

Célia Cândida Valente Novais

Da América como “home”:

**Identidade e Linguagem
em *Song of Solomon* de Toni Morrison**

**Dissertação de Mestrado em
Estudos Anglo-Americanos
Apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

**Porto
2003**

Célia Cândida Valente Novais

Da América como “home”:
Identidade e Linguagem
em *Song of Solomon* de Toni Morrison

Dissertação de Mestrado em
Estudos Anglo-Americanos
Apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

ORIENTADOR
Prof. Doutor Carlos Azevedo

Porto

2003

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Carlos Azevedo, com quem descobri a excelência da Literatura Americana, por me ter apontado o caminho para o mundo inesgotável dos estudos afro-americanos e pela dedicação e sentido crítico que devotou à leitura da minha dissertação. Ao Nuno, companheiro assíduo da minha longa jornada, pela partilha incondicional de todos os momentos. Aos meus pais, pela ternura com que acolheram a minha rara presença e pela compreensão com que encararam a minha longa ausência. Aos meus sobrinhos, o sentido de completude. À Clara e à Isabel, cúmplices inseparáveis da vida e desta viagem de descoberta, pela amizade, pelo carinho e pelo companheirismo impagáveis. À D. Elisa e ao Sr. Eduardo, o apoio, a preocupação e o interesse. À Xana e ao Filipe, pelo ouvido incansável e pelo ombro sempre presente. Ao Joca, pela amizade e disponibilidade. À Célia, as afinidades. À Neiza, a sensibilidade estética e os diálogos enriquecedores. À D. Dina e à Helena, pela disponibilidade e pelo empenho com que procuraram sempre corresponder às minhas solicitações.

À tua memória, Pequenina,
a quem foi dada uma hipótese tão efémera
de experimentar o mundo como casa.

Introdução

Em *The Bluest Eye*¹, o romance que inaugurou o percurso literário de Toni Morrison, a autora revela, desde logo, uma preocupação com a procura de um lugar de pertença, um espaço cujo significado se cruza com o conceito de “home”². Assim, podemos ler numa das primeiras páginas do romance:

Knowing that there was such a thing as outdoors bred in us a hunger for property, for ownership. The firm possession of a yard, a porch, a grape arbor. Propertied black people spent all their energies, all their love, on their nests. Like frenzied, desperate birds, they overdecorated everything; fussed and fidgeted over their hard-won homes [...] (BY, 12).

Num contexto como a América, um espaço historicamente hostil à presença dos negros, a procura desse lugar como “home” reflecte a consciência inquietante de uma existência periférica e problematiza a concepção de espaços marginais definidores de fronteiras de poder e domínio. *Sula*³, o segundo romance de Morrison, apresenta um bairro negro, simbolicamente designado como Bottom, e revela uma tensão entre essa existência isolada e o território dos brancos. A comunidade negra do Bottom vive no cimo da colina de terras inférteis, a uma distância considerável do olhar dos brancos que, como narra a lenda sobre a origem

¹ Toni Morrison, *The Bluest Eye*, London: Vintage, [1970] 1999. Ao longo deste estudo, as obras de Morrison que tivermos necessidade de mencionar serão identificadas, num primeiro momento, de forma completa em nota de rodapé; para referências posteriores, usaremos um parêntesis onde incluiremos as iniciais em itálico do título do romance, seguidas do número da página da edição por nós usada.

² A nossa opção pela manutenção do termo em inglês tem que ver com a inexistência, na nossa língua, de um significado correspondente que transmita plenamente a temática que nos propomos desenvolver; embora a expressão “lugar de pertença” seja aquela que, na nossa perspectiva, melhor encerra o significado de “home”, interessa-nos sobretudo manter a distinção “home” / “house” que a língua inglesa contempla, na linha do antagonismo semântico avançado por Morrison no ensaio “Home”.

³ Toni Morrison, *Sula*, London: Vintage, [1973] 1998.

do bairro, convenceram, pela força da sua artimanha, o homem negro de que aquele era “the bottom of heaven – the best land there is” (S, 5).

Em *Song of Solomon*⁴, o terceiro romance de Morrison e o nosso objecto de estudo, a comunidade negra de Detroit está remetida ao Southside, um bairro periférico igualmente demarcado da área residencial dos brancos, dando continuidade a essa noção de marginalidade; como podemos ler na obra, “Negroes were all laid together in one area” (SS, 123). *Song of Solomon* torna-se, assim, uma extensão dessa procura de um lugar como “home”, vivida, em especial, por Milkman; como protagonista da obra, ele encarna a figura de “the outsider” (SS, 76) e revela, a determinada altura, a consciência de um sentido de deslocação, bem como a necessidade de encontrar um lugar de pertença: “Back home he had never felt that way, as though he belonged to anyplace or anybody” (SS, 293). Entramos, assim, num mundo ficcional repassado de reflexões em torno de um espaço alienado de um sentido de “home”, com consequências dramáticas na construção da identidade do grupo afro-americano. Assegurada, desde a escravatura, pelas mais variadas formas de subjugação e abuso de poder dos brancos, esta existência física marginal seguiria lado a lado com tentativas sucessivas de colonização psicológica e ideológica dos brancos sobre a comunidade negra.

Como reconstruir, então, a partir de uma existência marginal, um mundo de significados, que preencham o grupo de um sentido de pertença a um lugar, é uma questão que atravessa a ficção morrisoniana. Em jeito do que julgamos poder definir como padrão, esta questão é reiterada ainda em *Tar Baby*, na tentativa de Son e Jadine em encontrarem o seu espaço na casa de Valerian, um milionário branco⁵; na busca da mãe como “home”, encetada pelo fantasma da filha assassinada por Sethe em *Beloved*⁶, reiterada na afirmação “This is where I am” (B, 76); na história de vida dos Trace que, perseguidos pelo passado, partem, em *Jazz*⁷, em busca de um sentido de pertença no Norte; ou, ainda, em *Paradise*⁸, no esforço dos habitantes de Ruby – uma comunidade criada para compensar a noção de “Out

⁴ Toni Morrison, *Song of Solomon*, London: Vintage, [1977] 1998.

⁵ Toni Morrison, *Tar Baby*, London: Vintage, [1981] 1997.

⁶ Toni Morrison, *Beloved*, London: Vintage, [1987] 1997.

⁷ Toni Morrison, *Jazz*, London : Vintage, [1992] 2001.

⁸ Toni Morrison, *Paradise*, London: Vintage, [1997] 1999.

There” (*P*, 16) – em insistirem, a qualquer preço, na sobrevivência de uma comunidade negra sem máculas e que se revela, afinal, demasiado frágil.

Nesta perspectiva, *Song of Solomon*, enquanto parte de um trabalho que Morrison define como processo, junta-se como uma peça vital a esse percurso ficcional de reinvenção da América como “home”. Pela profusão de pistas que, simultaneamente, revelam e escondem um universo de possibilidades, o sentido de lugar de pertença do grupo afro-americano renova-se no regresso ao passado, como forma de atribuir sentido ao presente e permitir projectar o futuro. Interessa-nos, por isso, procurar reflectir acerca dos percursos seguidos em *Song of Solomon*, sobre o que é uma tentativa de desenterrar, a partir dos escombros da escravidão, da segregação e do racismo, os segredos de uma identidade durante tanto tempo por contar.

Adicionalmente, é também nossa preocupação procurar penetrar na obra enquanto espaço linguístico, para perceber por que artifícios a autora reinventa os modelos entendidos como privilégio exclusivo de alguns em manifestações únicas da cultura de um povo confinado ao espaço marginal de onde quer sair. Embora esta tendência de singularidade suscite alguma divergência no campo da crítica, motivada pelo carácter de universalidade atribuído ao tema, pelo menos no mundo ocidental, a abordagem que nos propomos tratar será feita dentro de um quadro de referência histórico-cultural afro-americano.

Assim, procuraremos reflectir, num primeiro momento, sobre as formas de construção e afirmação da identidade afro-americana no contexto de uma América onde a *brancura*⁹ é, desde a origem, metáfora de poder e autoridade. Neste domínio, tomaremos como ponto de partida a existência de uma relação dialéctica entre os dois grupos, com consequências paradoxais na construção da identidade de ambos. Como teremos oportunidade de observar, a concepção de uma identidade entendida como dominante depende largamente da presença marginal do *Outro* e da sua existência enquanto um vazio de significados. Por outro lado, procuraremos

⁹ Decidimos usar este termo como correspondente de “whiteness” na nossa língua como meio de estabelecer um sentido de conformidade com a utilização do termo “branco(a)”, recorrente ao longo deste estudo; uma vez que a necessidade prática de estabelecer a diferença entre os negros como grupo minoritário e os brancos como grupo dominante leva a que recorramos frequentemente a essa terminologia, procuramos evitar, assim, uma excessiva promiscuidade linguística. Cremos, ainda, que não será desadequada a sua utilização no contexto de um estudo que evoca imagens de “negritude”, necessariamente opostas a imagens de “brancura”, historicamente entendidas, no mundo americano, como sinónimos de inferioridade e domínio, respectivamente.

observar por que meios se constrói a identidade do negro, reinventada a partir desse espaço marginal; uma vez que entendemos que a natureza do olhar racial sobre a América é necessariamente distinta do olhar dominante, interessa saber como se fazem, a partir desse olhar, as opções disponíveis ao grupo afro-americano para encontrar o seu lugar de pertença numa sociedade tradicionalmente entendida como “branca”. Procederemos, então, no enalço metódico das personagens de *Song of Solomon*, a uma análise dos percursos escolhidos nesse processo de reinvenção da América como “home”.

Na sequência deste enquadramento, impõe-se uma reflexão sobre a questão da linguagem, onde teceremos algumas considerações sobre o poder da palavra como instrumento de afirmação da identidade afro-americana. Neste quadro de ideias, procuraremos sublinhar o modo como o universo americano é imaginado e intelectualizado sob o olhar racial e de que forma esse olhar é materializado pela linguagem, no âmbito do que se assume como tradição cultural afro-americana.

Em nosso entender, *Song of Solomon* representa um exemplo muito significativo da impossibilidade de estabelecer, pela linguagem, um padrão homogéneo e definitivo, seja ele cultural ou narrativo. Assim, pretendemos observar por que linhas se escreve essa forma singular de olhar a América, entendida como um espaço de alternativas plausíveis aos modelos dominantes; nesse processo de descoberta, o reencontro com uma ancestralidade que se cria perdida surge como a peça que falta juntar à experiência americana da comunidade negra.

Song of Solomon assume, assim, como temáticas centrais da obra as questões da identidade e da linguagem e toma a metáfora do *blues* como estratégia de construção da afro-americanidade. Interessa, por isso, procurar compreender como se reinventa o significado de “home” num mundo de diversidades como a América, sublinhando que a palavra “americano”, enquanto significante, se abre à possibilidade de hifenização, um artifício semanticamente mais adequado aos contornos particulares da retórica afro-americana de identidade. Como objecto de estudo, *Song of Solomon* reivindica, assim, um tratamento fiel à *cor* da ideologia cultural afro-americana, isto é, às especificidades do olhar racial sobre a América.

Neste pressuposto, a sugestão de leitura que pretendemos desenvolver assenta numa relação entre identidade e linguagem, que, por sua vez, se revela na obra através de um processo de reconstrução da palavra escrita quando aliada à palavra

oral. Deste modo, procuraremos analisar o complexo trabalho de linguagem de Morrison, a partir do qual os sentidos ganham um carácter ambíguo, os factos oscilam perniciosamente ao sabor da perspectiva, os significantes ora perdem a sua opacidade ora se abrem a outros significados, contrariando, desta maneira, uma linguagem prescritiva indiferente à diferença. *Song of Solomon* problematiza, assim, a questão da linguagem de uma forma que desafia os limites ilusórios de um real unidimensional, numa atitude subversiva que questiona modelos totalizantes.

Partiremos então da experiência de vida da família Dead que, pejada de desvios forjados no passado, se perde e se procura no entendimento, tantas vezes falacioso, do seu legado cultural; como resultado da ausência de uma articulação compreensível entre passado e presente, este revela um estado caótico que é preciso ordenar. Recai sobre Milkman, para quem reservamos uma atenção especial no segundo capítulo do nosso estudo, a responsabilidade de procurar a ordem dentro do caos e de tentar anular, assim, a ameaça de descontinuidade.

A possibilidade de haver um encontro de Milkman com a sua ancestralidade permite-lhe aceder à sua própria identidade que simboliza, em última análise, a identidade colectiva afro-americana. A imagem final da vida de Milkman, suspensa num salto para o abismo, encontra paralelo com o final deliberadamente inconclusivo, o que sugere a reiteração da incompletude do sujeito e do processo de escrita, necessariamente abertos a uma multiplicidade de leituras.

Tendo como ponto de partida a possibilidade aludida por Morrison, de uma ligação íntima entre vida e linguagem, apoiamo-nos numa concepção da escrita como medida da própria vida. É o seu modo extraordinariamente particular do “fazer de linguagem,” como se dele dependesse a vida, que servirá de motivação para as conclusões finais do nosso estudo, onde será abordado, de uma forma necessariamente breve mas que procuramos seja objectiva, o papel da escrita afro-americana no contexto da literatura americana em geral.

Propomo-nos, assim, reflectir brevemente acerca da noção de “cânone”, levando em linha de conta que a questão implica duas formas de a perspectivar: o cânone como garante de uma autoridade estética ocidental e a tentativa de revisão desse mesmo cânone pela inscrição da singularidade da tradição afro-americana no universo literário americano; em última instância, dessa revisão poderá depender a legitimação do discurso da diferença, pelo qual se concebe a América como “home”.

I

It's the condition our condition is in:

**Para uma construção da identidade afro-americana
em *Song of Solomon***

Home is not a little thing.

Toni Morrison, *Paradise*

We are not, in fact, "other". We are choices.

Toni Morrison

Perhaps the Other is the Same, and is a part of us?

Madan Sarup

Marginality presupposes alternatives.

Lawrence W. Levine

Desde a sua génese, a América tem procurado encontrar, naquele espaço irreversivelmente conotado com um lugar de multiplicidades, o significado de “americano”. A própria ideia de América encontra-se vinculada a uma procura incessante da identidade; como sublinha Ralph Ellison, “[i]t is *the* American theme”¹. Inerente à retórica americana de eleição, esta preocupação com uma identidade americana implicaria sempre inclusões e exclusões, resultantes da procura de domínio total por parte do grupo com origens europeias sobre os outros grupos humanos e dos traços que procuram definir uma noção consensual da identidade americana. A América parecia assim nascer para ser “branca”.

Nesta acepção, o reconhecimento da coexistência natural das diferenças apresenta-se como um processo de difícil assimilação na América, onde a alteridade fere violentamente o sentido de identidade do grupo dominante. O processo de construção da América e da sua identidade foi-se fazendo, assim, sobre uma dinâmica nascida do contacto entre o grupo historicamente dominador e, em especial, o grupo com origens africanas, também ele, historicamente, o mais complexo.

Michael Omi e Howard Winant aludem a um conflito desenvolvido na América entre o grupo dominador e o grupo dominado, em que os esforços de ambos evoluem tendo em mente o objectivo de auto-preservação, dos primeiros, e de resistência, dos segundos². Winant recupera este conceito em “Racial Dualism at Century’s End”, onde resume o processo de evolução dos grupos em termos históricos, políticos e de identidade, cujo carácter implica, obviamente, uma vertente não-estática. Sobre este conflito racial assenta o processo de construção da(s) identidade(s) americana(s)³.

Num ensaio intitulado “Fusion and Fragmentation: The American Identity”, Bercovitch sublinha que a identidade americana deriva do seu poder de unir, de uma forma consensual, as disparidades: “It feeds on fragmentation, gathers strength from

¹ Ralph Ellison, “*The Art of Fiction: An Interview*”, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, John F. Callahan (Ed.), New York: The Modern Library, 1995, p. 219.

² Michael Omi & Howard Winant, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, 2nd ed., New York : Routledge, 1994. Um processo que Omi e Winant denominam de “racial war of manœuvre” e que nos sugere a necessidade de negociações constantes dos espaços e dos poderes de ambos os grupos.

³ Howard Winant, “Racial Dualism at Century’s End”, in *The House That Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 87-115.

the variety of conflicts it can obviate and absorb. *E pluribus unum* means, figurally, that it is the *pluribus* which makes the *unum* indivisible”⁴. A observação de Bercovitch perspectiva uma identidade americana una e indivisível, uma noção que se adivinha já em “How the Puritans Won the American Revolution”⁵ e que consolida em “The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual and the Ideology of American Consensus”⁶. Embora atenta à natureza plural da nação, esta concepção da identidade americana assenta sobre a existência de uma rede de símbolos, mitos e rituais, que fundem numa retórica consensual a identidade, a História, a cultura e a geografia humana da América. Esta ordem de ideias sugere-nos o cumprimento cabal da assimilação dos modelos americanos, por parte de todos os grupos humanos que constituem a América, o que sabemos ser redutor. Parece-nos, por isso, desajustado confinar a base cultural da América à unidade, diluindo, nessa tendência homogênea, a singularidade da cultura afro-americana (e de tantas outras) que, enquanto se afasta da concepção WASP da nação, reclama o reconhecimento dos traços muito próprios da sua presença racial na América.

Sem perder de vista uma visão multiculturalista da América, Morrison apresenta uma definição de “americano”, enquanto aponta os elementos essenciais da identidade afro-americana: o traço étnico da sua ancestralidade africana aliado a uma vivência americana, do que resulta uma identidade necessariamente hifenizada.

American means white, and Africanist people struggle to make the term applicable to themselves with ethnicity and hyphen after hyphen after hyphen.⁷

Esta relação de sinonímia entre as palavras “americano” e “branco” de que nos fala Morrison implica, à partida, a exclusão da diversidade semântica que o termo “americano” sugere. Uma vez que a identidade americana está profundamente dependente da multiplicidade humana que constitui a América, essa exclusão

⁴ Sacvan Bercovitch, in *The American Identity*, edited by Rob Kroes, Amsterdam, 1980, p. 43.

⁵ Sacvan Bercovitch, in *The Massachusetts Review*, 17, 1976, pp. 597-630.

⁶ Sacvan Bercovitch, in *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*, edited by Sam Girgus, New Mexico: The University of New Mexico Press, 1981, pp. 5-43.

⁷ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1992, p. 47.

remete tacitamente para a complexidade do processo de busca de identidade do grupo com origens africanas. A redundância de Morrison sublinha a necessidade de hifenização para nomear a identidade daquele grupo, sugerindo, desta forma, uma existência pouco pacífica na América. De facto, o negro teve de se reinventar dentro do quadro histórico-cultural da nação para adquirir a visibilidade que a nação lhe negava e assim afirmar a singularidade que a justaposição metaforicamente confere à sua identidade.

Com efeito, a mesma prepotência que implicaria a subjugação física dos negros através do sistema escravagista e, paralelamente, uma tentativa de domínio psicológico e ideológico sobre os mesmos iria desencadear uma atitude de resistência por parte desse grupo, tão antiga quanto o primeiro registo da sua presença no Novo Mundo⁸. Neste processo de resistência, a integração sem quaisquer restrições na nação, a afirmação do seu património cultural como parte enriquecedora do todo cultural da América e o reconhecimento da alteridade tornar-se-iam objectivos inequívocos dos negros.

A construção da identidade afro-americana surge, então, num contexto de permanente contestação do sistema dominante, no seio de uma nação que veria o negro como o *Outro* permanente. Intimamente ligada à construção da identidade afro-americana subsiste, assim, a noção de *Outro*. É na descoberta que o *Eu* faz do *Outro* e na relação dialéctica que se estabelece que o sujeito ganha uma consciência de si. Desta relação processada sobre dinâmicas em constante mudança, emerge todo um imaginário em torno do que se é, a custo quase sempre do apagamento dos traços de uma entidade *Outra*.

Segundo Todorov, no seu estudo acerca da conquista da América, nessa descoberta que o *Eu* faz do *Outro*, este é entendido por *Mim* como uma configuração psíquica outra, como aquela entidade que, na sua relação *Comigo*, faz parte de um grupo ao qual *Eu* não pertenço. Todorov salienta que o *Outro* implica a

⁸ 1619 é a data alusiva à chegada dos primeiros africanos a Jamestown, apesar de haver registos da presença de negros no Novo Mundo antes desta data. Como refere Vincent Harding, "The earliest recorded settlement that included Africans in the North American mainland was in what would become South Carolina. In the fall of 1526 it also became the first clear location of black rebellion". In Vincent Harding, *The Other American Revolution*, Los Angeles and Georgia: CAAS/IBW, 1982, p. 11. Há ainda referência à presença de negros nos navios de exploradores como Balboa ou Cortez. Em 1492, a tripulação de Cristóvão Colombo integrava também Pedro Alonzo Nin, de origem africana. In Patricia Liggins Hill et al. (Ed.), *Call & Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1998, p. 5.

existência de um estranho que não partilha os mesmos padrões culturais, idolátricos e linguísticos, isto é, que possui uma outra cosmovisão, mas que está pronto a receber as benesses dos valores do grupo de elite⁹.

Na mesma linha de pensamento, Sarup observa que o *Outro* é entendido como um estranho, atirado como uma anomalia para reservas tribais ou guetos étnicos. Trata-se de alguém que está fisicamente próximo porque não se pode neutralizar, mas que se encontra culturalmente afastado, suspenso entre a tradição que abandonou e a sociedade que obstinadamente se recusa a deixá-lo entrar. Nesta ordem de ideias, a identidade surge, segundo o autor, como uma consequência da interação entre indivíduos, instituições e práticas que mantêm fronteiras entre os grupos, procurando delimitar, desta forma, os comportamentos dentro de um território cultural definido¹⁰.

A experiência de brancos e negros na América assenta, assim, numa inevitável interdependência que define a americanidade dos primeiros e a afro-americanidade dos últimos, resultando em conflitos de autoridade e negociações de espaço permanentes. Ao tratar esta relação estreita entre os dois grupos, Morrison perspectiva a recorrência à figura do negro na Literatura Americana clássica como uma necessidade que o branco sente da presença do *Outro* na procura do conhecimento de si. Decorrente dos padrões elitistas de construção da identidade, a assunção do negro como a “sombra” permite descortinar os elementos ausentes de uma identidade que por si só não é suficiente para se definir por inteiro. Quer pela apologia da “natureza parasitária da liberdade do branco” em Twain, pelas “imagens de brancura impenetrável” veiculadas por Poe, ou pelo “poder da negritude” revelado na obra de Melville, a *brancura*, por si só definidora da identidade americana, é, como Morrison adianta, um elemento vazio e insuficiente¹¹.

A referência de Morrison a estes autores americanos clássicos não esgota a presença de negros na Literatura Americana clássica, mesma quando aquela se revela de uma forma quase imperceptível, ou até mesmo pela ausência, como

⁹ Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique: La Question de l'Autre*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.

¹⁰ Madan Sarup, “The Home, the Journey and the Border”, in *Identity, Culture and the Postmodern World*, edited by Tasneem Raja, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

¹¹ Morrison, pp. 57, 33 e 37, respectivamente, tradução nossa.

acontece na obra de Nathaniel Hawthorne. Como Morrison sugere no mesmo texto, a escravatura parece ser, para Hawthorne, “unspeakable”. Caroline M. Woidat aponta uma justificação para esta opção do autor: “Hawthorne, writing in the decade that preceded the Civil War, feared abolition because he felt that the unity of the nation had to be preserved at all costs”¹².

É particularmente interessante, por outro lado, o paralelo que Woidat estabelece entre a personagem de Hester Prynne e a condição dos escravos. Como a autora refere, os negros podem ser figuras ausentes da obra, mas as alusões à escravatura não o são. Esta abordagem parece-nos, de facto, pertinente, uma vez que a autora se socorre das alusões aos “bond-servants” do Governador Bellingham, um dos quais é assim descrito: “a free-born Englishman, but now a seven-years’ slave. During that term he was to be the property of his master, and as much a commodity of bargain and sale as an ox, or a joint-stool”¹³. Hester, por seu lado, é referida como “the people’s victim and life-long bond-slave”¹⁴. A condição de Hester, exposta no cadafalso sob o olhar humilhante da comunidade e condenada a viver presa ao estigma da letra A, assemelha-se à condição dos escravos africanos. Woidat especifica: “Objectified on the scaffold, marked by a scarlet letter, and separated from the rest of the community, Hester’s plight becomes conflated with that of the African-American other seemingly absent from the text”¹⁵. Para Woidat, a opção de Hawthorne de não procurar justificar a crueldade dos Puritanos parece ser baseada na mesma razão que o leva a não condenar abertamente a escravatura:

¹² Caroline M. Woidat, “Talking Back to Schoolteacher: Morrison’s Confrontation with Hawthorne in *Beloved*”, in *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4 (Fall/Winter 1993), p. 529. De referir, nesta altura, que Abraham Lincoln, que ficou para a História da América como um dos responsáveis pela abolição da escravatura, chegara a propor o regresso dos negros à África, numa tentativa de remediar o abismo social e ideológico que distanciava brancos de negros. Embora consciente da ambiguidade da versão final da Declaração da Independência relativamente à condição dos negros na América, Lincoln veria sempre como objectivo primeiro a unidade nacional. Uma acção que seria imortalizada por Walt Whitman, que lhe dedicaria “Memories of President Lincoln”, o canto elegíaco que salienta a trágica morte de Lincoln como o derradeiro sacrifício pela unificação da nação. Lincoln ficaria, assim, para sempre ligado a esse bem maior que é a unidade nacional. Para Whitman, se Lincoln encarnava em vida o herói determinado, a maior personalidade moral americana, era, na morte, a maior das tragédias que vinha purgar e unificar a América.

¹³ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter and Selected Tales*, London: Penguin Books, 1986, p. 126.

¹⁴ Hawthorne, p. 242.

¹⁵ Woidat, “Talking Back to Schoolteacher: Morrison’s Confrontation with Hawthorne in *Beloved*”, p. 535.

ele entende essas injustiças como uma parte inevitável do processo histórico de uma nação.

Segundo Woidat, *Beloved* é a resposta de Morrison a essa ausência e ao silêncio a que foram votadas as narrativas de escravos da mesma altura; fazendo-se valer do paralelo entre o professor deste romance e os “mestres canónicos” brancos como Hawthorne, *Beloved* representa, através de Sethe e da sua acção, a determinação em resistir à opressão dos brancos, bem como a procura de auto-definição do povo negro, esquecido e silenciado a favor da estabilidade da nação. Ao reescrever *The Scarlet Letter* em *Beloved*, Morrison, prossegue Woidat, procura dar visibilidade ao que Hawthorne escolheu ignorar numa obra alusiva às comunidades puritanas, cujo motor de funcionamento era, de facto, a escravatura. Na perspectiva da autora, a resposta de Morrison com *Beloved* àquela obra de Hawthorne é uma tentativa de expor o esquecimento deliberado do sistema esclavagista numa obra contemporânea de, por exemplo, o “Fugitive Slave Act”; é, ainda, um passo para repor na História um facto que, no tempo em que Morrison escreve, não só não é ignorável nem passível de ser contornado, como é fundamental na construção da identidade afro-americana.

Mais recente, mas igualmente um clássico da literatura americana que nos sugere uma perspectiva tão complexa quanto interessante desta interdependência entre brancos e negros é *The Sound and the Fury*, de William Faulkner. Publicada em 1929, esta obra ilustra a degeneração do ser humano num momento caótico do mundo moderno, no qual os Compson são o exemplo de uma família com tradições, mas cujos valores espirituais e familiares entram em colapso. Vemos, assim, uma família sulista pertencente a uma classe social elevada, reduzida, no final, a uma mãe neurótica, a um pai alcoólatra e despojado de princípios morais, a um filho suicida, a um outro maquiavélico e materialista, a uma filha promíscua e, finalmente, a um filho mentalmente instável. A complexidade estrutural e semântica das três primeiras secções da obra estende-se aos Compson, cuja desintegração é o reflexo da própria fragmentação dos membros da família.

Por outro lado, a secção final evidencia uma narrativa coerente, apresentando uma visão panorâmica e estruturada das secções anteriores. Nesta secção, a única que não é narrada por um membro da família, encontramos como figura central Dilsey, a cozinheira negra, que parece ser a única personagem capaz

de trazer a ordem ao mundo desordenado da família. No Domingo de Páscoa, quando chega a casa dos Compson, começa imediatamente a arrumar a casa e a organizar as vidas dos membros da família; quando ouve as cinco batidas do relógio, ela sabe que são oito horas, o que é simbólico da sua capacidade de ordenação. Dilsey demonstra, assim, possuir uma noção muito ordenada do tempo, da vida e do mundo e é a única personagem que consegue aliar os factos do passado aos acontecimentos do presente, atribuindo um sentido coerente à passagem do tempo.

Depois de ouvir o sermão do padre acerca do sentido da morte e ressurreição de Cristo, Dilsey chora enquanto refere: “I’ve seed de first en de last [...] I seed the beginnin, en now I sees de endin”¹⁶. A ligação que teve com aquela família durante toda a sua vida justifica o carinho e a lealdade que lhe devota. É por essa razão que acarinha Benjy, que compreende as faltas de Caddy e que continua a cuidar e a organizar a família. Dilsey viu o início dos Compson com Dammody, a avó “maternal”, cuja morte marcou o início da desagregação da família; testemunhou a degeneração paterna e materna em Mr. e Mrs. Compson e assistiu à dissolução dos valores familiares e humanos na instabilidade mental de Benjy, na promiscuidade de Caddy, no suicídio de Quentin e no materialismo egoísta de Jason. Para Dilsey, os Compson enquadram-se no sentido das palavras do padre: “I sees de darkness en de death everlastin upon de generations”¹⁷. É, portanto, Dilsey que encarna todas as qualidades de quem estabelece um elo de ligação coerente entre os membros de uma família desintegrada e representativa da falta de sentido do mundo. Nesse sentido, é Dilsey que traz ordem à casa dos Compson e, através dela, o leitor pode sentir alguma esperança de redenção.

Nada na obra nos revela objectivamente que só alguém de cor negra poderia assumir este sentido coerente da vida e do mundo; mas talvez haja algum intuito premeditado de Faulkner em associar Dilsey a uma mensagem final de possível esperança, atribuindo, ao mesmo tempo, imagens de negritude e morte às gerações vindouras de uma família branca. Parece-nos, deste modo, que esta opção de Faulkner poderá ser sintomática daquela interdependência que surge

¹⁶ William Faulkner, *The Sound and the Fury*, A Norton Critical Edition edited by David Minter (2nd ed.), New York: Norton, 1994, p. 185.

¹⁷ Faulkner, p. 185.

inevitavelmente entre brancos e negros, numa América onde, de uma maneira talvez inconsciente mas natural, o branco sempre necessitou da negritude do *Outro* para se auto-definir.

Assim também o constata Morrison, que define esta interdependência segundo uma fórmula de negação do *Outro* como meio de afirmação da identidade do *Eu*:

Africanism¹⁸ is the vehicle by which the American self knows itself as not enslaved, but free; not repulsive, but desirable; not helpless, but licensed and powerful; not history-less, but historical; not damned, but innocent; not a blind accident of evolution, but a progressive fulfillment of destiny.¹⁹

Neste sentido, a negritude do *Outro*, entendida como sinónimo de inferioridade e repulsa, significava a projecção do “não-eu” e do “não-livre”²⁰, o que reforçava a afirmação do poder inusitado do branco. O ser-se *Outro* implica um sentido profundamente negativo e marginal, reforçado pelo poder absoluto de nomear da palavra, que rotula e estigmatiza. Como refere Juana Elbein dos Santos, “nomes foram dados – o bárbaro, o escravo, a mulher, a criança, o leproso, o louco, o criminoso – para marcar a diferença”²¹. A este propósito, recuperemos a referência de Charles Johnson e Patricia Smith à decisão de um tribunal colonial da América do Norte, acerca da história de “António, um Negro”²², cuja propriedade

¹⁸ Morrison explica o significado que atribui ao termo “Africanism”: “I use it as a term for the denotative and connotative blackness that African peoples have become to signify, as well as the entire range of views, assumptions, readings, and misreadings that accompany Eurocentric learning about these peoples.” In *Playing in the Dark*, pp. 6-7.

¹⁹ Morrison, p. 52.

²⁰ Morrison, p. 38. Tradução nossa.

²¹ Juana Elbein dos Santos, *O Emocional Lúcido*, Edições SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2002, Livro III, p. 21, numa selecção e reelaboração de textos de Márcio Tavares de Amaral.

²² Segundo Johnson e Smith, António, nascido em Angola, tinha chegado a Virginia para trabalhar nos campos de tabaco. Registado em 1625 como *indentured servant*, António tornou-se, mais tarde, proprietário e, talvez pela necessidade de adaptação à vida na colónia, terá mudado o seu nome para Anthony Johnson. Em Virgínia, trabalhou a sua terra e construiu uma família, até a cor da sua pele começar a ter um significado negativo, o que determinou a mudança definitiva da sua vida. In Charles Johnson & Patricia Smith, *Africans in America: America's Journey Through Slavery*, New York: Harcourt Brace & Company, 1998.

iria ser confiscada pelo estado. O motivo apresentado era o seguinte: “because he was a Negro and by consequence an alien”²³. Como sugere o estigma que marca duplamente a identidade atribuída a António (ou que trata de a anular repetidamente) – “um Negro” / “um estranho” – no contexto de uma América branca, a história de António enquadra-se nesta concepção dos grupos considerados marginais²⁴, entendidos como o *Outro*.

Na mesma linha de pensamento, Lott explica que a *brancura* é uma identidade imaginada e construída, largamente dependente das possibilidades criativas na apropriação do *Outro* racial como um dos elementos constitutivos do processo de construção da identidade americana. Tomando como pano de fundo a teatralização da negritude, em particular no *minstrel*, Lott afirma que a identidade americana não existiria nos mesmos moldes sem a presença do *Outro* racial, uma vez que é também a partir da imagem deste que se define a si próprio, integrando-o como elemento constitutivo do processo de construção de si como identidade²⁵.

