and have pity on us.

There is so much to tell you that I don't know, hardly, where to begin—and anyway, you probably won't get this letter, either. I'm sure Albert is still the only one to take mail out of the box.

But if this do get through, one thing I want you to know, I love you, and I am not dead. And Olivia is fine and so is your son.

We are all coming home before the end of another year.

Your loving sister, Nettie

One night in bed Shug ast <242> me to tell her bout Nettie. What she like? Where she at?

I tell <241> her how Mr. try to turn her head. How Nettie refuse him, and how he say Nettie have to go.

Where she go? she ast.

I don't know <221>, I say <241>. She leave here.

And no word from her yet? she ast.

Naw, I say <241>. Every day when Mr. _ come from the mailbox I hope <221> for news. But nothing come. She dead, say.

Shug say, She wouldn't be someplace with funny stamps, you don't reckon? She look like she studying. Say, Sometimes when Albert and me walk up to the mailbox there be a letter with a lot of funny looking stamps. He never say nothing bout it, just put it in his inside pocket. One time I ast <241> him could I look at <251> the stamps but he said he'd take it out later. But he never did.

She was just on her way to town, I say <241>. Stamps look like stamps round here. White men with long hair.

Hm, she say, look like a little fat white woman was on one. What your sister Nettie like? she ast. Smart?

Yes, Lord, I say <241>. Smart as anything. Read the newspapers when she was little more than talking. Did figures like they was nothing. Talked real well too. And sweet. There never was a sweeter girl, I say <241>. Eyes just brimming over with it. She love <222> me too, I say <241> to Shug.

She tall or short? Shug ast. What kind of dress she like to wear? What her birthday? What her favorite color? Can she cook? Sew? What about hair?

Everything bout Nettie she want to know.

I talk <241> so much my voice start to go. Why you want to know so much bout Nettie? I ast <241>.

Cause she the only one you ever love, she say, sides me.

Dear God,

What with being shock, dying and blowing my nose, and trying to puzzle out words us don't know, it took a long time to read just the first two or three letters. By the time us got up to where she good and settled in Africa, Mr. and Grady come home.

Can you handle it? ast Shug.

How I'm <231> gon keep from killing him, I say <241>.

Don't kill, she say. Nettie be coming home before long. Don't make her have to look at you like us look at Sofia.

But it so hard, I say <241> , while Shug empty her suitcase and put the letters inside.

Hard to be Christ too, say Shug. But he manage. Remember that. Thou Shalt Not Kill, He said. And probably wanted to add on to that, Starting with me. He knowed the fools he was dealing with.

But Mr.not Christ. I'm not <231> Christ, I say <241>.

You somebody to Nettie, she say. And she be pissed if you change on her while she on her way home.

Us hear Grady and Mr. _____ in the kitchen.
Dishes rattling, safe door open and shut.

Naw, I think <221> I feel <221> better if I kill <211> him, I say <241>. I feels <221> sickish. Numb, now.

Naw you won't. Nobody feel better for killing nothing. They feel *something* is all.

That better than nothing.

Celie, she say, Nettie not the only one you got to worry bout.

Say what, I ast <241>.

Me, Celie, think about me a little bit. Miss Celie, if you kill Albert, Grady be all I got left. I can't even stand the thought of that.

I laugh <251>, thinking bout Grady's big toofs.

Make Albert let me sleep with you from now on, while you here, I say <241>.

And somehow or other, she do.

ANEXO C – Digitalização do romance 3ª parte

Dear God,

Us sleep like sisters, me and Shug. Much as I still want <321> to be with her, much as I love to look <321>, my tittles stay soft, my little button never rise. Now I know <321> I'm <331> dead. But she say, Naw, just being mad, grief, wanting to kill somebody will make you feel this way. Nothing to worry about. Titties gonna perk up, button gonna rise again.

I loves to hug up, period, she say. Snuggle. Don't need nothing else right now.

Yeah, I say <341>. Hugging is good. Snuggle. All of it's good.

She say, Times like this, lulls, us ought to do something different.

Like what? I ast <341>.

Well, she say, looking <352> me up and down, let's make you some pants.

What I need <331> pants for? I say <341>. I ain't no man.

Don't git uppity, she say. But you don't have a dress do nothing for you. You not made like no dress pattern, neither.

I don't know <321>, I say <341>. Mr. not going to let his wife wear pants.

Why not? say Shug. You do all the work around here. It's a scandless, the way you look out there plowing in a dress. How you keep from falling over it or getting the plow caught in it is beyond me.

• 146 •

Yeah? I say <341>.

Yeah. And another thing, I used to put on Albert's pants when we was courting. And he one time put on my dress.

No he didn't.

Yes he did. He use to be a lot of fun. Not like now. But he loved to see me in pants. It was like a red flag to a bull.

Ugh, I say <341>. I could just picture it, and I didn't like <321> it one bit.

Well, you know how they is, say Shug.

What us gon make 'em out of, I say <341>.

We have to git our hands on somebody's army uniform, say Shug. For practice. That good strong material and free.

Jack, I say <341>. Odessa's husband.

Okay, she say. And everyday we going to read Nettie's letters and sew.

A needle and not a razor in my hand, I think <321>. She don't say nothing else, just come over <312> to me and hug.

• 147 •

Dear God,

Now I know <321> Nettie alive I begin <311> to strut a little bit. Think, When she come home us leave here. Her and me and our two children. What they look like, I wonder <321>. But it hard to think bout them. I feels <321> shame. More than love, to tell the truth. Anyway, is they all right here? Got good sense and all? Shug say children got by incest turn into dunces. Incest part of the devil's plan.

But I think <321> bout Nettie.

It's hot, here, Celie, she write. Hotter than July. Hotter than August and July. Hot like cooking dinner on a big stove in a little kitchen in August and July. Hot.

• 148 •

Dear God,

That's it, say Shug. Pack your stuff. You coming back to Tennessee with me. But I feels <321> daze.

My daddy lynch. My mama crazy. All my little half-brothers and sisters no kin to me. My children not my sister and brother. Pa not pa.

You must be sleep.

• 178 •

Dear Nettie,

For the first time in my life I wanted to see <321> Pa. So me and Shug dress up in our new blue flower pants that match and big floppy Easter hats that match too, cept her roses red, mine yellow, and us clam in the Packard and glide over there. They put in paved roads all up and down the county now and twenty miles go like nothing.

I saw <321> Pa once since I left <311> home. One day me and Mr. ____ was loading up the wagon at the feed store. Pa was with May Ellen and she was trying to fix her stocking. She was bent down over her leg and twisting the stocking into a knot above her knee, and he was standing over her tap-tap-tapping on the gravel with his cane. Look like he was thinking bout hitting her with it.

Mr. _____ went up to them all friendly, with his hand stuck out, but I kept loading <311> the wagon and looking at the patterns on the sacks. I never thought <321> I'd ever want to see <321> him again. Well, it was a bright Spring day, sort of chill at first, like it be round Easter, and the first thing us notice soon as we turn into the lane is how green everything is, like even though the ground everywhere else not warmed up good, Pa's land is warm and ready to go. Then all along the road there's Easter lilies and jonquils and daffodils and all kinds of little early wildflowers.

Then us notice all the birds singing they little cans off, all up and down the hedge, that itself is putting out little yellow flowers smell like Virginia creeper. It all so different from the rest of the country us drive through, it make us real quiet. I know <321> this sound funny, Nettie, but even the sun seemed to stand a little longer over our heads.

Well, say Shug, all this is pretty enough. You never said how pretty it was.

It wasn't this pretty, I say <341>. Every Easter time it used to flood, and all us children had colds. Anyhow, I say <341>, us stuck close to the house, and it sure ain't so hot.

That ain't so hot? she ast, as we swung up a long curving hill I didn't remember <321>, right up to a big yellow two story house with green shutters and a steep green shingle roof.

I laughed <351>. Us must have took the wrong turn, I say <341>. This some white person's house.

It was so pretty though that us stop the car and just set looking at it.

What kind of trees all them flowering? ast Shug.

I don't know <321> , I say <341> . Look like peach, plum, apple, maybe cherry. But whatever they is, they sure pretty.

All round the house, all in back of it, nothing but blooming trees. Then more lilies and jonquils and roses clamming over everything. And all the time the little birds from all over the rest of the county sit up in these trees just going to town.

Finally, after us look at it awhile, I say <341> , it so quiet, nobody home, I guess <321>.

Naw, say Shug, probably in church. A nice bright Sunday like this.

Us better leave then, I say <341>, before whoever it is lives here gits back. But just as I say <341> that I notice <321> my eye is staying on a fig tree it recognize, and us hear a car turning up the drive. Who should be in the car but Pa and some young girl look like his child.

He git out on his side, then go round to open the door for her. She dress to kill in a pink suit, big pink hat and pink shoes, a little pink purse hanging on her arm. They look at our license tag and then come up to the car. She put her hand through his arm.

Morning, he says, when he gits up to Shug's window.

Morning, she says slow, and I can tell <341> he not what she expect.

Anything I can do <311> for you? He ain't notice <322> me and probably wouldn't even if he looked at <352> me.

Shug say, under her breath, Is this him?

I say <341>, Yeah.

What shock Shug and shock <312> me too is how young he look. He look older than the child he with, even if she is dress up like a woman, but he look young for somebody to be anybody that got grown children and nearly grown grandchildren. But then I remember <321>, he not my daddy, just my children daddy.

What your mama do, ast Shug, rob the cradle? But he not so young.

I brought Celie, say Shug. Your daughter Celie. She wanted to visit you. Got some questions to ast.

He seem to think back a second. *Celie?* he say. Like, Who Celie? Then he say, Yall git out and come up on the porch. Daisy, he say to the little woman with him, go tell Hetty to hold dinner. She squeeze his arm, reach up and kiss him on the jaw.

He turn his head and watch her go up the walk, up the steps, and through the front door. He follow us up the steps, up on the porch, help us pull out rocking chairs, then say, Now, what yall want?

The children here? I ast <341>.

What children? he say. Then he laugh. Oh, they gone with they mama. She up and left me, you know. Went back to her folks. Yeah, he say, you would remember May Ellen.

Why she leave? I ast <341>.

He laugh some more. Got too old for me, I reckon <341>.

Then the little woman come back out and sit on the armrest of his chair. He talk to us and fondle her arm.

This Daisy, he say. My new wife.

Why, say Shug, you don't look more than fifteen. I ain't, say Daisy.

I'm <331> surprise your people let you marry.

She shrug, look at Pa. They work for him, she say. Live on his land.

I'm her people now, he say.

I feels <321> so sick I almost gag. Nettie in Africa, I say <341>. A missionary.

She wrote me that you ain't our real Pa. Well, he say. So now you know.

Daisy look at <352> me with pity all over her face. It just like him to keep that from you, she say. He told me how he brought up two little girls that wasn't even his, she say. I don't think <321> I really believed <321> it, till now.

Naw, he never told them, say Shug.

What a old sweetie pie, say Daisy, kissing him on top the head. He fondle and fondle her arm. Look at <352> me and grin.

Your daddy didn't know how to git along, he say. Whitefolks lynch him. Too sad a story to tell pitiful little growing girls, he say. Any man would have done what I done <311>.

Maybe not, say Shug.

He look at her, then look at me. He can tell she know. But what do he care?

Take me, he say, I know how they is. The key to all of 'ern is money. The trouble with our people is as soon as they got out of slavery they didn't want to give the white man nothing else. But the fact is, you got to give 'em something. Either your money, your land, your woman or your ass. So what I did was just right off offer to give 'em money. Before I planted a seed, I made sure this one and that one knowed one seed out of three was planted for him. Before I ground a grain of wheat, the same thing. And when I opened up your daddy's old store in town, I bought me my own white boy to run it. And what make it so good, he say, I bought him with whitefolks' money.

Ask the busy man your questions, Celie, say Shug. I think his dinner getting cold.

Where my daddy buried, I ast <341>. That all I really want to know <321>.

Next to your mammy, he say.

Any marker, I ast <341>.

He look at <352> me like I'm <331> crazy. Lynched people don't git no marker, he say. Like this something everybody know.

Mama got one? I ast <341>.

He say, Naw.

The birds sing just as sweet when us leave as when us come. Then, look like as soon as us turn back on the main road, they stop. By the time us got to the cemetery, the sky gray.

Us look for Ma and Pa. Hope for some scrap of wood that say something. But us don't find nothing but weeds and cockleburrs and paper flowers fading on some of the graves. Shug pick up a old horseshoe somebody horse lose. Us took that old horseshoe and us turned round and round together until we were dizzy enough to fall out, and where us would have fell us stuck the horseshoe in the ground.

Shug say, Us each other's peoples now, and kiss <312> me.

Dear Nettie,

I don't write <311> to God no more. I write <311> to you. What happen to God? ast Shug.

Who that? I say <341>.

She look at <352> me serious.

Big a devil as you is, I say <341>, you not worried bout no God, surely.

She say, Wait a minute. Hold on just a minute here. Just because I don't harass it like some peoples us know don't mean I ain't got religion.

What God do <312> for me? I ast <341>.

She say, Celie! Like she shock. He gave you life, good health, and a good woman that love you to death.

Yeah, I say <341>, and he give <312> me a lynched daddy, a crazy mama, a lowdown dog of a step pa and a sister I probably won't ever see <321> again. Anyhow, I say <341>, the God I been praying <321> and writing <311> to is a man. And act just like all the other mens I know <321>. Trifling, forgetful and lowdown.

She say, Miss Celie, You better hush. God might hear you.

Let 'im hear <322> me, I say <341>. If he ever listened to poor colored women the world would be a different place, I can tell <341> you.

She talk and she talk, trying to budge <312> me way from blasphemy. But I blaspheme <341> much as I want to <321>.

All my life I never care <321> what people thought bout nothing I did <311>, I say <341>.

• 193 •

But deep in my heart I care <321> about God. What he going to think. And come to find out, he don't think. Just sit up there glorying in being deaf, I reckon <341>. But it ain't easy, trying to do without God. Even if you know he ain't there, trying to do without him is a strain.

I is a sinner, say Shug. Cause I was born. I don't deny it. But once you find out what's out there waiting for us, what else can you be?

Sinners have more good times, I say <341>.

You know why? she ast.

Cause you ain't all the time worrying bout God, I say <341>.

Now, that ain't it, she say. Us worry bout God a lot. But once us feel loved by God, us do the best us can to please him with what us like.

You telling <342> me God love you, and you ain't never done nothing for him? I mean <331>, not go to church, sing in the choir, feed the preacher and all like that?

But if God love me, Celie, I don't have to do all that. Unless I want to. There's a lot of other things I can do that I speck God likes.

Like what? I ast <341>.

Oh, she say. I can lay back and just admire stuff. Be happy. Have a good time.

Well, this sound like blasphemy sure null.

She say, Celie, tell the truth, have you ever found God in church? I never did. I just found a bunch of folks hoping for him to show. Any God I ever felt in church I brought in with me. And I think all the other folks did too. They come to church to share God, not find God.

• 194 •

Some folks didn't have him to share, I said <341>. They the ones didn't speak <342> to me while I was <331> there struggling with my big belly and Mr. ___children.

Right, she say.

Then she say: Tell me what your God look like, Celie.

Aw raw, I say <341>. I'm <331> too shame. Nobody ever ast <341> me this before, so I'm <331> sort of took by surprise. Besides, when I think <321> about it, it don't seem quite right. But it all I got. I decide <321> to stick up for him, just to see what Shug say.

Okay, I say <341>. He big and old and tall and graybearded and white. He wear white robes and go barefooted.

Blue eyes? she ast.

Sort of bluish-gray. Cool. Big though. White lashes. I say <341>.

She laugh.

Why you laugh? I ast <341>. I don't think <321> it so funny. What you expect him to look like, Mr.

That wouldn't be no improvement, she say. Then she tell <342> me this old white man is the same God she used to see when she prayed. If you wait to find God in church, Celie, she say, that's who is bound to show up, cause that's where he live.

How come? I ast <341>.

Cause that's the one that's in the white folks' white bible.

Shug! I say <341>. God wrote the bible, white folks had nothing to do with it.

How come he look just like them, then? she say.

Only bigger? And a heap more hair. How come the bible just like everything else they make, all about them doing one thing and another, and all the colored folks doing is getting cursed?

I never thought <321> bout that.

Nettie say somewhere in the bible it say Jesus' hair was like lamb's wool, I say <341>.

Well, say Shug, if he came to any of these churches we talking bout he'd have to have it conked before anybody paid him any attention. The last thing niggers want to think about they God is that his hair kinky.

That's the truth, I say <341>.

Ain't no way to read the bible and not think God white, she say. Then she sigh. When I found out I thought God was white, and a man, I lost interest. You mad cause he don't seem to listen to your prayers. Humph! Do the mayor listen to anything colored say? Ask Sofia, she say.

But I don't have to ast <341> Sofia. I know <321> white people never listen to colored, period. If they do, they only listen long enough to be able to tell you what to do.

Here's the thing, say Shug. The thing I believe. God is inside you and inside everybody else. You come into the world with God. But only them that search for it inside find it. And sometimes it just manifest itself even if you not looking, or don't know what you looking for. Trouble do it for most folks, I think. Sorrow, lord. Feeling like shit.

It? I ast <341>.

Yeah, It. God ain't a he or a she, but a It. But what do it look like? I ast <341>.

Don't look like nothing, she say. It ain't a Picture show.

It ain't something you can look at apart from anything else, including yourself. I believe God is everything, say Shug. Everything that is or ever was or ever will be. And when you can feel that, and be happy to feel that, you've found It.

Shug a beautiful something, let me tell you. She frown a little, look out cross the yard, lean back in her chair, look like a big rose.

She say, My first step from the old white man was trees. Then air. Then birds. Then other people. But one day when I was sitting quiet and feeling like a motherless child, which I was, it come to me: that feeling of being part of everything, not separate at all. I knew that if I cut a tree, my arm would bleed. And I laughed and I cried and I run all around the house.

I knew just what it was. In fact, when it happen, you can't miss it. It sort of like you know what, she say, grinning and rubbing high up on my thigh.

Shug! I say <341>.

Oh, she say. God love all them feelings. That's some of the best stuff God did. And when you know God loves 'ern you enjoys 'em a lot more. You can just relax, go with everything that's going, and praise God by liking what you like.

God don't think it dirty? I ast <341>.

Naw, she say. God made it. Listen, God love everything you love—and a mess of stuff you don't. But more than anything else, God love admiration.

You saying God vain? I ast <341>.

Naw, she say. Not vain, just wanting to share a good thing. I think it pisses. God off if you walk by the color purple in a field somewhere and don't notice it.

What it do when it pissed off? I ast <341>.

Oh, it make something else. People think pleasing God is all God care about. But any fool living in the world can see it always trying to please us back.

Yeah? I say <341>.

Yeah, she say. It always making little surprises and springing them on us when us least expect.

You mean it want to be loved, just like the bible say.

Yes, Celie, she say. Everything want to be loved. Us sing and dance, make faces and give flower bouquets, trying to be loved. You ever notice that trees do everything to git attention we do, except walk?

Well, us talk and talk bout God, but I'm <331> still adrift. Trying to chase that old white man out of my head.

I been <331> so busy thinking <321> bout him I never truly notice <321> nothing God make. Not a blade of corn (how it do that?) not the color purple (where it come from?). Not the little wildflowers. Nothing.