A mesma noção de interdependência é ainda veiculada por Philip Page, que sugere que o afastamento compulsivo do espaço, da História e da cultura criou no negro uma urgência em adquirir um certo controlo sobre o novo contexto e sobre si próprio. Assim, a mesma América que procurava a invisibilidade dos negros constituía, e constituiria sempre, o terreno perfeito para o desenvolvimento de um complexo processo dialéctico entre brancos e negros. Um processo que implicaria um conflito permanente na procura da unidade na multiplicidade, agravado pelo paradoxo de se travar no seio da nação irremediavelmente mais representativa da diáspora²⁶.

Por seu lado, Patterson dá-nos conta da existência de um sentido de unidade harmoniosa na concepção da identidade dos grupos com origens europeias. Oriundos do mesmo continente, partilhavam modelos físicos e culturais próximos, o

²³ Johnson & Smith, p. 44.

²⁴ Referimo-nos a todos os grupos que são estranhos ao contexto do grupo dominante: o negro, o asiático, o latino, o índio, assim como todos os grupos fruto da miscigenação, como o mulato.

²⁵ Eric Lott, “Racial Cross-Dressing and the Construction of American Whiteness”, in *The Cultural Studies Reader* (2nd ed.), edited by Simon During, London: Routledge, 1999, p. 241-255.

²⁶ Phillip Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, in *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison’s Novels*, Jackson: University Press of Mississippi, 1995, pp. 3-25.

que gerava um tipo de solidariedade criada a partir da imagem do *Outro* como um ser marginal:

“Blackness” is the canvas against which “whiteness” paints itself, the mirror in which the collective eye sees itself, the catalyst in which this great mass culture explosively creates itself.²⁷

Patterson observa a existência de uma dialéctica peculiar, de um elo obsessivamente inextricável entre ambos, com consequências paradoxais de destruição e de construção na concepção da identidade de ambos. De facto, desta relação extraordinariamente complexa entre brancos e negros, acabaria por emergir uma situação dramaticamente ambígua, que colocava à sociedade americana branca o dever de assegurar os princípios de liberdade, igualdade e democracia que moveram a Revolução Americana, e o dilema de quem incluir nesse todo que constitui o povo americano. Por outro lado, os negros adquiriam uma situação de ambivalência no seio de uma nação que ajudaram a construir e que os excluía, na versão final da Declaração da Independência, de uma sociedade designada como branca, anglo-saxónica e protestante²⁸.

A construção da identidade afro-americana emerge, então, de um conjunto de circunstâncias históricas e culturais, com início na deslocação forçada e escravização dos povos africanos; nesta altura, o Atlântico começava a ser atravessado por navios negreiros, dando início à “Middle Passage” e às atrocidades de uma realidade em que, subitamente, se viram envolvidos milhões de africanos. A génese da identidade afro-americana remonta assim ao século XVII, a um contexto de profundas mudanças sociais, económicas, geográficas e humanas que seguiram a rota do expansionismo europeu, numa altura em que surgiam os primeiros esboços da prática da escravatura como instituição, com consequências

²⁷ Orlando Patterson, *Rituals of Blood: Consequences of Slavery in Two American Centuries*, New York: Basic Civitas, 1998, p. 240.

²⁸ O envolvimento directo de Thomas Jefferson no sistema escravagista e, ao mesmo tempo, uma profunda aversão aos efeitos perniciosos da escravatura criaram, na consciência de Jefferson, o dilema que se adivinha na omissão relativa à condição dos escravos na Declaração da Independência. Embora sensível à degradação moral que a instituição da escravatura implicava, Jefferson seguia a mentalidade do seu tempo, associando as diferenças raciais a uma inferioridade física e intelectual dos negros.

dramáticas de segregação que acabaram por perdurar até meados do século XX e resquícios de racismo que se estendem até aos dias de hoje.

Dando continuidade ao impulso expansionista dos portugueses e dos espanhóis iniciado nos finais do século XV e inícios do século XVI, os ingleses foram também protagonistas do desmembramento e escravização dos povos africanos, tão necessários à manutenção das suas ambições no Novo Mundo. De facto, o tempo acabaria por trazer um novo impulso à debilitada economia inglesa e os “indentured servants” tirados às ruas de Inglaterra começaram rapidamente a escassear. A ausência de mão-de-obra, porém, não estava contemplada no desenvolvimento económico das colónias inglesas da América do Norte e, assim, a utilização de escravos surgiu como a resposta ideal e mais lucrativa²⁹. Com efeito, à medida que a colonização da América exigia respostas mais efectivas e recursos mais eficazes, o tráfico de escravos entre a Inglaterra e as colónias intensificava-se, acabando por adquirir um carácter institucional³⁰. Em algumas zonas do sul da América, a percentagem de escravos africanos chegava mesmo a ultrapassar largamente o número de colonos existentes.

Até meados do século XVIII, a escravatura funcionava assim como motor da economia em expansão das colónias da América, em especial no Sul, onde as extensas plantações dependiam amplamente da mão-de-obra africana. Mesmo no Norte, as preocupações voltavam-se essencialmente para as questões económicas e políticas que, em especial na segunda metade do século XVIII, opunham cada vez mais veementemente os colonos à Inglaterra. A indignação causada pelos “Intolerable Acts” e pelo Massacre de Boston deixava muito pouca disponibilidade

²⁹ Os povos nativos terão sido a primeira força de trabalho a ser utilizada pelos brancos no Novo Mundo; no entanto, devido à falta de preparação natural dos ameríndios para as exigências daquele trabalho e a excessiva susceptibilidade às doenças trazidas pelos Europeus, foram rapidamente substituídos por mão-de-obra branca, recrutada nas prisões e na pobreza das ruas das cidades europeias. Porém, vistos como insuficientes e demasiado reivindicativos, a resposta às necessidades do Novo Mundo foi encontrada nos africanos trazidos como escravos.

³⁰ W. E. B. DuBois refere a este propósito: “[...] both Europe and the earlier colonists themselves regarded this land as existing chiefly for the benefit of Europe, and as designed to be exploited, as rapidly and ruthlessly as possible, of the boundless wealth of its resources. This was the primary excuse for the rise of the African slave trade to America. [...] The colonists averred with perfect truth that they did not commence this fatal traffic, but that it was imposed upon them from without. Nevertheless, all too soon did they lay aside scruples against it and hasten to share its material benefits. Even those who braved the rough Atlantic for the highest moral motives fell early victims to the allurements of this system.” In *The Seventh Son: The Thoughts and Writings of W. E. B. DuBois*, Vol. I, edited by Julius Lester, New York: Vintage Books, 1971, pp. 170-171.

para procurar resolver as contradições que o sistema escravagista levantava. Se bem que a escravatura fosse motivo para muitos debates e manifestações públicas de repúdio e houvesse uma filosofia revolucionária contra o tráfico de escravos, os princípios abolicionistas serviram muito mais como pretexto para a Revolução do que como argumento sério que a justificasse. Na sequência do silêncio da Declaração da Independência quanto à questão da escravatura, o princípio generalista da liberdade para todos os homens (leia-se WASP) abria um vazio preenchido por significados à medida dos interesses quer dos abolicionistas quer dos proprietários de escravos.

Durante a primeira década do século XIX, e não obstante as leis que sucessivamente proibiam o tráfico de escravos, a prática da escravatura florescia, com especial relevo no Sul. O período que seguiu a guerra da independência revelou-se extremamente difícil e, mesmo após 1808, com o encerramento oficial do comércio de africanos, o tráfico doméstico de escravos assegurava a continuação da escravatura nos mesmos moldes de hostilidade, subordinação e desrespeito pela humanidade dos negros.

Mas não terão sido apenas as razões económicas que estiveram na base da formação da América como uma sociedade de tipo escravagista. Com efeito, a construção na mente anglo-saxónica de um quadro hierárquico humano³¹ fomentou uma profunda aversão aos povos africanos, vistos como hereges, selvagens, intelectualmente incapazes e naturalmente propensos para a escravidão.

³¹ Cf. Tzvetan Todorov, *Nous et les Autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris: Éditions du Seuil, 1989. Todorov circunscreve a época das doutrinas raciais clássicas entre 1749, com as teorias de Buffon, baseadas em diferenças físicas, e 1945, com o fim do anti-semitismo de Hitler. Cf. também Jorge Vala (Ed.), *Novos Racismos: Perspectivas Comparativas*, Oeiras: Celta Editora, 1999. Em “A Construção Social da Diferença: Racialização e Etnicização das Minorias” (pp. 145-167), Jorge Vala *et al* apresentam um quadro geral sobre as questões étnicas e culturais que fundamentam as manifestações de racismo. Os autores referem que, a partir do século XIX, as concepções sobre a natureza humana e a variedade dos grupos humanos passaram a ser objecto de um novo tipo de teorização, que implicava a caução científica e o conceito de “raça”. Acompanhando a construção de novos impérios coloniais, a ideia de “raça” passou a constituir o principal elemento de distinção entre o homem e o animal, os comportamentos dos grupos étnicos e a estabelecer uma hierarquização entre os grupos. Quer por evidências científicas quer por evidências institucionais e políticas (com a associação entre hierarquias raciais e genocídio que a Segunda Guerra Mundial tornou pública), a dificuldade em estabelecer tipologias claras de distinção entre os vários grupos humanos levou a que se abandonasse o conceito de “raça” em favor de novas tipologias baseadas no conceito de “etnia”. Este conceito pressupõe a existência de diferentes padrões de estilos de vida, o que renova, na opinião dos autores, a hierarquização, desta vez, segundo uma base sociocultural, especialmente porque vigora, no pensamento do senso comum, a noção de inalterabilidade dos padrões dos grupos minoritários / “dominados”.

Johnson e Smith referem que o aparecimento, em meados do século XVII, de uma hierarquia baseada em categorias raciais deve muito às diferenças religiosas que o expansionismo e a colonização da América acentuaram. O dogmatismo religioso dos colonos puritanos da América do Norte fundamentava a inflexibilidade com que encaravam os grupos que não professavam a mesma fé. Mas a missão religiosa de isolar e converter os que praticavam uma outra idolatria era dificultada pela diversidade humana que caracterizava as colónias, o que terá levado a que os colonos europeus procedessem a uma distinção religiosa baseada na cor dos indivíduos³².

Por outro lado, o desenvolvimento posterior das ciências humanas viria pôr em causa definitivamente as teorias raciais que assentavam nas diferenças biológicas para justificar a existência de uma hierarquia humana. Desconhecedores da diversidade e complexidade das sociedades que a África escondia, os euro-americanos passariam a conceber a sua cultura e o seu estilo de vida como superiores, procurando disciplinar e moldar os negros à medida dos seus valores. Como DuBois começa por referir em “African Culture”³³, as doutrinas raciais clássicas tinham-se tornado obsoletas a partir do século XIX e as diferenças de pigmentação haviam sido incontestavelmente erradicadas com a mobilidade dos grupos humanos que neutralizara a pureza das “raças”³⁴; passaria a subsistir, contudo, a noção generalizada da supremacia cultural ocidental branca. Por outro lado, ao avançar para uma descrição exaustiva dos padrões histórico-culturais de África, DuBois procura desenterrar as riquezas de uma cultura ancestral que o narcisismo ocidental negava. O seu esforço sugere, em última instância, uma tentativa de reparar o efeito psicológico negativo que dois séculos de escravatura infligiram nos negros, procurando remediar a noção falaciosa criada por uma série de estereótipos inventados em torno do negro.

Em “The New Negro”, Alain Locke dá-nos conta de uma construção ideológica do negro como uma projecção de imagens estereotipadas, criadas não só

³² Johnson & Smith, p. 40.

³³ W.E.B. DuBois, “African Culture”, in Lester (Ed.), pp. 326-343.

³⁴ Em “The Riddle”, Georgia Douglas Johnson dá-nos conta da miscigenação que caracteriza a América: “White men’s children spread over the Earth – [...] / Uniting and blending the races in one [...] / Unriddle this riddle of “outside in” / White men’s children in black men’s skin.” In *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, edited by Alain Locke, New York: Touchstone Edition, [1925] 1997, p. 147.

como forma de o confinar a espaços marginais mas também como meio de assegurar a manutenção do poder dominante e hegemónico. Na terminologia de Locke, a humanidade do negro dava lugar a um entendimento de si como um “mito” ou uma “fórmula”:

[T]he Old Negro had long become more of a myth than a man. [...] So for generations in the mind of America, the Negro has been more of a formula than a human being – a something to be argued about, condemned or defended, to be “kept down,” or “in his place,” or “helped up,” to be worried with or worried over, harassed or patronized, a social bogey or a social burden.³⁵

Locke continua, observando que, através desta visão rotineira do negro como uma fórmula rígida e inflexível, criou-se a perspectiva distorcida de si como um problema social. Como o autor também realça, o próprio negro deu também o seu contributo nesta projecção negativa de si mesmo, uma vez que, sem espaço e sem a consciência dos instrumentos próprios para se auto-construir, conformou-se à imagem inventada pelos outros para si. Locke conclui:

His shadow [...] has been more real to him than his own personality. Through having had to appeal from the unjust stereotypes of his oppressors and traducers to those of his liberators, friends and benefactors he has had to subscribe to the traditional position from which his case has been viewed. Little true social or self-understanding has or could come from such a situation.³⁶

Do uso repetitivo e recorrente dos estereótipos – “aunties”, “uncles”, “mammies”, “Uncle Tom”, “Sambo”, como Locke resume mais adiante³⁷ –, dependeria a eficácia da subjugação do *Outro* racial, em termos sociais e humanos, procurando anular, assim, qualquer tentativa de afirmação cultural. Estes estereótipos implicavam a existência de imagens tão ambivalentes como a do

³⁵ Locke, “The New Negro”, p. 3.

³⁶ Locke, “The New Negro”, p. 4.

³⁷ Locke, “The New Negro”, p. 5.

“Uncle Tom” dócil e leal, o “Sambo” infantil e incapaz, o “Nat Turner” rebelde, forte e agressivo, a “Mammy” submissa e maternal ou a “Jezebel” sexualmente promíscua e provocadora. Nos traços inflexíveis do estereótipo diluir-se-iam, assim, as características masculinas ou femininas de homens ou de mulheres possuidores de personalidades mais complexas e humanizadas.

Do mesmo modo, os mitos criados em torno dos negros terão difundido, de uma forma igualmente eficaz, características negativas associadas a todo o grupo. Características tão contraditórias como a agressividade e a docilidade, a rebeldia e a submissão, a sexualidade promíscua e a propensão para a maternidade são alguns exemplos. *Song of Solomon* também alude a esta criação abusiva de mitos, quando Corinthians afirma peremptoriamente que os negros não gostam de água: “‘Negroes don’t like the water.’ Corinthians giggled” (SS, 35). Nesta atribuição, ao colectivo, de um estilo humano e social repetitivo residia a chave da manutenção dos negros como seres previsíveis, logo, controláveis.

Por outro lado, como Orlando Patterson faz notar, estes mitos e estereótipos funcionariam também como forma de mascarar as atrocidades cometidas sobre os negros, que, assim vistos pelos brancos, expurgavam o carácter desumano da escravatura:

The master, living in the relative languor of his great house by means of his parasitism by calling the slave a parasite, hides his inhumanity behind the image of the slave and his descendants as inhuman brutes, wraps himself with the rhetoric of honor and disguises the dishonor of his dastardly, slaveholding dependence by outwardly dishonoring, at every turn, the source of everything he is and owns and by libeling him in his minstrelsy.³⁸

Os estereótipos ficam, assim, ligados à construção da identidade do *Outro*; baseados nas diferenças raciais entre os grupos, acabariam por tornar-se um instrumento extraordinariamente eficaz na manutenção do tipo de sociedade escravagista que fundamentou a construção da América. Ideologicamente, a própria inferioridade racial, que alegadamente caracterizava os negros, responsabilizava-os

³⁸ Patterson, “American Dionysus”, p. 270.

pela criação da escravatura como instituição, que, numa espécie de ciclo vicioso, reproduzia estruturas económicas e sociais que tratavam de assegurar essas diferenças.

Mas a perversidade que o sistema escravagista representava para os negros não começava em solo americano, tendo início muito antes, na captura dos africanos na sua terra natal e no transporte a bordo dos navios negreiros³⁹. Para além da violência que rodeava os assaltos às tribos africanas, dizimando as populações e desmembrando as famílias, as condições de transporte dos africanos para o outro lado do Atlântico eram extremamente precárias, tão insensíveis à humanidade dos negros quanto convenientes ao maior aproveitamento possível do espaço dos navios; por isso, essas travessias representavam, muitas vezes, o fim para muitos africanos que não resistiam aos maus tratos da viagem.

É uma dessas travessias do Atlântico que é recuperada por Morrison num dos momentos de *Beloved*, a obra que dedica às vítimas da escravatura, os “Sixty Million and more”, num regresso a um passado não registado, mas que não se pretende esquecido, pelo seu valor como matéria de reflexão acerca de um sistema perverso e castrador do valor humano dos negros. Porque são, de facto, experiências inenarráveis porque impossíveis de serem imaginadas, a autora procura demonstrá-lo numa apresentação gráfica repleta de elipses, de hiatos e de espaços em branco, como demonstra o excerto que transcrevemos desse momento de *Beloved*:

³⁹ A perversidade do contexto que rodeava a captura e a subjugação dos negros fazia-os, porém, recuperar e actualizar de imediato as lições de conquista aprendidas em África. Segundo nos diz Harding em *The Other American Revolution*, as origens da resistência dos escravos encontram-se ainda nas costas africanas e a bordo dos navios negreiros. A resistência assumia forma de protestos verbais e lutas em grupo ou individuais; quando assim se tornava possível, os africanos apropriavam-se de paus, ferros ou das armas dos seus opressores e amotinavam-se até serem controlados ou mortos, havendo, no entanto, conhecimento de que, em alguns casos, conseguiram fazer regressar os barcos à terra do seu nascimento. Alguns recusavam-se a ingerir água ou alimentos até à morte; outros atiravam-se às águas do oceano, numa manifestação derradeira de recusa de aprisionamento e subserviência. Harding refere ainda: “For instance, a substantial number of shipboard struggles ended like the one on the South Carolina-bound vessel, *Clare*. That ship had hardly got thirty miles out to sea when «the Negroes rose and making themselves Masters of the Gun power and Fire Arms, the Captain and Ships crew took to their Long Boat and got ashore ... The Negroes ran the Ship on Shore ... and made their escape»”. In Harding, pp. 7-8. Esta questão é também abordada no conto de Herman Melville “Benito Cereno”, publicado em 1856. Um outro exemplo é encontrado no filme de Steven Spielberg “Amistad”, uma produção cinematográfica baseada nos factos ocorridos a bordo do navio “L’Amistad”.

We are not crouching now we are standing but my legs are
like my dead man's eyes I cannot fall because there is no room to
the men without skin are making loud noises I am not dead
the bread is sea-colored I am too hungry to eat it the sun closes
my eyes those able to die are in a pile (*B*, 211).

A ausência de coesão sintáctica, representada pela não existência de pontuação, sugere-nos a fragmentação de pessoas que viram as suas famílias, o seu povo e a si próprias totalmente violentadas e desmembradas; os espaços em branco, ausências gráficas que nos deixam frases soltas sem ligação semântica coerente aparente, estendem-se à ausência de visibilidade de homens e mulheres sem voz, cujas experiências não foram inscritas na história; os hiatos e as elipses, que vemos nas frases curtas, secas, cortadas pela violência e confusão do contexto, são sintomáticos do vazio interior desses milhões de africanos suspensos entre uma terra repleta de significados que abandonavam definitivamente e um destino desconhecido e incerto.

Por outro lado, o regresso de *Beloved* ao 124 Bluestone em forma de espírito representa matéria de reflexão sobre a desumanidade de um sistema que levava a que as mães escravas cometessem infanticídio como um acto derradeiro de desespero. *Beloved* é o fantasma da filha de Sethe, uma escrava fugitiva que assassina a filha na convicção de que o lugar para onde ela vai depois de morta é melhor do que o que a vida lhe poderá reservar. É por isso que afirma a Paul D que, mediante a visão do “schoolteacher’s hat”, procurou proteger os filhos da melhor maneira possível: “I took and put my children where they’d be safe” (*B*, 164). Quando Paul D, horrorizado, a confronta com os resultados questionáveis dos seus actos, Sethe é peremptória em afirmar que qualquer realidade, mesmo desconhecida e incerta, é melhor do que a humilhação absoluta que ela própria experimentou. Perto do final do romance, podemos ver reafirmado o que Sethe entende ser pior do que a morte: “what Baby Suggs had died of, what Ella knew, what Stamp saw and what made Paul D tremble. That anybody white could take your whole self for anything that came to mind. Not just work, kill, or maim you, but dirty you. Dirty you so bad you couldn’t like yourself anymore” (*B*, 251).

Como refere Caroline M. Woidat, o que Sethe entende ser a defesa da sua humanidade vale-lhe as cicatrizes que lhe marcam as costas para sempre: o sinal do poder do chicote dos brancos como forma de silenciar os seus protestos. No entanto, o assassinato de Beloved é o novo desafio lançado por Sethe ao professor, numa atitude de resistência que parece reafirmar a sua humanidade e a dos seus filhos, negando ao homem branco o direito de posse sobre a sua família⁴⁰. Sethe mata Beloved na sequência da única convicção que lhe resta: “no one, nobody on this earth, would list her daughter’s characteristics on the animal side of the paper” (B, 251).

O romance envia-nos para a segunda metade do século XIX, um momento histórico particularmente difícil e confuso para os negros, marcado pela desolação do pós-Guerra Civil e por um crescendo de acções terroristas perpetradas contra os negros, em especial no Sul⁴¹. Como sabemos, a existência de uma imensa população escrava na América motivara a criação de um conjunto de leis, cujo objectivo seria não só o de disciplinar e punir quaisquer tentativas de rebelião, mas também o de aculturar e de uniformizar os padrões sociais e culturais com origens africanas tão diversas. Deste modo, entre muitas outras de efeitos extraordinariamente perversos, introduziram-se leis que proibiam os casamentos entre negros e brancos; que anulavam à partida o direito de propriedade dos escravos; que puniam qualquer ritual ou prática idolátrica africana ou que deslegitimavam o direito de nascer livre.

À medida que aumentava o número de negros livres, cresciam também os receios por parte do grupo dominante quanto às consequências que essa liberdade poderia trazer⁴². Procurava-se, assim, assegurar o controlo dos negros livres e dos

⁴⁰ Woidat, “Talking Back to Schoolteacher: Morrison’s Confrontation with Hawthorne in *Beloved*”, p. 528.

⁴¹ O conturbado período da Reconstrução via aumentar o racismo e a violência perpetrada contra os negros pelo Ku Klux Klan, pelo “White Camelia” ou pelo “White Brotherhood”, com especial enfoque em zonas do Sul, fortemente dependentes de uma economia e de uma sociedade tradicionalmente escravagista. Estes grupos organizados procuravam restabelecer, pela violência e pelo terror, a supremacia e domínio dos brancos, ameaçados pela Emancipação dos negros.

⁴² Os defensores da escravatura continuavam a usar argumentos sustentados em convicções biológicas, económicas, religiosas e culturais. Por altura do início da Guerra Civil, a questão da escravatura reforçava o abismo que dividia Norte e Sul e a Proclamação de Emancipação, que coincidiu com o fim do conflito em 1865, prometia liberdade física, mas havia ainda um longo caminho a ser percorrido até à independência económica, política e cultural dos negros. Por outro lado, os sentimentos anti-escravatura, que tinham ficado das filosofias revolucionárias do século XVIII, ganharam um novo vigor e materializavam-se em muitas acções abolicionistas e movimentos organizados, conduzidos por líderes como David Walker, William Lloyd Garrison ou Nat Turner.

que buscavam a liberdade – sua e dos outros – regulando-lhes, pela lei e pela força, a vida e os movimentos, a liberdade e a sua existência na América. De tal forma, que as imposições familiares, escolares, religiosas, laborais ou de entretenimento deixavam pouca margem de diferença entre um negro livre e um escravo. De qualquer modo, a experiência ainda viva da condição de escravos e os efeitos da segregação, que desde cedo se fizeram sentir, não seriam facilmente arrancados da memória dos negros.

Como podemos verificar logo no início de *Beloved*, dezoito anos depois da abolição, as famílias encontram-se completamente desmembradas como resultado de quase dois séculos de escravatura. Os negros são vistos como peças de um jogo de damas, movidos, à semelhança dos filhos de Baby Suggs, ao sabor da vontade dos brancos; assim o sugere o excerto que, pela sua importância descritiva, decidimos transcrever extensivamente:

What she called the nastiness of life was the shock she received upon learning that nobody stopped playing checkers just because the pieces included her children. Halle she was able to keep the longest. Twenty years. A lifetime. Given to her, no doubt, to make up for the *hearing* that her two girls, neither of whom had their adult teeth, were sold and gone and she had not been able to wave goodbye. To make up for coupling with a straw boss for four months in exchange for keeping her third child, a boy, with her – only to have him traded for lumber in the spring of the next year and to find herself pregnant by the man who promised not to and did. “God take what He would,” she said. And He did, and He did, and He did and then gave her Halle who gave her freedom when it didn’t mean a thing (*B*, 23).

A experiência de vida de Baby Suggs acaba por mostrar-lhe que a liberdade perde todo o significado num momento em que ser livre já não tem qualquer valor porque nada poderia trazer de volta os filhos perdidos nem restabelecer o sentido da vida há muito esquecido.

Adicionalmente, a tentativa de Baby Suggs de negociar a presença dos seus filhos em troca de sexo com o senhor branco, para depois ver frustradas as suas aspirações pelo engano de ter confiado na palavra dele, evidencia quem domina e

quem é dominado. Já no momento alusivo à travessia do Atlântico atrás referido, fica clara a posição de subjugação dos negros pela referência à falta de espaço para cair e pela imagem dos homens “prontos para morrer” amontoados em pilhas; por outro lado, o domínio dos brancos fica também evidente na alusão “aos homens sem pele”⁴³ que gritam, um sinal agressivo de quem procura controlar pela força.

Estas alusões ao exercício abusivo de poder de quem domina sobre quem é subjugado são recorrentes na literatura afro-americana. Apenas a título de exemplo, a cena da “battle royal” em *Invisible Man*, de Ralph Ellison, evidencia a manipulação da sociedade branca sobre os negros, bem como os efeitos perversos desse jogo de poder. Na qualidade de participante, o narrador encontra-se “blindfolded”⁴⁴, o que simboliza a ausência de vida social e a sua cegueira face às implicações de um ritual em que se encontra totalmente subjugado. Neste jogo de iniciação ao logro dos brancos, só depois da humilhação e da dor física provocada pelo tapete electrificado, é que vem a compensação – a bolsa de estudos –, numa alusão clara ao poder material dos brancos. O que o branco dá, também tira, o que revela que a generosidade dos brancos é indissociável do conceito de punição.

Também em *The Darker Face of the Earth*, de Rita Dove, há uma alusão à relação desigual entre brancos e negros, a esse abuso de poder de quem domina sobre quem é dominado. Augustus conta a Amalia a história de Isaac, um pastor escravo que vê a sua família desfeita na sequência da sua relutância em aceitar a proibição de continuar a pregar a palavra de Cristo. Como resultado da sua irreverência, Isaac é torturado e obrigado a assistir ao desmembramento lento de toda a sua família vendida em leilões de escravos. Isaac acaba por morrer, não pela violência das agressões, mas pela força do desgosto:

AUGUSTUS: First they flogged him. Then
they pickled the wounds with salt water,
and when they were nearly healed,
he was flogged again, and the wounds
pickled again, and on and on for weeks

⁴³ O interesse desta imagem dos brancos como “the men without skin” reside no facto de haver, aqui, uma inversão dos papeis; sendo esta a perspectiva de uma negra, o branco é agora o *Outro*, visto com um certo estranhamento porque tem uma cor diferente, é o “alien” que se afasta da concepção que o *Eu* tem do mundo, o que sugere uma subversão dos poderes, por parte de Morrison.

⁴⁴ Ralph Ellison, *Invisible Man*, Harmondsworth: Penguin Books, [1952] 1965, p. 23.

while Massa sold off Isaac's children
one by one. They took him to see
his wife on the auction block,
baby at her breast.

A week later it was his turn.
His back had finally healed;
but as his new owner led him
from the auction block,
Isaac dropped down dead.

Pause; more to himself than to AMALIA.

They couldn't break his spirit,
so they broke his heart.⁴⁵

Por outro lado, podemos também ver que a vida penosamente dura de Isaac contrasta com uma morte fulminante que põe um fim a todo o seu sofrimento, o que nos sugere um paralelo com o que Sethe, em *Beloved*, afirma a Paul D, quando lhe descreve a morte de Baby Suggs: "Soft as cream. Being alive was the hard part" (B, 7).

Num plano semelhante, a personagem de Circe, em *Song of Solomon*, representa também a amargura da sua condição de ex-escrava, assistindo, num último acto de determinação, à destruição de tudo o que simboliza a sua exploração e humilhação. Assim, assegura que cada segundo da sua longa vida seja gasto em testemunhar passivamente a transformação lenta da casa dos senhores brancos em escombros. Tal como assistira à queda gradual da senhora branca, que, num acto de desespero, "killed herself rather than do the work I'd been doing all my life" (SS, 247), permanece por entre as ruínas da casa, acompanhada dos cães que, além de participarem do gradual desmembramento da casa, mantêm afastados todos os que pretendam recuperá-la:

"They loved this place. [...] Stole for it, lied for it, killed for it. But I'm the one left. Me and the dogs. And I will never clean it again. Never. Nothing. Not a speck of dust, not a grain of dirt, will I move. Everything in this world they lived for will crumble and rot. [...] And I

⁴⁵ Rita Dove, *The Darker Face of the Earth*, London: Oberon Books, 1996, pp. 60-61.

want to see it all go, make sure it does go, and nobody fixes it up. I brought the dogs in to make sure.” (SS, 247).

A colonização e a formação da América assentam, assim, num projecto profundamente enraizado no drama dos negros. Por um lado, os africanos entravam involuntariamente numa terra que não tinham escolhido⁴⁶; por outro, a situação de escravidão que os ligavam às plantações ou às minas do Novo Mundo cortava radicalmente com o sistema sócio-cultural, político ou religioso que tinha dado sentido à sua existência em África; finalmente, o estigma da cor privava-os de qualquer pretensão de reconstruir pacificamente uma nova existência na América.

É neste contexto de ruptura com um universo conhecido e experimentado, e do encontro simultâneo com um mundo novo adverso, que nasce um outro projecto, totalmente inesperado para o branco, de resistência dos negros e procura de afirmação das particularidades da identidade afro-americana. Desse mesmo sistema que procurava castrar o valor humano dos negros, saíram os primeiros indícios do que Harding denomina de “a outra revolução americana”⁴⁷, frustrando aspirações, projectos ou previsões que se prendessem com uma América WASP imaginada⁴⁸. Apesar da imagem de servilismo e inferioridade intelectual dos negros inventada pelos brancos, estava vivo um outro processo que alimentava causas e fazia sujeitos agir, numa atitude dinâmica que contrariava a passividade prevista pela força dominante. Como salienta West no “Afterward” a *The House that Race*

⁴⁶ Esta ideia é transmitida por Baker nestes termos: “You came as pilgrims and I came as a “negre””. Houston A. Baker, Jr., *Long Black Song: Essays in Black American Literature and Culture*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990, p. 16.

⁴⁷ Referimos, a propósito, a distinção a que alude Hazel Carby entre os conceitos de “revolução” e “resistência”. Diz-nos a autora que o conceito de resistência é recorrente, mas que o de revolução se esbateu. De facto, se a noção de “resistência” tem que ver com uma reacção a uma força opressora e se, por outro lado, “revolução” implica uma transformação radical dos conceitos que vigoram em determinada época, então a mudança de fundo na condição dos negros nunca foi conseguida, uma vez que, como Carby sugere, isso implicaria revolucionar as mentalidades. Ver “Race and the Academy: Feminism and the Politics of Difference”, in *O Cânone nos Estudos Afro-Americanos*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Editora Minerva, 1994, p. 253.

⁴⁸ Esta América imaginada é representada por Ralph Ellison em “What America Would Be Like Without Blacks”. De facto, ao retirar do contexto da América a Guerra Civil, o período conturbado da Reconstrução, o Ku Klux Klan, Jim Crow, Hemingway, *Huckleberry Finn*, o jazz, os *de’z* e *do’z* da linguagem dos escravos, Ellison consegue veicular muito mais uma ideia de amputação histórica e cultural do que plantar no nosso imaginário “o puro-branco da América” (In Callahan (Ed.), p. 578, tradução nossa). Ellison sublinha: “the nation could not survive being deprived of their presence because, by the irony implicit in the dynamics of American democracy, they symbolize both its most stringent testing and the possibility of its greatest human freedom.” In Callahan (Ed.), p. 584.

Built, “they were made and remade themselves into colored, Negro, Black, and African-American in the face of their absurd circumstances”⁴⁹. O desenraizamento, a escravidão e as suas consequências são, assim, uma presença incontornável na existência dos negros na América que, neste “fazer e refazer de si próprios”, passariam a entender a vivência da escravidão, da segregação e do racismo como traços singulares da sua experiência na América.