Now that my eyes opening, I feels <321> like a fool. Next to any little scrub of a bush in my yard, Mr. ___ 's evil sort of shrink. But not altogether. Still, it is like Shug say, You have to git man off your eyeball, before you can see anything a'tall.

Man corrupt everything, say Shug. He on your box of grits, in your head, and all over the radio. He try to make you think he everywhere. Soon as you think he everywhere, you think he God. But he ain't. Whenever you trying to pray, and man plop himself on the other end of it, tell him to git lost, say Shug. Conjure up flowers, wind, water, a big rock.

But this hard work, let me tell <342> you. He been

so long, he don't want to budge. He threaten lightening, floods and earthquakes. Us fight. I hardly pray <321> at all. Every time I conjure <321> up a rock, I throw <311> it.

Amen

• 199 •

Dear Nettie,

When I told Shug I'm writing <311> to you instead of to God, she laugh. Nettie don't know these people, she say. Considering who I been writing <311> to, this strike me funny.

It was Sofia you saw working as the mayor's maid. The woman you saw carrying the white woman's packages that day in town. Sofia Mr. _____ 's son Harpo's wife. Polices lock her up for sassing the mayor's wife and hitting the mayor back. First she was in prison working in the laundry and dying fast. Then us got her move to the mayor's house. She had to sleep in a little room up under the house, but it was better than prison. Flies, maybe, but no rats.

Anyhow, they kept her eleven and a half years, give her six months off for good behavior so she could come home early to her family. Her bigger children married and gone, and her littlest children mad at her, don't know who she is. Think she act funny, look old and dote on that little white gal she raise.

Yesterday us all had dinner at Odessa's house. Odessa Sofia's sister. She raise the kids. Her and her husband Jack. Harpo's woman Squeak, and Harpo himself.

Sofia sit down at the big table like there's no room for her. Children reach cross her like she not there.

• 200 •

Harpo and Squeak act like a old married couple. Children call Odessa mama. Call Squeak little mama. Call Sofia "Miss?" The only one seem to pay her any tention at all is Harpo and Squeak's little girl, Suzie Q. She sit cross from Sofia and squinch up her eyes at her.

As soon as dinner over, Shug push back her chair and light a cigarette. Now is come the time to tell yall, she say.

Tell us what? Harpo ast.

Us leaving, she say.

Yeah? say Harpo, looking round for the coffee. And then looking over at Grady.

Us leaving, Shug say again. Mr. _____ look struck, like he always look when Shug say she going anywhere. He reach down and rub his stomach, look off side her head like nothing been said.

Grady say, Such good peoples, that's the truth. The salt of the earth. But—time to move on.

Squeak not saying nothing. She got her chin glued to her plate. I'm not saying <341> nothing either. I'm waiting <311> for the feathers to fly.

Celie is coming with us, say Shug.

Mr. _____'s head swivel back straight. Say what? he ast.

Celie is coming to Memphis with me.

Over my dead body, Mr. _____ say.

You satisfied that what you want, Shug say, cool as clabber.

Mr. start up from his seat, look at Shug, plop back down again. He look over <352> at me. I thought you was finally happy, he say. What wrong now?

• 201 •

You a lowdown dog is what's wrong, I say <341>. It's time to leave you and enter into the Creation. And your dead body just the welcome mat I need <331>.

Say what? he ast. Shock.

All round the table folkses mouths be dropping open.

You took my sister Nettie away from <312> me, I say <341>. And she was the only person love <322> me in the world.

Mr. _____ start to sputter. ButButButButBut.

Sound like some kind of motor.

But Nettie and my children coming home soon, I say <341>. And when she do, all us together gon whup your ass.

Nettie and your children! say Mr. _____. You talking crazy.

I got <311> children, I say <341>. Being brought up in Africa. Good schools, lots of fresh air and exercise. Turning out a heap better than the fools you didn't even try to raise.

Hold on, say Harpo.

Oh, hold on hell, I say <341>. If you hadn't tried to rule over Sofia the white folks never would have caught her.

Sofia so surprise to hear me speak up she ain't chewed for ten minutes.

That's a lie, say Harpo.

A little truth in it, say Sofia.

Everybody look at her like they surprise she there. It like a voice speaking from the grave.

You was all rotten children, I say <341>. You made my life a hell on earth. And your daddy here ain't dead horse's shit.

• 202 •

Mr. _____ reach over to slap <312> me. I jab <311> my case knife in his hand.
You bitch, he say. What will people say, you running off to Memphis like you don't have a house to look after?

Shug say, Albert. Try to think like you got some sense. Why any woman give a shit what people think is a mystery to me.

Well, say Grady, trying to bring light. A woman can't git a man if peoples talk.

Shug look at me and us giggle. Then us laugh sure nuff. Then Squeak start to laugh. Then Sofia. All us laugh and laugh.

Shug say, Ain't they something? Us say urn *hum*, and slap the table, wipe the water from our eyes.

Harpo look at Squeak. Shut up Squeak, he say. It bad luck for women to laugh at men.

She say, Okay. She sit up straight, suck in her breath, try to press her face together.

He look at Sofia. She look at him and laugh in his face. I already had my bad luck, she say. I had enough to keep me laughing the rest of my life.

Harpo look at her like he did the night she knock Mary Agnes down. A little spark fly cross the table.

I got six children by this crazy woman, he mutter. Five, she say.

He so outdone he can't even say, Say what?

He look over at the youngest child. She sullen, mean, mischeevous and too stubborn to live in this world. But he love her best of all. Her name Henrietta. Henrietta, he say.

• 203 •

She say, Yesssss. Like they say it on the radio. Everything she say confuse him. Nothing, he say. Then he say, Go git me a cool glass of water.

She don't move.

Please, he say.

She go git the water, put it by his plate, give him a peck on the cheek. Say, Poor Daddy. Sit back down. You not gitting a penny of my money, Mr. _____ say <342> to me. Not one thin dime.

Did I ever ast <341> you for money? I say <341>. I never ast <341> you for nothing. Not even for your sorry hand in marriage.

Shug break in right there. Wait, she say. Hold it. Somebody else going with us too. No use in Celie being the only one taking the weight.

Everybody sort of cut they eyes at Sofia. She the one they can't quite find a place for. She the stranger.

It ain't me, she say, and her look say, Fuck you for entertaining the thought. She reach for a biscuit and sort of root her behind deeper into her seat. One look at this big stout graying, wildeyed woman and you know not even to ast. Nothing.

But just to clear this up neat and quick, she say, I'm home. Period.

Her sister Odessa come and put her arms round her. Jack move up close.

Course you is, Jack say.

Mama crying? ast one of Sofia children.

Miss Sofia too, another one say.

But Sofia cry quick, like she do most things. Who going? she ast.

Nobody say nothing. It so quiet you can hear the

• 204 •

embers dying back in the stove. Sound like they falling in on each other.

Finally, Squeak look at everybody from under her bangs. Me, she say. I'm going North.

You going What? say Harpo. He so surprise. He begin to sputter, sputter, just like his daddy. Sound like I don't know what.

I want to sing, say Squeak.

Sing! say Harpo.

Yeah, say Squeak. Sing. I ain't sung in public since Jolentha was born. Her name Jolentha. They call her Suzie Q.

You ain't had to sing in public since Jolentha was born. Everything you need I done provided for.

I need to sing, say Squeak.

Listen Squeak, say Harpo. You can't go to Memphis. That's all there is to it.

Mary Agnes, say Squeak.

Squeak, Mary Agnes, what difference do it make? It make a lot, say Squeak.

When I was Mary Agnes I could sing in public.

Just then a little knock come on the door.

Odessa and Jack look at each other. Come in, say Jack.

A skinny little white woman stick most of herself through the door.

Oh, you all are eating dinner, she say. Excuse me. That's all right, say Odessa.

Us just finishing up.

But there's plenty left. Why don't you sit down and join us. Or I could fix you something to eat on the porch. Oh lord, say Shug.

• 205 •

It Eleanor Jane, the white girl Sofia used to work for.

She look round till she spot Sofia, then she seem to let her breath out. No thank you, Odessa, she say. I ain't hungry. I just come to see Sofia.

Sofia, she say. Can I see you on the porch for a minute.

All right, Miss Eleanor, she say. Sofia push back from the table and they go out on the porch. A few minutes later us hear Miss Eleanor sniffing. Then she really boo-hoo.

What the matter with her? Mr. _____ ast.

Henrietta say, Prob-limbszzzz . like somebody on the radio.

Odessa shrug. She always underfoot, she say.

A lot of drinking in that family, say Jack. Plus, they can't keep that boy of theirs in college. He get drunk, aggravate his sister, chase women, hunt niggers, and that ain't all.

That enough, say Shug. Poor Sofia.

Pretty soon Sofia come back in and sit down. What the matter? ast Odessa.

A lot of mess back at the house, say Sofia. You got to go back up there?

Odessa ast.

Yeah, say Sofia. In a few minutes. But I'll try to be back before the children go to bed.

Henrietta ast to be excuse, say she got a stomach ache.

Squeak and Harpo's little girl come over, look up at Sofia, say, You gotta go Misofia?

Sofia say, Yeah, pull her up on her lap. Sofia on parole, she say. Got to act nice.

• 206 •

Suzie Q lay her head on Sofia chest. Poor Sofia, she say, just like she heard Shug. Poor Sofia.

Mary Agnes, darling, say Harpo, look how Suzie Q take to Sofia.

Yeah, say Squeak, children know good when they see it. She and Sofia smile at one nother.

Go on sing, say Sofia, I'll look after this one till you come back.

You will? say Squeak.

Yeah, say Sofia.

And look after Harpo, too, say Squeak. Please ma'am.