De facto, a experiência do negro na América está intimamente ligada ao inconformismo com que entende o lugar atribuído ao seu desempenho na história dos homens e das mulheres que trabalharam na construção da nação. Nascida da junção de uma ideologia perfeita, sustentada biblicamente, e de uma democracia com uma prática e uma teoria contraditórias, a América representou sempre uma realidade ambivalente para os negros. Com um estatuto muito inferior comparativamente aos brancos e até mesmo aos imigrantes (que acabavam por sofrer de uma forma natural os efeitos da aculturação), não parecia existir, neste lugar de eleitos, espaço para os negros. Havia então que encontrar um sentido para uma existência que a História da América lhes negara e que considerava a sua presença apenas a partir de 1865, ainda assim com restrições.

Neste contexto de adversidades, o negro procurou retirar sentidos da sua nova experiência, interpretando a América à luz do seu próprio pensamento e do seu olhar racial. Deste modo, os significados que o negro retira dos significantes são necessariamente outros: o Novo Mundo não é a terra das oportunidades, mas das privações; a riqueza da nação também vem de si, mas não é sua; a sua fronteira não é o caminho para o Oeste, mas para a liberdade. A América surgia, assim, como tábua rasa, aos olhos de quem vira desmembrada a sua identidade humana e social, mas que serviria também de depósito de marcas suas, num encontro peculiar entre várias culturas, contribuindo largamente para a construção daquele espaço como um lugar de multiplicidades. Seria, enfim, um espaço onde viria a ser possível reiterar a singularidade de uma identidade e onde fosse possível vislumbrar o sentido de “home”.

Nesta ordem de ideias, a noção de “displacement” fica assim directamente ligada à construção da identidade afro-americana. Trata-se obviamente de uma

⁴⁹ In Lubiano, (Ed.), p. 302.

deslocação física com consequências dramáticas, mas essencialmente de um sentido de deslocação ideológica de um grupo que é visto como o *Outro* permanente e que, por seu lado, não se identifica na totalidade com os modelos dominantes. Se uma das tentativas de reabilitação da imagem dos negros e integração plena na América foi justamente demonstrar a assimilação dos padrões dominantes⁵⁰, acabou por emergir a necessidade de reclamar um lugar próprio na sociedade dominante, pela afirmação de uma identidade que encerra na sua natureza um carácter de duplicidade. Como Page sintetiza, trata-se de uma identidade que é “African by tradition but American by necessity”⁵¹.

Se foi, de facto, a necessidade que levou as gerações de escravos a procurar assimilar os padrões do grupo dominante, foram também as constantes levadas de escravos que não deixaram apagar da memória dos negros padrões culturais africanos. Apesar da diversidade das origens africanas desses padrões e da inevitável transformação e adaptação à nova realidade, mantiveram-se vivos traços culturais que, mesmo tão diversificados, foram gerando um património comum transmitido às gerações seguintes, através da música, da dança, do folclore, da religião⁵². Trata-se, nos termos de Edgar Morin, da “integração de uma parte do tesouro cultural do vencido na nova cultura que, por sua vez, sofrerá a mesma transformação”⁵³; um complexo processo assim entendido pelo autor:

Uma cultura aniquilada deixa restos de “mensagens”, de pólenes, que seguem no carro dos invasores. Uma cultura morre, mas fragmentos do seu código podem infiltrar-se como vírus no código cultural da

⁵⁰ Nathan Irvin Huggins refere que a educação que os negros recebiam nas escolas procurava homogeneizar uma cultura americana e que se supunha que a cidadania dos negros seguisse os padrões impostos pelos brancos, sufocando, numa atitude culturalmente narcisista, as marcas de uma outra ancestralidade cultural. Embora se tenha verificado, por razões diferentes, um esforço de brancos e negros para uma uniformização cultural, a heterogeneidade que caracterizava a vida africana promovia a interacção de várias experiências culturais ancestrais, que, no encontro com a cultura europeia, iria alterar definitivamente os padrões de ambos os grupos. Ver Nathan Irvin Huggins, *Harlem Renaissance*, London: Oxford University Press, 1971.

⁵¹ Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, p. 10.

⁵² Cf. Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*, New York: Oxford University Press, 1977.

⁵³ Edgar Morin, *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*, (5ª ed.), tradução de Hermano Neves, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1973, p. 16.

sociedade bárbara, nele sobreviver e, finalmente, contribuir para formar outra civilização.⁵⁴

Assim, se a travessia do Atlântico implicava a cisão com os estilos de vida africanos, promoveu, ao mesmo tempo, a formação da experiência afro-americana como um processo de desconstrução e simultaneamente de reconstrução aos níveis histórico, sócio-cultural e humano. Por um lado, a distância da terra-mãe deixara vazios prontos a serem preenchidos de significados; por outro, a adversidade do novo contexto fomentava um processo de fragmentação que era preciso ordenar. Como Morin refere, “a natureza humana não passa de uma matéria-prima maleável que só adquire forma por influência da cultura e da história” e só pode ser entendida “a partir duma concepção que liga estreitamente ordem e desordem, isto é, que faz da vida um sistema de reorganização constante”⁵⁵.

Nesta ordem de ideias, perante a ameaça de desordem, a experiência do afro-americano pode ser entendida como uma procura de ordem dentro do caos, uma tentativa de ordenação do caos pela sobrevivência, que passaria sempre por fazer opções. Como Cornel West sublinha, existem quatro opções disponíveis e, inspirando-se em etapas simbólicas da experiência do negro na América, são classificadas pelo autor mediante o grau de anuência ou dissidência relativamente à cultura americana em geral. A primeira, a “Booker T. Temptation”, implica uma aprendizagem e uma atitude de sintonia relativamente à tradição dominante, esperando reconhecimento por parte do poder legitimador; a segunda, a “Talented Tenth Seduction”, procura, apesar da tentativa de integração no sistema, a preservação da própria identidade, o que, segundo West, incorre no perigo de despertar sentimentos de racismo; a terceira, a “Go-It-Alone”, de longe a mais individualista e independente, recusa partilhar quaisquer modelos, quer da corrente dominante quer do próprio grupo, procurando sobreviver como uma ilha isolada; finalmente, a “Critical Organic Catalyst”, que West considera a mais positiva, implica uma abertura e uma receptividade ao que de melhor os modelos da tradição dominante disponibilizam, mas não deixa, ao mesmo tempo, de promover uma

⁵⁴ Morin, p. 185.

⁵⁵ Morin, p. 16.

alternativa crítica e cultural à tendência dominante⁵⁶. Independentemente do caminho seguido, qualquer uma das opções subentende uma atitude de resistência ao narcisismo de uma tradição que, ora procura apagar os negros com base na alegada inferioridade racial ora procura diluir os aspectos particularizantes da sua presença racial na generalidade da tradição cultural americana.

Esta procura de ordem dentro do caos começou por manifestar-se num tipo de resistência mais velada e subreptícia⁵⁷, uma forma não só de engendrar planos de revolta, mas também de manter vivos os resquícios do passado africano, um processo semelhante ao que é apresentado por Bruit, no seu estudo acerca do pensamento e da acção do frei Bartolomé de Las Casas nas colónias espanholas da América do Sul. Segundo Bruit, a imagem dos ameríndios traduzida pelo dominicano nos seus escritos insinua uma atitude que transcende a mera passividade ou servilismo: “Derrotados militarmente e violentados pela prática dos invasores, os índios simularam obediência, passividade, servilismo para salvar a pele e, especialmente, sua cultura”. Para Bruit, os comportamentos e atitudes dos indígenas “dissimulavam uma presença na memória deles, enquanto para os espanhóis representavam definitivamente uma ausência”⁵⁸.

A noção de simulação, aplicada ao contexto do expansionismo sul-americano, ajuda a explicar em parte o processo vivido pelas primeiras gerações de escravos levados para a América do Norte. Vivendo muito da benevolência e da vontade dos brancos, tiveram, muitas vezes, de se mascarar com os padrões sociais, religiosos e culturais impostos pela força dominante, o que lhes permitia encobrir e cultivar os padrões culturais africanos tão frescos na memória.

Na obra de Baker já citada, o autor faz referência a manifestações de repúdio do sistema ditado pelos brancos, exemplificando com a figura matreira e subversiva

⁵⁶ West, “The New Cultural Politics of Difference”, in *The Cultural Studies Reader* (2nd ed.), edited by Simon During, London: Routledge, 1999, p. 266.

⁵⁷ A dissimulação não foi o único meio de resistência encontrado pelos escravos. Tampouco foi assumida, por via de regra, a atitude de submissão como a única forma de sobrevivência. As petições, como forma de manifestação pública de repúdio de um sistema democrático tão díspar entre a teoria e a prática, tornaram-se um meio de resistir à violência da escravatura. Ficaram também assinaladas, com muita frequência, respostas assumidamente abertas, muitas vezes traduzidas em violência verbal e física contra os opressores, outras vezes reveladas em acções de escravos que entendiam como solução única o fogo-posto, a sabotagem, o aborto, a auto-mutilação ou o suicídio.

⁵⁸ Héctor Hernan Bruit, *Bartolomé de Las Casas e a Simulação dos Vencidos*, São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 14 e 15, respectivamente.

do Brer Rabbit⁵⁹, que encarna, em última instância, o escravo negro que planeia e dissimula a sua fuga e consegue, no final, uma vitória sobre o branco. Para Baker, o Brer Rabbit, entendido como o mestre do disfarce que acumula vitórias sobre oponentes mais fortes, é uma das primeiras figuras folclóricas americanas negras que repudia a força dominante. O mesmo princípio subversivo é reiterado nas figuras folclóricas de Tar Baby, de T'appin, do Flying African; nos contos populares como “Massa and the Bear”; nas orações e rituais mágicos conotados com o vodu ou até mesmo com histórias de assombração.

Do mesmo modo, as canções dos escravos do sul *antebellum* tiveram um papel fundamental na resistência dos negros, pois serviam como códigos secretos que incitavam à rebelião ou à fuga: “Steal Away” era o “telegrama cantado” de Nat Turner para anunciar um novo plano secreto de rebelião; Harriet Tubman usava “Go Down Moses” para chamar possíveis candidatos a fugitivos, no contexto do clandestino Underground Railroad⁶⁰. Como Alain Locke faz notar, antes do processo de autoconsciencialização por que iria passar o negro da Renascença de Harlem, os *spirituals* eram secretos e envergonhados, reprimidos pelo poder opressivo e pelo carácter estereotipado com que eram conotados⁶¹. Mas, graças, talvez, a esse mesmo secretismo e estereótipo, os *spirituals* tenham servido como um instrumento subversivo tão eficaz.

Os heróis épicos da longa tradição oral africana inspiravam os *spirituals*, que exploravam o poder físico, espiritual e sobrenatural dos grandes heróis africanos como símbolos de um colectivo. A exaltação de reis, guerreiros e deuses preenchia as longas narrativas épicas, como a “*Sunjata*”⁶² de Banna Kanute. “Go Down Moses”⁶³, por outro lado, revela a influência do Novo Mundo sobre os negros, pois o herói, Moisés, é agora inspirado nas lições bíblicas já assimiladas e na força simbólica da sua acção. O objectivo é o de, uma vez mais, encontrar um equilíbrio entre a opressão da condição de escravos e a liberdade como a

⁵⁹ Cf. “B’rer Rabbit Fools Buzzard”, in Locke (Ed.), pp. 248-249.

⁶⁰ In Hill et al. (Ed.), p. 236.

⁶¹ Locke (Ed.), “The New Negro”, p. 4.

⁶² Hill et al. (Ed.), pp. 36-41.

⁶³ Hill et al. (Ed.), pp. 42-44.

recompensa final, numa leitura muito própria do texto sagrado⁶⁴. De facto, os poderosos sermões dos pregadores negros espalhavam nas igrejas⁶⁵ uma interpretação da Bíblia que não se prendia com a perspectiva que os brancos tiravam do livro sagrado, tal como é mencionado por Houston Baker:

[T]hey [white Americans] believed that thrift and industry, a powerful technology, the dictates of social Darwinism, and a laissez-faire economy would assure the endurance and growth of their paradise. The black American's theological perspective, on the other hand, stressed his own "Egyptian captivity," not his ease in a new Eden.⁶⁶

A religião sustentava assim um propósito duplo: por um lado, as imagens de felicidade no paraíso compensavam o sofrimento da existência dos negros na terra; por outro, faziam da mensagem messiânica e igualitária da Bíblia o sustentáculo da sua revolução. Tal como Baker enfatiza, a perspectiva dos negros da religião baseia-se numa relação entre "liberdade e apocalipse"⁶⁷, fruto da sua experiência peculiar na América. As imagens de destruição dos brancos opõem-se às imagens de liberdade que os negros manifestam nos seus escritos e nos *spirituals*, simbólicas de uma interpretação bíblica que preencha o negro com o sentido de identidade e destino negado pela América.

Por razões evidentes de procura de afirmação da identidade afro-americana no todo cultural da América, estas questões são tema de inspiração para muitos escritores americanos negros e Toni Morrison, não sendo excepção, afirma-se como a voz afro-americana mais representativa. Assim, esta acção subreptícia de resistência dos negros como opção também é tema de inspiração para Morrison. Em

⁶⁴ Albert J. Raboteau refere a este propósito: "Slaves prayed for the future day of deliverance to come, and they kept hope alive by incorporating as part of their mythic past the Old Testament exodus of Israel out of slavery. The appropriation of the exodus story was for the slaves a way of articulating their sense of historical identity as a people." In Albert J. Raboteau, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, Oxford: Oxford University Press, 1980, p. 311.

⁶⁵ As igrejas funcionavam como sedes de organização da luta dos negros. Dos encontros para a prática religiosa saíram muitos planos de revolta e estratégias de acção, assim como líderes negros que não deixavam esmorecer a causa, entre os quais Gabriel Prosser, Denmark Vesey, David Walker ou Nat Turner.

⁶⁶ Baker, "Freedom and Apocalypse: A Thematic Approach to Black Expression", p. 46.

⁶⁷ Baker, 'Freedom and Apocalypse', pp. 42-57.

Song of Solomon, Guitar Bains encarna esta figura subversiva do negro que faz parte de uma sociedade secreta – os Seven Days –, que responde com violência às agressões perpetradas contra os negros. Baseada na política do “an eye for an eye”, a existência da sociedade prende-se com o facto de que, como diz Guitar, “[t]he earth is soggy with black people’s blood”(SS, 158). Também o sangue de Mr. Bains foi derramado num infeliz acidente, o que acabou por marcar Guitar para toda a vida. A visão do corpo do seu pai cortado ao meio por uma serra mecânica e, em especial, a atitude submissa da mãe, ao aceitar os quarenta dólares e os doces para as crianças como recompensa pela morte de Mr. Bains, perseguem Guitar. A partir daí, não consegue comer ou cheirar doces porque lhe lembram a morte e as pessoas brancas, passa a sentir repugna pela falsa solidariedade dos brancos e revolta pela exploração do trabalho e da vida dos negros em prol de uma sociedade capitalista.

Depois de procurar explicar a um Milkman desorientado que o objectivo da sua acção é, nas palavras do próprio Guitar, “keep the ratio the same” (SS, 155), Guitar esclarece os motivos pelos quais os Seven Days devem permanecer uma sociedade secreta. São motivos tão subversivos como a própria existência da sociedade:

The beauty of what we do is its secrecy, its smallness. The fact that nobody needs the unnatural satisfaction of talking about it. Telling about it (SS, 158).

Trata-se, assim, de razões que procuram contrariar o impulso declaradamente violento dos brancos, uma tentativa de anular a sua superioridade descarada, cuja prova mais vergonhosa foi, no passado, a prática da escravatura e é, no presente, a injustiça que ainda prevalece. Guitar alude a estas razões, quando justifica a existência dos Seven Days:

There are places right now where a Negro still can’t testify against a White man. Where the judge, the jury, the court, are legally bound to ignore anything a Negro has to say. What that means is that a black man is a victim of a crime only when a White man says he is. Only then. If there was anything like or near justice or courts when a cracker

kills a Negro, there wouldn't have to be no Seven Days. But there ain't; so we are (SS, 160).

Esta acção subreptícia dos negros, que simultaneamente temem e se rebelam, que sentem o peso da subjugação, mas que procuram sobreviver, colocou-os, desde o início, no centro de uma situação de ambivalência, que implicaria também fazer opções. Em *Invisible Man*, Ralph Ellison traduz este duplo papel nas últimas palavras do avô do narrador:

Son, after I'm gone I want you to keep up the good fight. I never told, but our life is a war and I have been a traitor all my born days, a spy in the enemy's country ever since I gave up my gun back in the Reconstruction. Live with your mouth in the lion's mouth. I want you to overcome 'em with yeses, undermine 'em with grins, agree 'em to death and destruction, let them swoller you till they vomit or bust wide open.⁶⁸

Porquanto funcionem como um conselho aos seus descendentes para prosseguirem esta luta dissimulada, as palavras do avô do narrador insinuam a revolta e a raiva de não ter cedido ao desejo de enveredar por uma luta declarada. Se o efeito imediato do seu discurso é criar desconforto e ansiedade em todos os presentes, as palavras do avô acabam por perseguir o narrador, consciente da sua presença ambivalente na sociedade branca:

The old man's words were like a curse. On my graduation day I delivered an oration in which I showed that humility was the secret, indeed, the very essence of progress. (Not that I believed this – how could I, remembering my grandfather? – I only believed that it worked).⁶⁹

Esta presença ambivalente do narrador de *Invisible Man* sugere a criação da consciência da ambiguidade, pela força de viver num mundo cujo sentido se

⁶⁸ Ellison, p. 17.

⁶⁹ Ellison, p. 18.

sobrepenha às particularidades do seu. Uma noção avançada por DuBois através do conceito de “dupla consciência”, que o autor define nestes termos:

[T]his sense of always looking at one's self through the eyes of others,
of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused
contempt and pity.⁷⁰

A noção de “dupla-consciência” implicaria viver compulsivamente a situação desconfortável de ver o mundo e a si próprio através do olhar dos brancos. Impotente para adoptar uma atitude e uma posição compatíveis com os outros e, em simultâneo, com a sua negritude, o negro é dominado por um sentimento de duplicidade, com a incompatibilidade de ser americano e negro por resolver. Este processo configura a metáfora do “puzzle of the One-and-the-Many” tratada por Page através da imagem de “fusão e fragmentação”, o dilema americano da procura da pluralidade na unidade. Como Page observa:

American culture has always been fraught with unresolved tensions between the two, and African-American culture, historically the most prominent subdivision within American culture, in turn illustrates the theme of plurality-in-unity, both in its relationships with the mainstream culture and in its own cultural forms and traditions.⁷¹

Esta noção de incompatibilidade está inevitavelmente presente nos romances de Morrison, uma vez que a dupla consciência evoluiu como um paradigma da cultura afro-americana, preocupada em investigar e reorganizar uma identidade que surge, por consequência dessa duplicidade, fragmentada. A maior perversidade dessa fragmentação é o preço a pagar por quem não consegue conciliar a sua identidade com o contexto dominante, em particular com os conceitos de poder e de posse.

No primeiro romance de Morrison, *The Bluest Eye*, Pecola surge como um ser dividido, fruto da identidade instável dos pais e da destruição ou ausência de um

⁷⁰ W.E.B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, [1903] in *Three Negro Classics*, New York: Avon Books, 1965, p. 215.

⁷¹ Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, p. 4.

lar como um lugar de pertença e de sentidos. Pecola, a mais feia e a mais negra de todos, alimenta, recolhida na pequenez do seu mundo, a fantasia de possuir a beleza da pele branca e de ter olhos azuis, numa tentativa de aproximação aos padrões dominantes de beleza, riqueza e poder. Pecola torna-se vítima de um sistema predador que ostraciza e subjuga e que parece não deixar maneira de reparar os efeitos perversos da humilhação. Neste sentido, a insanidade mental acaba por ser o preço a pagar por Pecola pela posse dos olhos azuis de Shirley Temple. Como Page observa:

The Breedloves, in particular Pecola, represent the possible fates of all African Americans: they suffer the consequences of displacement and ostracism within the novel's community, just as African Americans as a whole have been made to suffer within American culture.⁷²

Esta noção parece poder aplicar-se também a *Jazz*, onde encontramos um conjunto de personagens que simbolizam os milhares de negros que migraram do sul para o norte da América no início do século XX, fugindo da violência crescente perpetrada contra os negros e em busca das oportunidades que a cidade parecia ter para oferecer no pós-Primeira Guerra Mundial. A Grande Migração acabaria por acentuar as preocupações económicas dos brancos, agravando as tensões raciais já existentes. Como consequência, as leis segregacionistas de Jim Crow iriam estender-se um pouco por toda a América e a todos os sectores da vida pública, numa intenção óbvia de confinar fisicamente os negros a espaços marginais, pondo em prática a política do “separate but equal”. Como podemos ler em *Jazz*, “Pushed away into certain streets, restricted from others, making it possible for the inhabitants to sigh and sleep in relief, the shade stretches – just there – at the edge of the dream, or slips into the crevices of a chuckle” (*J*, 227).

Os Trace são o exemplo mais significativo dos negros que procuram uma outra oportunidade na América, pelo esforço de associação aos valores do grupo dominante em permanente demanda, mas que vacilam perante a ausência dos elos fundamentais com o passado. Joe Trace, sintomaticamente identificado pelos seus “double eyes” (*J*, 206), procura insistentemente a mãe, mas a impossibilidade de

⁷² Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, p. 52.

confirmar a sua existência⁷³ levam-no a projectar a imagem materna em Dorcas, assassinando-a depois de ser trocado por Acton; no rasto de “who shot whom” (*J*, 6), descobrimos pelos indícios de Felice que Dorcas, afinal, deixa-se morrer, vítima, também ela, da ausência de elos com o passado, cortados pela destruição das suas bonecas e pelo assassinato dos pais em confrontos raciais. Por seu lado, Violet é perseguida pelo medo de seguir o exemplo do suicídio da mãe e pela impossibilidade de ter filhos. Dorcas assume, agora, o papel imaginado da filha inexistente de Violet que é aniquilada às mãos de Joe: “her husband had shot a girl young enough to be that daughter whose hair she had dressed to kill” (*J*, 108-109).

Esta dificuldade do negro em inscrever a sua presença em território branco é sugerida, em *Jazz*, no diálogo entre Hunter e Golden Gray, cuja identidade miscigenada confunde a sua tomada de opções. A sua própria ambiguidade leva Hunter a dizer-lhe: “Be what you want – white or black. Choose. But if you choose black you got to act black” (*J*, 173).

No mesmo sentido, quando Alice Manfred se junta à multidão que acorre à Fifth Avenue para ver a parada dos soldados regressados da guerra, apercebemo-nos das dificuldades de viver no seio de uma sociedade maioritariamente branca, patentes no medo que sente para lá dos limites da 110th Street e na visão de Alice como alguém com uma identidade esbatida: “It was where she, a woman of independent means, had no surname.” (*J*, 54). Tendo experimentado a dor, que prefere ao medo, Alice está consciente do papel ambíguo dos negros na sociedade americana, e instrui a sobrinha, Dorcas, a neutralizar-se. Ela espera que, deste modo, Dorcas adquira uma invisibilidade que a afaste da atenção perversa dos brancos, não suspeitando que a destruição final de Dorcas viria de dentro da própria comunidade negra e dela própria:

She instructed her about deafness and blindness – how valuable and necessary they were in the company of whitewomen who spoke English and those who did not, as well as in the presence of their children (*J*, 54).

⁷³ “Not even a sheriff’s map would show the walnut tree Joe fell out of”, in *Jazz*, p. 173. O próprio sobrenome que Joe escolhe para si sugere esta noção de procura incessante.

Se o apagamento da existência parece ser uma das concretizações deste papel duplo de quem se sente ferido mas que opta por auto-anular-se por temor do poder do olhar mais forte, a assimilação dos valores dominantes é o caminho escolhido por quem, igualmente ferido, procura mostrar-se digno de algum reconhecimento. Em *Song of Solomon*, a personagem que melhor representa esta anuência para com os padrões da sociedade branca é Macon Dead, que dedica toda a sua vida a amealhar riqueza. Macon é o afro-americano que trocou os seus valores culturais pelos valores da sociedade branca, que se afirma dentro da sua comunidade pela riqueza e pela arrogância e que deseja inserir-se, até onde lhe for possível, na sociedade dominante. Macon entende que, neste “jogo” de inserção num território historicamente hostil, o seu sucesso depende da total assimilação e respeito pelas regras ditadas pela sociedade dominante, o que é percebido por Milkman, a determinado momento, como “voluntary slavery” (SS, 224). O esforço de Macon em não transgredir, em situação alguma, as regras oficiais parece estar sugerido no modo como conduz e estima o seu carro: “He never went over twenty miles an hour, never gunned his engine, never stayed in first gear for a block or two to give pedestrians a thrill” (SS, 32).

É Guita que melhor define o pai de Milkman: “He behaves like a white man, thinks like a white man” (SS, 223). Esta afeição pela posse de bens está bem representada na casa de doze quartos dos Dead – “a big dark house” (SS, 9); “more prison than palace” (SS, 10) –, cuja grandeza parece aproximar-se ao tamanho da solidão, da inquietação e do desassossego da família face à presença de Macon. A casa é então descrita em termos do que não é: “It was not peaceful, for it was preceded by and would soon be terminated by the presence of Macon Dead” (SS, 10).

Esta ausência de felicidade que caracteriza a casa dos Dead estende-se ao Packard, visto pela comunidade como “Macon Dead’s hearse” (SS, 33). Esta associação de uma imagem fúnebre ao carro de Macon – que, como se conclui, “had no real lived life at all” (SS, 33) – prende-se com a ausência de pequenas experiências de felicidade presentes em alguns momentos da vida, em que a transgressão de regras e a existência de pequenas partilhas trazem sentido à vida:

He never had a blown tire, never ran out of gas and needed twelve grinning raggle-tailed boys to help him push it up a hill or over to a curb. No rope ever held the door to its frame, and no teen-agers leaped on his running board for a lift down the street. He hailed no one and no one hailed him. There was never a sudden braking and backing up to shout or laugh with a friend. No beer bottles or ice cream cones poked from the open windows. Nor did a baby boy stand up to pee out of them. He never let rain fall on it if he could help and he walked to Sonny's Shop – taking the car out only on these occasions. What's more, they doubted that he had ever taken a woman into the back seat [...] (SS, 32).

Esta sintonia com os valores dominantes apresenta-se como uma atitude contrária à que Macon assume perante a família. A comparação de Macon a um vulcão prestes a explodir é representativa do sentimento de medo que domina a família na sua presença e sugere a perda de quaisquer laços de natureza afectiva entre Macon e as pessoas que privam com ele. A peculiaridade de Pilate, por exemplo, representa um motivo de embaraço e, por isso, um potencial de afastamento entre si e os que, de alguma forma, poderão servir-lhe o propósito de acumulação de riqueza:

“What are you trying to make me look like in this town?” He trembled with the thought of the white men in the bank – discovering that this raggedy bootlegger was his sister. That the propertied Negro who handled his business so well and who lived in the big house on Not Doctor Street had a sister who had a daughter but no husband, and that daughter had a daughter but no husband (SS, 20).

Do mesmo modo, a sua relação com a mulher degenerou em ódio, fruto de uma forte suspeita de uma ligação incestuosa entre Ruth e o pai, da estranheza com que se apercebe das duvidosas saídas nocturnas de Ruth e da perplexidade com que encara a alcunha de Milkman, cuja responsabilidade imagina ser de Ruth. Quando descobre o seu interesse por Milkman, Macon disputa a posse do filho com Ruth, uma atitude que parece inscrever-se, uma vez mais, na ética materialista que domina

a sua vida: "Macon was delighted. His son belonged to him now not to Ruth" (SS, 63). Depois de não ter desejado o nascimento do filho, de ter tentado matá-lo no ventre da mãe, Milkman passa a ocupar um espaço privilegiado na vida de Macon.

Além de substituir o pai na colecta das rendas, evitando-lhe assim muitas canseiras e deixando-lhe mais tempo para se dedicar aos negócios, Milkman contribui ainda para fortalecer o estatuto de Macon como um proprietário que paga a empregados para levar a cabo as tarefas menores. Acima de tudo, Milkman passa a ser entendido como a figura do herdeiro, o potencial seguidor da obra do pai, numa representação clara da adopção, por parte daquela família afro-americana, do modelo patriarcal, tão característico das sociedades ocidentais. A necessidade de existência de um filho varão descendente de Macon acentua esta tendência, em que a ausência de um filho é entendida como o fim da família Dead. Assim o pressente Pilate que assegura a Ruth: "He ought to have a son. Otherwise this be the end of us" (SS, 125).

Por outro lado, o desinteresse e o desdém que devota às filhas encontram eco no medo que Magdalena called Lena e First Corinthians sentem na presença de Macon. O desprezo com que encara o que considera ser a inútil tarefa de fazer flores de veludo, a que as duas se dedicam juntamente com a mãe, acentua a frustração e o vazio com que ambas encaram a vida. A descrição de Lena e Corinthians como "dry daughters" (SS, 10) encontra paralelo nas "lifeless roses" (SS, 10) que fazem, como seca e sem vida é a existência de ambas no seio daquela família patriarcal. O autoritarismo de Macon é secundado pelo egocentrismo de Milkman, numa negligência e menosprezo nítidos do valor dos elementos femininos da família.

A intransigência com que Macon se relaciona com os outros é evidenciada ainda na forma como trata os seus inquilinos. Compassivo apenas com os seus próprios interesses, Macon mostra-se insensível aos argumentos de Mrs. Bains quando esta lhe pede para esperar mais um tempo pela renda em atraso. Também o episódio do desvario de Foster acentua a frieza e a desumanidade de Macon Dead, que se alheia totalmente do desespero do homem e se entrega por inteiro à sua causa de garantir o pagamento da renda antes do inquilino se suicidar.

Macon acredita que só o dinheiro poderá garantir-lhe um certo estatuto no seio da sociedade, confundindo, por vezes, respeito com corrupção, o que fica claro

na cena em que, na sequência da tentativa de roubo do saco de Pilate, vai buscar o filho à prisão:

“[...] If you’d be alone and told them your name they never would have hauled you in, never would have searched the car, and never would have opened that sack. They know me. You saw how they acted when I got there.”

“They didn’t act any different when you got there...”

“What?”

“They acted different when you took that sucker off in the corner and opened your wallet.” (SS, 204).

A expressão que melhor caracteriza Macon é, assim, “a colored man of property” (SS, 23) e remete para aquilo que é entendido por ele como um princípio básico de sobrevivência: ser proprietário. É esse ensinamento que procura transmitir ao filho quando o aconselha a começar a trabalhar consigo, de forma a poder ensiná-lo a arte de “possuir coisas”: “Own things. And let the things you own own other things. Then you’ll own yourself and other people too” (SS, 55). Uma lição que parece ter surtido algum efeito quando vemos que Milkman, dominado pelo “cheiro do dinheiro”, se empenha em resgatar o tesouro que supostamente está escondido na gruta; nesta altura, a sua noção de “win”, associada ao vício das casas de jogo de Las Vegas, assemelha-se ao conceito que Macon tem de “own”: “To win. There was nothing like it in the world” (SS, 251).

O uso do verbo “own” é, de facto, recorrente no discurso de Macon. Durante o rotineiro passeio de domingo, num momento em que Macon põe a hipótese de vender terrenos a negros numa zona balnear e Corinthians lhe atira com uma imagem estereotipada dos negros que não gostam de água, Macon responde: “They’ll like it if they own it” (SS, 35). Do mesmo modo, quando Milkman se prepara para ir roubar o saco verde de Pilate que supostamente contém ouro, Macon relembra: “You’ll own it all. All of it. You’ll be free. Money is freedom, Macon. The only real freedom there is” (SS, 163).

As chaves que carrega no bolso e que toca com tanta frequência são, para Macon, a materialização dessa liberdade garantida pelo dinheiro. A soma de outras chaves às duas que possuía, e que passou a ver como um talismã quando recebeu a

resposta positiva do Dr. Foster ao pedido da mão de Ruth, é um sinal objectivo da acumulação crescente de bens. Do mesmo modo, o carro que possui é um espelho do seu estatuto e do zelo com que cuida dos seus bens. Usado apenas para os passeios de domingo da família Dead, Macon é muito cioso do seu carro; quando atravessa o bairro negro, causa uma certa inveja em quem assiste à passagem do Packard:

Some of the black people who saw the car passing by sighed with good-humored envy at the classiness, the dignity of it. In 1936 there were very few among them who lived as well as Macon Dead. Others watched the family gliding by with a tiny bit of jealousy and a whole lot of amusement, for Macon's wide green Packard belied what they thought a car was for (SS, 32).

De forma semelhante, o escritório de Macon é motivo de grande orgulho. Como sede do seu negócio, é a expressão máxima de que ele é um homem estabelecido e bem sucedido. A palavra "OFFICE", que pintara orgulhosamente na porta do edifício, identificá-lo-ia definitivamente como um homem de propriedade e como membro da classe média, digno, por isso, de uma certa reverência.

Esta inscrição na porta do edifício terá sido, contudo, um esforço em vão. As pessoas continuavam insistentemente a identificar o seu escritório com o homem que em tempos manteve naquele mesmo sítio um negócio: "But the plate-glass window contradicted him. In peeling gold letters arranged in a semi-circle, his business establishment was declared to be Sonny's Shop. Scraping the previous owner's name off was hardly worth the trouble since he couldn't scrape it from anybody's mind" (SS, 17). Mesmo tendo-se apagado da memória das pessoas a imagem de Sonny ou do negócio que manteve naquele mesmo edifício há trinta anos atrás, o desejo de Macon em afirmar-se como proprietário na sociedade dominante não consegue suplantar o peso de uma tradição demasiado enraizada na comunidade negra para ser esquecida.