Amen

• 207 •

Dear Nettie,

So what is it like in Memphis? Shug's house is big and pink and look sort of like a barn. Cept where you would put hay, she got bedrooms and toilets and a big ballroom where she and her band sometime work. She got plenty grounds round the house and a bunch of monuments and a fountain out front. She got statues of folks I never heard <321> of and never hope to see. She got a whole bunch of elephants and turtles everywhere. Some big, some little, some in the fountain, some up under the trees. Turtles and elephants. And all over her house. Curtains got elephants, bedspreads got turtles.

Shug give <312> me a big back bedroom overlook the backyard and the bushes down by the creek.

I know you use to morning sun, she say.

Her room right cross from mine, in the shade. She work late, sleep late, git up late. No turtles or elephants on her bedroom furniture, but a few statues spread out round the room. She sleep in silks and satins, even her sheets. And her bed round!

I wanted to build me a round house, say Shug, but everybody act like that's backward. You can't put windows in a round house, they say. But I made me up some plans, anyway. One of these days ... she say, showing <332> me the papers.

It a big round pink house, look sort of like some kind of fruit. It got windows and doors and a lot of trees round it.

• 211 •

What it made of? I ast <341>.

Mud, she say. But I wouldn't mind concrete, I figure you could make the molds for each section, pour the concrete in, let it get hard, knock off the mold, glue the parts together somehow and you'd have your house.

Well, I like <321> this one you got, I say <341>. That one look a little small.

It ain't bad, say Shug. But I just feel funny living in a square. If I was square, then I could take it better, she say.

Us talk bout houses a lot. How they built, what kind of wood people use. Talk about how to make the outside around your house something you can use.

I sit down <311> on the bed and start to draw a kind of wood skirt around her concrete house. You can sit on this, I say <341>, when you get tired of being in the house.

Yeah, she say, and let's put awning over it. She took the pencil and put the wood skirt in the shade.

Flower boxes go here, she say, drawing some.

And geraniums in them, I say <341>, drawing some.

And a few stone elephants right here, she say.

And a turtle or two right here.

And how us know you live here too? she ast. *Ducks!* I say <341>.

By the time us finish our house look like it can swim or fly.

Nobody cook like Shug when she cook.

She get up early in the morning and go to market.

• 212 •

But only stuff that's fresh. Then she come home and sit on the back step humming and shelling peas or cleaning collards or fish or whatever she bought. Then she git all her pots going at once and turn on the radio. By one o'clock everything ready and she call us to the table. Ham and greens and chicken and cornbread. Chitlins and blackeyed peas and souse. Pickled okra and watermelon rind. Caramel cake and blackberry pie.

Us eat and eat, and drink a little sweet wine and beer too.

Then Shug and me go fall out in her room to listen to music till all that food have a chance to settle. It cool and dark in her room. Her bed soft and nice. Us lay with our arms round each other. Sometimes Shug read the paper out loud. The news always sound crazy. People fussing and fighting and pointing fingers at other people, and never even looking for no peace.

People insane, say Shug. Crazy as betsy bugs. Nothing built this crazy can last. Listen, she say. Here they building a dam so they can flood out a Indian tribe that been there since time. And look at this, they making a picture bout that man that kilt all them women. The same man that play the killer is playing the priest. And look at these shoes they making now, she say. Try to walk a mile in a pair of them, she say. You be limping all the way home. And you see what they trying to do with that man that beat the Chinese couple to death. Nothing whatsoever.

Yeah, I say <341>, but some things pleasant.

Right, say Shug, turning the page. Mr. and Mrs. Hamilton I-Iufflemeyer are pleased to announce the wedding of their daughter June Sue.

• 213 •

The Morris of Endover Road are spearheading a social for the Episcopal church. Mrs. Herbert Edenfail was on a visit last week to the Adirondacks to see her ailing mother, the former Mrs. Geoffrey Hood.

All these faces look happy enough, say Shug. Big and beefy. Eyes clear and innocent, like they don't know them other crooks on the front page. But they the same folks, she say.

But pretty soon, after cooking a big dinner and making a to-do about cleaning the house, Shug go back to work. That mean she never give a thought to what she eat. Never give a thought to where she sleep. She on the road somewhere for weeks at a time, come home with bleary eyes, rotten breath, overweight and sort of greasy. No place hardly to stop and really wash herself, especially her hair, on the road.

Let me go <311> with you, I say <341>. I can press <311> your clothes, do your hair. It would be like old times, when you was singing at Harpo's.

She say, Naw. She can act like she not bored in front of a audience of strangers, a lot of them white, but she wouldn't have the nerve to try to act <332> in front of me.

Besides, she say. You not my maid. I didn't bring you to Memphis to be that. I brought you here to love you and help you get on your feet.

And now she off on the road for two weeks, and me and Grady and Squeak rattle round the house trying to get our stuff together. Squeak been going round to a lot of clubs and Grady been taking her. Plus he seem to be doing a little farming out back the house.

I sit <311> in the dining room making pants after pants. I got <331> pants now in every color and size under the sun. Since us started making pants down home, I ain't been able to stop. I change <311> the cloth, I change <311> the print, I change <311> the waist, I change <311> the pocket. I change <311> the hem, I change <311> the fullness of the leg. I make <311> so many pants Shug tease <322> me. I didn't know what I was starting, she say, laughing. Pants all over her chairs, hanging all in front of the china closet. Newspaper patterns and cloth all over the table and the floor. She come home, kiss <312> me, step over all the mess. Say, before she leave again, How much money you think you need *this* week?

Then finally one day I made <311> the perfect pair of pants. For my sugar, naturally. They soft dark blue jersey with teeny patches of red. But what make them so good is, they totally comfortable. Cause Shug eat a lot of junk on the road, and drink, her stomach bloat. So the pants can be let out without messing up the shape. Because she have to pack her stuff and fight wrinkles, these pants are soft, hardly wrinkle at all, and the little figures in the cloth always look perky and bright. And they full round the ankle so if she want to sing in 'em and wear 'em sort of like a long dress, she can. Plus, once Shug put them on, she knock your eyes out.

Miss Celie, she say. You is a wonder to behold.

I duck <311> my head. She run round the house looking at herself in mirrors. No matter how she look, she look good.

You know how it is when you don't have nothing to do, I say <341>, when she brag to Grady and Squeak bout

her pants. I sit <311> here thinking bout how to make a living and before I know <321> it I'm <331> off on another pair pants.

By now Squeak see a pair she like. Oh, Miss Celie, she say. Can I try on those?

She put on a pair the color of sunset. Orangish with a little grayish fleck. She come back out looking just fine. Grady look at her like he could eat her up.

Shug finger the pieces of cloth I got hanging <311> on everything. It all soft, flowing, rich and catch the light. This a far cry from that stiff army shit us started with, she say. You ought to make up a special pair to thank and show Jack.

What she say that for. The next week I'm <331>in and out of stores spending more of Shug's money. I sit <311> looking out cross the yard trying to see in my mind what a pair of pants for Jack would look like. Jack is tall and kind and don't hardly say anything. Love children. Respect his wife, Odessa, and all Odessa amazon sisters. Anything she want to take on, he right there. Never talking much, though. That's the main thing. And then I remember <321> one time he touch <312> me. And it felt like his fingers had eyes. Felt like he knew me all over, but he just touch my arm up near the shoulder.

I start to make <311> pants for Jack. They have to be camel. And soft and strong. And they have to have big pockets so he can keep a lot of children's things. Marbles and string and pennies and rocks. And they have to be washable and they have to fit closer round the leg than Shug's so he can run if he need to snatch a child out the way of something. And they have to be something he can lay back in when he hold Odessa in front of the fire. And...

• 216 •

I dream <351> and dream and dream over Jack's pants. And cut and sew. And finish them. And send them off. Next thing I hear <321>, Odessa want a pair.

Then Shug want two more pair just like the first. Then everybody in her band want some. Then orders start to come in from everywhere Shug sing. Pretty soon I'm <331> swamp.

One day when Shug come home, I say <341>, You know, I love <321> doing this, but I got to git out <311> and make a living pretty soon. Look like this just holding <312> me back.

She laugh. Let's us put a few advertisements in the paper, she say. And let's us raise your prices a hefty notch. And let's us just go ahead and give you this diningroom for your factory and git you some more women in here to cut and sew, while you sit back and design. You making your living, Celie, she say. Girl, you on your way.

Nettie, I am making <311> some pants for you to beat the heat in Africa. Soft, white, thin. Drawstring waist. You won't ever have to feel too hot and overdress again. I plan <321> to make them by hand. Every stitch I sew <311> will be a kiss.

Amen,

Your Sister, Celie Folkspants, Unlimited. Sugar
Avery Drive Memphis, Tennessee

• 217 •

Dear Nettie,

My heart broke.

Shug love somebody else.

Maybe if I had stayed <321> in Memphis last summer it never would have happen. But I spent <311> the summer fixing up the house. I thought <321> if you come anytime soon, I want <321> it to be ready. And it is real pretty, now, and comfortable. And I found <312> me a nice lady to live in it and look after it. Then I come <311> home to Shug.

Miss Celie, she say, how would you like some Chinese food to celebrate your coming home?

I loves <321> Chinese food. So off us go to the restaurant. I'm <331> so excited about being home again I don't even notice <321> how nervous Shug is. She a big graceful woman most of the time, even when she mad. But I notice <321> she can't git her chopsticks to work right. She knock over her glass of water. Somehow or nother her eggroll come unravel.

But I think <321> she just so glad to see <322> me. So I preen <311> and pose for her and stuff myself with wonton soup and fried rice.

Finally the fortune cookies come. I love <321> fortune cookies. They so cute. And I read <311> my fortune right away. It say, because you are who you are, the future look happy and bright.

I laugh <351>. Pass it on to Shug. She look at it and smile. I feel <321> at peace with the world.