Por outro lado, na sequência do episódio da ameaça de suicídio de Foster, Macon caminha pela rua, por entre as casas que possui. É particularmente sugestivo o modo como Macon as vê naquele momento do dia, em que a ausência da luz do

sol lhe cria a ilusão de uma conspiração engendrada pelas próprias casas, como se unissem para o fazer sentir que não lhes pertencem. O Macon Dead que encontramos nesta pequena cena é alguém suficientemente lúcido para pressentir as limitações da sua origem afro-americana, no contexto de uma América onde os “verdadeiros americanos” são de facto proprietários, mas são também brancos. Macon é um homem suficientemente vivido para saber que a sua *cor* lhe nega o livre-trânsito naquele mundo de oportunidades que é a América. É o próprio Macon que o reconhece, mesmo tratando-se de uma altura propícia para o negócio como o pós-Segunda Guerra Mundial:

He knew as a Negro that he wasn't going to get a big slice of the pie. But there were properties nobody wanted yet, or little edges of property somebody didn't want Jews to have, or Catholics to have, or properties nobody knew were of any value yet. There was quite a bit of pie filling oozing around the edge of the crust in 1945 (SS, 63).

A lucidez de Macon permite-nos entendê-lo como um bom homem de negócios, que, não obstante as suas limitações, aprendeu a tirar o máximo partido possível das oportunidades que a América tem para oferecer e que, por isso, se inscreve na tradição americana do “self-made man”. Macon é de facto um homem que retirou dos anos em Lincoln's Heaven a noção de propriedade necessária a alguém suficientemente empreendedor para se fazer sozinho. Talvez como consequência da morte trágica do pai e dos acontecimentos que se seguiram até à ruptura com Pilate, a vida de Macon tenha sofrido um desvio dos valores essenciais que aprendera com o pai, dos quais apenas o sentido de propriedade terá prevalecido.

Quando conta a Milkman os anos que passou com o pai, Jake / Macon Dead, e com Pilate em Lincoln's Heaven, Macon empresta, por momentos, um tom melancólico à forma como recorda o tempo perdido: “His voice sounded different to Milkman. Less hard, and his speech was different” (SS, 52). Lincoln's Heaven era uma pequena quinta vista, sob o olhar da sua infância, como uma grande propriedade, onde ele trabalhava, desde os cinco anos, ao lado do pai. Todos os detalhes da quinta, dos animais que criavam e que eram baptizados com nomes

simbólicos, vêm nostalgicamente à memória de Macon: “For years you can’t remember nothing. Then just like that, it all comes back to you” (SS, 52).

A ligação que tinha com a irmã é recordada como uma experiência de ternura: “Pilate was just a baby. She stayed over at another farm in the daytime. I carried her over there myself in my arms every morning” (SS, 51). A afetividade que ligava Macon à irmã é relembrada por Pilate, num momento em que fala a Milkman sobre o seu passado: “Once I made a cherry pie for him, or tried to. Macon was a nice boy and awful good to me. Be nice if you could have known him then. He would have been a real good friend to you too, like he was to me” (SS, 40). No mesmo sentido, no episódio em que Macon espreita, escondido, para dentro da casa de Pilate, há a indicação de ter existido uma ligação muito profunda entre os dois: “For a dozen years she had been like his own child” (SS, 27); Pilate é vista por Macon como a pessoa que, afinal, “had been his caring for” (SS, 28).

Além disso, a descrição desse episódio sugere que ele precisa de sentir, na casa de Pilate, a vida que não existe na sua própria casa: “There was no music there, and tonight he wanted just a bit of music” (SS, 28). Macon rende-se ao som que vem de dentro da casa de Pilate, talvez a única coisa genuinamente “sua” a que alguma vez se tenha rendido, e deixa que a música o aquiete: “Near the window, hidden by the dark, he felt the irritability of the day drain from him and relished the effortless beauty of the women singing in the candlelight” (SS, 29).

O perfil do proprietário que obsessivamente acumula riquezas fica assim atenuado pela proximidade de Pilate e o que ela representa. Como Trudier Harris refere, “good and bad merge instead of being mutually exclusive absolutes”⁷⁴, o que sugere que a complexidade das personagens de Morrison não permite fixá-las em grupos opostos e bem definidos de personagens inteiramente boas ou completamente más. Harris salienta mais adiante a impossibilidade de fazer uma leitura de *Song of Solomon* baseada nas dicotomias bom/mau ou certo/errado, uma vez que as ambiguidades criadas por Morrison na obra estendem-se ao código moral, o que não permite que as ações ou as atitudes das personagens se encaixem num único padrão ético estanque⁷⁵.

⁷⁴ Trudier Harris, “Literary History and Literary Folklore”, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1997, pp. 12-13.

⁷⁵ Harris, “Milkman Dead: An Anti-Classical Hero”, pp. 85-95.

Se seguirmos a sugestão de Macon, que diz a Milkman que não é um homem com um carácter inteiramente negativo, verificamos que Macon é, de facto, alguém que sempre assumiu as suas responsabilidades como patriarca da família; ao contrário do seu antepassado Solomon, nunca fugiu nem abandonou a mulher e os filhos. Como o próprio Macon afirma: “I am not a bad man. I want you to know that. Or believe it. No man ever took his responsibilities more seriously than I have. I’m not making claims to sainthood, but you have to know it all” (SS, 74). Com efeito, Macon assegura o sustento da família e conduz o seu negócio com o zelo e a seriedade necessários ao sucesso. Do mesmo modo, parece-nos que o facto de Macon decidir contar a Milkman a história do seu passado revela uma sensatez que apazigua de alguma forma a rigidez e a insensibilidade com que vive o seu presente.

Observar Pilate de longe, a coberto da noite, parece ser, então, a consolação possível para alguém que, depois de assistir à morte dramática do pai como uma consequência dos mecanismos castradores do sistema, opta por inserir-se pelos seus próprios meios nesse mesmo sistema. Tal como ele, Jake também procurava aperfeiçoar a sua nova condição de proprietário, em perfeita consonância com a demanda americana do “self-made man”. Como podemos verificar, a motivação que presidiu à escolha e atribuição de nomes à quinta de Jake, Lincoln’s Heaven, e aos animais que criava, President Lincoln, Mary Todd, Ulysses S. Grant, General Lee, assinala a tentativa de Jake, um negro emancipado, de mostrar à sociedade dominante a total sintonia com os valores americanos. Sendo, na sua linha, um “self-made man”, Jake procura demonstrar que reúne as condições necessárias para vencer na vida, segundo os princípios americanos de trabalho, perseverança e auto-confiança. Não deixa, contudo, que a sociedade dominante contamine os valores essenciais da sua ancestralidade, conciliando os traços mais saudáveis da identidade americana e a sua ancestralidade africana. Jake acabaria, então, por ser vítima da perversidade de um sistema que deixava sobrepor sentimentos de superioridade e dominação aos valores do trabalho, da perseverança, da oportunidade e da auto-confiança.

A vida de proprietário de Macon Dead foi uma opção feita à medida de um afro-americano que troca os seus valores culturais e a sua identidade pelos modelos dominantes e que procura implantar as suas raízes numa nação historicamente adversa para o seu povo. Macon optou, assim, por reverenciar os brancos lutando

com as mesmas armas da ética materialista que fundamentou a construção da América. Dos ensinamentos que Jake deixou ao filho, o amor pela família e pelo próximo, a união e o respeito pela terra e a cultura da sua própria identidade parecem ter sido as lições que Macon apagou da sua memória. O que lhe resta é a ausência de laços com um passado repleto de sentido, o que lhe traz no presente a pobreza de espírito, o vazio de sentimentos e a falta de solidariedade para com o seu povo. É, afinal, o preço a pagar por quem renega as suas origens e opta por modelos não condizentes com a sua identidade. Talvez seja por esta razão que Mrs. Bains afirma que “[a] nigger in business is a terrible thing to see. A terrible, terrible thing to see” (SS, 22). Mas, como conclui Milkman, parece ser também a consequência possível para alguém que aprendeu a lição paterna de trabalho e perseverança e que testemunhou a morte trágica do pai como um efeito da ganância e do poder dos brancos:

As the son of Macon Dead the first, he paid homage to his own father's life and death by loving what his father had loved: property, good solid property, the bountifulness of life. He loved these things to excess because he loved his father to excess. Owning, building, acquiring – that was his life, his future, his present, and all the history he knew. That he distorted life, bent it, for the sake of gain, was a measure of his loss at his father's death (SS, 300).

As opções de Macon Dead são, assim, uma resposta à herança deixada pelo eurocentrismo, de um mundo profundamente racista, de uma superioridade branca inventada e intelectualizada, que colocou os negros perante um desafio que passou, e continua a passar, por fazer opções.

E, tal como Macon, também Pilate pôde escolher. Depois de alguns anos a vagar de cidade em cidade, a fugir do ostracismo a que fora votada pelo seu estômago sem umbigo, Pilate escolheu viver à margem dos modelos dominantes: desvaloriza o conforto, o estatuto social, o aspecto exterior das coisas e das pessoas e o significado de propriedade. A família que Pilate lidera surge, assim, como o oposto dos Dead. Reba “ganha coisas” de uma forma tão natural como natural é o desprendimento com que as oferece: “Everything she win, she give away” (SS, 47). Só quando demonstra uma intenção explícita de ganhar coisas para saciar o espírito

perturbado e consumista de Hagar é que a sorte a abandona: “For the first time in life Reba *tried* to win things. And also for the first time couldn’t” (SS, 308).

O culto da riqueza não é, de facto, característica da família de Pilate, como indicam a casa onde vivem e o estilo de vida que levam:

He crossed a yard and followed a fence that led into Darling Street where Pilate lived in a narrow single-story house whose basement seemed to be rising from rather than settling into the ground. She had no electricity because she would not pay for the service. Nor for gas. At night she and her daughter lit the house with candles and kerosene lamps; they warmed themselves and cooked with wood and coal, pumped kitchen water into a dry sink through a pipeline from a well and lived pretty much as though progress was a word that meant walking a little farther on down the road (SS, 27).

Apesar de desprovida de luxo e de conforto, a casa de Pilate transmite harmonia aos que a espreitam, como Macon, aos que a frequentam, como Milkman, ou aos que a visitam, como Ruth. Com efeito, é onde Milkman vive os seus primeiros momentos de verdadeira felicidade: “it was the first time in his life that he remembers being completely happy” (SS, 47); no final, ele vê a casa de Pilate como a única que, sem um só elemento de conforto, lhe transmite todo o aconchego necessário: “peace was there, energy, singing, and now his own remembrances” (SS, 301); é também o lugar que Ruth entende como “an inn, a safe harbor” (SS, 135).

A vida de Pilate rege-se por valores espirituais, pela importância da ligação ao passado e, em especial, pelo amor aos outros, como demonstra o excerto:

She gave up, apparently, all interest in table manners or hygiene, but acquired a deep concern for and about human relationships. Those twelve years in Montour County, where she had been treated gently by a father and a brother, and where she herself was in a position to help farm animals under her care, had taught her a preferable kind of behavior (SS, 149-150).

Ao longo da obra, apercebemo-nos que a bondade e generosidade de Pilate levam-na a interferir positivamente na vida das pessoas: é ela que, pelas suas artes

mágicas, ajuda Ruth a engravidar e, depois, consegue evitar que Macon concretize a sua intenção de fazer Ruth abortar. É, de facto, o seu amor pelos outros e a sua capacidade infinita de amar que a levam, no final, a afirmar: “I wish I’d a knowed more people. I would of loved ’em all. If I’d a knowed more, I would a loved more” (SS, 336). O amor por Reba leva-a a defendê-la furiosamente de um amante da filha, não hesitando em expulsá-lo de casa sob a ameaça de uma faca, porque, como Pilate diz: “Mamas get hurt and nervous when somebody don’t like their children” (SS, 94). Pelo que entende ser o melhor para Hagar, decide parar de viver como uma nómada: “the child, Hagar, needed family, people, a life very different from what she and Reba could offer” (SS, 151). Tanto ela como Reba amam intensamente Hagar e tudo fazem para satisfazer os seus caprichos mais exigentes:

They looked at each other. “What you need?” asked Pilate.

“I need everything,” she said, and everything was what she got.
[...] They had seventy-five cents between them when Hagar declared her needs, and six dollars owed to them from customers. So the two-thousand-dollar two-carat diamond went to a pawnshop [...] (SS, 310).

Como Barbara Rigney sugere, o amor de Pilate por Hagar acaba, contudo, por ser mais destrutivo e mais trágico do que o amor obsessivo de Hagar por Milkman⁷⁶. Com efeito, a permissividade a que Hagar foi habituada, a excessiva indulgência com que é tratada e o exacerbado instinto protector de Pilate contribuem fortemente para a construção de Hagar como um ser demasiado permeável aos exageros da sociedade consumista. Do mesmo modo, a fragilidade de Hagar torna-a impotente para sobreviver ao abandono, sendo demasiado dependente da atenção e do carinho dos outros, em especial do amor de Milkman. Esta dependência sugere, como Morrison refere numa entrevista a Charles Ruas, a necessidade da presença de um elemento masculino na vida das mulheres para assegurar o equilíbrio e a estabilidade necessários. Ao contrário de Pilate, que conviveu doze anos da sua vida com o pai e com o irmão, nem Reba nem Hagar

⁷⁶ Barbara Hill Rigney, “Hagar’s Mirror: Self and Identity”, *The Voices of Toni Morrison*, Columbus: Ohio State University Press, 1991, p. 48.

têm a presença permanente de uma figura masculina, o que parece justificar os amores passageiros de Reba e a dependência de Hagar por Milkman, o primeiro e único homem da sua vida. Como Morrison salienta, “a woman is strongest when some of her sensibilities are formed by men at an early, certainly at an important, stage”⁷⁷.

A personagem de Hagar evidencia uma identidade fragmentada, dividida entre os valores do mundo da casa de Pilate e as leis de poder e de beleza ditadas pelo mundo exterior. Nem Pilate nem Reba se apercebem de que Hagar vivia a incompatibilidade de tudo lhe ser assegurado dentro de sua casa e as contrariedades do mundo exterior simbolizado em Milkman, agravada pelo facto de Hagar nunca ter sido estimulada a ver a realidade para além dos seus inúmeros caprichos. Apesar de Pilate ter decidido estabilizar, o modelo familiar escolhido por ela não correspondia às exigências de uma jovem como Hagar:

Neither Pilate nor Reba knew that Hagar was not like them. Not strong enough, like Pilate, nor simple enough, like Reba, to make up her life as they had. She needed what most colored girls needed: a chorus of mamas, grandmamas, aunts, cousins, sisters, neighbors, Sunday school teachers, best girl friends, and what all to give her the strength life demanded of her – and the humor with which to live it (SS, 307).

A personalidade de Hagar foi-se fazendo, assim, sobre uma base demasiado frágil para sobreviver à rejeição de Milkman, acabando por ver na sua própria imagem projectada no espelho a única razão para Milkman não a amar. Como Barbara Hill Rigney sublinha, “[t]he mirror lies in telling her that she is not beautiful, for mirrors represent only white standards of beauty”⁷⁸. De facto, o espelho reflecte uma imagem não condizente com os padrões dominantes de beleza e de poder, que Hagar sabe serem seguidos por Milkman. É por essa razão que procura transformar-se e renascer para Milkman, cobrindo-se de roupas e

⁷⁷ Charles Ruas, *Conversations with American Writers*, New York: Alfred A. Knopf, 1985, p. 231.

⁷⁸ Rigney, “Hagar’s Mirror: Self and Identity”, p. 35.

acessórios novos, acabando por sucumbir tragicamente, à semelhança de Pecola e de Dorcas, às exigências dos modelos da sociedade dominante.

Como Trudier Harris observa em “Female Sacrifices for Male Identity”⁷⁹, o destino trágico de Hagar estava já traçado na excessiva condescendência de Reba e de Pilate e no egoísmo de Milkman, a combinação perfeita para a destruição de Hagar. É Ruth que retém a melhor imagem sobre o estado de Hagar neste momento trágico da sua vida: “That here was the wilderness of Southside. [...] Not wilderness where there was system, or the logic of lions, trees, toads, and birds, but wild wilderness where there were none” (SS, 138). Totalmente dependente do amor e da presença de Milkman, Hagar assume-o como “home”, o seu único lugar de pertença e de sentido: “He is my home in this world” (SS, 137). Hagar entrega-se, assim, a um processo de total desumanização de si mesma: “Totally taken by her anaconda love, she had no self left, no fears, no wants, no intelligence that was her own. [...] She was no longer a person but an impulse, a cell, a red corpuscle [...]” (SS, 137). Guitar é o único que procura chamá-la à razão:

You're turning over your whole life to him. Your whole life, girl. And if it means so little to you that you can just give it away, hand it to him, then why should it mean any more to him? He can't value you more than you should value yourself (SS, 306).

Como Harris salienta, tendo colocado toda a sua vida nas mãos de Milkman, Hagar entrega-lhe também o poder sobre a sua morte⁸⁰. De facto, Hagar não representa mais do que uma aventura na vida de Milkman, que mantém com ela uma relação do tipo “on-again-off-again” (SS, 98), afastando-a definitivamente de si a partir do momento em que ela já não é suficiente para preencher o vócuo a que ele aspira. Ela é-lhe conveniente apenas durante o período de descoberta da sua sexualidade e, no momento em que a descarta da sua vida, Milkman ainda não está preparado para assumir qualquer tipo de responsabilidade, nem mesmo a relação a que Hagar aspira. A carta que lhe envia, na sua opinião “a nice letter” (SS, 99), é o registo escrito da frieza e egoísmo de Milkman naquele estádio da sua vida, o espelho dos

⁷⁹ Harris, “Female Sacrifices for Male Identity”, pp. 107-155.

⁸⁰ Harris, “Female Sacrifices for Male Identity”, p. 110.

ensinamentos que Macon procurou passar ao filho. A hipocrisia de Milkman disfarçada de preocupação cumpre apenas o objectivo egoísta de conseguir libertar-se de Hagar com o menor prejuízo possível para a sua consciência.

Hagar representa, assim, uma das personagens femininas entregues em sacrifício, ao longo do percurso que Milkman vai ter de percorrer até ao conhecimento. Tal como a função de Hagar é satisfazer as suas necessidades sexuais e salientar a superioridade da sua condição social, a de Ruth é fazê-lo nascer, a de Lena e Corinthians é a de garantir o seu bem-estar pelo cumprimento dos trabalhos domésticos e a de Pilate é a de dar a sua vida no lugar da de Milkman.

No estudo de Trudier Harris já citado, a autora dá-nos conta de que o sucesso da viagem de Milkman depende largamente do sacrifício das mulheres que fazem parte da sua vida ou que cruzam o seu caminho. Mais ainda, o crescimento de Milkman depende do sacrifício, literal ou figurativo, do próprio corpo das mulheres. Como Harris explica, Ruth abdica definitivamente da sua relação física com Macon para que Milkman nasça, mas a evolução da relação entre mãe e filho aponta para uma total independência do filho em relação à figura materna. Apesar de o amamentar até muito tarde, procurando assegurar um elo materno inquebrável, a importância de Ruth vai-se desvanecendo, à medida que Milkman vai passando de um estágio de imaturidade e indiferença para um outro de crescimento e construção de si próprio. Nesse processo de definição da identidade de Milkman, Ruth sacrifica o seu corpo de mulher e entrega o seu ventre para gerar a vida de Milkman e os seus seios para alimentar essa mesma vida. Uma vez cumprido este papel, Ruth não é mais do que o ser diminuto que ela própria adjectiva: "I am a small woman. I don't mean little; I mean small, and I am small because I was pressed small" (SS, 124). Aos vinte e dois anos, numa altura em que a sua sexualidade está em primeiro plano na sua vida, Milkman está afastado emocionalmente de Ruth e o interesse que lhe devota é igualmente diminuto:

She was no longer the person who worried him about galoshes and colds and food, who stood in the way of most of the little pleasures he could take at home because they all involved some form of dirt, noise, or disarray. Now he saw her as a frail woman content to do tiny things;

to grow and cultivate small life that would not hurt her if it died: rhododendron, goldfish, dahlias, geraniums, imperial tulips. Because these little lives did die (SS, 64).

Ruth parece ficar, aos olhos de Milkman, reduzida à insignificância da responsabilidade pela vida ou pela morte de pequenas coisas que, quer vivam quer morram, não poderão feri-la. O próprio Milkman não consegue ver Ruth como um ser independente de si próprio: “Never had he thought of his mother as a person, a separate individual, with a life apart from allowing or interfering with his own” (SS, 75). Cumprido o seu papel de assegurar os primeiros anos da vida de Milkman, Ruth é remetida aos bastidores, confinada às secretas visitas nocturnas ao túmulo do pai, procurando manter morbidamente activa a ligação com a única pessoa que um dia a fez sentir-se verdadeiramente importante. É, de facto, a ligação com o pai que lhe dá algum sentido de identidade e, mesmo assim, é uma identidade emprestada, porque depende do estatuto que o pai manteve em vida e que permanece na memória da comunidade. Como Macon lhe diz: “Anna Djvorak don’t even know your name! She called you *Dr. Foster’s daughter!* [...] You by yourself ain’t nobody. You your daddy’s daughter!” (SS, 67). O papel de Ruth na vida de Milkman cumpre-se em poucos anos e, como veremos adiante, ela é substituída por Pilate, a verdadeira responsável pela existência de Milkman e sua mãe espiritual. Como Trudier Harris observa, “her life must fade into the background as Milkman’s rises to the forefront”⁸¹.

Do mesmo modo, também Magdalena called Lena e First Corinthians são sacrificadas por Milkman. À medida que Macon Dead se vai apercebendo da importância do filho na sua vida, das potencialidades de Milkman de vir a ser o seu sucessor, Lena e Corinthians deixam de ser vistas por Macon como seres individuais. Trudier Harris sugere a imagem de ambas como “gémeas”⁸², uma vez que as duas desempenham o papel conjunto de garantir o bem-estar dos homens da família. Embora continue a cumprir o seu papel de pai, garantindo o sustento de ambas, Macon não tem qualquer interesse por elas como filhas ou como mulheres. Sustenta-as porque sabe que é esse o seu dever. Mesmo o facto de enviar

⁸¹ Harris, “Female Sacrifices for Male Identity”, p. 108.

⁸² Harris, “Female Sacrifices for Male Identity”, p. 109.

Corinthians para um colégio não significa outra preocupação que a de mostrar, com esse gesto, o seu estatuto social e económico. É o que qualquer homem da classe média faria com os filhos, sejam eles homens ou mulheres.

Na única vez em que exige ser ouvida por Milkman, Lena, “to whom he had not said more than four consecutive sentences since he was in the ninth grade” (SS, 211), relembra a cena em que ele quando criança urinou nos pés dela, para aludir simbolicamente à exploração a que ele sujeitou toda a vida as mulheres da família:

“[...] What is all this about peeing on people?”

“You’ve been doing it to us all your life.” (SS, 214)

Nessa mesma conversa, Lena acusa-o também de ter batido no pai não por amor à mãe, mas porque essa foi uma forma de demonstrar o seu poder. Do mesmo modo, o facto de Milkman ter denunciado os encontros secretos de Corinthians com Porter não revela afecto ou preocupação com a irmã, mas apenas a intenção de poder continuar a decidir e a controlar a vida da irmã. Lena possui a noção clara de que todas as mulheres da família viveram toda a sua vida em função de Milkman: “Our girlhood was spent like a found nickel on you. When you slept, we were quiet; when you were hungry, we cooked; when you wanted to play, we entertained you; and when you got grown enough not to know the difference between a woman and a two-toned Ford, everything in this house stopped for you” (SS, 215).

Lena abdica de tudo o que a vida tem para oferecer para além da casa dos Dead, inclusive estudar no colégio por medo do que Macon poderia fazer a Ruth; Corinthians, apesar de encontrar uma alternativa em Porter, fá-lo já na meia-idade, depois de ter sacrificado o melhor da sua juventude para servir o pai e o irmão. Mesmo First Corinthians, que consegue transpor os limites da casa e de Not Doctor Street, encontra sempre barreiras na materialização dos projectos que o pai tem para si: os candidatos a marido ora não cumpriam os requisitos de bons partidos ora não se interessavam por ela, uma vez que “Corinthians was a little too elegant” (SS, 188); os empregos considerados adequados ao estatuto social da filha de Macon Dead e neta do Dr. Foster, “something intelligent and public-spirited” (SS, 188), nunca aparecem. Quando procura tomar o seu próprio rumo, tem de enveredar por uma dupla mentira: esconder o seu estatuto de mulher com estudos para conseguir o

emprego em casa de Miss Graham e inventar a categoria de secretária para esconder dos pais as funções de empregada doméstica.

Não possuindo um estatuto de seres individuais e independentes que desejem ter uma vida para além da casa dos Dead e de Not Doctor Street, os destinos de Lena e de Corinthians ficam comprometidos, mesmo involuntariamente, com o destino de Milkman. Como refere Harris, elas sacrificam os seus futuros enquanto mulheres, uma vez que, segundo o modelo patriarcal que vigora na família Dead, o futuro pode apenas existir para os homens, em particular para Milkman⁸³.

Como Harris explica ainda, Ruth e Pilate são as mulheres que “alimentam” a vida de Milkman, assumindo-se como “contrasting nurturers who reflect the dualistic view in the novel”⁸⁴. A primeira representa a ligação da família Dead a um mundo de possibilidades esgotadas e ao amamentá-lo até tarde, na esperança de o manter preso a si como forma de se compensar pelo vazio que é a sua vida, atrofia em Milkman a capacidade de exploração dos conceitos de liberdade e compromisso. É a mesma ligação obsessiva que Ruth procura manter com o pai e com as suas memórias de uma infância feliz, simbolizada na “large water mark” (SS, 11) da mesa da sala de jantar; procurando manter Milkman preso a si, Ruth não percebe que essa não é uma ligação saudável. Deste modo, o crescimento interior de Milkman permanece estagnado, num estado de dependência e subdesenvolvimento espiritual que Ruth não vai ter capacidade de recuperar. Por outro lado, enquanto “nurturer” espiritual de Milkman, Pilate motiva-o a sair do mundo atrofante dos Dead em direcção a um mundo de possibilidades renovadas⁸⁵. Embora desempenhem os seus papéis de “nurturers” de formas distintas, Ruth e Pilate parecem ser as únicas personagens que lutam pela vida de Milkman. Como o próprio conclui no final, “[w]ith two exceptions, everybody he was close to seemed to prefer him out of life. And the two exceptions were both women, both black, both old. From the beginning, his mother and Pilate had fought for his life, and he had never so much as made either of them a cup of tea” (SS, 331).

⁸³ Harris, “Female Sacrifices for Male Identity”, p. 109.

⁸⁴ Harris, “Fiction and Folklore: the Novels of Toni Morrison”, p. 91.

⁸⁵ Harris, “Milkman Dead: An Anti-Classical Hero”, pp. 91-92.

Esta linha de pensamento sugere a importância das mulheres na cultura afro-americana e realça o papel central da matriarca na persecução das condições favoráveis ao desempenho do homem. Como Morrison explica a Charles Ruas:

[T]he women have the domestic burden of trying to keep things going, on the one hand, and also protecting the male from that knowledge by giving him little places in which he can perform his male rituals, his male rites, whether it's drunkenness, arrogance, violence, or running away. It is a certain kind of fraudulent freedom, and destructive perhaps. The man is not free to choose his responsibilities. He is only responsible for what somebody has handed him. It's the women who keep it going, keep the children someplace safe.⁸⁶

O papel de Milkman, e também de Macon, parece coadunar-se com esta linha de pensamento da autora, uma vez que são as mulheres da casa Dead que asseguram o cumprimento das tarefas domésticas como forma de os homens desempenharem mais eficazmente as suas funções de prover o sustento da família. É nesse ambiente doméstico, onde o homem fica mais dependente da mulher, mas que existe porque é ele que assegura a sua existência, que Milkman e Macon põem em prática todo o desprezo que sentem pelas mulheres da família. O que parece faltar ao casal Dead e a toda a família é a noção de “comradeship” de que Morrison fala a Ruas a seguir, usado no sentido de entreajuda e complementaridade laboral e humana, que a autora recorda ter existido durante a época da escravatura e que os novos valores económicos e materialistas trazidos pela evolução da sociedade vieram corromper.

De todas as personagens femininas sacrificadas pelo destino de Milkman, Pilate é, sem dúvida, a mais complexa. À semelhança de Ruth e de Hagar, que entregam voluntariamente as suas vidas a Milkman, Pilate cumpre o seu fim trágico para que também Milkman cumpra o seu destino. Pilate encerra em si múltiplas funções, valiosíssimas no processo de busca de identidade de Milkman: ela é a feiticeira que consegue que Macon se interesse novamente por Ruth como mulher para gerar Milkman; a ama que cuida dele até Macon a expulsar de sua casa; a guia

⁸⁶ Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 239.

que lhe dá pistas sobre os verdadeiros valores da vida; a mãe espiritual que estabelece uma ponte entre o presente fragmentado de Milkman e o seu passado ancestral repleto de sentidos. Assim, no momento em que Milkman demite Ruth das suas funções, adota Pilate como a mãe espiritual cujo sacrifício vai abrir uma possibilidade de fazer renascer Milkman e de exorcizar os fantasmas que pesam sobre o sobrenome Dead, confirmando que, afinal, “the Butlers [...] were dumb enough to believe that if they killed one man his whole line died” (SS, 236). A possibilidade de renovação, simbolizada no vôo final de Milkman, estende-se a todo o grupo afro-americano, cuja sobrevivência depende da capacidade de descobrir e assumir o passado para preencher de sentido os vazios do presente e projectar as possibilidades do futuro.

Como tivemos já possibilidade de observar, Pilate representa o lado mais puro do afro-americano que, mesmo estigmatizado e ostracizado, escolhe viver à margem da sociedade dominante, não abdicando dos traços que a ligam ao seu passado. É, por isso, Pilate que vai fornecer a Milkman a chave para perceber a importância fulcral do passado, guiando-o no caminho de regresso a uma ancestralidade que apenas parecia esquecida. Aliás, Pilate é, tal como o seu pai, a imagem encarnada da sua ancestralidade africana, como Macon diz ao filho:

“If you ever have a doubt we from Africa, look at Pilate. She look just like Papa and he looked like all them pictures you ever see of Africans. A Pennsylvania African. Acted like one too. Close his face up like a door” (SS, 54).

Porquanto funcionem como factor que motiva a repulsa e o afastamento de Macon, que procura suplantam os efeitos negativos da sua *cor* e entrar para a sociedade dominante, os traços da africanidade de Pilate são, por outro lado, motivo de atracção para Milkman. Esta ambivalência suscitada pela africanidade de Pilate sugere um paralelo com os efeitos da negritude do grupo com origens africanas no processo de construção da identidade do branco e da sua própria identidade. Para o primeiro, a negritude funciona como elemento catalisador das características essenciais da sua americanidade, tendo em conta que, como Morrison avança logo no seu primeiro romance, “it is the blackness that accounts for, that creates, the

vacuum edged with distate in white eyes” (BY, 37); por outro lado, essa mesma negritude viria a tornar-se, para o negro, o elemento decisivo e definidor da singularidade da identidade afro-americana. Como refere David Lionel Smith:

The blackness that marks us off for permanent subordination and various forms of abuse is also what gives us a sense of identity, community, and history. It is our “we”.⁸⁷

O carácter ambivalente da negritude, assim sugerido por Smith, implicaria vencer o estigma demolidor da *cor* e assumir essa mesma negritude como traço construtivo da identidade afro-americana. Com um estatuto muito inferior comparativamente aos brancos, e até mesmo aos imigrantes, os negros teriam de encontrar um sentido para uma existência que a História da América lhes negara e que considerava a sua presença apenas a partir de 1865. O próprio grupo demonstrava uma relutância em investigar a sua própria História, já que isso implicava ir ao encontro de quase dois séculos de escravatura, o tempo mais do que suficiente para moldar o preconceito de mentalidades e instituições, repletos de estereótipos inventados em torno do negro.

A experiência dos negros submetia-se à rotina de um vício que se alimentava a si próprio; vistos como inferiores, eram ensinados a fazer o possível dentro das suas “limitações”: aplicar a sua força física para servir os outros e alimentar o narcisismo dos brancos; essa inferioridade era depois usada como argumento que legitimava a sua exploração. Esta ausência de um estatuto central no seio da sociedade americana perseguiu toda a existência dos negros, numa América que os olhava como um objecto subalternizante e que continuava a revelar pouca disponibilidade para superar as memórias demolidoras da escravatura.

Como diz Wahneema Lubiano no Prefácio a *The House that Race Built*, “[p]overty has a black face [...]. Crime has a black face”⁸⁸. Foi preciso que o afro-americano assumisse o seu próprio passado, ancestral e vivido, para, assim, procurar contrariar esta visão negativa da sua presença na América. Só então seria

⁸⁷ David Lionel Smith, “What is Black Culture?”, in *The House that Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, p. 182.

⁸⁸ Lubiano, vii, tradução nossa.

possível questionar estereótipos, afirmar as particularidades do seu estilo de vida e da sua cultura e, finalmente, fazer, pela escrita, um registo fiel ao seu olhar racial sobre a América.

É desta importância do passado que nos fala Houston Baker em *Long Black Song*, apontando para uma relação estreita entre a história e a cultura no processo de construção da identidade afro-americana. Sendo a história indissociável da cultura, o enfoque de Baker recai sobre o modo de perspectivar a história e, nesse sentido, a experiência do afro-americano cruza-se com a leitura muito própria que o mesmo faz da história da nação. Desta forma, Baker assume a diferença do estilo de vida afro-americano:

If [...] the history of a people is the culture, then the history of black American is black American culture [...]. Any whole way of life differs from any other whole way of life in content and form [...]. The attempt here, then, is not to demonstrate the equality of black American culture but to deal with its distinctiveness from another way of life.⁸⁹

Na conclusão ao seu estudo, Houston Baker reafirma esta necessidade de investigação do passado, para tirar sentido da experiência do afro-americano:

The goal of an investigation of black American culture is to discover what type of man the black American is and what values and experiences he has articulated that might be useful in one's attempt to make sense of the world.⁹⁰

Também Stuart Hall insiste na cultura como o terreno que produz uma identidade. Hall adianta que é de todo impraticável produzir um discurso racial, definidor de uma identidade, sem este haver sido informado pelo trabalho cultural do passado e do presente. A cultura surge, então, como representação de práticas sociais, de discursos com códigos particulares e, finalmente, como uma tomada de posição a que Hall chama “identidade”.

⁸⁹ Baker, pp. 1-2.

⁹⁰ Baker, p. 143.

O que a abordagem de Hall nos suscita é que é impossível pensar uma cultura sem colocar os sujeitos numa relação com o seu lugar na história ou desconsiderando a tradição como um elemento essencial que traz à comunidade uma experiência partilhada. Trata-se, como o autor sublinha, de uma relação que exige um trabalho de reprocessamento dos elementos disponíveis, passados ou presentes, resultando num novo tipo de configuração.

Neste processo de reconfiguração, a memória do passado foi determinante na reavaliação que o negro fez de si próprio e da sua humanidade, preenchendo-se de um sentido de identidade fortemente enraizado no passado ancestral africano. Assim, o papel da memória na experiência afro-americana assume uma importância vital na construção da sua identidade, pois dela dependeu a preservação de algumas características africanas essenciais. Como Chrétien e Triaud observam, a memória é um processo de actualização do passado mediante o contexto do presente:

[U]ne mémoire est surtout un travail de réinterprétation d'un passé qui s'actualise en fonction des enjeux du présent.⁹¹

Este processo de reconfiguração do passado sugere, no caso do grupo afro-americano, o reavivar da memória ancestral de África e o entendimento da América como o lugar onde sempre lhe foi negado um espaço próprio. Se o passado representa para o grupo a privação, o sofrimento e a ausência, o presente revela as marcas desse passado, vivido ou imaginado, como sugere a metáfora extraordinariamente sugestiva da “cicatriz” avançada por Isabel Caldeira. E nesse sentido, como conclui a autora, “a cicatriz é a própria memória que, ao ser evocada no processo da escrita, fica gravada na palavra”⁹².

Deste modo, a forma como o negro foi perspectivando a História americana e o seu lugar nela passou necessariamente por um processo de procura que implicaria sempre um lugar na memória: no início, a África entendida como o lugar naturalmente mais perto da memória e, depois, a América sentida como *o lugar*,

⁹¹ Jean-Pierre Chrétien & Jean-Louis Triaud, *Histoire d'Afrique: Les Enjeux de Mémoires*, Paris: Éditions Karthala, 1999, p. 474.

⁹² Maria Isabel Carvalho Gomes Caldeira, *História, Mito e Literatura: A Cicatriz da Palavra na Ficção de Toni Morrison*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra, 1992, p. 473.

onde o negro começava a entender-se não como o *Outro* mas como opção. Na busca do *lugar*, a memória assume uma importância acrescida na experiência do afro-americano quando o sentido de pertença lhe é negado. Desprovido de uma história que o informe de significados, a memória representa o elo possível com uma cultura ancestral imaginada e com um passado caótico vivido que lhe traga sentidos no presente. É, no fundo, uma tentativa de “acordar do pesadelo que é a história”⁹³, não como escapismo, mas como procura de reinscrição dentro de um espaço e de uma história onde lhe é negado o *lugar*.

Na viagem em busca desse *lugar*, encetada pelo protagonista de *Song of Solomon*, o papel de Pilate vai ser crucial, uma vez que é ela que possui na memória o património cultural que vai guiar Milkman em direcção ao seu legado. Pilate é, afinal, “the woman who had as much to do with his future as she had his past” (SS, 36).

Ávida das suas raízes, Pilate, tal como Milkman irá fazer mais tarde, parte em busca de uma ligação à terra, à sua comunidade e, em última instância, à sua ancestralidade. Na sequência da morte do pai e do abandono do irmão, Pilate fica completamente só e vagueia por vários lugares do Sul em busca de um sentido para a sua vida. Durante a sua viagem, aprende que o seu estômago sem umbigo é um estigma que a afasta da vida normal da comunidade, que vê a sua diferença como uma anomalia da natureza: “They thought she might hurt them in some way if she got angry, and they also felt pity along with their terror of having been in the company of something God never made” (SS, 144). Vista por todos com uma profunda estranheza e com ligações ao sobrenatural, Pilate passa então a ser ostracizada: “It isolated her. Already without family, she was further isolated from her people [...]” (SS, 148).

Pilate é, assim, marginalizada pelo seu próprio povo, tal como também o é na comunidade negra que integra no Southside. Quando finalmente decide assentar e procurar uma vida mais estável para si e, principalmente, para a sua família, a comunidade continua a vê-la como um ser marginal, não só pela ausência de umbigo mas também pelo seu estilo de vida, que a identifica muito mais com o mundo natural do que com o social. Embora seja respeitada no Southside, o respeito que a comunidade lhe devota confunde-se muitas vezes com temor,

⁹³ “History is a nightmare,” Stephen said, “from which I am trying to awake”. In James Joyce, *Ulysses*, London: Penguin Books, 1992, p. 42.

causado pelo receio dos poderes mágicos de feiticeira a que é associada. Quando fala a Milkman de Pilate, Macon avisa-o para se afastar dela, porque “she’s a snake, and can charm you like a snake, but still a snake” (SS, 54). Pilate fica ligada, de facto, a imagens inexplicáveis do sobrenatural, em particular na cena em que Guitar e Milkman são presos; com o intuito de libertar Milkman, Pilate muda de aparência, transforma-se num ser pequeno e frágil, com traços físicos radicalmente diferentes dos que a caracterizam: “She didn’t even look the same. She looked short. Short and pitiful” (SS, 205).

Simbolicamente, a ausência de umbigo de Pilate representa a marca da sua diferença e da sua singularidade, num mundo onde a diferença racial foi sempre perspectivada como motivo de discriminação. Como podemos ver no romance, a razão para a ausência do umbigo de Pilate tem que ver com as circunstâncias que marcaram o seu nascimento. Uma vez que a sua mãe já estava morta na hora de dar à luz, ela teve de nascer sozinha, o que revela o seu lado sobre-humano. Pilate é, assim, a encarnação de uma força da natureza que, ao nascer sozinha, transcende os limites da própria vida. Do mesmo modo, ela representa o ser humano que não se resigna aos caprichos da morte, desafiando a fatalidade da sua condição de mortal ao afirmar que se pode escolher como, quando e por quem morrer. Como ela própria afirma: “People die when they want to and if they want to” (SS, 140). De facto, Pilate escolhe o momento da sua morte, decidindo ela própria quando e por quem morrer, numa opção derradeira de sacrificar a sua vida para proteger Milkman. Ao fazê-lo, ela demonstra que é possível não morrer em vão, num desafio aos planos imperturbáveis de quem julga poder aniquilar arbitrária e aleatoriamente.

Pilate torna-se, assim, o exemplo completo do ser humano que assume a liberdade de tomar a sua vida nas suas próprias mãos e dar-lhe o rumo que entender, consciente, porém, de que, ao fazê-lo, assume, na intersecção voluntária da sua vida com outras vidas, uma responsabilidade acrescida sobre o destino dos outros. Pilate reitera, à semelhança do que fez Jake e também, à sua maneira, Macon, o seu compromisso com uma causa, neste caso, com a possibilidade que Milkman representa de preservação do seu povo e da sua cultura. Torna-se, assim, a antítese do mítico Solomon que, ao partir sozinho em busca da ancestralidade perdida, abandona a mulher e vinte e um filhos aos seus próprios destinos.

Milkman compreende a opção de vida de Pilate no final, quando descobre que “[w]ithout ever leaving the ground, she could fly” (SS, 336). Renova-se, então, a mensagem implícita na metáfora central da obra, de que a opção de voar rumo a um destino escolhido não implica necessariamente descurar as responsabilidades pessoais para com os seus, como fez Solomon e como fez Milkman durante toda a sua vida.

Sendo da inteira responsabilidade de Pilate o seu nascimento e a sua morte, a sua vida também o é. Com efeito, órfã de pai e de mãe, afastada da comunidade e abandonada pelo irmão, Pilate fez-se sozinha, num mundo hostil aos negros e às mulheres. Ao contrário de Macon, no entanto, Pilate escolheu construir a sua vida afastada da sociedade dominante e, ao não deixar-se contaminar por valores e princípios alheios, ela representa, assim, a garantia de continuidade da identidade do seu povo. A caixinha que usa como um brinco, na qual guarda o papel onde Jake escreveu o seu nome, é o elo que simbolicamente a liga à importância da sua identidade e à do grupo afro-americano. Como Milkman observa, a caixinha que a acompanha contém “[h]er own name and everybody else’s” (SS, 89); deste modo, Pilate encarna todas as potencialidades para garantir as possibilidades de preservação da identidade afro-americana que, contaminada pelas marcas da sociedade dominante, ameaça desintegrar-se.

A figura de Jake é uma presença constante na vida de Pilate e, mesmo depois de morto, ele continua a ser o seu conselheiro e o seu guia. Num plano simbólico, a permanência de Jake na vida de Pilate, além de reiterar a marca do sobrenatural, do lendário e do mítico na tradição afro-americana, simboliza a continuação da sua ligação ao seu passado ancestral, uma forma de buscar nesse passado um sentido para o presente. Tal como Morrison dedica *Song of Solomon* ao pai e a epígrafe estabelece esta ligação de sentido entre a figura do pai e os filhos, também a ligação de Pilate a Jake enfatiza o sentido da sua identidade no contexto da figura paterna e dos pais ancestrais.

Ela não compreende a verdadeira mensagem do pai quando ele lhe diz “Sing. Sing”, porque, na sequência da proibição de Jake em mencionar o nome de Sing depois da sua morte, nunca foi revelado a Pilate o nome da mãe; do mesmo modo, também confunde o sentido da frase que Jake lhe repete: “You just can’t fly off and leave a body” (SS, 147). Muito presa às recordações que lhe restaram da

infância, o que não lhe foi revelado nessa altura acabou por ficar guardado no saco que pendura no tecto de sua casa e que guarda como herança. Cumprida a sua prerrogativa da mulher que guarda a memória racial, ela vai ter de esperar pela chegada da figura masculina que, num trabalho complementar, vai seguir em busca de um elo de ligação entre todos os elementos do passado que ela guarda.

Esta cumplicidade e complementaridade das responsabilidades de Pilate e Milkman, assim apresentadas, sugerem uma resposta política de Morrison à sociedade dominante, uma forma de procurar desconstruir as imagens estereotipadas inventadas em torno do negro como meio de dominação. Deste modo, parece-nos que a identificação de Pilate com a figura da guardiã das memórias da família desconstrói o estereótipo inventado no século XX (como resposta aos movimentos feministas) da imagem da matriarca forte, viril e independente que trabalha para sustentar a família e que, por isso, cria a imagem de negligência na educação dos filhos. De forma semelhante, Milkman, o negro irresponsável, incapaz de vãos maiores, surge como uma nota de esperança no mundo fragmentado dos negros. Esta relação de complementaridade entre as figuras feminina e masculina sugere, assim, aquela noção de “comradeship” de que Morrison fala na entrevista a Charles Ruas. Como a autora observa a partir da sua própria experiência, “I remember my parents and my grandparents – I always knew somehow they were comrades. They had something to do together”⁹⁴. Neste sentido, a construção da identidade afro-americana em *Song of Solomon* sugere que, do fracasso ou sucesso das opções dos indivíduos, homens e mulheres, depende também a sobrevivência de toda a comunidade e a preservação dos valores do colectivo.

Num plano similar ao de Pilate, também Circe, a anciã da comunidade negra, irá desempenhar a sua função de guardiã da memória do seu povo. Descrita como “[s]o old she was colorless”, Circe possui, no entanto, “the strong, mellifluous voice of a twenty-year-old girl” (SS, 240). Neste sentido, Circe representa, ao lado de Pilate, a sabedoria ancestral guardada na memória em toda a sua vitalidade. O único receio de Circe, de que os cães a devorem depois de morta, aponta para a crença dos negros de que os mortos precisam de receber os rituais

⁹⁴ In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 239.

fúnebres; como ela afirma a Milkman, “[t]he dead don’t like it if they’re not buried. They don’t like it at all” (SS, 245). Como podemos ver, este princípio da cultura afro-americana tratado por Morrison em *Song of Solomon* está representado no fantasma de Jake que lembra insistentemente a Pilate a sua responsabilidade para com os mortos. Um princípio em que Pilate acredita e que, simbolicamente, executa no final, quando, depois de saber que os ossos do saco que carrega como uma herança são os do pai, os enterra em Solomon’s Leap. Nesta reunião de Jake à terra a que pertence, ele encontra finalmente a paz dos mortos e, num outro plano, assegura a ligação dos vivos a um lugar ancestral de pertença. Sublinha-se, assim, a concepção cíclica do tempo, segundo a perspectiva africana de que o presente só faz sentido quando existe uma ligação ao passado. Esta forma de conceber o tempo contrasta com a noção linear de Macon, que vê o presente como um somatório de êxitos a partir do qual constrói o futuro. A tarefa de Milkman parece ser a de conciliar estas duas formas de perspectivar o tempo, procurando no passado os significados do presente para assim poder projectar o futuro.

É também particularmente sugestivo que a mãe de Pilate seja de ascendência índia; pertencente também a um grupo minoritário, a origem de Singing Bird enfatiza duplamente o desenraizamento da família a que Milkman pertence. Tal como os negros, também os índios foram desenraizados, estes na sua própria terra, confinados a reservas tribais e a guetos étnicos. Por isso, existe entre eles uma herança partilhada de desenraizamento, como Milkman, a determinado momento, conclui:

Ohio, Indiana, Michigan were dressed up like the Indian warriors from whom their names came. Blood red and yellow, ocher and ice blue. [...] The Algonquians had named the territory he lived in Great Water, *michi gami*. How many dead lives and fading memories were buried in and beneath the names of the places in this country. Under the recorded names were other names, just as “Macon Dead,” recorded for all time in some dusty file, hid from view the real names of people, places, and things (SS, 329).

Também Jake, um ex-escravo, procurou tirar partido da “terra das oportunidades”, sem perceber que ia contra a corrente dominante, acabando por ser

vítima da ganância dos que entendiam que as oportunidades pertenciam apenas ao grupo dos “eleitos”. A fatalidade do destino de Jake é percebida por Macon como uma consequência do seu analfabetismo: “Everything bad that ever happened to him happened because he couldn’t read. Got his name messed up cause he couldn’t read” (SS, 53). A troca do seu nome, com a consequente perda da sua identidade, bem como os acontecimentos que estiveram na origem da sua morte, representam a vulnerabilidade dos que não detêm o poder da palavra escrita. O domínio da linguagem escrita garantiria, de facto, aos afro-americanos uma capacidade renovada de resistência contra o poder dos brancos. No entanto, como veremos no capítulo seguinte, será através da força da palavra oral, quando aliada à palavra escrita, que reside o verdadeiro poder da linguagem dos negros; pela preservação do *nommo*, enquanto herança de uma ancestralidade africana, o afro-americano procura a definição da sua identidade e a afirmação da sua singularidade.

Uma vez mais, é Pilate que, como contadora de histórias, assegura a divulgação oral da tradição do seu povo como um agente cultural que retém na memória e no espírito a alma do seu povo. Neste papel de contadora de histórias por excelência, Pilate vai revelar-se como uma peça imprescindível para a descoberta de Milkman dos elos de ligação entre o presente, o passado e o futuro. Com efeito, desde o primeiro encontro com Pilate, Milkman sente-se totalmente deslumbrado com as histórias da tia: “The boys watched, afraid to say anything lest they ruin the next part of the story, and afraid to remain silent lest she not go on with telling” (SS, 43).

Do mesmo modo, pela associação do nome de Pilate à palavra “pilot” sua homófona, ela é, “like a riverboat pilot” (SS, 19), a guia espiritual de Milkman. Além disso, o grupo de letras que forma o seu nome cria em Jake a imagem poderosa de uma árvore protectora, numa projecção do papel de Pilate na vida de todos os que privam consigo e, em especial, na de Milkman: “[he] saw in them a large figure that looked like a tree hanging in some princely but protective way over a row of smaller trees” (SS, 18).

Pilate fica assim associada a uma imagem de força e protecção, como uma marca do destino que a liga a uma força da natureza e a um instinto maternal que alia as noções de abrigo e de guia. Assim possuidora destas virtudes, detentora da

memória dos seus antepassados e livre da mácula do olhar dominante, Pilate reúne todas as condições para iniciar Milkman na descoberta da sua ancestralidade. É também ela que detém na sua posse todos os elementos vitais na descoberta do passado e é ela que anuncia, como um arauto, a pista-chave que ele vai ter de seguir e decifrar.

Sem qualquer ligação espiritual à família, ao seu povo e ao *lugar* a que pertence, Milkman vai ter de partir numa viagem física e espiritual que lhe permita atingir, finalmente, o conhecimento. É dessa viagem que trataremos a seguir, seguindo cuidadosamente o percurso de Milkman que, na qualidade de herdeiro legítimo de uma ancestralidade que, simultaneamente, o confunde e o preenche de significado, vai ter de aprender a descobrir e a apurar um sexto sentido, “the one that life itself might depend on”, e a articulá-lo com “what there was before language” (SS, 277 e 278, respectivamente). Só assim poderá intelectualizar o *blues* de Solomon, até aí opaco pela essência inacessível da sua linguagem aos sentidos maculados de Milkman.

II

“It was all language”:

**A questão da(s) linguagem(ns), do nome e da palavra
em *Song of Solomon***

*We die. That may be the meaning of life.
But we do language. That may be the measure of our lives.*

Toni Morrison

A linguagem é o duplo do mundo.

Octávio Paz

*[T]hey howled at the notion of remembering invisible words you
couldn't even read by tracing letters you couldn't pronounce.*

Toni Morrison, *Paradise*

How Does It Feel to Be an Oxymoron?

David Lionel Smith

Num ensaio de 1996, Madan Sarup explica que o conceito de “home” prevê, em especial no caso dos grupos minoritários, um sentido de pertença a um *lugar* como uma promessa de maior segurança e estabilidade. Segundo o autor, qualquer grupo minoritário, quando confrontado com actos hostis, procura criar laços culturais como meio de resistir ao domínio do opressor, indo em busca de espaços alternativos de afirmação de autoridade. Numa intenção explícita de não assimilação pela sociedade dominante, o grupo procura validar, assim, a sua própria cultura e a sua identidade. “Home”, enquanto *lugar* de pertença, surge, além de um conceito social e ideológico, como uma construção política, intimamente relacionada com afirmação de poder e de autoridade. Na busca do *lugar*, os grupos procuram as suas raízes, as suas origens, em algumas situações vividas, noutras aprendidas ou imaginadas, de forma a apreenderem a sua história e a sua cultura; ao fazê-lo, esperam ganhar um orgulho renovado nos traços que singularmente definem a sua identidade¹. Nesta ordem de ideias, interessa saber o que invade de um sentido de “home” esse *lugar* específico e por que meios se procura construir, nesse espaço ideológico, uma identidade repleta de significado.

Reflectindo sobre o papel do afro-americano numa América entendida como uma “racial house”, potencialmente arquitectada como “the father’s house of many rooms”², Toni Morrison parte da definição das metáforas “house” e “home”, entendidas à luz do antagonismo que a língua inglesa lhes confere. A autora explica que o primeiro conceito implica um espaço arquitectado pelo grupo dominante, segundo regras bem definidas de fronteiras e de poderes; por outro lado, o segundo abre-se às possibilidades de um lugar de pertença, ideologicamente construído como um espaço de sentidos. É neste espaço que a “raça”, enquanto conceito definido por traços enraizados no que se assume como tradição cultural afro-americana, oferece especificidades alternativas à tendência dominante e reivindica competências e autoridade discursiva.

Num mundo multicultural mas profundamente racista como a América, confunde-se, não raramente, o significado ideológico da noção de “raça” com um sentido hierárquico de diferenças físicas, o que dá lugar a manifestações de discriminação e racismo. O estilo de vida do *Outro* e tradições culturais distintas

¹ Sarup, “The Home, the Journey and the Border”, pp. 1-13.

² Toni Morrison, “Home”, pp. 3-12..

persistem como manifestações marginais quando perspectivadas pelo olhar dominante, que identifica pela *cor* o traço racial carregado dos estigmas do passado. Como Morrison refere numa entrevista a Charles Ruas:

With black people, because of the physical difference, they could be seen as slaves, and subsequently are now viewed as the visible poor. We are perceived as the lowest of the classes because we can be identified that way. It wouldn't make any difference what we wore, or what neighborhood we lived in, we're still visible as that. The visibility has made the prejudices last longer. It's not because one is black that the prejudice exists. The prejudice exists because one can identify the person who was once a slave or in the lower class, and the caste system can survive longer.³

Num estudo sobre a génese do racismo nos Estados Unidos, Isabel Caldeira aponta para um conjunto de elementos de natureza ideológica, histórico-social, económica e cultural como estando na base da construção social e simbólica do racismo na sociedade americana. Remontando ao tempo da colonização e à definição da escravatura como instituição, a autora salienta a problematização do conceito de “raça”, construído e actualizado na mente do grupo dominante como “uma formação discursiva que serve uma estrutura de poder”⁴. À “raça” do negro passariam, então, a estar associados uma série de mitos e estereótipos, que acabariam por definir uma associação entre as diferenças físicas dos negros e a inferioridade intelectual e cultural com que passariam a ser frequentemente conotados. Assim, pela popularização do estereótipo e pela difusão no discurso político-cultural da imagem do negro como um ser inferior e estigmatizado, se construiu nos Estados Unidos um discurso de dominação. Actualizado constantemente segundo as dinâmicas de um processo evolutivo, esse discurso tornar-se-ia também alvo de reformulação por parte do grupo afro-americano, igualmente em busca de um discurso definidor da sua identidade.

³ Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 243.

⁴ Maria Isabel Carvalho Gomes Caldeira, “A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 39, Maio 1994, p. 31.

Nesta ordem de ideias, o conceito de “raça” sugere uma relação com a construção da afro-americanidade, apresentando-se, em simultâneo, como um signo potencialmente edificador da identidade do grupo e um estigma demolidor. Esta ambivalência inerente ao conceito de “raça” agudiza a consciência da duplicidade, em especial na mente do intelectual negro, artista ou crítico, que, analisando e reflectindo sobre o papel do grupo no todo cultural e literário, é um potencial elo de negociação entre a sociedade em geral e o grupo humano a que pertence. Como observa Harold Cruse, o intelectual negro é um profundo conhecedor da natureza ambivalente da sociedade americana e, nessa condição, “must deal intimately with the white power structure and cultural apparatus, and the inner realities of the black world at one and the same time”⁵.

Ao reflectirmos sobre o papel do intelectual negro, interessa saber onde e como se situa alguém que, num contexto historicamente adverso e ambíguo para o americano negro em geral, assume um papel especialmente interventivo no processo de resistência a todo um passado de colonização mental e ideológica e de segregação cultural. Dotado de um raciocínio crítico e um olhar excepcionalmente atento às dinâmicas do mundo, o intelectual americano negro procura fazer-se ouvir no seio de um sistema que se fez sem contar com o contributo étnico ou cultural do seu grupo. Por isso, a sua posição torna-se particularmente ambígua, já que procura integrar-se num meio devidamente organizado e definido, não conseguindo todavia dissociar-se da sua origem étnica. Assim condicionado por regras que chegam até si com a força do poder instituído, mas profundamente comprometido com o grupo a que pertence, o intelectual negro parte, desde logo, de uma contradição que o divide entre os códigos aprendidos por força da aculturação e os valores étnicos que definem a sua identidade.

A este propósito, Isabel Caldeira aponta uma questão da qual o artista americano negro parece não poder alhear-se: “Para quem escreve, quem o lê?”⁶. Como a autora adianta, sendo o objectivo do intelectual negro a comunicação e o diálogo, ele conta também com um receptor que, na sua maioria branco, o faz sentir-se “julgado com a indulgência do mestre perante a inferioridade e

⁵ Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York: William Morrow, 1967, p. 451.

⁶ Maria Isabel Carvalho Gomes Caldeira, “A Palavra e o Poder: *Invisible Man* de Ralph Ellison”, *Biblos*, LVI (1980), p. 544.

imaturidade do aprendiz”⁷. Daí encontrarmos, como conclui Caldeira, concepções tão divergentes quanto à natureza da escrita dos negros, que opõem os que defendem a existência de traços étnicos e sociais singulares, como o caso dos artistas da “Black Aesthetic”, e os que procuram acrescentar a sua experiência e o seu valor artístico ao panorama geral da tradição literária americana, como Ralph Ellison.

Mas a consciência da ambiguidade, nos termos assim apresentados, não se manifestaria, de uma forma suficientemente visível, antes das primeiras décadas do século XX. Impedidos durante o tempo da escravatura de aprender a ler e a escrever, a ausência da palavra escrita seria entendida como sinónimo de inferioridade intelectual; pela suposta incapacidade de *escrever* o passado ou, noutras palavras, de *inscrever* a sua presença na História, o negro ficaria também associado a uma imagem de desumanidade. Partindo da teorização filosófica de Kant e de Hegel e da concepção de Hume da escrita como o signo distintivo entre o animal e o humano, logo, como um “certificado de humanidade”⁸, Henry Gates resume assim essa concepção inventada em torno do negro como um ser paradigmático dessa ausência de “humanidade”: “Without writing, there could exist no *repeatable* sign of the workings of reason, of mind. Without memory or mind, there could exist no history. Without history, there could exist no ‘humanity’”⁹.

As narrativas de escravos, que proliferaram durante o século XIX e que foram arrancadas ao esquecimento depois da década de sessenta, são testemunhos vivos das experiências de ex-escravos que conseguiram refazer-se dos escombros da escravatura. Consideradas a matriz da tradição literária afro-americana, representam a manifestação artística mais antiga do grupo, uma forma de divulgar as vozes que não se conformaram ao silêncio. Em “Canonizing Toni Morrison”, Nancy Peterson observa que a narrativa de Morrison funciona como uma resposta a uma América monolítica e homogênea, como uma forma de preencher os vazios deixados pela

⁷ Caldeira, “A Palavra e o Poder”, p. 545.

⁸ Henry Louis Gates, Jr., “Writing, ‘Race,’ and the Difference It Makes”, in *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 65, tradução nossa.

⁹ Gates, Jr., “Writing, ‘Race,’ and the Difference It Makes”, p. 62.

escrita anti-esclavagista do século XIX, que não criticava o horror da escravatura para evitar que os leitores brancos se sentissem ofendidos¹⁰.

Durante a escravatura, os escassos escritores negros que, de uma maneira ou de outra, procuravam afirmar-se como tal, empenhavam-se em absorver e seguir os valores linguísticos, literários e culturais, a par dos princípios religiosos, que vigoravam na América do século XVIII e também do século XIX. As obras de Phillis Wheatly (1753-1784) e Jupiter Hammon (1711-1806?) exemplificam essa anuência, numa combinação poética e cultural em perfeita sintonia com a tendência da época; por outro lado, insinuem também o que podemos entender como tentativa de contrariar uma *ausência* através do que Gates denomina de “talking book”¹¹.

Mas só na época da Reconstrução é que seria dada aos negros a possibilidade oficial da alfabetização. Instruídos em escolas para negros, segundo currículos constituídos por áreas essencialmente práticas que não favoreciam o desenvolvimento de um raciocínio crítico e reflexivo, os negros viram-se envolvidos no que parecia ser um plano de integração na sociedade, mas que não passava de uma tentativa de aculturação em massa de um grupo que nunca veria, afinal, a contrapartida de uma integração absoluta. A aquisição da língua servia, assim, como meio de absorção da cultura dominante, sem espaço para o desenvolvimento das manifestações culturais e sociais de um grupo que, pela sua origem, não se identificava totalmente com a cultura que assimilava.

Na segunda década do século XX, assistiríamos ao primeiro encontro do intelectual negro com uma ancestralidade africana ainda incompreensível, mas que começa a querer olhar com um orgulho renovado. A descoberta de África para os negros surgiu, nesta altura, como uma injeção de esperança; o continente representava um mistério que todos, os europeus inclusive, desejavam desvendar e as culturas e os estilos de vida africanos encerravam em si um exotismo que deleitava a curiosidade de quem procurava, num momento histórico e humano tão conturbado, a essência da vida. Esta descoberta permitia explorar genuinamente um passado ancestral que começava a informar de significado a existência dos negros

¹⁰ Nancy J. Peterson, “Introduction: Canonizing Toni Morrison”, in *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, edited by Patrick O'Donnell, 39.3&4, Fall/Winter 1993, pp. 461-479.

¹¹ Gates, Jr., “Writing, “Race,” and the Difference It Makes”, p. 64.

na América. Surgiam assim possibilidades renovadas para a construção cultural de uma (id)entidade a descobrir-se a si própria.

Nesta altura, Harlem tornou-se um importante centro de concentração de negros e, embora outras cidades tivessem sido um destino igualmente procurado, reunia as condições mais atractivas, tornando-se o símbolo do negro urbano. Assim, enquanto foco de reunião do maior número de elementos da vida americana negra, Harlem surgiu como a plataforma ideal de promoção do “New Negro”, como o lugar onde era possível partilhar experiências que dessem um novo impulso ao desejo de afirmação do negro no todo americano. A cidade representava a distância da simplicidade da vida rural e uma aproximação do pluralismo e complexidade urbanos, que forçavam o negro a ver-se como um ser mais abrangente.

Como Edgar Morin sublinha, “a metrópole é a sede da complexidade social”; a grande cidade, de acordo com o autor, “torna-se um meio favorável à criatividade, às inovações, às ideias novas, ao pensamento”¹². Assim, a urbanidade do negro viria a representar um papel determinante na sua metamorfose, pois, como Locke refere, a cidade forçava-o a ver-se como um ser mais complexo num lugar de multiplicidades, e tornava-o mais sofisticado e mais exigente consigo próprio e com os outros¹³.

Na partilha de um lugar como a cidade, onde as experiências e as *cores* são tão diversas, o negro passaria por um processo de consciencialização de si como “raça” e aprenderia a reabilitar, compartilhando, a singularidade da sua *cor* e da sua cultura. Harlem transformou-se, assim, no epicentro de uma luta pela sublimação do efeito negativo da *cor*, num processo de metamorfose que teria de passar por uma necessária mudança de atitude, assim sugerida por Locke:

[I]t must be admitted that American Negroes have been a race more in name than in fact, or to be exact, more in sentiment than in experience. The chief bond between them has been that of a common condition rather than a common consciousness; a problem in common rather than a life in common.¹⁴

¹² Morin, p. 177.

¹³ Locke, “The New Negro”, pp. 5-6.

¹⁴ Locke, “The New Negro”, p. 7.

Como podemos verificar pelas observações de Locke, ansiava-se encontrar traços comuns numa ancestralidade que, embora tão diversa, levantava a suspeita de uma experiência partilhada pela origem do mesmo continente e pela mesma condição de marginalização na América. Esta ligação com a África e com as manifestações culturais africanas significavam as potencialidades de uma (id)entidade cultural ainda à procura de uma expressão artística e cultural própria.

Nathan Huggins observa que, no clima de incertezas que o homem americano do pós-Primeira Guerra Mundial viveu, o negro terá sido o que mais angústias sentiu na procura da sua identidade. Se os artistas americanos se refugiavam nos centros intelectuais europeus, especialmente em Paris, e os grupos de imigrantes cultivavam a memória da segurança e equilíbrio de um passado familiar e histórico no seu país de origem, o negro estava vinculado a um passado ancestral apagado e às memórias de um passado vivido caótico, porém muito distantes da estabilidade ou do orgulho desejados. Como resultado do “provincianismo” da América, brancos e negros tinham de procurar noutro lado as origens da civilização e da cultura; se o americano branco ainda possuía algum tipo de relação histórica e cultural com a Europa, o negro, por seu lado, rejeitava aquele continente como seu parente cultural¹⁵.

A África surgiria, assim, como motivo de inspiração para os negros, motivando um estilo artístico repleto de imagens primitivas africanas, numa tentativa de encontrar sentido numa ancestralidade vista como genuína. Como Albert C. Barnes observa, esta ancestralidade africana seria entendida como um elemento fundamental para a compreensão do negro como um ser humano complexo. Barnes sublinha: “he inherited [the psychological complexion] from his primitive ancestors”¹⁶. Tendo herdado também uma capacidade criativa e imaginativa repleta de cor, de ritmo e de vivacidade, o autor adianta também que a essência da expressão artística do Negro advém do seu envolvimento emocional com o mundo e com a vida, o que, nas massas, se exprime através da prática

¹⁵ Huggins, “Art: The Black Identity”, pp.137-189.

¹⁶ Albert C. Barnes, “Negro Art and America”, in *The New Negro*, edited by Alain Locke, New York: Touchstone Edition, [1925] 1997, p. 19.

peculiar dos rituais religiosos. Por estas razões, Barnes afirma que “The Negro is a poet by birth”¹⁷.

Não obstante, esse primitivismo africano que caracterizaria grande parte da arte da Renascença de Harlem revelou-se, porém, como um motivo escasso, quando aplicado ao objectivo de contar uma identidade americana negra, que não se enquadrava nem na tradição anglo-saxónica nem na tradição literária americana. Parecia ser muito mais fácil fazer uso da tradição artística africana do que encontrar o significado de África para os negros da América. Langston Hughes refere-se a essa questão por resolver em “Afro-American Fragment”, assumindo aquele continente em termos tão distantes e desconhecidos como poderia parecer aos olhos dos brancos:

So long,
So far away
Is Africa
Not even memories alive
Save those that history books create,
Save those that songs
Beat back into the blood –
[...]
Through some vast mist of race
There comes this song
I do not understand,
[...]¹⁸

Embora o contexto americano das primeiras décadas do século XX se tenha revelado propício ao aparecimento da Renascença de Harlem e tenha dado um certo vigor às manifestações artísticas e culturais negras, proporcionou também uma série de desaires e dificuldades, nomeadamente aos níveis económico e social. A determinação do Ku Klux Klan atingia níveis elevadíssimos de intolerância e violência raciais e as circunstâncias da Depressão Económica representariam um

¹⁷ Barnes, “Negro Art and America”, p. 19.