• 251 •

Shug pull her slip of paper out real slow, like she scared of what might be on it.

Well? I say <341> , watching her read it. What it say?

She look down at it, look up <352> at me. Say, It say I got the hots for a boy of nineteen.

Let me <322> see, I say <341>, laughing. And I read <311> it out loud. A burnt finger remember the fire, it say.

I'm trying to tell you, Shug say.

Trying to tell <342> me what? I'm <331> so dense it still don't penetrate. For one thing, it been a long time since I thought <321> about boys and I ain't never thought about men.

Last year, say Shug, I hired a new man to work in the band. I almost didn't because he can't play nothing but flute. And who ever heard of blues flute? I hadn't. The very notion sound crazy. But it was just my luck that blues flute is the one thing blues music been lacking and the minute I heard Germaine play I knew this for a fact.

Germaine? I ast <341>.

Yeah, she say, Germaine. I don't know who gave him that flittish name, but it suit him.

Then she start right in to rave about this boy. Like all his good points have to be stuff I'm dying <311> to hear.

Oh, she say. He little. He cute. Got nice buns. You know, real bantu. She so used to telling <342> me everything she rattle on and on, gitting more excited and in-love looking by the minute. By the time she finish talking about his neat little dancing feet and git back up to his honey brown curly hair, I feel <321> like shit.

Hold it, I say <341>. Shug, you killing <312> me.
She halt in mid-praise. Her eyes fill with tears and her face crumple.

• 252 •

Oh God, Celie, she say. I'm sorry. I just been dying to tell somebody, and you the somebody I usually tell.

Well, I say <341>, if words could kill, I'd be <331> in the ambulance.

She put her face in her hands and start to cry. Celie, she say, through her fingers, I still love you.

But I just sit <311> there and watch her. Seem like all my wonton soup turn to ice.

Why you so upset? she ast, when us got back home. You never seem to git upset bout Grady. And he was my husband.

Grady never bring no sparkle to your eye, I think <321> . But I don't say <341> nothing, I'm <331> too far away.

Course, she say, Grady so dull, Jesus. And when you finish talking bout women and reefer you finish Grady. But still, she say.

I don't say <341> nothing.

She try to laugh. I was so glad he lit out after Mary Agnes I didn't know what to do, she say. I don't know who tried to teach him what to do in the bedroom, but it must have been a furniture salesman.

I don't say <341> nothing. Stillness, coolness. Nothingness. Coming fast.

You notice when they left here together going to Panama I didn't shed a tear? But now really, she say, what they gon look like in Panama?

Poor Mary Agnes, I think <321>. How could anybody guess old dull Grady would end up running a reefer plantation in Panama?

Course they making boocoos of money, say Shug.

• 253 •

And Mary Agnes outdress everybody down there, the way she tell it in her letters. And at least Grady let her sing. What little snatches of her songs she can still remember. But really, she say, Panama? Where is it at, anyhow? Is it down there round Cuba? Us ought to go to Cuba, Miss Celie, you know? Lots of gambling there and good times. A lots of colored folks look like Mary Agnes. Some real black, like us. All in the same family though. Try to pass for white, somebody mention your grandma.

I don't say <341> nothing. I pray <321> to die, just so I don't never have to speak <341>.

All right, say Shug. It started when you was down home. I missed you, Celie. And you know I'm a high natured woman.

I went <311> and got a piece of paper that I was <331> using for cutting patterns. I wrote <311> her a note. It said, Shut up.

But Celie, she say. I have to make you understand. Look, she say. I'm gitting old. I'm fat. Nobody think I'm good looking no more, but you. Or so I thought. He's nineteen. A baby. How long can it last?

He's a man. I write <311> on the paper.

Yeah, she say. He is. And I know how you feel about men. But I don't feel that way. I would never be fool enough to take any of them seriously, she say, but some mens can be a lots of fun.

Spare <322> me, I write <311>.

Celie, she say. All ast is six months. Just six months to have my last fling. I got to have it Celie. I'm too weak a woman not to. But if you just give me six months, Celie, I will try to make our life together like it was.

Not hardly. I write <311>.

• 254 •

Celie, she say, Do you love me? She down on her knees by now, tears falling all over the place. My heart hurt so much I can't believe <321> it. How can it keep beating, feeling like this? But I'm <331> a woman. I love <321> you, I say <341>. Whatever happen, whatever you do, I love <321> you.

She whimper a little, lean her head against my chair. Thank you, she say.

But I can't stay <311> here, I say <341>.

But Celie, she say, how can you leave me? You're my friend. I love this child and I'm scared to death. He's a third of my age. A third of my size. Even a third of my color. She try to laugh again. You know he gon hurt me worse than I'm hurting you. Don't leave me, please.

Just then the door bell ring. Shug wiped her face and went to answer it, saw who it was and kept on out the door. Soon I heard <321> a car drive off. I went <311> on up to bed. But sleep remain a stranger to this night.

Pray <322> for me,
Your sister, Celie

Dearest Nettie,

Sometimes I think <321> Shug never love <322> me. I stand looking <351> at my naked self in the looking glass. What would she love? I ast <341> myself. My hair is short and kinky because I don't straighten <311> it anymore. Once Shug say she love it no need to. My skin dark. My nose just a nose. My lips just lips. My body just any woman's body going through the changes of age. Nothing special here for nobody to love. No honey colored curly hair, no cuteness. Nothing young and fresh. My heart must be young and fresh though, it feel like it blooming blood.

I talk to <341> myself a lot, standing in front the mirror. Celie, I say <341>, happiness was just a trick in your case. Just cause you never had any before Shug, you thought it was time to have some, and that it was gon last. Even thought you had the trees with you. The whole earth. The stars. But look at you. When Shug left, happiness desert.

Every once in a while I git <311> a postcard from Shug. Her and Germaine in New York, in California. Gone to see Mary Agnes and Grady in Panama.

Mr.seem to be the only one understand my feeling.

I know you hate me for keeping you from Nettie, he say. And now she dead.

But I don't hate <321> him, Nettie. And I don't believe <321> you dead. How can you be dead if I still feel <321> you?

Maybe, like God, you changed into something different that I'll have to speak <341> to in a different way, but you not dead to me Nettie. And never will be. Sometime when I git tired of talking to myself I talk to <341> you. I even try <311> to reach our children.

Mr. still can't believe I have <331> children.

Where you git children from? he ast.

My stepdaddy, I say <341>.

You mean he knowed he was the one damage you all along? he ast.

I say <341>, Yeah.

Mr. _____ shake his head.

After all the evil he done I know <321> you wonder why I don't hate <321> him. I don't hate <321> him for two reasons. One, he love Shug. And two, Shug use to love him. Plus, look like he trying to make something out of himself.

I don't mean <331> just that he work and he clean up after himself and he appreciate some of the things God was playful enough to make. I mean <331> when you talk to him now he really listen, and one time, out of nowhere in the conversation us was having, he said Celie, I'm satisfied this the first time I ever lived on Earth as a natural man. It feel like a new experience.

Sofia and Harpo always try to set me up with some man. They know I love Shug but they think womens love just by accident, anybody handy likely to do. Everytime I go to Harpo's some little policy salesman git all up in my face. Mr._____have to come to the rescue. He tell the man, This lady my wife. The man vanish out the door.

Us sit, have a cold drink. Talk about our days together with Shug. Talk about the time she come home sick.

The little crooked song she use to sing. All our fine evenings down at Harpo's.

You was even sewing good way back then, he say. I remember the nice little dresses Shug always wear. Yeah, I say <341>. Shug could wear a dress.

Remember the night Sofia knock Mary Agnes toofs out? he ast.

Who could forgit it? I say <341>.

Us don't say nothing bout Sofia's troubles. Us still cant laugh at that. Plus, Sofia still have trouble with that family. Well, trouble with Miss Eleanor Jane.

You just don't know, say Sofia, what that girl done put me through. You know how she use to bother me all the time when she had problems at home? Well finally she start bothering me when anything good happen. Soon as she snag that man she married she come running to me. Oh, Sofia, she say, you just have to meet Stanley Earl. And before I can say anything, Stanley Earl is in the middle of my front room.

How you, Sofia, he say, grinning and sticking out his hand. Miss Eleanor Jane done told me so much about you.

I wonder if she told him they made me sleep up under their house, say Sofia. But I don't ask <341>. I try to be <331> polite, act pleasant. Henrietta turn the radio up loud in the back room. I have <331> to almost holler to make myself understood. They stand round looking at the children's pictures on the wall and saying how good my boys look in they army uniforms.

Where they fighting? Stanley Earl want to know. They in the service right here in Georgia, I say <341>. But pretty soon they be bound for overseas.

He ast <342> me do I know which part they be station in? France, Germany or the Pacific.

I don't know <321> where none of that is so I say <341>, Naw. He say he want to fight but got to stay home and run his daddy's cotton gin.

Army got to wear clothes, he say, if they fighting in Europe. Too bad they not fighting in Africa. He laugh. Miss Eleanor Jane smile. Henrietta turn the dial as high as it can go. Got on some real sorry whitefolks music sound like I don't know <321> what. Stanley Earl snap his fingers and try to tap one of his good size foots. He got a long head go straight up and hair cut so short it look fuzzy. His eyes real bright blue and never hardly blink. Good God, I think <321>.

Sofia raise me, practically, say Miss Eleanor Jane. Don't know what we would have done without her.

Well, say Stanley Earl, everybody round here raise by colored. That's how come we turn out so well. He wink at me, say, Well Sugar Pie, to Miss Eleanor Jane, time for us to mosey along.

She leap up like somebody stuck her with a pin. How Henrietta doing? she ast. Then she whisper, I brought her something with yams so well hid she won't never suspect. She run out to the car and come back with a tuna casserole.

Well, say Sofia, one thing you have to say for Miss Eleanor Jane, her dishes almost always fool Henrietta. And that mean a lots to me. Of course I never tell Henrietta where they come from. If I did, out the window they would go. Else she'd vomit, like it made her sick.

• 266 •

But finally, the end come to Sofia and Miss Eleanor Jane, I think <321>. And it wasn't nothing to do with Henrietta, who hate Miss Eleanor Jane's guts. It was Miss Eleanor Jane herself and that baby she went and had. Every time Sofia turned round Miss Eleanor Jane was shoving Reynolds Stanley Earl in her face. He a little fat white something without much hair, look like he headed for the Navy,

Ain't little Reynolds sweet? say Miss Eleanor Jane, to Sofia. Daddy just love him, she say. Love having a grandchild name for him and look so much like him, too.

Sofia don't say nothing, stand there ironing some of Susie Q and Henrietta's clothes.

And so smart, say Eleanor Jane. Daddy say he never saw a smarter baby. Stanley Earl's mama say he smarter than Stanley Earl was when he was this age.

Sofia still don't say nothing.

Finally Eleanor Jane notice. And you know how some whitefolks is, won't let well enough alone. If they want to bad enough, they gon harass a blessing from you if it kill.

Sofia mighty quiet this morning, Miss Eleanor Jane say, like she just talking to Reynolds Stanley. He stare back at her out of his big stuck open eyes.

Don't you think he sweet? she ast again.

He sure fat, say Sofia, turning over the dress she ironing.

And he sweet, too, say Miss Eleanor Jane.

Just as plump as he can be say Sofia. And tall.

But he sweet, too, say Eleanor Jane. And he smart.

• 267 •

She haul off and kiss him up side the head. He rub his head, say Yee.

Ain't he the smartest baby you ever saw? she ast Sofia.

He got a nice size head on him, say Sofia. You know some peoples place a lot of weight on head size. Not a whole lot of hair on it either. He gon be cool this summer, for sure. She fold the piece she iron and put it on a chair.

Just a sweet, smart, cute, *innocent* little baby boy, say Miss Eleanor Jane. Don't you just love him? she ast Sofia point blank.

Sofia sigh. Put down her iron. Stare at Miss Eleanor Jane and Reynolds Stanley. All the time me and Henrietta over in the corner playing pitty pat. Henrietta act like Miss Eleanor Jane ain't alive, but both of us hear the way the iron sound when Sofia put it down. The sound have a lot of old and new stuff in it.

No ma'am, say Sofia. I do not love Reynolds Stanley Earl. Now. That's what you been trying to find out ever since he was born. And now you know.

Me and Henrietta look up. Miss Eleanor Jane just that quick done put Reynolds Stanley on the floor where he crawling round knocking stuff over. Head straight for Sofia's stack of ironed clothes and pull it down on his head. Sofia take up the clothes, straighten them out, stand by the ironing board with her hand on the iron. Sofia the kind of woman no matter what she have in her hand it look like a weapon.

Eleanor Jane start to cry. She always have felt something for Sofia. If not for her, Sofia never would Have survive living in her daddy's house.

• 268 •

But so what? Sofia never wanted to be there in the first place. Never wanted to leave her own children.

Too late to cry, Miss Eleanor Jane, say Sofia. All us can do now is laugh. Look at him, she say. And she do laugh. He can't even walk and already he in my house messing it up. Did I ast him to come? Do I care whether he sweet or not? Will it make any difference in the way he grow up to treat me what I think?

You just don't like him cause he look like daddy, say Miss Eleanor Jane.

You don't like him cause he look like daddy, say Sofia. I don't feel nothing about him at all. I don't love him, I don't hate him. I just wish he couldn't run loose all the time messing up folks stuff.

All the time! All the time! say Miss Eleanor Jane. Sofia, he just a baby. Not even a year old. He only been here five or six times.

I feel like he been here forever, say Sofia.

I just don't understand, say Miss Eleanor Jane. All the other colored women I know love children. The way you feel is something unnatural.

I love children, say Sofia. But all the colored women that say they love yours is lying. They don't love Reynolds Stanley any more than I do. But if you so badly raise as to ast 'em, what you expect them to say? Some colored people so scared of whitefolks they claim to love the cotton gin.

But he just a little baby! say Miss Eleanor Jane, like saying this is spose to clear up everything.

What you want from me? say Sofia. I feel something for you because out of all the people

• 269 •

in your daddy's house you showed me some human kindness. But on the other hand, out of all the people in your daddy's house, I showed you some. Kind feeling is all I have to offer you. I don't have nothing to offer your relatives but just what they offer me. I don't have nothing to offer him.

Reynolds Stanley by this time is over on Henrietta pallet look like trying to rape her foot. Finally he start to chew her leg and Henrietta reach up on the windowsill and hand him a cracker.

I feel like you the only person love me, say Miss Eleanor Jane. Mama only love Junior, she say. Cause that's who daddy really love.

Well, say Sofia. You got your own husband to love you now.

Look like he don't love nothing but that cotton gin, she say. Ten o'clock at night and he still down there working. When he not working, he playing poker with the boys. My brother see a lot more of Stanley Earl than I do.

Maybe you ought to leave him, say Sofia. You got kin in Atlanta, go stay with some of them. Git a job.

Miss Eleanor Jane toss her hair back, act like she don't even hear this, it such a wild notion.

I got my own troubles, say Sofia, and when Reynolds Stanley grow up, he's gon be one of them.

But he won't, say Miss Eleanor Jane. I'm his mama and I won't let him be mean to colored.

You and whose army? say Sofia. The first word he likely to speak won't be nothing he learn from you.

You telling me I won't even be able to love my own son, say Miss Eleanor Jane.

No, say Sofia. That's not what I'm telling you. I'm telling you I won't be able to love your own son. You can love him just as much as you want to. But be ready to suffer the consequences. That's how the colored live.

Little Reynolds Stanley all up on top Henrietta's face by now, just slobbering and sucking. Trying to kiss. Any second I think she gon knock him silly. But she lay real still while he zamine her. Every once in a while he act like he peeking into her eyeball. Then he sit down with a bounce on top her chest and grin. He take one of her playing cards and try to give her a bite of it.

Sofia come over and lift him off.

He not bothering me, say Henrietta. He make me tickle.

He bother me, say Sofia.

Well, Miss Eleanor Jane say to the baby, picking him up, we not wanted here. She say it real sad, like she done run out of places to go.

Thank you for all you done for us, say Sofia. She don't look so good herself, and a little water stand in her eyes. After Miss Eleanor Jane and Reynolds Stanley leave, she say, It's times like this make me know us didn't make this world. And all the colored folks talking bout loving everybody just ain't looked hard at what they thought they said.

So what else new?

Well, your sister too crazy to kill herself. Most times I feels <321> like shit but I felt <321> like shit before in my life and what happen? I had <332> me a fine sister name Nettie.

I had <332> me another fine woman friend name Shug. I had <332> me some fine children growing up in Africa, singing and writing verses.

The first two months was hell though, I tell <341> the world. But now Shug's six months is come and gone and she ain't come back. And I try to <311> teach my heart not to want nothing it can't have.

Besides, she give <312> me so many good years. Plus, she learning new things in her new life. Now she and Germaine staying with one of her children.

Dear Celie, she wrote <312> me, Me and Germaine ended up in Tucson, Arizona where one of my children live. The other two alive and turned out well but they didn't want to see me. Somebody told them I lives a evil life. This one say he want to see his mama no matter what. He live in a little mud looking house like they have out here, call adobe, so you know I feels right at home (smile). He a schoolteacher too and work on the Indian reservation. They call him the black white man. They have a word that mean that, too, and it really bother him. But even if he try to tell them how he feel, they don't seem to care. They so far gone nothing strangers say mean nothing. Everybody not a Indian they got no use for. I hate to see his feelings hurt, but that's life.

It was Germaine who had the idea to look up my children. He notice how I always love dressing him up and playing with his hair. He didn't make it like a mean suggestion. He just said if I knowed how my children was doing I would probably feel better in my life.

This son we staying with is name James. His wife is name Cora Mae. They have two kids name Davis and Cantrell. He say he thought something was funny bout his mama (my mama) cause she and big daddy was so old and strict and set in they ways. But still, he felt a lot of love from them, he say.

Yeah son, I tell <342> him. They had a lot of love to give. But I needed <321> love plus understanding. They run a little short of that.

They *been* dead now, he say. Nine or ten years. Sent us all to school as far as they could.

You know <321> I never think <321> bout mama and daddy. You know how tough I think <321> I is <331>. But now that they dead and I see <321> my children doing well, I like <321> to think about them. Maybe when I come <311> back I can put <311>some flowers on they graves.

Oh, she write <312> me now near bout every week. Long newsy letters full of stuff she thought she had forgot. Plus stuff bout the desert and the Indians and the rocky mountains. I wish <321> I-could be traveling with her, but thank God she able to do it. Sometimes I feel <321> mad at her. Feel like I could scratch <311> her hair right off her head. But then I think <321>, Shug got a right to live too. She got a right to look over the world in whatever company she choose. Just cause I love <321> her don't take away none of her rights.

The only thing bother me is she don't never say nothing bout coming back. And I miss <321> her. I miss <321> her friendship so much that if she want to come back here dragging Germaine I'd make <311> them both welcome, or die trying. Who am I to tell her who to love? My job just to love her good and true myself. Mr. ___ ast <342> me the other day what it is I love <321> so much bout Shug. He say he love her style. He say to tell the truth, Shug act more manly than most men.

I mean she upright, honest. Speak her mind and the devil take the hindmost, he say. You know Shug will fight, he say. Just like Sofia. She bound to live her life and be herself no matter what.