¹⁸ Langston Hughes, *The Collected Poems of Langston Hughes*, edited by Arnold Rampersad, New York: Vintage Books, 1995, p. 129.

forte revés no efêmero optimismo sentido pela população negra e no espírito de procura dos artistas de Harlem.

Além disso, a alienação dos harlemitas das verdadeiras condições sociais das massas terá também contribuído para a não realização cabal dos objectivos do movimento. O impulso criativo de uma boa parte dos artistas negros visava muito mais um objectivo de reconhecimento artístico do que a partilha de uma identidade cultural que unisse e projectasse o grupo como alternativa à tendência dominante. A dependência de um patrono, normalmente branco, limitava a expressão artística dos artistas negros, divididos entre a procura de um passado comum que lhes permitisse formular uma filosofia cultural e a projecção artística que lhes proporcionasse um lugar entre os grandes no mundo das artes. Artistas como Countee Cullen sucumbiam ao sentimento de duplicidade, divididos entre o ser-se negro na América e as normas artísticas ditadas pelo cânone. Entre a incorporação de um passado africano e a vivência de um presente americano dominado pelos valores euro-americanos, os harlemitas acabariam por frustrar a expressão completa de um estilo de vida negro através de um estilo artístico próprio.

Embora o vigor e a energia da Renascença de Harlem – sobejamente demonstrado por DuBois, Locke, Hughes, Johnson ou Cullen – tivessem esmorecido prematuramente, vítimas de um elitismo ingénuo e dos efeitos letais da Grande Depressão dos anos trinta, a América não ficou indiferente ao movimento; senão, consideremos o jazz, que assume não só uma importância axial na nação como foi também totalmente absorvido pela cultura americana em geral. Pelo menos, a Primeira Renascença deve ser entendida, nas palavras de Henry Louis Gates, Jr., “a sustained attempt to combat racism through the very *production* of black art and literature”¹⁹.

A Renascença de Harlem foi de facto pródiga na asserção de uma consciência racial que levantava a suspeição das particularidades da identidade do negro e preparava a sua projecção no mundo das artes como alternativa cultural. Como Huggins conclui:

¹⁹ Gates, Jr., p. 27.

Whatever else, the era produced a phenomenal race consciousness and race assertion, as well as unprecedented numbers of poems, stories, works of art by black people.²⁰

Apesar de o movimento ter ficado aquém dos seus objectivos, a oferta de alternativas culturais significou um importante impulso na vida artística americana, com expressões artísticas, como o jazz – considerado por Langston Hughes como uma das maiores expressões da vida americana negra²¹ –, que objectivavam a América. Além disso, a luta pelo integracionismo, que ocupou grande parte da acção dos mentores da Renascença de Harlem (alguns deles com metodologias assumidamente divergentes, como W.E.B. DuBois, Booker T. Washington ou Marcus Garvey), passava por uma resposta efectiva a qualquer espécie de injustiça – física, intelectual, moral ou social –, procurando contrariar, assim, a ideia de subserviência e inferioridade das velhas gerações.

Esta procura de afirmação política e social dos negros sustentava expectativas colossais de nunca mais lhes serem negadas quaisquer hipóteses de serem tratados como homens e cidadãos americanos²². Sinais bem eloquentes desta luta, a fundação da “National Association for the Advancement of the Colored People” (NAACP) e a “Urban League” representam referências incontestáveis na reivindicação pela igualdade social, económica e racial, bem como na promoção da arte americana negra, pela divulgação do trabalho dos artistas nas suas revistas, *The Crisis* e *Opportunity*, respectivamente.

²⁰ Huggins, p. 83.

²¹ [J]azz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America: the eternal tom-tom beating in the Negro soul (...), in “The Negro Artist and the Racial Mountain”, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. Leitch (General Editor), New York: Norton & Company, 2001, p. 1316.

²² Era, enfim, uma reivindicação da América como pátria, legitimada pela recente participação de milhares de negros na Grande Guerra e reforçada pela recepção dos soldados como heróis. Verificou-se, porém, nesta altura, um acréscimo significativo de manifestações de racismo contra os negros perpetradas pelo Ku Klux Klan, talvez como reflexo do receio das alterações profundas no negro e do papel deste na América. Este receio é manifestado em *The Great Gatsby*, onde F. Scott Fitzgerald recorre à personagem de Tom Buchanan, que, apesar de consciente da fragmentação do mundo do pós-Primeira Guerra, apresenta motivos tão vazios de significado e de bom senso como ele próprio. A superficialidade com que aborda a cada vez maior projecção dos negros na América do início do século XX está patente na apropriação que faz de *The Rise of the Coloured Empires* de Goddard: “The idea is if we don’t look out the white race will be (...) utterly submerged. (...) It’s up to us, who are the dominant race, to watch out or these other races will have control of things.” F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, London: Penguin Popular Classics, 1996, p. 19.

Se observada como uma fase de ilusões, ingenuidade e elitismo, a Primeira Renascença não deixa de ser entendida como uma busca de uma herança cultural, em que mulheres e homens americanos negros falavam da importância de um passado ancestral comum, da consciência de ser negro e de integridade racial. As aspirações da Primeira Renascença não se situam afinal muito longe daquelas partilhadas pela revolução cultural negra dos anos sessenta que cobriu toda a América e que deu lugar à Segunda Renascença. Se a Renascença de Harlem vira frustrada a materialização cabal dos seus objectivos culturais e políticos, os finais da década de quarenta e a de cinquenta viram renascer o interesse pela literatura americana negra, com a projecção de autores como Richard Wright ou James Baldwin, mas em especial, de Ralph Ellison. Com a publicação de inúmeros ensaios, Ellison tornar-se-ia um nome incontornável no mundo dos estudos culturais e com a edição de apenas um livro em vida, *Invisible Man* (1952), reunia-se ao conjunto de escritores canónicos da tradição literária ocidental.

Mas seria na década de sessenta que iríamos assistir ao maior impulso na resistência política dos negros e na luta pela afirmação da sua identidade cultural. Como Carlos Azevedo sublinha, os anos sessenta evidenciam um rompimento com estruturas sociais, políticas e artísticas em três planos relacionados entre si, que fizeram estremecer a concepção da sociedade americana como WASP e masculina – primeiro, verifica-se a substituição do consenso em torno de Guerra Fria de finais dos anos cinquenta, dando lugar, na década seguinte, a uma noção de libertação generalizada; segundo, a época reacende a discussão em torno dos negros, o que espicaça o Movimento para os Direitos Cívicos; terceiro, destaca-se a emergência de novos tipos de poder e de arte, consolidados em torno do “Black Power” e do “Black Arts Movement”²³. É neste contexto de mudança que emergem, como o autor refere, figuras tão emblemáticas como Malcolm X e, em especial, Martin Luther King, ambos protagonistas de acções e metodologias tão marcantes e tão radicalmente opostas; King e Malcolm X, definidos por Azevedo como

²³ Carlos Azevedo, “Sinais de Martin Luther King na Literatura Afro-Americana: *The Man Who Cried I Am, Meridien, Emergency Exit*”. Comunicação apresentada na Conferência *A Herança de Martin Luther King* na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, em 8 de Maio de 1998, publicada na separata da Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”, Porto, XV, 1998, pp. 19-34.

“catalisadores dos modos mais profundos da sua época”²⁴, iriam marcar o discurso político e social em duas posições extremas: se o primeiro optaria por um discurso pacifista e pelo apelo à exemplaridade moral, o segundo integraria a linha da frente de um activismo revolucionário; apesar desta dualidade programática, seriam sempre objectivos comuns a luta pela afirmação social dos negros, um discurso mais autónomo e a integração da cultura negra como uma entidade própria.

Adicionalmente, a nova realidade mundial levava não só a um aproveitamento político, como espicaçava nos intelectuais negros o aproveitamento máximo das possibilidades resultantes da experiência do negro diaspórizado pelo mundo inteiro. As lutas anti-colonialistas abriam agora novos horizontes para a criação de identidades nacionais e para a reconstrução de identidades culturais. Desfrutando, então, de um enquadramento político favorável, quer interna quer externamente, a Segunda Renascença encontraria com enorme sucesso uma resposta por parte do sistema. Premiados com a inclusão dos “Black Studies” nas universidades, os negros viram finalmente saciados os seus esforços de dar voz a uma literatura e a uma crítica próprias, lançando-se inclusive na elaboração e publicação de antologias literárias afro-americanas. A publicação de antologias significava um mundo repleto de novas possibilidades, tendo em conta que, como diz Paul Auster, “uma antologia não é mais do que uma primeira palavra, uma porta que se abre para um novo espaço”²⁵.

Numa articulação entre a Primeira e a Segunda Renascenças, Isabel Caldeira refere-se à partilha do mesmo espírito obstinado de resistência dos negros das décadas de vinte e sessenta do século XX²⁶. Os mesmos sentimentos e o papel determinante dos intelectuais dessas épocas representaram, como enfatiza a autora, a promoção da “visibilidade e da audibilidade”²⁷ da população negra. Do mesmo modo, a procura de uma autonomia global é partilhada por ambas as Renascenças,

²⁴ Azevedo, “Sinais de Martin Luther King na Literatura Afro-Americana: *The Man Who Cried I Am, Meridien, Emergency Exit*”, p. 21.

²⁵ Paul Auster, *Experiências com a Verdade*, tradução de José Vieira de Lima, Porto: Edições Asa, 1995, p. 53.

²⁶ Maria Carvalho Gomes Isabel Caldeira, “The New Black Consciousness: Writing and the Construction of a Black Aesthetic; or, Looking Back at the Handwriting on the Wall”, in *Anarchy and Dissent: American Literature in the Sixties*, edited by Maria Eugenia Díaz Sánchez & Vitorica Patea Birk, Salamanca: Plaza Universitária, 1999.

²⁷ Caldeira, “The New Black Consciousness: Writing and the Construction of a Black Aesthetic; or, Looking Back at the Handwriting on the Wall”, p. 75.

já que sem direitos políticos, sociais e económicos, a identidade cultural não seria possível.

Por outro lado, a lição deixada pela Renascença de Harlem é, como diz Caldeira, fundamental para a compreensão do processo ocorrido nos anos sessenta: além da aprendizagem resultante dos erros e dos fracassos, bem como das ténues vitórias, a experiência dos negros que viveram a crise social e económica dos anos trinta e a Segunda Guerra Mundial na década seguinte, representou um passo fundamental para a aquisição de uma distinta consciência política e cultural do negro dos anos sessenta.

Isabel Caldeira sublinha que, não obstante as similitudes entre as duas Renascenças, a sintonia entre “a arte e a política, o poeta e o povo, a luta pela palavra e a luta pela liberdade e pelos direitos civis”²⁸, sentida pelos artistas da década de sessenta, terá surtido uma eficácia que determinou a mudança no processo de resistência dos negros da América. Ao mesmo tempo, se as vitórias acumuladas, política e socialmente, renovavam o optimismo dos negros, o dilema antigo de se ser americano na experiência e negro na “raça” acentuava as dificuldades de conciliar as políticas integracionistas e a definição de uma identidade americana negra, em especial porque o movimento cultural negro encarava com excessiva independência o seu papel no contexto americano.

As décadas que se seguiram testemunharam a expansão do conceito de “multiculturalismo”, numa renovação radical do pensamento político, social e cultural, que procurava abolir conceitos totalizantes. Nos Estados Unidos, a vida intelectual lançava novas perspectivas sobre a História e sobre o lugar dos grupos humanos nela, numa manifestação cultural pródiga na asserção da diversidade. Uma revolução cultural assim descrita por Cornel West:

The inclusion of African Americans, Latino/a Americans, Asian Americans, Native Americans, and American women in the culture of critical discourse yielded intense intellectual polemics and inescapable ideological polarization that focused principally on the exclusions, silences, and blindnesses of male WASP cultural homogeneity [...].²⁹

²⁸ Caldeira, “The New Black Consciousness: Writing and the Construction of a Black Aesthetic; or, Looking Back at the Handwriting on the Wall”, p. 75, tradução nossa.

²⁹ West, “The New Cultural Politics of Difference”, p. 260.

Como West enfatiza mais adiante, terá sido uma reperspectivação dos modelos euro-americanos que terá favorecido a actual reformulação da consciência da duplicidade, perseguida ainda pelo legado ambíguo deixado pela degradação cultural da diáspora dos negros, mas actualizada numa renovada problematização dos conceitos de “invisibility” e “namelessness”. Esta moderna problematização da identidade, que, segundo o autor, determina o que chama de “end of Black innocence”³⁰, terá favorecido o aparecimento de uma “nova política cultural da diferença”, num contexto cultural partilhado por classes, géneros e orientações sexuais.

Numa alusão à necessidade de sublimar o conceito de “dupla consciência”, que, segundo West, parece fundamentar uma ansiedade de aceitação e reconhecimento por parte do grupo dominante, o autor aponta para o entorpecimento cultural causado pela consciência da duplicidade. West entende que centrar o problema da identidade cultural afro-americana na duplicidade favorece, por um lado, a reiteração ultrapassada da necessidade de reabilitar imagens raciais estereotipadas e, por outro, um desvio da atenção dos intelectuais negros da responsabilidade de criar uma rede discursiva representativa da diferença através da “desracialização” dos discursos.

Em sintonia com esta noção, West sublinha, no “Afterword” a *The House that Race Built*, a necessidade de desconstruir o conceito de “raça”, de forma a que o discurso da diferença fique finalmente limpo das cicatrizes deixadas pela construção da superioridade branca. Nas suas próprias palavras, “[t]hese *deracialized* discourses about modernity are disarming and deceptive in the face of the persistence of white supremacy here and abroad”³¹.

Numa reflexão sobre as tensões raciais do nosso tempo, a que atribui a designação de “dualismo racial”, Howard Winant dá-nos conta deste carácter eminentemente contraditório do conceito de “raça”. Numa tentativa de actualizar a noção de “dupla consciência” de DuBois, Winant sugere a confirmação do “problema do século XX” anunciado por DuBois, com as devidas transformações inerentes às dinâmicas de um processo evolutivo. Assim, diz Winant, por um lado,

³⁰ West, “The New Cultural Politics of Difference”, p. 263.

³¹ West, “Afterword” a *The House that Race Built*, p. 301.

o mundo analisado por DuBois, construído segundo uma hierarquia racial, está ainda muito presente no tipo de construção social e humana dos grupos e é, por isso, real; por outro, a noção de “raça” é ilusória porque a miscigenação é uma realidade intransponível. Assim sendo, conclui, a noção de “raça” passaria a manifestar um carácter ambivalente, oscilando perniciosamente entre o real e o ilusório:

Race [...] matters not only as a means of rendering the social world intelligible, but simultaneously as a way of making it opaque and mysterious. Race is not only real, but also illusory. Not only is it common sense; it is also common nonsense. Not only does it establish out identity; it also denies our identity. Not only does it establish resources, power, and privilege; it also provides means for challenging that allocation. Race not only naturalizes, but also socializes.³²

Nesta ordem de ideias, Winant propõe uma leitura flexível da questão racial, baseada na assunção do ser humano como um ser “whitmaniano”, contendo em si, por força da miscigenação, multidões. Do mesmo modo, continua, também as construções sociais, culturais e de identidade dos grupos são permeáveis à interação com os outros grupos humanos e com as suas práticas, o que afasta os indivíduos de qualquer categoria socialmente construída, caracterizada pela fixidez e pela estabilidade. Mesmo a terminologia adoptada pelos grupos para nomear a sua identidade é, na opinião do autor, falaciosa na designação dessa confluência de “raças” em cada indivíduo:

Such language reveals at once the sociohistorical imbeddedness of all racial ideas. For these are merely current North American designations, and hardly unproblematic ones at that. They are not in any sense “true” or original self-descriptions of the human groups they name. Nor could any language be found which would avoid such situations.³³

³² Winant, “Racial Dualism at Century’s End”, p. 90.

³³ Winant, “Racial Dualism at Century’s End”, p. 90.

Deste ponto de vista parece afastar-se Stuart Hall, que observa que a lógica racial discursiva permite construir e fixar diferenças humanas e culturais entre os grupos. Hall sustenta que a “raça” é um discurso que opera através do movimento dos significantes, como forma de produzir representações culturais e dar voz a entidades política e socialmente construídas. Nesta ordem de ideias, a reflexão de Hall oferece também pistas para a relação entre a linguagem e a essência da “verdade” de que fala Winant, salientando, no entanto, que a opção por uma linguagem racial atribui autoridade a um discurso alternativo e, não sendo a verdade, é sobretudo o garante de uma verdade. Como Hall sublinha, “[it is] not a question of what is true, but what is *made* to be true”³⁴. Por outras palavras, uma linguagem racial, não querendo traduzir a verdade, fala de uma verdade possível, perspectivada pelo olhar de quem (se) entende (n)o mundo americano como um espaço de opções e alternativas.

Desta opinião partilha também Toni Morrison que, em “Unspeakable Things Unspoken”, salienta o carácter ambivalente do conceito de “raça”: enquanto o conceito é apreendido pelo afro-americano como traço definidor da sua identidade, é, aos olhos do grupo dominante, irrelevante na procura de autoridade pela escrita³⁵. A procura de afirmação de autoridade do escritor afro-americano sugere, assim, uma complexidade redobrada, assente, em nosso entender, no papel ambivalente do negro. É sobre essa ambivalência que se questiona Morrison em “Home”: “How to be both free and situated; how to convert a racist house into a race-specific yet non racist home. How to enunciate race while depriving it of its lethal cling?”³⁶.

Morrison sugere que a transformação da América nesse lugar de pertença – “home” – só é possível pelo poder mágico que a palavra confere, pela liberdade criativa de reconstruir a América como um lugar onde a diferença de um discurso racial seja o traço distintivo da identidade cultural afro-americana. Morrison entende que a sua forma de perspectivar a América é necessariamente diferente do

³⁴ Stuart Hall, “Subjects in History: Making Diasporic Identities”, in *The House that Race Built*, edited by Whaneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 290-291.

³⁵ Morrison, “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, in *Modern Critical Views: Toni Morrison*, edited by Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1990, pp. 202-203.

³⁶ Morrison, “Home”, p. 5.

olhar “branco” sobre a nação, pelo que os modelos criados pela literatura americana não correspondem na totalidade às especificidades da sua *cor* e da sua experiência:

As an already-and always-raced writer, I knew from the very beginning that I could not, I would not, reproduce the master’s voice and its assumptions of the all-knowing law of the white father. (...) If I had to live in a racial house, it was important, at the least, to rebuild it so that it was not a windowless prison into which I was forced, a thick-walled, impenetrable container from which no cry could be heard, but rather an open house, grounded, yet generous in its supply of windows and doors.³⁷

À luz desta visão da América como um lugar pródigo de portas e janelas abertas à diversidade do mundo e ao seu olhar racial, Morrison constrói os significados contidos no conceito de “home”. A capitalização do antagonismo entre os conceitos “house” e “home” permite vislumbrar a conquista do *lugar*, demarcado pelas potencialidades discursivas consignadas no poder libertador da palavra. Nas palavras de Morrison, “these discourses are about home: an intellectual home; a spiritual home; family and community as home [...]”³⁸. Trata-se de um trabalho discursivo, narrativo ou crítico, com um sentido vital para o grupo, que, como Morrison sugere mais adiante, “may save our lives”³⁹. A escrita morrisoniana aponta, assim, para uma ligação estreita entre vida e linguagem, no sentido em que a palavra, escrita e falada, se tornou o instrumento mais eficaz de subversão dos modelos dominantes e de sobrevivência da identidade afro-americana.

No discurso à Academia Sueca em 1993, ao procurar exprimir o modo como entende esse instrumento poderoso que é a linguagem, Morrison parte da parábola do pássaro e da velha e sábia mulher para problematizar as limitações atribuídas a uma linguagem “oficial”, observando: “[r]uthless in its policing duties, it has no desire or purpose other than to maintain the free range of its own narcotic

³⁷ Morrison, “Home”, p. 4.

³⁸ Morrison, “Home”, p. 5.

³⁹ Morrison, “Home”, p. 11.

narcissism, its own exclusivity and dominance”⁴⁰. Mais adiante, Morrison aponta como alternativa a esta noção monolítica uma linguagem que se mostra em toda a sua vitalidade:

The vitality of language lies in its ability to limn the actual, imagined and possible lives of its speakers, readers, writers. Although its poise is sometimes in displacing experience, it is not a substitute for it. It arcs towards the place where meaning may lie.⁴¹

Ao apontar as potencialidades criativas de uma linguagem liberta dos grilhões convencionais, Morrison maximiza as hipóteses de existência de um *lugar* de sentidos, um espaço de representações alternativas ao olhar dominante, que possam ser vislumbradas como possibilidades. Assim olhada como uma entidade livre e independente, a linguagem abre-se à possibilidade de ser apropriada, manejada e entendida segundo perspectivas autónomas de significação. Como Morrison sublinha, a linguagem apenas representa ou sugere aquilo que procura nomear: “Language can never ‘pin down’ slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity, is in its reach toward the ineffable”⁴². Em conformidade com esta noção, a leitura convencional do mito babélico é também questionada por Morrison.

A queda da Torre de Babel, convencionalmente tomada como modelo de uma situação de ausência de comunicabilidade, define uma vertente da condição humana. Antes da queda de Adão, a linguagem transportava, na sua própria natureza, a essência elementar do significado; na sequência da queda punitiva de Adão, perdeu-se a capacidade criadora dessa língua original que o processo comunicativo entre Deus e Adão gerara, engendrando-se todo um processo de relação arbitrária entre a linguagem e o que ela significa e, em consequência, a característica polissémica e ambígua do signo. Esta arbitrariedade dos nomes revela um desfasamento entre o objecto e a linguagem que o nomeia, camuflando ou desvirtuando a sua essência, pelo que as palavras revelam apenas representações do

⁴⁰ Toni Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, 1993, New York: Alfred A. Knopf, 1998, pp. 13-14.

⁴¹ Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, p. 20.

⁴² Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, p. 21.

real⁴³. É esse desfasamento entre o real e a linguagem que motiva no Homem a procura de “reconstrução” da Torre de Babel, numa busca obsessiva de uma linguagem original, “pura” e “adâmica”, que revele, na sua essência, o real.

Porque se procura, em última análise, o poder e o domínio sobre todas as coisas, ansiosamente em busca do conhecimento absoluto, esta é uma questão proficuamente tratada pelos escritores do mundo ocidental. Uma obra paradigmática das perplexidades suscitadas pelo mito babélico na concepção da identidade é, sem dúvida, *The New York Trilogy*, de Paul Auster⁴⁴.

Composto por três histórias, “City of Glass”, “Ghosts” e “The Locked Room”, o romance interliga variações de um mesmo percurso de auto-conhecimento ou de procura de referências que tragam sentido a uma identidade individual. Num nível mais vasto, as identidades desdobram-se, multiplicam-se em correspondências entre as identidades dos diferentes protagonistas. Este jogo de identidades atinge um nível tal de multiplicação e, ao mesmo tempo, de diluição, que as personagens ou adquirem várias identidades, ou esquecem quem são, ou confundem a sua própria identidade com a de um outro ou ainda se diluem numa identidade alheia.

Neste universo construído por representações e criação de ilusões, a preocupação linguística com os nomes adquire um duplo significado: a procura de afirmação da identidade, que vemos, por exemplo, no gesto com que Quinn inicia a escrita do “red notebook”⁴⁵, e a despersonalização, como podemos concluir a partir da existência de duplos que, em vez de afirmarem a identidade, a ameaçam inabalavelmente.

Esta questão em torno dos nomes sugere a natureza perversa da linguagem, em moldes apresentados por Stillman a partir do conceito de “guarda-chuva”.

⁴³ Os diálogos de *Crátilo*, de Platão, apresentam uma reflexão em torno da justeza dos nomes. Enquanto Crátilo defende que estes foram estabelecidos em conformidade com a natureza das coisas, Hermógenes considera-os o resultado de uma convenção; procurando rasgar os horizontes de uma primeira filosofia da linguagem, Platão, que fala por Sócrates, questiona: “quando eu a pronuncio [a palavra] [...], não produzo em ti uma representação?”. Platão, *Crátilo*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1994, p. 145.

⁴⁴ Paul Auster, *The New York Trilogy*, London and Boston: Faber and Faber, 1992.

⁴⁵ “Then he opened the red notebook. He picked up his pen and wrote his initials, DQ (for Daniel Quinn), on the first page”, p. 39.

Assim, podemos ver, na explicação de Stillman a Quinn, as implicações de uma linguagem que não revela a essência do objecto que nomeia:

“When you rip the cloth off the umbrella, is the umbrella still an umbrella? You open the spokes, put them over your head, walk out into the rain, and you get drenched. Is it possible to go on calling this object and umbrella? In general, people do. At the very limit, they will say that the umbrella is broken. To me this is serious error, the source of all our troubles. Because it can no longer perform its function, the umbrella has ceased to be an umbrella. It might resemble an umbrella, it might once have been an umbrella, but now it has changed into something else. The word, however, has remained the same. Therefore, it can no longer express the thing. It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal”.⁴⁶

A linguagem surge, assim, como uma espécie de vazio lexical e semântico, porque as palavras não revelam factos; a palavra que nomeia o objecto não permite traduzir de uma forma transparente a sua essência, ocultando-o ou distorcendo-o. Este desfasamento entre a linguagem e o real provoca em Stillman um desejo de encontrar uma linguagem original e pura, que revele a essência do real: “I am in the process of inventing a new language”⁴⁷.

Quando vemos, no final de “City of Glass”, Quinn desaparecer quando as páginas do seu “red notebook” acabam, fica-nos a sugestão do carácter de incomunicabilidade do acto de escrita. O próprio Stillman é a imagem dessa instabilidade face à linguagem. Quando erra pelas ruas de Nova Iorque, os movimentos de Stillman compõem “Tower of Babel”; do mesmo modo, as conversas que mantém com Quinn revelam essa impossibilidade de apreender o sentido da realidade. Assim, o texto, em vez de ser um caminho para penetrar num sentido, acaba por revelar percursos sem sentido, que se estendem ao próprio *Eu*, que, por sua vez, se torna frágil e inconsistente. A construção da Torre permitiria, segundo a explicação de Stillman, uma inversão da História e uma correcção do passado, à sombra do qual o homem tem vivido a sua própria condenação.

⁴⁶ Auster, p. 77.

⁴⁷ Auster, p. 76.

Esta perplexidade e a frustração causadas pela queda de Babel são sugeridas pela imagem avançada por Maria Leonor Buescu: “A *torre* metamorfoseia-se em *poço*, numa inversão axiológica”⁴⁸. Nesta transformação metafórica da *torre* num *poço*, assistimos a um movimento inverso, de construção de um edifício fechado sobre si próprio, cativo nos limites da escuridão, mais perto do inferno do que do paraíso. O *poço* sugere-nos o lugar metafórico da ausência de comunicação entre os homens, a imagem da incapacidade de obter, através da linguagem, um resultado estável e definitivo.

Mas quando a essência do mundo é a diversidade, a relação entre um só significante e uma multiplicidade de significados possíveis pode não ser um infortúnio, mas talvez uma oportunidade renovada de aprender a ver, ouvir e perceber outras formas de perspectivar o real. Assim o entende Toni Morrison, quando sugere que o alcance do Paraíso poderia ter sido extemporâneo:

The conventional wisdom of the Tower of Babel story is that the collapse was a misfortune. That it was the distraction or the weight of many languages that precipitated the tower's failed architecture. That one monolithic language would have expedited the building, and heaven would have been reached. [...] Perhaps the achievement of Paradise was premature, a little hasty if no one could take the time to understand other languages, other views, other narratives.⁴⁹

Nesta subversão do significado da queda de Babel, Morrison parece perspectivar as possibilidades criativas da linguagem, nas quais parece assentar também a forma como o afro-americano se situa num lugar racial e cultural alternativo àquele que é entendido como dominante. Representando e concebendo na e pela linguagem o *lugar* da alteridade, as considerações de Morrison sobre uma linguagem monolítica por oposição a uma linguagem que diz da complexa diversidade do mundo reflectem as suas opções narrativas, explorando as possibilidades do mundo e da linguagem ao jeito do seu olhar afro-americano. A obra de Morrison emerge assim no contexto de uma América olhada, vivida e

⁴⁸ Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Babel ou a Ruptura do Signo*, Lisboa: IN-CM, 1983, p. 260.

⁴⁹ Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, p. 19.

entendida como um universo de alternativas plausíveis à sociedade euro-americana comumente designada como dominante. A promessa do lugar de pertença reside, então, nas possibilidades criativas do discurso afro-americano, mais propriamente nas duas formas de representação da linguagem, oral e escrita.

Assim, no modo extraordinariamente particular do “fazer de linguagem” de Morrison, como se dele dependesse a vida, Morrison procura representar o que foi durante tanto tempo silenciado, procurando humanizar o absurdo da escravidão, da segregação e do racismo que, ainda hoje, opõem o homem ao homem. Como observa Linden Peach:

[...] Morrison's novels mine rich, linguistic seams that are easily the equal hitherto unspoken narratives, the deep secret thoughts and, sometimes, the terrible yearnings which have not been previously articulated in novel form.⁵⁰

Peach sublinha que os textos de Morrison seduzem pelo seu conteúdo singularmente afro-americano, motivado por uma linguagem repleta de vivacidade, de cor, de sensualidade, de uma capacidade catártica, de criatividade folclórica e de ritmos e musicalidades, muito próprios do que se entende como tradição literária afro-americana. Acima de tudo, conclui, revelam uma linguagem que mostra que a memória da comunidade “is not accessed through but stored in the language”⁵¹.

Esta última noção oferece-nos uma pista de reflexão sobre o trabalho de linguagem de Morrison, uma vez que nos sugere que é numa linguagem trabalhada segundo modelos de referência da tradição afro-americana, que reside todo o poder de afirmação da cultura que a comunidade sustenta na memória. Em outras palavras, são os potenciais significados da linguagem livre da mácula da influência dominante que sustentam a sobrevivência da cultura afro-americana, marcada, ao mesmo tempo, por uma ancestralidade africana imaginada e por uma vivência que, mesmo permeável ao todo americano, se entende num modo diferente de perspectivar a América. Uma noção que revemos na seguinte afirmação de Morrison: “The cultures, whether silenced or monologicistic, whether repressed or

⁵⁰ Linden Peach, “The Language”, *Toni Morrison*, London: Macmillan Press, 1995, p. 129.

⁵¹ Peach, “The Language”, p. 134.

repressing, seek meaning in the language and images available to them”⁵². Reforçando esta ideia, Morrison estabelece uma relação de mutualidade entre cultura e linguagem, sendo que se a cultura afro-americana é, como tentamos sugerir, passível de ser representada numa linguagem criativa, as suas opções linguísticas são feitas em total conformidade com as exigências da sua cultura:

[M]y choices of language (...) are attempts (...) to transfigure the complexity and wealth of Afro-American culture into a language worthy of its culture.⁵³

É na sequência destas considerações que a autora procura explicar as suas opções linguísticas para os momentos que abrem as suas obras, e que considera fundamentais pela necessidade de corresponder na totalidade ao que designa de “will to discover”⁵⁴. Com particular interesse pelo nosso objecto de estudo, *Song of Solomon*, as pistas de análise de Morrison são material precioso para a nossa viagem de “descoberta” da obra. Guiados pelas pistas de Morrison, seguimos em busca das implicações da frase inicial de *Song of Solomon*, que aponta como centro da narrativa a noção de “flight”.

Como a autora explica, a escolha da frase inicial, “The North Carolina Mutual Life Insurance agent promised to fly from Mercy to the other side of Lake Superior at 3:00”, permite situar o contexto do nascimento do “colored baby” – Milkman –, a personagem que vai ter de assumir a responsabilidade pelo futuro do seu povo. As delimitações geográficas do Sul (North Carolina) e do Norte (Lake Superior) encerram, para o negro, significados distintos da noção convencional de fronteira; directamente ligada a esta ideia, a noção de voo, longe da analogia com um “superior state” que Morrison declina, remete para as míticas fugas de escravos em busca de liberdade no Canadá e, num plano simbólico, representa o lendário “africano voador”.

O detalhe descritivo da cena do voo de Mr. Smith coloca em evidência as cores que se congregam de forma a sugerir a bandeira da América, localizando,

⁵² Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, p. 208.

⁵³ Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, pp. 220-221.

⁵⁴ Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, p. 217.

assim, o espaço onde irá decorrer a viagem de Milkman. O vermelho das pétalas de rosa que se espalham pela neve que cobre a rua e o azul das asas que equipam Mr. Smith para o seu vôo são, de facto, os tons que dominam a cena. Situamo-nos, pois, num espaço historicamente hostil à vida dos negros, mas, como lugar das utopias concretizadas, a América é também o lugar com a diversidade necessária para permitir transformar em realidade esse sonho de reverter uma existência marginal.

Essa materialização do sonho é sugerida pelo dourado, que vemos proposto na “little yellow house” de Mr. Smith, no riso “gold-toothed” de um transeunte, no “little yellow card” do agente de seguros, a cor que, sob o domínio dos ensinamentos de Macon, vai prevalecer até certa altura da vida de Milkman; é a promessa do ouro, que o saco de Pilate supostamente contém, que irá motivar inicialmente a sua viagem, até descobrir que o seu tesouro é o verdadeiro conteúdo do saco, o passado que simbolicamente preenche de sentido a existência de Milkman e do seu povo.