Mr. _____ think all this is stuff men do. But Harpo not like this, I tell <341> him. You not like this. What Shag got is womanly it seem like <322> to me. Specially since she and Sofia the ones got it.

Sofia and Shug not like men, he say, but they not like women either.

You mean they not like you or me.

They hold they own, he say. And it's different.

What I love <321> best bout Shug is what she been through, I say <341>. When you look in Shug's eyes you know she been where she been, seen what she seen, did what she did. And now she know.

That's the truth, say Mr. _____

And if you don't git out the way, she'll tell you about it.

Amen, he say. Then he say something that really surprise me cause it so thoughtful and common sense. When it come to what folks do together with they bodies, he say, anybody's guess is as good as mine. But when you talk bout love I don't have to guess. I have love and I have been love. And I thank God he let me gain understanding enough to know love can't be halted just cause some peoples moan and groan. It don't surprise me you love Shug Avery, he say. I have love Shug Avery all my life.

What load of bricks fell on you? I ast <341>.

No bricks, he say. Just experience. You know, everybody bound to git some of that sooner or later.

All they have to do is stay alive. And I start to git mine real heavy long about the time I told Shug it was true that I beat you cause you was you and not her.

I told her, I say <341>.

I know it, he say, and I don't blame you. If a mule could tell folks how it's treated, it would. But you know some womens would have just love to hear they man say he beat his wife cause she wasn't them. Shug one time was like that bout Annie Julia. Both of us messed over my first wife a scanless. And she never told nobody. Plus, she didn't have nobody to tell. After they married her off to me her folks behave like they'd throwed her down a well. Or off the face of the earth.

I didn't want her. I wanted Shug. But my daddy was the boss. He give me the wife he wanted me to have.

But Shug spoke right up for you, Celie, he say. She say Albert, you been mistreating somebody I love. So as far as you concern, I'm gone. I couldn't believe it, he say. All along in there we was as hot for each other as two pistols. Excuse me, he say. But we was. I tried to laugh it off. But she meant what she said.

I tried to tease her. You don't love old dumb Celie, I said. She ugly and skinny and can't hold a candle to you. She can't even screw.

What I want to say that for. From what she tell me, Shug said, she don't have no reason to screw. You on and off like a jackrabbit. Plus, she say, Celie say you not always clean. And she turn up her nose.

I wanted to kill you, said Mr. _____ and I did slap you around a couple of times. I never understood how you and Shug got along's well together and it bothered the hell out of me. When she was mean and nasty to you, I understood.

But when I looked around and the two of you was always doing each other's hair, I start to worry.

She still feel for you, I say <341>.

Yeah, he say. She feel like I'm her brother.

What so bad about that, I ast <341>. Don't her brothers love her?

Them clowns, he say. They still act the fool I use to be.

Well, I say <341>, we all have to start somewhere if us want to do better, and our own self is what us have to hand.

I'm real sorry she left you, Celie. I remember how I felt when she left me.

Then the old devil put his arms around me and just stood there on the porch with me real quiet. Way after while I bent my stiff neck onto his shoulder. Here us is, I thought, two old fools left over from love, keeping each other company under the stars.

Other times he want to know bout my children.

I told <341> him you say they both wear long robes, sort of like dresses. That was the day he come to visit <312> me while I was <331> sewing and ast me what was so special bout my pants.

Anybody can wear them, I said <341>.

Men and women not suppose to wear the same thing, he said. Men spose to wear the pants.

So I said <341>, You ought to tell that to the mens in Africa.

Say what? he ast. First time he ever thought bout what Africans do.

People in Africa try to wear what feel comfortable in the heat, I say <341>.

• 276 •

Of course, missionaries have they own ideas bout dress. But left to themself, Africans wear a little sometimes, or a lot, according to Nettie. But men and women both preshate a nice dress.

Robe you said before, he say.

Robe, dress. Not pants, anyhow.

Well, he say. I'll be dog.

And men sew in Africa, too, I say <341>.

They do? he ast.

Yeah, I say <341>. They not so backward as mens here.

When I was growing up, he said, I use to try to sew along with mama cause that's what she was always doing. But everybody laughed at me. But you know, I liked it.

Well, nobody gon latigh at you now, I said <341>. Here, help <312> me stitch in these pockets.

But I don't know how, he say.

I'll show <311> you, I said <341>. And I did <311>.

Now us sit sewing and talking and smoking our pipes.

Guess what, I say <341> to him, folks in Africa where Nettie and the children is believe white people is black peoples children.

Naw, he say, like this interesting but his mind really on the slant of his next stitch.

They named Adam some other name soon as he arrive. They say the white missionaries before Nettie and them come told them all about Adam from the white folks point of view and what the white folks know. But they know who Adam is from they own point of view. And for a whole lot longer time ago.

And who that? Mr. ____ast.

• 277 •

The first man that was white. Not the first man. They say nobody so crazy they think they can say who was the first man. But everybody notice the first white man cause he was white.

Mr. _____ frown, look at the different color thread us got. Thread his needle, lick his finger, tie a knot.

They say everybody before Adam was black. Then one day some woman they just right away kill, come out with this colorless baby. They thought at first it was something she ate. But then another one had one and also the women start to have twins. So the people start to put the white babies and the twins to death. So really Adam wasn't even the first white man. He was just the first one the people didn't kill.

Mr. _____ look at me real thoughtful. He not such a bad looking man, you know, when you come right down to it. And now it do begin to look like he got a lot of feeling hind his face.

Well, I say <341>, you know black folks have what you call albinos to this day. But you never hear of white folks having nothing black unless some black man been messing with 'em. And no white folks been in Africa back yonder when all this happen.

So these Olinka people heard about Adam and Eve from the white missionaries and they heard about how the serpent tricked Eve and how God chased them out of the garden of Eden. And they was real curious to hear this, cause after they had chased the white Olinka children out of the village they hadn't hardly thought no more about it. Nettie say one thing about Africans. Out of sight, out of mind. And another thing, they don't like nothing around them that look or act different.

They want everybody to be just alike. So you know somebody white wouldn't last long. She say seem like to her the Africans throwed out the white Olinka peoples for how they look. They throwed out the rest of us, all us who become slaves, for how us act. Seem like us just wouldn't do right no matter how us try. Well, you know how niggers is. Can't nobody tell 'em nothing even today. Can't be rule. Every nigger you see got a kingdom in his head.

But guess what else, I say <341> to Mr.. When the missionaries got to the part bout Adam and Eve being naked, the Olinka peoples nearly bust out laughing. Especially when the missionaries tried to make them put on clothes because of this. They tried to explain to the missionaries that it was they who put Adam and Eve out of the village because they was naked. Their word for naked is white. But since they are covered by color they are not naked. They said anybody looking at a white person can tell they naked, but black people can not be naked because they can not be white.

Yeah, say Mr. _____. But they was wrong.

Right, I said <341>. Adam and Eve prove it. What they did, these Olinka peoples, was throw out they own children, just cause they was a little different.

I bet they do that same kind of stuff today, Mr. say.

Oh, from what Nettie say, them Africans is a mess. And you know what the bible say, the fruit don't fall too far from the tree. And something else, I say <341>. Guess who they say the snake is?

Us, no doubt, say Mr. _____

Right, I say <341>. Whitefolks sign for they parents. They was so mad to git throwed out and told they was naked they made up they minds to crush us wherever they find us, same as they would a snake.

You reckon? Mr. _____ ast.

That's what these Olinka peoples say. But they say just like they know history before the white children start to come, they know the future after the biggest of ern leave. They say they know these particular children and they gon kill each other off, they still so mad bout being unwanted. Gon kill off a lot of other folk too who got some color. In fact, they gon kill off so much of the earth and the colored that everybody gon hate them just like they hate us today. Then they will become the new serpent. And wherever a white person is found he'll be crush by somebody not white, just like they do us today. And some of the Olinka peoples believe life will just go on and on like this forever. And every million years or so something will happen to the earth and folks will change the way they look. Folks might start growing two heads one of these days, for all we know, and then the folks with one head will send 'em all someplace else. But some of 'em don't think like this. They think, after the biggest of the white folks no longer on the earth, the only way to stop making somebody the serpent is for everybody to accept everybody else as a child of God, or one mother's children, no matter what they look like or how they act. And guess what else about the snake?

What? he ast.

These Olinka people worship it. They say who knows, maybe it is kinfolks, but for sure it's the smartest, cleanest, slickest thing they ever seen.

These folks sure must have a heap of time just to sit and think, say Mr.

Nettie say they real good at thinking, I say <341>. But they think so much in terms of thousands of years they have a hard time gitting themself through one.

So what they name Adam?

Something sound like Omatangu, I say <341>. It mean a un-naked man somewhere near the first one God made that knowed what he was. A whole lot of the men that come before the first man was men, but none of 'ern didn't know it. You know how long it take some mens to notice anything, I say <341>.

Took me long enough to notice you such good company, he say. And he laugh.

He ain't Shug, but he begin to be somebody I can talk to.

And no matter how much the telegram said you must be drown, I still git <311> letters from you.

Your sister, Celie

Dear Nettie,

Mr. _____ talk to Shug a lot lately by telephone.

He say as soon as he told her my sister and her family was missing, she and Germaine made a beeline for the State department trying to find out what happen. He say Shug say it just kill her to think I'm <331> down here suffering from not knowing. But nothing happen at the State department. Nothing at the department of defense. It's a big war. So much going on. One ship lost feel like nothing, I guess <321>. Plus, colored don't count to those people.

Well, they just don't know, and never did. Never will. And so what? I know <321> you on your way home and you may not git here till I'm <331> ninety, but one of these days I do expect <321> to see your face.

Meanwhile, I hired <311> Sofia to clerk in our store. Kept the white man Alphonso got to run it, but put Sofia in there to wait on colored cause they never had nobody in a store to wait on 'em before and nobody in a store to treat 'em nice. Sofia real good at selling stuff too cause she act like she don't care if you buy or not. No skin off her nose. And then if you decide to buy anyhow, well, she might exchange a few pleasant words with you. Plus, she scare that white man. Anybody else colored he try to call 'em auntie or something. First time he try that with Sofia she ast him which colored man his mama sister marry.

• 285 •

I ast <341> Harpo do he mind if Sofia work.

What I'm gon mind for? he say. It seem to make her happy. And I can take care of anything come up at home. Anyhow, he say, Sofia got me a little help for when Henrietta need anything special to eat or git sick.

Yeah, say Sofia. Miss Eleanor Jane gon look in on Henrietta and every other day promise to cook her something she'll eat. You know white people have a look of machinery in they kitchen. She whip up stuff with yams you'd never believe. Last week she went and made yam ice cream.

How this happen? I ast <341>. I thought <321> the two of you was through.

Oh, say Sofia. It finally dawn on her to ast her mama why I come to work for them.

I don't expect it to last, though, say Harpo. You know how they is.

Do her peoples know? I ast <341>.

They know, say Sofia. They carrying on just like you know they would. Whoever heard of a white woman working for niggers, they rave. She tell them, Whoever heard of somebody like Sofia working for trash.

She bring Reynolds Stanley with her? I ast <341>. Henrietta say she don't mind him.

Well, say Harpo, I'm satisfied if her menfolks against her helping you, she gon quit.

Let her quit, say Sofia. It not my salvation she working for. And if she don't learn she got to face judgment for herself, she won't even have live.

Well, you got me behind you, anyway, say Harpo.

• 286 •

And I loves every judgment you ever made. He move up and kiss her where her nose was stitch.

Sofia toss her head. Everybody learn something in life, she say. And they laugh.

Speaking of learning, Mr. _____ say one day us was sewing out on the porch, I first start to learn all them days ago I use to sit up there on my porch, staring out cross the railing.

Just miserable. That's what I was. And I couldn't understand why us have life at all if all it can do most times is make us feel bad. All I ever wanted in life was Shug Avery, he say. And one while, all she wanted in life was me. Well, us couldn't have each other, he say. I got Annie Julia. Then you. All them rotten children. She got Grady and who know who all. But still, look like she come out better than me. A lot of people love

Shug, but nobody but Shug love me.

Hard not to love Shug, I say <341>. She know how to love somebody back,

I tried to do something bout my children after you left me. But by that time it was too late. Bub come with me for two weeks, stole all my money, laid up on the porch drunk. My girls so far off into mens and religion they can't hardly talk. Everytime they open they mouth some kind of plea come out. Near bout to broke my sorry heart.

If you know your heart sorry, I say <341>, that mean it not quite as spoilt as you think.

Anyhow, he say, you know how it is. You ast yourself one question, it lead to fifteen. I start to wonder why us need love.

• 287 •

Why us suffer. Why us black. Why us men and women. Where do children really come from. It didn't take long to realize I didn't hardly know nothing. And that if you ast yourself why you black or a man or a woman or a bush it don't mean nothing if you don't ast why you here, period.

So what you think? I ast <341>.

I think us here to wonder, myself. To wonder.

To ast. And that in wondering bout the big things and asting bout the big things, you learn about the little ones, almost by accident. But you never know nothing more about the big things than you start out with. The more I wonder, he say, the more love.

And people start to love you back, I bet <321>, I say <341>.

They do, he say, surprise. Harpo seem to love me. Sofia and the children. I think even ole evil Henrietta love me a little bit, but that's cause she know she just as big a mystery to me as the man in the moon.

Mr. _____ is busy patterning a shirt for folks to wear with my pants.

Got to have pockets, he say. Got to have loose sleeves. And definitely you not sponse to wear it with no tie. Folks wearing ties look like they being lynch.

And then, just when I know <321> I can live <311> content without Shug, just when Mr. done ast me to marry him again, this time in the spirit as well as in the flesh, and just after I say <341> Naw, I still don't like <321> frogs, but let's us be friends, Shug write <312> me she coming home.

Now. Is this life or not?

I be <331> so calm.

If she come, I be <331> happy. If she don't, I be <331> content.

• 288 •

And then I figure <321> this the lesson I was <331> suppose to learn.

Oh Celle, she say, stepping out of the car, dress like a moving star, I missed you more than I missed my own mama.

Us hug.

Come on in, I say <341>.

Oh, the house look so nice, she say, when us git to her room. You know I love pink.

Got you some elephants and turtles coming, too, I say.

Where your room? she ast.

Down the hall, I say <341>.

Let's go see it, she say.

Well, here it is, I say <341>, standing in the door. Everything in my room purple and red cept the floor, that painted bright yellow. She go right to the little purple frog perch on my mantlepiece.

What this? she ast.

Oh, I say <341>, a little something Albert carve <312> for me. She look at <352> me funny for a minute, I look at <352> her. Then us laugh.

Where Germaine at? I ast <341>.

In college, she say. Wilberforce. Can't let all that talent go to waste. Us through, though, she say. He feel just like family now. Like a son. Maybe a grandson. What you and Albert been up to? she ast.

Nothing much, I say <341>.

She say, I know Albert and I bet he been up to something, with you looking as fine as you look.

• 289 •

Us sew, I say <341>. Make idle conversation.

How idle? she ast.

What do you know, I think <321>. Shug jealous. I have <331> a good mind to make up a story just to make her feel bad. But I don't.

Us talk bout you, I say <341>. How much us love you. She smile, come put her head on my breast. Let out a long breath.

Your sister, Celie

• 290 •

Dear God. Dear stars, dear trees, dear sky, dear peoples. Dear Everything. Dear God.

Thank you for bringing my sister Nettie and our children home. Wonder who that coming yonder? ast Albert, looking up the road. Us can see the dust just aflying.

Me and him and Shug sitting out on the porch after dinner. Talking. Not talking. Rocking and fanning flies. Shug mention she don't want to sing in public no more—well, maybe a night or two at Harpo's. Think maybe she retire. Albert say he want her to try on his new shirt. I talk <341> bout Henrietta. Sofia. My garden and the store. How things doing generally. So much in the habit of sewing something I stitch up <311> a bunch of scraps, try to see what I can make <311>. The weather cool for the last of June, and sitting on the porch with Albert and Shug feel real pleasant. Next week be the fourth of July and us plan a big family reunion outdoors here at my house. Just hope the cool weather hold.

Could be the mailman, I say <341>. Cept he driving a little fast.

Could be Sofia, say Shug. You know she drive like a maniac.

Could be Harpo, say Albert. But it not.

By now the car stop under the trees in the Yard and all these peoples dress like old folks git out.

• 291 •

A big tall whitehaired man with a backward turn white collar, a little dumpty woman with her gray hair in plaits cross on top her head. A tall youngish man and two robust looking youngish women. The whitehaired man say something to the driver of the car and the car leave. They all stand down there at the edge of the drive surrounded by boxes and bags and all kinds of stuff.

By now my heart is in my mouth and I can't move <311>. It's Nettie, Albert say, gitting up.

All the people down by the drive look up at us. They look at the house. The yard. Shug and Albert's cars. They look round at the fields. Then they commence to walk real slow up the walk to the house.

I'm <331> so scared I don't know <321> what to do. Feel like my mind stuck. I try <311> to speak, nothing come. Try to git up, almost fall. Shug reach down and give me a helping hand. Albert press <312> me on the arm.

When Nettie's foot come down on the porch I almost die <311>. I stand <311> swaying, tween Albert and Shug. Nettie stand swaying tween Samuel and I reckon <321> it must be Adam. Then us both start to moan and cry. Us totter toward one nother like us use to do when us was babies. Then us feel so weak when us touch, us knock each other down. But what us care? Us sit and lay there on the porch inside each other's arms.

After while, she say Celie.

I say <341>Nettie.

Little bit more time pass. Us look round at a lot of peoples knees. Nettie never let go my waist. This my husband Samuel, she say, pointing up. These our children Olivia and Adam and this Adam's wife Tashi, she say.

• 292 •

I point up <311> at my peoples. This Shug and Albert, I say <341>.

Everybody say Pleased to Meetcha. Then Shug and Albert start to hug everybody one after the other.

Me and Nettie finally git up off the porch and I hug <311> my children. And I hug <311> Tashi. Then I hug <311> Samuel.

Why us always have family reunion on July 4th, say Henrietta, mouth poke out, full of complaint. It so hot.

White people busy celebrating they independence from England July 4th, say Harpo, so most black folks don't have to work. Us can spend the day celebrating each other.

Ah, Harpo, say Mary Agnes, sipping some lemonade, I didn't know <321> you knowed history. She and Sofia working together on the potato salad. Mary Agnes come back home to pick up Suzie Q. She done left Grady, move back to Memphis and live with her sister and her ma. They gon look after Suzie Q while she work. She got a lot of new songs, she say, and not too knocked out to sing 'em.

After while, being with Grady, I couldn't think, she say. Plus, he not a good influence for no child. Course, I wasn't either, she say. Smoking so much reefer.

Everybody make a lot of miration over Tashi. People look at her and Adam's scars like that's they business. Say they never suspect African ladies could look so *good*. They make a fine couple. Speak a little funny, but us gitting use to it.

• 293 •

What your people love best to eat over there in Africa? us ast.

She sort of blush and say *barbecue*.

Everybody laugh and stuff her with one more piece.

I feel <321> a little peculiar round the children. For one thing, they grown. And I see <321> they think <322> me and Nettie and Shug and Albert and Samuel and Harpo and Sofia and Jack and Odessa real old and don't know much what going on. But I don't think <321> us feel old at all. And us so happy. Matter of fact, I think <321> this the youngest us ever felt.

Amen

• 294 •