Mas será apenas quando Milkman se libertar da influência dos valores da sociedade dominante que ele estará pronto para aceder ao conhecimento. A comparação que Guitar estabelece entre Milkman e o pavão que encontram por acaso é a imagem que melhor o caracteriza na fase da sua vida em que é dominado pelos ensinamentos de Macon: “Too much tail. All that jewelry weighs it down. Like vanity. Can’t nobody fly with all that shit. Wanna fly, you got to give up that shit that weighs you down” (SS, 179). Tratando-se de um pássaro que não é dado a altos vôos, esta comparação de Milkman a um pavão torna-se ainda mais sugestiva quando associamos Milkman a um intenso entusiasmo perante tudo o que é dotado da capacidade de voar. Mediante a visão do pavão, renova-se momentaneamente o seu interesse inato por voar: “Milkman felt again his unrestrained joy at anything that could fly” (SS, 178).

De facto, como vemos sugerido logo no início da obra, o vôo de Mr. Smith fica associado ao nascimento de Milkman – “a little bird’ll be here with the morning” (SS, 9) –, o que aponta para a obsessão por voar que o consome até aos quatro anos, altura em que perde o interesse pela vida porque descobre o que Mr. Smith aprendera naquele dia – que só os pássaros e os aviões poderiam voar. A noção de vôo é trazida, deste modo, para o centro da obra, realçada pela voz de Pilate que entoa pela rua a canção de Solomon, o mítico “flying African”, numa

associação inequívoca entre os três elementos principais da narrativa: a noção de “flight”, Milkman e Solomon.

A escolha do verbo “promise”, como Morrison também sublinha, não é um acaso; não obstante o carácter informativo do bilhete de Mr. Smith, nenhum outro verbo poderia veicular melhor o seu comprometimento com a sua causa e com os outros. Quando pede, publicamente, para ser perdoado, revela uma capacidade extraordinária de solidariedade para com o seu povo, o que é reiterado na escolha das palavras “Life” e “Mutual”. Como a autora explica, o nome da companhia de seguros foi propositadamente inspirado no nome real de uma empresa pertencente a negros, com clientes também, na sua maioria, negros. Sendo o “agent” o elemento que medeia a relação entre a companhia e o cliente, a sua associação aos termos “Life” e “Mutual” sugere a necessidade de solidariedade entre os membros da comunidade negra, que apesar de tantas vezes esquecida, é entendida na obra como garantia de sobrevivência e promessa de mudança. Assim, a relação entre esses três elementos abre a possibilidade de a comunidade poder redescobrir-se na sua própria identidade, tornando-se mais humana e mais solidária no interior da sociedade branca.

Mr. Smith, descrito como alguém desinteressante, indesejado, solitário, vítima da chacota de todos, é, afinal, simbólico da capacidade de lealdade para com o seu povo. O seu vó, “the most interesting thing he had done” (SS, 9), parece redimir as suas faltas e a sua frustração de não ter contribuído mais para uma vida melhor para si e para o grupo a que pertence. Como ficamos a saber mais tarde, Mr. Smith fazia parte do grupo dos “Seven Days”; ao comprometer-se com a causa da sociedade, terá assumido a responsabilidade de vingar, à sua maneira, à maneira de Guitar e de Henry Porter, as injustiças perpetradas durante séculos contra o seu povo. Como Guitar explica a Milkman, a razão de ser da acção dos “Seven Days”, por mais reprovável que possa ser, assenta num compromisso de amor para com o grupo afro-americano: “It’s about loving us. About loving you. My whole life is love” (SS, 159). Ao comprometer-se em voar naquele dia, Mr. Smith assume as suas próprias faltas e os limites morais da acção dos “Seven Days”; ao mesmo tempo, o seu vó exemplifica a possibilidade da existência de um mundo alternativo que, mesmo desconhecido, encerra a hipótese de mudança para os negros.

A obra abre, assim, com a mensagem que revemos no vôo de Milkman no final, numa espécie de círculo que recupera também a epígrafe da obra: a necessidade de comprometimento a uma causa, como uma promessa de renovação e possibilidade de voar para um mundo melhor. “For the fathers may soar / And the children may know their names” mantém-se como uma ideia presente em toda a obra, numa relação entre paternidade/ancestralidade e linguagem/conhecimento. Como Marianne Hirsch observa, na relação de complementaridade entre as duas partes da epígrafe, estabelece-se uma ligação entre a ancestralidade e o conhecimento, numa intersecção de sentido entre os descendentes americanos dos povos africanos e os seus “pais” espirituais do passado⁵⁵.

Por outro lado, a motivação de Morrison para a escolha da frase declarativa inicial, facilmente confundida com o título de uma notícia de jornal, reside na procura de subversão de um estilo jornalístico próprio de um pequeno jornal local. O discurso revela um interesse por estruturas sintácticas simples e directas, que lembra o carácter informativo do estilo jornalístico. A título de exemplo, na cena em que Pilate ameaça o amante de Reba, o discurso adoptado sugere o mesmo tom apreensivo da cena, num estilo simples e seco, sem qualquer jogo de linguagem mais rebuscado, com o único propósito de contar os factos tal como são:

The man closed his eyes. Sweat ran from his temples down the sides of his face. A few neighbors who had heard Reba’s screams had gathered in Pilate’s backyard. They knew right away that the man was a newcomer to the city (SS, 94).

Como podemos observar, o discurso revela também uma opção pelo lado mais coloquial da linguagem, o que lembra o discurso oral. Verificamos então que Morrison subverte o estilo jornalístico que prometera com a frase inicial e, enquanto desfavorece o tipo de discurso oficial de informação, que regista os factos pela palavra escrita, Morrison privilegia um estilo discursivo tipicamente afro-americano, próprio das “word-of-mouth news” (SS, 3).

⁵⁵ Marianne Hirsh, “Knowing Their Names: Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, in *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 69-91.

Esta opção de Morrison pelo discurso oral enfatiza a importância de manter vivos os traços culturais ancestrais, lembrando que, na sua maioria, os povos africanos de quem descendem os negros da América não possuíam o discurso escrito como forma de transmissão de conhecimento. Com efeito, o grande número de línguas faladas em África ter-se-á tornado um entrave ao desenvolvimento da linguagem escrita e, por consequência, de formas literárias em moldes semelhantes aos europeus. Apenas a influência muçulmana permitiu que, nos casos em que os africanos aprendiam a língua árabe, se passasse à forma escrita algumas manifestações literárias africanas. Nos casos em que assim não acontecia, a literatura oral tratava de assegurar uma herança às gerações vindouras: a dos contos, das lendas, das canções fúnebres ou de festa, dos provérbios ou dos poemas. Algumas pessoas tinham como profissão recolher o maior número destas peças da literatura oral, memorizá-las e apresentá-las em momentos culturais com um público limitado.

Assim sendo, este património oral, além de funcionar como garante da sobrevivência cultural dos negros, permite estabelecer um traço distintivo da tradição literária afro-americana. Como Trudier Harris sugere, “the link of orality is one of the keys to unlocking African-American literary history”⁵⁶.

Esta importância atribuída à oralidade é evidenciada na sugestão de que a notícia do vôo de Mr. Smith passou de boca em boca pela comunidade negra, e que nem mesmo a nota escrita, que prendera na porta de sua casa dois dias antes da data marcada para o vôo, fora suficiente para propagar mais eficazmente a notícia.

Children were in school; men were at work; and most of the women were fastening their corsets and getting ready to go see what tails or entrails the butcher might be giving away. Only the unemployed, the self-employed, and the very young were available because they'd heard about it, or accidentally available because they happened to be walking at that exact moment in the shore of Not Doctor Street, a name the post office did not recognize (SS, 3-4).

⁵⁶ Harris, “Literary History and Literary Folklore”, p. 1.

Do mesmo modo, também a explicação da mudança de nome de Mains Avenue para Doctor Street e, depois, para Not Doctor Street denota a importância do discurso oral para o grupo afro-americano, um meio político de actuar subversivamente e transgredir regras impostas pelo poder dominante. Pela importância atribuída ao único médico negro da comunidade que vivia em Mains Avenue, a avenida viria a ser “proporcionalmente despromovida” a rua e passaria também a ser conhecida como Doctor Street. Pela ameaça de poder chegar a adquirir um estatuto oficial por força da tradição, os políticos enveredaram esforços para vetar de um modo definitivo essa tendência, como forma de restabelecer a ordem e o poder oficial:

Some of the city legislators, whose concern for appropriate names and the maintenance of the city's landmarks was the principal part of their political life, saw to it that “Doctor Street” was never used in any official capacity And since they knew that only Southside residents kept it up, they had notices posted in the stores, barbershops, and restaurants in that part of the city saying that the avenue [...] had always been and would always be known as Mains Avenue and not Doctor Street (SS, 4).

Como podemos inferir pela observação que inicia o parágrafo seguinte, o aviso oficial teria surtido os seus efeitos se não padecesse de uma ambiguidade linguística, aproveitada oportunamente pelos habitantes do Southside. Pelo aproveitamento da copulativa e capitalização da partícula de negação, os negros continuariam a referir-se à avenida como Not Doctor Street, acatando aparentemente a directiva dos legisladores e acalentando subversivamente a tradição que mantinham na memória.

Do mesmo modo, a tendência parecia poder aplicar-se também ao (No) Mercy Hospital, uma vez que, de acordo com a lei segregacionista, nenhum negro dera entrada naquele hospital até Ruth ter sido admitida, um pouco por força das circunstâncias tumultuosas do dia do vôo de Mr. Smith. “Mercy” é, como diz Morrison, “the grace note”, ambivalente na sua significação, porque, sendo um elemento-chave na narrativa, é apanágio apenas de Pilate, sobre quem recai a missão de encher todo o texto do seu significado. Como a autora sublinha, é o

legado que Pilate deixa a Milkman no final; o que se deseja para Hagar; o que Macon desconhece; o que Ruth gostaria de ter do marido e, em última análise, o que a sociedade branca não sente pela comunidade negra, como demonstra a subversão do significado do termo pela junção da partícula de negação para nomear o hospital.

Também a história de Winnie Ruth Judd, uma criminosa branca, autora de uma série de assassinatos e condenada ao internamento num asilo para doentes mentais, de onde fugira inúmeras vezes, acabaria por ser subvertida pela comunidade negra. Desde que as notícias dos crimes de Winnie Ruth vieram a público, os habitantes do Southside passaram a perspectivar esta figura, agora lendária, como um alvo tradicional de chacota; do mesmo modo, a atribuição de todo e qualquer crime a um elemento da comunidade branca funciona como uma resposta política à tendência generalizada de conotar os negros com o mundo do crime:

From then on when some particularly nasty murder was reported, the Negroes said it was Winnie Ruth. They said that because Winnie Ruth was white and so were their victims. It was their way of explaining what they believed was white madness – crimes planned and executed in a truly lunatic manner against total strangers. Fellow lunatic of the race and Winnie Ruth Judd fit the description. (SS, 100).

Song of Solomon aponta, assim, para as opções linguísticas de Toni Morrison, numa luta contra o pendor hegemónico de uma linguagem impregnada dos símbolos impostos pela tradição literária ocidental. A palavra surge, então, como instrumento subversivo de afirmação de uma autoridade alternativa à dominante e como meio de negociação de espaços e de poderes. A tradição oral africana, reinventada na obra de Morrison, vai contribuir para um discurso racial mais completo e divulgador da identidade do *Outro*. Como observa Philip Page, “[i]n the African world view, the spoken word, *nommo*, represents the life-force [...]. Because of the power of the *nommo*, any recounting, whether of experienced event, vision, or prophecy, causes what is told to be true”⁵⁷. Assim, na fusão da

⁵⁷ Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, pp. 11-12.

palavra oral na palavra escrita, que preside ao discurso racial, reside o poder de afirmação da identidade afro-americana, numa negação de quaisquer universalidades potencialmente perigosas para o espaço cultural e ideológico do afro-americano. Nesta associação da linguagem falada a uma língua que os afro-americanos não têm como originalmente sua, vislumbra-se uma identidade onde o *Outro* possa assumir-se finalmente como *Eu*.

Em *Song of Solomon*, Pilate parece ser a personagem que detém uma noção mais próxima desta linguagem aberta a múltiplos significados, como podemos ver pelas considerações que faz em torno da cor negra:

You think dark is just one color, but it ain't. There're five or six kinds of black. Some silky, some woolly. Some just empty. Some like fingers. And it don't stay still. It moves and changes from one kind of black to another. Saying something is pitch black is like saying something is green. What kind of green? Green like my bottles? Green like a grasshopper? Green like a cucumber, lettuce, or green like the sky is just before it breaks loose to storm? Well, night black is the same way. May as well be a rainbow. (SS, 41).

Nesta questionação das cargas simbólicas negativas atribuídas pela cultura ocidental à cor negra, Pilate problematiza também os modelos convencionais e monolíticos dos significados das palavras. No primeiro encontro de Milkman e Guitar com Pilate, quando Guitar e Milkman a cumprimentam com um "Hi", Pilate confronta-os, à luz dos seus valores e princípios morais, com a natureza desrespeitadora da palavra, observando que "You say 'Hi' to pigs and sheep when you want'em to move. When you tell a human being 'Hi,' he ought to get up and knock you down" (SS, 37). Do mesmo modo, quando Guitar responde à pergunta de Pilate sobre o que eles querem em sua casa com "Nothing. We just passin by", ela exige, de novo, mais rigor na linguagem: "Look like you standing by" (SS, 36-37, respectivamente). Também a escolha de Guitar por uma frase afirmativa quando pretende perguntar-lhe se é verdade que ela não tem umbigo causa em Pilate uma certa indignação: "Don't sound like a question. Sound like an answer. Gimme the question" (SS, 37). O rigor de Pilate com a linguagem adquire, neste caso, um carácter ainda mais vinculado, uma vez que a sua preocupação é com a

vertente pedagógica da sua correcção linguística e não com a ousadia de Guitar em a confrontar com o seu estigma. Na sequência do seu fiasco linguístico na presença de Pilate, Guitar percebe que tem de ser cuidadoso na escolha do seu vocabulário: “to keep up with her he had to pay very careful attention to his language” (SS, 37). Uma atenção que, como veremos, também Milkman vai ter de dedicar à linguagem, no seu percurso em busca do conhecimento.

Por outro lado, este rigor linguístico transforma-se num total desprendimento pelo significado convencional das palavras, quando a diferença de sentido tem que ver com a ligação de parentesco e as relações entre os membros da comunidade. Aqui, os significados esbatem-se, numa alusão à importância que Pilate atribui aos laços familiares e às relações de solidariedade e lealdade para com o seu povo. Quando apresenta Milkman a Hagar como “your brother”, Reba insurge-se contra a utilização deste termo para se referir à relação de parentesco que une Hagar a Milkman; Pilate fica exasperada face à insensibilidade da filha quanto à profunda relação que une Milkman e Hagar como “irmãos de raça”: “[...] what’s the difference in the way you act toward’em? Don’t you have to act the same way to both? [...]. Then why *they* got two words for it ‘stead of one, if they ain’t no difference?” (SS, 44, sublinhado nosso).

Estas duas formas opostas de perspectivizar as palavras e o seu significado reforçam, por um lado, a não assimilação dos valores dominantes, que vemos sugerida na referência a “they”, e, por outro, uma ligação muito forte aos ensinamentos que Pilate teve do pai durante a sua infância. Ao contrário do irmão, Macon, Pilate sustenta os valores e os princípios morais da sua ancestralidade, de quem vê todo o seu povo unido por uma relação de irmandade. Como o pai lhe ensinou, os laços de cumplicidade com a família e com a comunidade são fundamentais na preservação do todo harmonioso do indivíduo e da comunidade e, em última análise, na construção de uma identidade comum mais estável. Vemos, assim, reiterada a mensagem deixada por Mr. Smith, que, no uso da liberdade que o vôo lhe confere, não descarta as noções de responsabilidade e comprometimento para com o seu povo.

Como constatamos no final da obra, Pilate possui uma faculdade extraordinariamente singular para voar, pois, como Milkman conclui, “[w]ithout ever leaving the ground, she could fly” (SS, 336). De facto, a vida de Pilate foi,

toda ela, um vôo espiritual. A liberdade de que gozou em Lincoln's Heaven proporcionou-lhe uma comunhão total com a natureza; os anos que passou a vagar por várias cidades permitiram-lhe consolidar a sua independência em relação à sociedade dominante e aprofundar o conhecimento de si própria e dos valores do seu povo; finalmente, Pilate parece conter em si própria a essência da vida e da própria linguagem. Para Milkman, ela vai representar, em última instância, a própria dádiva da vida e dos significados que estão para além da linguagem dominante. Como Rigney refere, "Milkman recognizes immediately that she transcends the law and the language of the father"⁵⁸.

Nesta ordem de ideias, o encontro de Milkman com o passado depende, em larga medida, dos ensinamentos de Pilate, que vai assumir a responsabilidade de mãe e guia espirituais de Milkman. Do mesmo modo, a intersecção da vida de Milkman com as vidas de outras personagens vai ser vital na descoberta da sua faculdade de transcender as limitações que o impedem de voar. Com efeito, o sucesso da viagem de Milkman depende da troca de experiências que estabelece com Guitar desde a infância, dos encontros sucessivos com as pessoas que no Sul, o lugar do passado, privaram de perto ou que possuem a memória das histórias dos seus antepassados. Depende ainda, em larga medida, da sua capacidade individual de crítica e reflexão quanto ao seu comportamento com os outros e da sua capacidade de entrar em comunhão com o mundo natural.

Um longo caminho de aprendizagem aguarda Milkman, numa viagem de intersecções constantes com outras personagens, mas também numa excursão pelo seu próprio interior, quando, na descoberta de um interesse renovado pela vida, percebe que é possível voar. Sendo a ignorância o seu ponto de partida, ele vai ter de aprender a libertar-se do peso da mácula dos valores da sociedade dominante, resultante dos ensinamentos do pai. O próprio Milkman suspeita, a dado momento, dessa necessidade:

[H]e wanted to escape what he knew, escape the implications of what he had been told. And all he knew in the world was what other people had told him. He himself did nothing. Except for the one time he had hit his father, he had never acted independently, and that act, his only

⁵⁸ Rigney, "Breaking the Back of Words: Language and Signification", p. 13.

one, had brought unwanted knowledge too, as well as some responsibility for that knowledge (SS, 120).

Mas será apenas quando se apercebe da necessidade de apurar cada um dos seus sentidos, “Eyes, ears, nose, taste, touch”, e quando descobre a existência de “some other sense that he knew he did not have: an ability to separate out, of all the things there were to sense, the one that life itself might depend on” (SS, 277), que ele vai estar pronto para voar até ao conhecimento. Só nestas condições é que Milkman poderá concretizar a missão singular que Pilate adivinhou para ele, porque como ela afirma, “He’s the *only* one” (SS, 141).

A singularidade de Milkman é assim percebida por Pilate, que entende, um pouco à semelhança da sua própria experiência, que também ele teve de lutar para nascer:

He come in the world tryin to keep from getting killed. Layin in your stomach, his own papa was trying to do it. And you helped some too. He had to fight off castor oil and knittin needles and being blasted with hot steam and I don’t know what all you and Macon did. But he made it. When he was at his most helpless, he made it (SS, 140).

Mas se terá sido este instinto voluntarioso de viver que determinou o seu nascimento, o apego à vida parece ter sido um sentimento efêmero. O desejo de voar, que parece ter sido marcado pelo voo trágico de Mr. Smith, persegue o pensamento e a vida de Milkman até aos quatro anos, altura em que perde todo o interesse pela vida. A descoberta de que apenas os pássaros e os aviões têm a capacidade de voar frustram as suas expectativas em relação às possibilidades que o futuro tem para oferecer. Consequentemente, passa a ser entender a sua vida como uma projecção do significado do seu sobrenome Dead; dominado por um misto de “fear e eagerness for death” (SS, 120), é Milkman que afirma a Guitar: “I’m already Dead” (SS, 118).

Com efeito, a imagem do pequeno Milkman, ajoelhado no banco traseiro do Packard do pai, a olhar silenciosamente para o que o movimento do carro deixa para trás, sugere este desinteresse com que olha a sua vida e o seu futuro:

[R]iding backward made him uneasy. It was like flying blind, and not knowing where he was going – just where he had been – troubled him. He did not want to see trees that he had passed, or houses and children slipping into the space the automobile had left behind (SS, 32).

A concentração de Milkman nas coisas que ficam para trás acaba por se tornar uma obsessão: “It was becoming a habit – this concentration on things behind him. Almost as though there were no future to be had” (SS, 35). Esta associação de fatalidade entre as coisas passadas e a ausência de futuro não permite a Milkman suspeitar que é na sua relação com o passado que reside a possibilidade de projectar o seu futuro.

O desinteresse pela vida vai perseguir Milkman até aos doze anos, altura em que, na companhia de Guitar, decide conhecer Pilate. A imagem mística da tia atrai-o sobremaneira, conseguindo vislumbrar nela algum indício de uma profunda ligação entre os dois: “[...] Milkman knew that what with the earring, the orange, and the angled black cloth, nothing – not the wisdom of his father nor the caution of the world – could keep him from her” (SS, 36).

Neste primeiro encontro de Milkman com Pilate, assistimos, pela primeira vez, à relação ambígua que Milkman tem com o seu nome, tomando em linha de conta que o sobrenome Dead representa para si um misto de torpor espiritual e possibilidades materiais. Na sequência da observação de Pilate acerca da existência de apenas três Deads, Milkman mostra-se inesperadamente “possessive about his name” (SS, 38), o que aponta, desde logo, para uma preocupação com a sua identidade. De facto, a atitude de Milkman associa-o de imediato à demanda da identidade afro-americana, o que, para ele, longe de imaginar a responsabilidade para com o seu povo, ainda é, neste estágio da sua vida, algo de incompreensível. É o primeiro indício, no entanto, da importância que os nomes possuem no processo de afirmação da identidade afro-americana:

Now he was behaving with this strange woman as though having a name was a matter of deep personal pride, as though she had tried to expel him from a very special group, in which he not only belonged, but had exclusive rights (SS, 39).

Como o excerto sugere, o tema dos nomes assume, em *Song of Solomon*, um carácter vital na construção da identidade afro-americana, uma vez que parece ser a reabilitação do nome e do seu significado que traz um sentido de unidade harmoniosa ao indivíduo, como um signo donde emanam os valores, os princípios, as tradições, em suma, a identidade. Como Houston Baker explica, “[t]he simple English word *name* has an awesome significance for black American culture [...]; the quest for being and identity that begins in a nameless and uncertain void exerts a pressure on the word *name* that can be understood only when one understands black American culture”⁵⁹.

Remontando ao tempo da escravatura, em que os negros chegados à América perdiam o seu nome original, Morrison procura salientar os efeitos castradores desta acção, pelo corte simbólico com uma sociedade e uma cultura perdidas. Em *Beloved*, Morrison deixa, através da narração de Nan a Sethe das circunstâncias que envolveram o seu nascimento, uma imagem violenta de castração da identidade e da vida:

She told Sethe that her mother and Nan were together from the sea. Both were taken up many times by the crew. “She threw them all away but you. The one from the crew she threw away on the island. The others from more whites she also threw away. Without names, she threw them. You she gave the name of the black man. She put her arms around him. The others she didn’t put her arms around” (*B*, 62).

Como consequência de uma identidade perdida, os nomes, enquanto identidade pessoal dentro de um colectivo, passariam a ser assegurados de uma forma aleatória, retirados, não raramente, da Bíblia, como podemos observar em *Song of Solomon*. Como Guitar afirma a Milkman, “Niggers get their names the way they get everything else – the best way they can. The best way they can” (*SS*, 88). Num sentido semelhante, a forma como, em *Jazz*, Joe Trace ganha o seu nome é também um exemplo representativo do sentido das palavras de Guitar: “I named my own self, since nobody did it for me, since nobody knew what it could or should be” (*J*, 123). Esta arbitrariedade na atribuição de nomes insinua, assim, uma

⁵⁹ Baker, Jr., “From the Improbable Fields Down South”, p. 120.

integração no sistema arbitrário de significação. Parece-nos, contudo, que incluída na missão de Milkman está também a responsabilidade de extrair, à semelhança do nome de Pilate, os significados simbólicos que os nomes escondem – “Names that bore witness” (SS, 330) –, proporcionados pela diversidade semântica da linguagem.

No caso de Pilate, a associação corrente com o homem que “lavou as suas mãos” na decisão da morte de Cristo perde todo o significado quando concluímos que a atitude de Pilate é inegavelmente contrária à de Pilatos, uma vez que ela assume as suas responsabilidades para com o seu povo; além disso, a confusão entre o nome de Pilate e a palavra “pilot” sua homófona acentua, como já tivemos oportunidade de ver, o sentido de liderança e direcção que parece também sobrepor-se à noção de desresponsabilização implícita no seu nome; um apagamento acentuado ainda pela leitura simbólica que Jake faz do conjunto de símbolos que formam o nome que escolheu para a filha.

Por outro lado, Pilate optou, em determinado momento da sua vida, omitir o seu sobrenome Dead. Porque o nome tinha, por razões de natureza semântica, “a bad effect on people” (SS, 146), Pilate preferiu esconder o sobrenome que erroneamente fora atribuído a Jake por um funcionário *yankee* embriagado. Aquando do registo obrigatório no Freedmen’s Bureau, o funcionário alterou a identidade de Jake para Macon Dead, escrevendo nos espaços errados as suas respostas: “the Yankee wrote it all down, but in the wrong spaces. Had him born in Dunfrie, wherever the hell that is, and in the space for his name the fool wrote, ‘Dead’ comma ‘Macon’” (SS, 53). Sendo, deste modo, uma identidade falsa, fruto, sobretudo, da desconsideração do homem branco pelo negro, a decisão de Pilate enfatiza a sua renúncia por uma identidade imposta que, não representando a essência da identidade do pai, não entende como genuinamente sua. Esta atitude contrasta com a força com que agarra a identidade que o pai escolheu para si, corroborando a noção que Milkman finalmente adquire:

When you know you name, you should hang on to it, for unless it is noted down and remembered, it will die when you do. Like the street he lived on, recorded as Mains Avenue, but called Not Doctor Street by the Negroes in memory of his grandfather, who was the first

colored man of consequence in that city. Never mind that he probably didn't deserve their honor – they knew what kind of man he was: arrogant, colorstruck, snobbish. They didn't care about that. They were paying their respect to whatever it was that made him be a doctor in the first place, when the odds were that he'd be a yardman all of his life. So they named a street after him (SS, 329).

É, então, numa perspectiva de reconstrução da sua árvore genealógica – logo, da sua identidade – que entendemos a atenção que Milkman dedica aos nomes, um interesse que se suspeita desde logo pelo sentimento de posse em relação ao seu próprio nome.

Numa leitura sugerida por Trudier Harris acerca da alcunha de Milkman, a autora realça a presença de elementos paradoxais no seu nome. Se, por um lado, “Milk” insinua a dependência da figura materna e a imaturidade patente nos comportamentos e atitudes de Milkman, “man” sugere a responsabilidade assumida, resultante de um processo de crescimento e tomada de responsabilidades:

The name suggests dependence and immaturity that will eventually lead to strength. It suggests nurturing by the women in his life, and it anticipates the time he will move beyond the need for that nurturing; the dualism in the name is symbolic of the dualistic world view in the novel.⁶⁰

A carga simbólica da alcunha do protagonista encontra, então, um paralelo na viagem que Milkman vai empreender, nessa passagem por vários estádios de crescimento que culmina na descoberta do conceito de “flight” como um movimento do espírito liberto das barreiras do exterior. Se a perda do verdadeiro nome de Milkman, Macon Dead, aponta também para a perda dos contornos da sua identidade, a natureza da sua alcunha simboliza uma nova oportunidade de encontrar uma identidade perdida. Assim sendo, se a alcunha mascara uma identidade oficial, sugere também um mundo de possibilidades renovadas para Milkman, que poderá procurar reverter a simbologia negativa de que está

⁶⁰ Harris, “Milkman Dead: An Anti-Classical Hero”, p. 91.

impregnado o sobrenome “Dead”. Com o domínio sobre as suas faculdades sensitivas e o seu sentido crítico e reflexivo é que Milkman vai poder inverter a tendência que Circe lhe atribuíra, “Your ear is on your head, but it’s not connected to your brain” (SS, 247), e que ele próprio reconheceria: “Milkman felt a glow listening to a story come from this man that he’d heard many times before but only half listened to” (SS, 231). Deste modo, Milkman vai poder desvendar o verdadeiro significado da linguagem que o identifica, um significado escondido nos “registros empoeirados” da memória do seu povo: “How many dead lives and fading memories were buried in and beneath the names of the places in this country. Under the recorded names were other names, just as ‘Macon Dead,’ recorded for all time in some dusty file, hid from view the real names of people, places, and things” (SS, 329).

Também a curiosidade que sente em conhecer o sobrenome de Hagar – “Sweet Hagar. Wonder what her name is” (SS, 89) – corrobora o fascínio de Milkman pelos nomes. É como se, de alguma forma, ele adivinhasse uma importância vital no sentido dos nomes, já que a inexistência do sobrenome de Hagar – e também de Reba – parece salientar, como vimos no capítulo anterior, a ausência de uma ligação à figura paterna, à imagem do pai como uma influência positiva na construção de uma personalidade equilibrada e de uma identidade mais estável e mais completa.

Do mesmo modo, numa das muitas conversas que mantém com Guitar sobre questões existencialistas, Milkman não consegue seguir a lógica do pensamento de Guitar, quando este se refere à relação que mantém com o seu nome:

“X, Bains – what difference does it make? I don’t give a damn about names.”

“You miss his point. His point is to let white people know you don’t accept your slave name.”

“I don’t give a shit what white people know or even think. Besides, I do accept it. It’s part of who I am. Guitar is my name. Bains is the slave master’s name, and I’m all that. Slave names don’t bother me; but slave status does.” (SS, 160).

Como Guitar afirma, ele aceita pacificamente o seu nome. Guitar, como o próprio explica a Pilate, é o nome que surgiu do seu desejo de infância em possuir uma guitarra; sendo o objecto que marcou caracteristicamente a sua individualidade, acabou por tornar-se o nome que melhor o identificaria e tornar-se-ia, por isso, parte de si. Do mesmo modo, ele aceita o sobrenome que herdou do pai, já que entende que isso faz parte da sua condição de descendente de escravos; isto não significa, contudo, que se conforme com os estigmas cristalizados desde o tempo da escravatura e que perduram nas atitudes de racismo e discriminação para com o seu povo. Guitar sugere, assim, não uma rejeição de todo um passado de escravatura, mas antes parte de um sentido de cumplicidade com esse passado para construir, à sua maneira, a sua identidade. É à luz desta opção que Guitar entende o seu envolvimento com os “Seven Days” e que nós entendemos a resposta peremptória que dá a Milkman, num momento em que este o questiona acerca da sua preocupação com uma mulher negra que possa, eventualmente, ser violada e assassinada por um homem branco: “Because she’s *mine*” (SS, 223).

Embora possamos condenar moralmente a acção de Guitar como membro dos “Seven Days”, parece haver um certo consenso quanto ao seu estatuto de homem maduro, à sua determinação e comprometimento com a sua causa e, nestas condições, em entendê-lo, também a ele, como mentor de Milkman. A personalidade de Guitar reflecte toda a convicção de um homem que não hesita em afirmar “if a man don’t *have* a chance, then he has to *take* a chance!” (SS, 183). É na base deste princípio que se demarca de Milkman, porque como este conclui: “Now he knew what his hesitation had been all about. [...] He had not simply believed in it before. [...] But Guitar believed it, gave it a crisp concreteness, and what’s more, made it into an act, an important, real, and daring thing to do” (SS, 183-184).

A reconciliação de Guitar com o seu nome parece ser o que falta a Milkman neste estágio da sua vida. Por um lado, “Milkman” é uma alcunha cuja origem ele não consegue compreender, até descobrir que a mãe o amamentou até muito tarde. Sem conseguir perceber o poder simbólico da sua alcunha, não compreende também que “Milkman” é uma forma de aplacar a carga negativa do nome “Macon” que persiste erroneamente como um nome próprio há três gerações e que, ao reproduzir-se de geração em geração, vai aprofundando o poder da sociedade

dominante sobre a sua família. Por outro lado, o sobrenome “Dead” enfatiza a identidade aniquilada dos seus antepassados, e, ao mesmo tempo, sublinha o atrofiamento espiritual de Milkman sob o domínio das lições da sociedade branca que Macon lhe procura transmitir. É esse sentido que parece estar inscrito na natureza do nome “Macon Dead” e na observação de Milkman: “My name is Macon, remember? I’m already Dead” (SS, 118).

A natureza fragmentada da identidade de Milkman, assim perspectivada, parece estar estampada no seu próprio rosto que, visto por si ao espelho, lhe transmite uma sensação de total incoerência: “it lacked coherence, a coming together of the features into a total self” (SS, 69). O que parece faltar a Milkman é, afinal, algum elo de ligação harmonioso entre as partes que constituem o seu rosto, algo de inexplicável que só mais tarde ele vai conseguir perceber:

All his life he’d heard the tremor in the word: “I live here, but my people...” or: “She acts like she ain’t got no *people*,” or: “Do any of your *people* live here?” But he hadn’t known what it meant: links (SS, 229).

Se o rosto exprime a natureza da alma, nessa ausência de uma ligação coerente entre as feições do seu rosto, Milkman adivinha também a ausência de harmonia interior, a não existência de uma vida “vivida”, como sugere o significado do nome “Dead”. Do mesmo modo, o defeito físico que Milkman entendia como um “burning defect” (SS, 62) e que, por isso, procurava de todas as formas atenuar lembra também a ausência de um sentido de equilíbrio total na sua pessoa. À semelhança das suas feições faciais que não se juntavam num significado coeso, o coxear de Milkman sugere também a inexistência de uma direcção coerente para a sua vida.

Adicionalmente, a noção de “displacement” atribuída a Milkman é também sugerida na imagem do rumo desconcertado entre Milkman e a multidão da rua: “everybody was crammed on one side of the street, going in the direction he was coming from. Nobody was going his way” (SS, 106). Neste estádio da sua vida de total desconhecimento de si próprio, em que seguia em direcção a “Wherever the party is” (SS, 106), a vida de Milkman não apresenta qualquer elo de ligação coeso

entre si e o mundo. A imaturidade irresponsável com que procura afirmar o seu poder quando agride o pai e a ligeireza com que se relaciona com Hagar, como se ela fosse, de facto, “[t]he third beer” (SS, 91), são uma consequência de um ainda ausente sentido de respeito e compromisso para com os outros. Uma ausência que é confirmada pela tentativa de roubo do saco de Pilate, uma vez que, sabendo que o seu conteúdo representa para ela a sua única herança, não hesita em invadir a casa de Pilate e em violar os seus bens, determinado que está em levar a cabo a missão absurda encomendada por Macon. Só quando Milkman compreende a necessidade de guardar a caixinha com uma madeixa do cabelo de Hagar é que percebemos que ele assumiu finalmente as suas responsabilidades por todos aqueles que, na sua ânsia de voar e à semelhança do que fizera o seu bisavô, Solomon, ele deixara para trás.

Depois da caçada em Shalimar, durante a qual experienciava um turbilhão de sentimentos e sensações até aí desconhecidos, é que Milkman sente, pela primeira vez, uma ligação entre os seus passos e os caminhos que percorre: “he found himself exhilarated by simply walking the earth. Walking it like he belonged on it; like his legs were stalks, tree trunks, a part of his body that extended down down down into the rocks and soil, and were comfortable there – on the earth and on the place where he walked” (SS, 281). Só nesta altura, em que o seu corpo se funde harmoniosamente com a terra, é que Milkman atinge um ponto de equilíbrio nunca antes experimentado e que se manifesta no facto de que, finalmente, “he did not limp” (SS, 281). Nesta comunhão entre Milkman e Shalimar, como se a terra fosse um prolongamento de si mesmo, ele procura contrariar a sensação de desenraizamento que Guitar lhe adivinhara: “You don’t live nowhere. Not Not Doctor Street *or* Southside” (SS, 103).

Verificamos, assim, que só no lugar do passado, primeiro em Danville, na Pennsylvania, e depois em Shalimar, na Virginia, é que Milkman começa a entender, de uma forma gradual, que pertence a alguém, que tem as suas raízes num povo que o faz sentir-se em casa e que o ajuda a organizar coerentemente as peças que constituem o *puzzle* desordenado que sempre fora a sua vida. A vida de Milkman, que parecia não ter passado, que se arrastava por um presente letárgico e que não mostrava perspectivas de futuro, desvenda-se ali, especialmente em Shalimar, o lugar que é assim descrito por Susan Byrd: “There’s absolutely nothing

in the world going on here. Not a thing” (SS, 325). Ironicamente, este lugar que surge aos olhos de Susan Byrd como um vazio, encontra-se, afinal, repleto de histórias que anseiam por ser ouvidas e transborda de significados vitais para a descoberta da família e da identidade de Milkman.

Talvez porque a vida implica também descobrir e demarcar territórios que surjam como potenciais lugares de pertença que prolonguem o espaço interior, a lição deixada pelo apego de Pilate aos seus livros de geografia parece também ter sido assimilada por Milkman nesta fase da sua vida. Como podemos ver pelas palavras do narrador, a vida errante de Pilate está intimamente ligada ao seu fascínio pela geografia: “It was as if her geography book had marked her to roam the country, planting her feet in each pink, yellow, blue or green state” (SS, 148). Através da sua viagem, também Pilate procurava um lugar de acolhimento, uma comunidade a que se ligasse por laços de fraternidade e compromisso; embora não tenha permanecido em nenhum desses lugares do Sul, devido à marca da sua diferença, as pedras que levou de cada estado representam a inscrição da sua experiência nesses lugares, que são, por isso, também seus.

A necessidade de assentar conduziu-a até à cidade onde vivia Macon, afinal a única pessoa unida a si por laços de sangue. Embora Macon não tenha tornado possível a reconciliação, Pilate optou por conservar-se num espaço físico próximo do irmão, uma opção que revela, se não a concretização do seu desejo, pelo menos um esforço de aproximação. A tentativa de Pilate veicula, assim, um forte sentido de compromisso e cumplicidade para com os seus, uma lição que Milkman parece compreender apenas em Shalimar.

Também Guitar contribui para a aprendizagem de Milkman sobre a importância dos lugares para o povo afro-americano. Quando Guitar lhe diz “I do believe my whole life is geography” (SS, 114), procurando dar a Milkman o que parece ser uma lição confusa sobre Norte e Sul, a mensagem implícita sugere a necessidade de complementar os significados do Norte com os do Sul. Sendo que, pela explicação despretensiosa de Guitar, o Norte é apenas o norte do Sul e o Sul o sul do Norte, a diferença apontada por Guitar é que o Norte está mais fortemente marcado por valores materiais. Tal como Guitar refere, os americanos do Norte são muito dados ao aspecto material das coisas e da vida: “They actually don’t give a shit about the food. What they’re picky about is the trappings. [...] The pots and

shit. Now, they're real funny about pots. But tea? They don't know Earl Grey from old man Lipton's instant" (SS, 114-115). Esta identificação do Norte com uma certa ostentação e grandeza remete para os significados de liberdade e oportunidade que tradicionalmente o Norte representa para os negros, como Guitar demonstra através da imagem de obsessão dos negros pelos saquinhos brancos de chá Lipton. Por outro lado, os americanos do Sul são identificados por Guitar com um sentimento de posse em relação a Cristo, no que nos parece uma insinuação ao domínio violento dos brancos sulistas sobre os negros: "Southerners think they own Him, but that's just because the first time they laid eyes on Him, He was strung up on a tree. They can relate to that, see. Both the stringer and the strung" (SS, 115). O Sul irá representar também para Milkman, à semelhança dos seus antepassados, o lugar onde será submetido às provas mais perigosas e mais ousadas da sua vida; como um rito de passagem, o sucesso da sua prestação depende da sua capacidade de separar-se do meio que lhe incutiu os valores da sociedade dominante, do seu empenho nos rituais de iniciação que o põem à prova e da assimilação dos modelos próprios do seu povo.

Estas considerações de Guitar sobre os significados do Norte e do Sul remetem-nos para a análise de Trudier Harris acerca das implicações da viagem de Milkman. Como a autora observa, o movimento do protagonista de *Song of Solomon* prossegue num sentido inverso ao que tradicionalmente seguiam os negros que migravam de Sul para Norte:

Born in the North, and heir to the material advantages that generations of blacks identified with that territory, Milkman Dead must find meaning for his life by reversing the pattern, by going south, back into the territory of his ancestors.⁶¹

A este movimento de Milkman, de inversão do seu percurso geográfico, corresponde também a inversão das suas expectativas face à vida. Na terra dos seus antepassados, que Milkman irónica e erroneamente percebe como um lugar que esconde fortunas, ele percorre, num encontro físico e espiritual com a História, a experiência e o estilo de vida do seu povo, um espaço que, afinal, não é rico em

⁶¹ Harris, "A Journey That Works", p. 96.

tesouros, mas em memórias vivas da sua própria história, vitais na construção do seu *Eu*. Em conformidade com esta noção, Philip Page observa:

As characters in the urban North struggle to create healthy identities, they must come to terms with their own or their ancestors' rural southern pasts by somehow fusing past and present. That past is unavoidable because it is heavily value-laden and emotionally burdened, both positively and negatively.⁶²

Nesta linha de pensamento, percebemos que na assimilação do passado e do significado da palavra “people”, como vimos atrás, reside, afinal, o ensinamento que Pilate parecia pretender sugerir a Reba quando se referia à relação de Milkman e Hagar como “irmãos de raça” e que ele compreende nesta altura. Neste plano, também Guitar parece viver, ao seu jeito, um dos significados deste conceito para os negros, o que podemos observar no compromisso que mantém com os “Seven Days”, de vingar a morte dos seus “irmãos de raça”. À luz desta noção de que os compromissos são, por natureza, invioláveis, não consegue perdoar o que considera ser a traição de Milkman em relação ao ouro, nem perceber que ele é, em Shalimar, um homem reconciliado com a vida e com o seu passado. Visto por Guitar como um traidor, não só em relação a si mas principalmente ao seu próprio povo, ele cansa-se da insubstância de Milkman e persegue-o como o maior dos merecedores da morte. Amigos de infância, Guitar conhece Milkman melhor do que a própria família e, por isso, acusara-o um dia de falta de objectivos na vida e de desprezar os outros. Embora Milkman se tenha mostrado ofendido com a acusação de Guitar, ele revela uma concepção insegura de si próprio (que vemos no uso de “question-tags” no discurso: “didn’t he?”; “wasn’t he?”) e acaba por admitir, no meio da confusão de pensamentos que o invadem, que a sua vida é, de facto, “pointless, aimless, and it was true that he didn’t concern himself an awful lot about other people” (SS, 107).

Quando o encontra em Shalimar, Milkman compreende por que razão não consegue convencer Guitar de que, não só não existe ouro nenhum como ele está, de facto, mudado:

⁶² Page, “Morrison’s Noyels as Texts, Not Works”, p. 29.

It was the truth, but it sounded like a lie. A weak lie too. He also knew that in all his life, Guitar had never seen Milkman give anybody a hand, especially a stranger. [...] Guitar had accused him of selfishness and indifference; told him he wasn't serious, and didn't have any fellow feeling – none whatsoever (SS, 278).

Conhecendo nós a mudança ocorrida, efectivamente, em Milkman, a atitude de Guitar pode levar-nos também a questionar a justeza da sua intransigência e, nesse sentido, partir da sua personagem para avaliar a eficácia de padrões rígidos e inflexíveis, qualquer que seja a sua natureza. É Milkman que se aproxima da noção de inexistência de modelos rígidos e inquestionáveis quando conclui: “Nothing could be taken for granted” (SS, 332). Neste sentido, a acção de Guitar pode também identificar Milkman com a imagem do negro dominado pela sociedade branca, que, sem espaço para fazer uma opção de vida alternativa e sem um modelo que lhe atribua sentido, acaba por ser vítima da sua própria ignorância. Do mesmo modo, podemos também entender Guitar, o seu inconformismo e a sua forma irredutível de ver o mundo como uma opção possível, extraída a partir da experiência de subordinação dos negros na América.

Existe, contudo, a possibilidade de, se assim o quisermos entender, ele deixar cair a arma, corroborando a intenção de Morrison quando afirma:

I really did not mean to suggest that they kill each other, but out of a commitment and love and selflessness they are willing to risk the one thing that we have, life, and that's the positive nature of the action. I never really believed that those two men would kill each other. I thought they would, like antelopes, lock horns, but it is important that Guitar puts his gun down and does not blow Milkman out of the air as he could. It's important that he look at everything with his new eyes and say, “My man, my main man”.⁶³

Se optarmos por seguir o pensamento de Morrison e se entendermos que poderá ser Milkman esse alguém que o próprio deseja que exista à imagem de Pilate quando refere “[t]here must be another one like you” (SS, 336), fica-nos, então, a sugestão

⁶³ In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 236.

de que, no final desta viagem de renascimento interior, Milkman assimilou a lição deixada por Pilate de comprometer a sua vida pelo(s) seu(s) “irmão(s) de raça”. Já na sequência do resgate de Milkman da prisão, ele vislumbrara a importância desse princípio na atitude de Pilate: “nothing was like the shame he felt as he watched and listened to Pilate. Not just her Aunt Jemima act, but the fact that she was both adept to it and willing to do it – for him” (SS, 210). Quando percebe finalmente a lição deixada pela acção de Pilate, Milkman fortalece o seu potencial como sucessor da tia, no desempenho da sua missão como guardião da família e das tradições do seu povo.

Ainda, a associação das palavras “tar”, “am” e “life”, que os montes e as rochas reproduzem insistentemente como se estabelecessem um diálogo de comunhão com Milkman, sugere a confirmação de uma vida vivida segundo um modelo moral flexível e tantas vezes ambíguo. A imagem deixada por Morrison no excerto acima transcrito, de dois antílopes que lutam por ideais divergentes, resume, afinal, a vida na sua condição mais humana, de quem segue o instinto de sobrevivência num mundo marcado pela ausência de comunicação e diálogo. Nesta acepção, deixa de ter importância conhecer quem morre ou quem vive, até mesmo se alguém morre ou se alguém vive neste abraço final entre dois irmãos; o que verdadeiramente interessa é encontrar um sentido para a vida que, como faz Pilate, pode também passar por escolher a morte; como Guitar afirma “you can [choose what to die for], and if you can’t, you can damn well try” (SS, 223). Assim, interessa, sobretudo, que Milkman tenha adquirido uma visão diferente do sentido da vida e da morte, que lhe permita avançar para o vôo que decide protagonizar no final, indiferente ao facto de poder ser um salto para a vitória ou para o suicídio. Neste momento, em que Milkman tem a coragem de sair do mundo letárgico dos Dead e ousa arriscar tudo, mesmo a vida, numa causa em que acredita, ele é um homem novo porque sabe que “If you surrendered to the air, you could *ride* it” (SS, 337).

Numa outra perspectiva, entendemos também a noção de vôo como uma metáfora que se estende para além dos significados de liberdade e responsabilidade. No âmbito da linguagem, parece-nos que Morrison sugere também um vôo que permite alargar o espaço de movimento dos significados linguísticos, num trabalho de linguagem que ambiciona alcançar “what there was before language” (SS, 278).

Numa obra cujo elemento central é uma canção, não podemos deixar de observar que, nessa tentativa de ir além da linguagem, Morrison conduz o protagonista por espaços de sentido onde a música e os sons assumem uma importância vital para a descoberta do *Eu*. Porque desvendar os significados escondidos depende, de facto, da capacidade de usar os instrumentos próprios para os saber decifrar, Milkman vai ter de apurar os seus sentidos para merecer aceder aos significados que a linguagem esconde da sua mente maculada. Trata-se, de facto, de merecer alcançar o conhecimento, de revitalizar o sentido de “deserve” que, aos olhos de Milkman, surgira sempre “[o]ld and tired and beaten to death” (SS, 276) e que agora o leva a reflectir sobre o seu comportamento:

Now it seemed to him that he was always saying or thinking that he didn't deserve some bad luck, or some bad treatment from others. He'd told Guitar that he didn't “deserve” his family's dependence, hatred, or whatever. That he didn't even “deserve” to hear all the misery and mutual accusations his parents unloaded on him. Nor did he “deserve” Hagar's vengeance. [...] Apparently he thought he deserved only to be loved – from a distance, though – and given what he wanted. And in return he would be ... what? Pleasant? Generous? Maybe all he was really saying was: I am not responsible for your pain; share your happiness with me not your unhappiness (SS, 277).

Quando esta hipótese surge na mente de Milkman, os pensamentos fluem, num momento de absoluta solidão e de total dependência apenas de si próprio. Neste lugar, “where all a man had was what he was born with, or had learned to use” (SS, 277), Milkman aprende que só pode contar com a sua própria capacidade sensorial e “endurance” (SS, 277) para sobreviver.

Todos os objectos que tinha levado consigo na viagem de nada serviriam neste contexto completamente novo, onde os instrumentos de sobrevivência são valores humanos, como a coragem, a determinação, a responsabilidade e o comprometimento com a vida, com o mundo e com os outros. A parafernália que o identificava com um homem urbano e que tinha levado por segurança e comodidade tinha-se perdido nas suas aventuras em Danville e Shalimar. À medida que vai perdendo as marcas do seu materialismo e da sua ocidentalização, Milkman

vai também perdendo a vaidade do pavão, a arrogância do homem branco e a ignorância de quem não conhece o seu passado.

Do mesmo modo, também o apoio de todos os que sempre garantiram o seu conforto e o seu bem-estar e que, de uma maneira ou de outra, iam servindo de muleta à vivência atabalhoada de Milkman, ficaram também para trás. Milkman, que sempre desejara emancipar-se do pai, libertar-se da casa e da família que o atrofiavam e escapar do amor sufocante de Hagar, sempre fora dependente dessas pessoas que eram, em simultâneo, vítimas do seu comportamento imoral e também responsáveis pela sua letargia espiritual. Seguindo, uma vez mais, o seu egocentrismo inconsequente, Milkman entendia a posse do ouro, que inicialmente o motivava a viajar, como uma forma de encontrar a independência desejada: “I just know that I want to live my own life. I don’t want to be my old man’s office boy any more. And as long as I’m in this place I will be. Unless I have my own money” (SS, 221-222). Sem saber que vai mudar o objectivo da sua viagem e desconhecedor de quão importante é o afastamento da família e de Hagar, Milkman tem, de facto, de aprender a conduzir sozinho a sua própria jornada e a tomar as suas opções.

Quando chega a Danville, Milkman é ainda dominado por um sentimento de isolamento e estranheza e o seu comportamento é também o de um “outsider” (SS, 293), de um “stranger” (SS, 322), na comunidade. Se já o era na sua cidade natal, Milkman torna-se, em Danville, o exemplo vivo da desintegração. Vestido com roupas e sapatos elegantes e usando um relógio de ouro Longines, destaca-se, desde logo dos habitantes daquela “tiny farming town” (SS, 227). Também em Shalimar, o despojamento dos habitantes contrasta com a ostentação de Milkman, o que está bem representado nas mulheres que andam na rua sem carteiras, literalmente “de mãos a abanar”: “These women walked as if they were going somewhere, but they carried nothing in their hands” (SS, 259).

Entregue a si próprio, segue a sua jornada pelos seus próprios meios e empresa, conseguindo chegar a Shalimar, um lugar que nem vem assinalado no mapa, que ele confundira com “Charlemagne” e que as pessoas pronunciam “Shalleemone”. Milkman chega a Shalimar com um sentimento renovado de independência e poder: “And now, sitting behind a steering wheel, he felt even better. He was his own director – relieving himself when he wanted to, stopping for

cold beer when he was thirsty, and even in a seventy-five-dollar car the sense of power was strong” (SS, 260). Precisamente porque ainda não se despojou das marcas que o associam à sua classe social, envolve-se numa zaragata na loja da cidade, lutando com um grupo de jovens negros que se sentiram beliscados pela sua ostentação insultuosa e pelo desrespeito com que se lhes dirige e se refere às mulheres da cidade. Completamente absorto pela sua superioridade social, nem sequer percebe o que deixou estes homens irados: “They looked at his skin and saw it was as black as theirs, but they knew he had the heart of the white men who came to pick them up in the trucks when they needed anonymous, faceless laborers” (SS, 266).

A caçada nocturna com os homens de Shalimar representa mais uma prova de iniciação de Milkman numa nova fase da sua vida, conduzida por dois homens simbolicamente chamados Luther e Calvin. Num ritual que implica o corte com a sua vida anterior e o seu renascimento para uma nova vida, a simbologia inerente aos nomes dos homens alude a essa noção de renovação. É durante a caçada que Milkman vive experiências completamente novas e que descobre faculdades até aí desconhecidas em si. Embrenhado nos bosques, na completa escuridão da noite, e totalmente vencido pela fadiga, Milkman questiona-se sobre a razão da sua presença ali: “How had he got himself involved in a hunt, involved in a knife-and-broken-bottle fight in the first place? Ignorance, he thought, and vanity. He hadn’t been alert early enough, hadn’t seen the signs jutting out everywhere around him” (SS, 276). Este é, até aqui, um momento de singular sentido crítico em relação a si próprio e ao seu comportamento; é, de facto, a primeira vez que Milkman se questiona sobre as suas opções e que entende que a sua integração na comunidade depende da sua aceitação das regras dessa mesma comunidade.

De igual modo, Milkman experimenta, pela primeira vez, um momento de absoluta harmonia consigo próprio:

Under the moon, on the ground, alone, with not even the sound of baying dogs to remind him that he was with other people, his self – cocoon that was “personality” – gave away. He could barely see his own hand, and couldn’t see his feet. He was only his breath, coming slower now, and his thoughts. The rest of him had disappeared (SS, 277).

Assim, totalmente só, num estado de vulnerabilidade extrema e acompanhado apenas pelos seus pensamentos, Milkman vive um momento crucial de aprendizagem. Completamente rendido à natureza, ele consegue perceber que se desenrola um processo de comunicação entre os homens e os cães:

The long *howm howm* that sounded like a string brass imitating a bassoon meant something the dogs understood and executed. And the dogs spoke to the men: single-shot barks – evenly spaced and widely spaced – one every three or four minutes, that might go on for twenty minutes. A sort of radar that indicated to the men where they were and what they saw and what they wanted to do about it. And the men agreed or told them to change direction or to come back (SS, 278).

Neste momento de liberdade em relação às forças que o oprimiam, sem qualquer influência ou amparo, Milkman funde-se com a própria natureza, numa harmonia completa entre o seu corpo, a sua mente e o mundo natural, numa imagem de completude assim sugerida por Rigney: “the mind is not separate from the body or the real separate from that which the imagination can conceive”⁶⁴. Os pensamentos ocorrem-lhe agora puros, conseguindo aceder a uma linguagem primária, a língua-mãe de todas as línguas, que lhe permite perceber, sem barreiras e sem limites, a linguagem dos seres da natureza. Os sons multiplicam-se nos sentidos de Milkman: “those shrieks, those rapid tumbling barks, the long sustained yells, the tuba sounds, the drumbeat sounds, the low liquid *howm howm*, the reedy whistles, the thin *eeeeee*’s of a cornet, the *unh unh unh* bass chords” (SS, 278). Como Milkman percebe, “[i]t was all language” (SS, 278); até mesmo mais do que isso, “it was what there was before language” (SS, 278):

Before things were written down. Language in the time when men and animals did talk to one another, when a man could sit down with an ape and the two converse; when a tiger and a man could share the same tree, and each understood the other; when men ran *with* wolves,

⁶⁴ Rigney, “Breaking the Back of Words”, p. 26.

not from or after them. And he was hearing it in the Blue Ridge Mountains under a sweet gum tree. And if they could talk to animals, and the animals could talk to them, what didn't they know about human beings? Or the earth itself, for that matter. It was more than tracks Calvin was looking for – he whispered to the trees, whispered to the ground, touched them, as a blind man caresses a page of Braille, pulling meaning through his fingers (SS, 278).

Totalmente entregue à essência do mundo natural, Milkman despoja-se de quaisquer racionalismos, de qualquer marca da sociedade, representando, à semelhança de Pilate, o que Barbara Rigney aponta como um traço da escrita de Morrison: “Morrison juxtaposes the natural order with the failure of the human social order”⁶⁵. Milkman é, neste momento, uma associação total dos sentidos ao instinto e, por isso, está pronto para reagir à tentativa de assassinato de Guitar. Numa situação de completa vulnerabilidade e sem qualquer apoio do exterior, Milkman deixa, no entanto, que a determinação e a coragem se sobreponham ao medo, nesta luta que é agora um confronto igual entre irmãos. Por essa razão, o ar circula nos seus pulmões em toda a sua vitalidade: “it was a living breath this time, not a dying one” (SS, 279). Quando Milkman sai do bosque como um iniciado bem sucedido, ele já vem liberto da carga simbólica do sobrenome “Dead”, porque renasceu como um homem novo.

Num outro momento, Milkman tinha já testemunhado um diálogo igualmente poderoso entre a natureza e o homem. Na casa do Reverendo Cooper, em Danville, Milkman ouvira a história da chegada de Jake a Montour County e do seu sucesso como proprietário. O Reverendo Cooper e as pessoas mais idosas da terra, contemporâneas do avô e do pai, demonstram uma profunda admiração pela capacidade de trabalho e determinação de Jake e, num momento de extraordinária vivacidade de Cooper como contador de histórias, ele diz-lhe que a própria quinta dialogava com Jake e com a sua família, num processo de comunicação simbólico da fusão da terra com o homem: ““You see?” the farm said to them. ‘See? See what you can do?’” (SS, 235). A intensidade linguística desta cena alude também aos sermões poderosíssimos dos pregadores negros que, dotados de uma capacidade

⁶⁵ Rigney, “The Disremembered and Unaccounted For: History, Myth and Magic”, p. 64.

comunicativa extraordinária, foram tão importantes na preservação e divulgação da cultura afro-americana.

Num outro plano, estas cenas sugerem-nos a necessidade de recordar uma língua esquecida, aniquilada na transplantação dos negros para o Novo Mundo. Simbolicamente, estes diálogos entre a natureza e o homem parecem representar o encontro, através de uma linguagem original, do negro com a sua origem africana; um pouco à semelhança do encontro, em *Beloved*, de Sethe com a mensagem veiculada pela linguagem perdida de Nan e da mãe de Sethe:

What Nan told her she had forgotten, along with the language her ma'am spoke, and which would never come back. But the message – that was and had been there all along. Holding the damp white sheets against her chest, she was picking meaning out of a code she no longer understood (*B*, 62).

Assim, não obstante a perda desse sistema linguístico original, ficaria para sempre preservada a essência da mensagem implicada nos códigos humanos, sociais e culturais a que essa linguagem dera vida e sentido. Uma noção que Gay Wilentz procura explicar, desta feita a propósito da atribuição de nomes, mas que parece poder aplicar-se também a esta circunstância: “it may not be necessary to learn one’s original African name; it is the *process* of naming which must survive”⁶⁶. Mesmo que se rebata esta noção com o trunfo da diversidade africana, é essa mesma noção de diversidade que parece ter estado na base da reunião ideológica que fundamentou a procura dos traços comuns de uma experiência negra americana partilhada.

Durante a preparação da presa para servir de refeição aos vencedores da caçada, a descrição das fases de corte do animal sugere-nos também uma espécie de acto comunicativo simbólico entre Milkman e o que aquele ritual significa. Cada parte do animal que vai sendo cortada é seguida por uma frase em itálico, como um pensamento que a memória de Milkman vai recuperando. O animal fragmentado simboliza a própria fragmentação do seu povo, numa alusão ao sentido das palavras

⁶⁶ Gay Wilentz, “Civilization’s Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, in *Toni Morrison’s Fiction: Contemporary Criticism*, edited by David L. Middleton, New York and London: Garland Publishing, 1997, p. 121.

de Guitar: “*It’s the condition our condition is in*”, “*Everybody wants the life of a black man*” e “*It is about love. What else but love? Can’t I love what I criticize?*” (SS, 283). O poder simbólico desta cena sugere-nos que Milkman entende que a sobrevivência de um povo fragmentado como o seu depende da capacidade de se comprometer e amar os seus “irmãos de raça”; assim, quando lhe é dada a oportunidade de arrancar o coração do animal, Milkman cumpre, sem hesitar, este ritual de poder, segurando na mão o símbolo do amor; ao fazê-lo, fortalece a sua condição de homem que atingiu finalmente a maturidade e que pode, por isso, aceder ao conhecimento de uma forma responsável.

Wahneema Lubiano atribui exclusivamente a Pilate a responsabilidade pela renovação do mundo de possibilidades implicado em *Song of Solomon*. Referindo-se ao facto de ter sido ela a interferir no casamento de Macon e Ruth para, assim, Milkman poder nascer e aludindo também aos ensinamentos que Pilate deu ao protagonista sobre o passado e sobre a história da família, Lubiano insiste na capacidade de amar de Pilate como o elemento que dá vida ao percurso de Milkman. Não pretendendo desautorizar Pilate do seu papel de mentora espiritual do protagonista e reconhecendo a validade da perspectiva de Lubiano, parece-nos, contudo, que este acto simbólico de Milkman, acrescido do reconhecimento do seu amor por Pilate e da sua decisão final de se lançar para o abismo, o aproxima da grandeza espiritual de Pilate neste momento da sua vida em que reencontra o passado. Assim, o acto de Milkman valida para si também a frase com que Lubiano conclui a sua reflexão: “*Remaining on the ground of history, then, is a labor of love*”⁶⁷.

Depois da caçada, Milkman está pronto para continuar a sua jornada com outra maturidade e com outro sentido de responsabilidade para com o seu povo. As experiências que vive a seguir são rituais de consolidação da sua nova condição de homem maduro, uma forma de procurar redimir as suas acções passadas. Com Sweet, reinventa a sua relação com as mulheres e aprende a importância da noção de troca, cumplicidade e ternura. Despojando-se do egoísmo que caracterizara a sua relação com Hagar, Milkman vive momentos de autêntica partilha com Sweet.

⁶⁷ Wahneema Lubiano, “The Postmodernist Rag: Political Identity and the Vernacular in *Song of Solomon*”, in *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 113.

O banho que Sweet se oferece para lhe dar é como um ritual de purificação, em que Milkman, lavado de todos os seus pecados e da mácula dos valores que sempre dominaram a sua vida, está limpo para receber o conhecimento. A descrição do banho sugere esse processo de purificação de todas as máculas, ao qual Milkman se entrega livremente: “What she did for his sore feet, his cut face, his back, his neck, his thighs, and the palms of his hands was so delicious he couldn’t imagine that the lovemaking to follow would be anything but anticlimactic. [...] But when the lovemaking came he decided he would crawl” (SS, 285). Pela primeira vez numa relação com uma mulher, Milkman encontra-se totalmente absorvido, não pelo prazer físico de uma relação sexual dominada por ele, mas pelas sensações e bem-estar espiritual que o amor partilhado representa. A entrega de Milkman é total quando ele decide partilhar, não só esse bem-estar, mas tudo o resto com Sweet:

He soaped and rubbed her until her skin squeaked and glistened like onyx. She put salve on his face. He washed her hair. She sprinkled talcum on his feet. He straddled her behind and massaged her back. She put witch hazel on his swollen neck. He made up the bed. She gave him gumbo to eat. He washed the dishes. She washed his clothes and hung them out to dry. He scoured her tub. Se ironed his shirts and pants. He gave her fifty dollars. She kissed his mouth. He touched her face. She said please come back. He said I’ll see you tonight (SS, 285).

Ao partilhar, deste modo, as tarefas domésticas, purifica-se também da exploração a que sujeitara toda a vida as mulheres da casa; ao prometer que volta, Milkman assume, pela primeira vez, um compromisso sério com alguém e que honra ao voltar. A capacidade de Milkman em entrar neste “diálogo” com Sweet reafirma a sua nova condição de homem maduro e comprometido, consciente das suas responsabilidades. Na sequência desta bem sucedida iniciação na maturidade, Milkman sonha que voa sobre um mar negro, “floating, cruising, in the relaxed position of a man reading the newspaper” (SS, 298). Neste momento, o seu sentido de poder encontra-se definitivamente mudado, porque compreende que não se trata de voar fisicamente, mas da capacidade de transcender as próprias limitações num

vôo espiritual: “he still felt the sense of lightness and power that flying had given him” (SS, 298).

Do mesmo modo, a capacidade de Milkman em se juntar como testemunha ao diálogo entre os homens e a natureza, de que falamos atrás, vai permitir-lhe participar, como uma espécie de recompensa, como interveniente directo num diálogo semelhante. Quando, no final, está pronto para entregar a sua vida, se preciso for, nas mãos de Guitar, o seu interlocutor é também a natureza, que responde com o seu eco, formando uma associação repetida dos vocábulos que dão sentido à experiência dos negros na América: “tar”, “am” e “life”. A cor negra do povo afro-americano prende-se à terra, numa reafirmação da vida dos negros e da sua inscrição na América, num plano semelhante à carga simbólica das pedras que Pilate colecionou a partir da sua experiência nos lugares do Sul. Porque esses lugares que cada pedra representa fazem parte da sua experiência, do seu passado, dos seus passos pela América, esses lugares são também pertença sua e, como herança partilhada, também de Milkman e de toda a família. Num plano mais alargado, são pertença também de todos os negros:

And having lived there, it was hers – and his, and his father’s, his
grandfather’s, his grandmother’s. Not Doctor Street, Solomon’s Leap,
Ryna’s Gulch, Shalimar, Virginia (SS, 329-330).

Adicionalmente, como uma característica formal de *Song of Solomon*, estes diálogos apontam para a asserção da tradição afro-americana como uma parte singular do todo que é a cultura americana. De facto, o desenvolvimento de uma variedade de formas de expressão muito próprias da cultura afro-americana, como o uso do “Black English”, o contar de histórias, as formas musicais – os *spirituals*, o *blues* ou o jazz – contribuíram largamente para o enriquecimento da generalidade da cultura americana, em que as partes, em vez de se fundirem, se combinam numa entidade marcada pela pluralidade.

No caso particular de *Song of Solomon*, o *blues*, como elemento da tradição afro-americana sobre o qual assenta a construção da obra, reflecte uma importância vital na cena do funeral de Hagar, em que vemos Pilate e Reba alternando os versos da canção que dedicam a Hagar. Apoiada no mote “Mercy”, a canção partilhada

pelas duas mulheres segue a forma do *call and response*: “She simply repeated the word ‘Mercy’ and Reba replied” (SS, 317). Depois de ter gritado várias vezes “Mercy”, primeiro como uma espécie de “command” (SS, 316) e depois “asking a question” (SS, 317), verificamos que a palavra só adquire um poder absoluto quando aliada à forma musical do *blues*: “It was not enough. The word needed a bottom, a frame” (SS, 317). Nesta altura em que Pilate canta “Mercy”, a palavra “became a sentence” (SS, 317), como se adquirisse a completude de uma frase sintacticamente bem articulada mas, nem por isso, precisasse de o ser. Os sentidos contidos na palavra única “Mercy” só ficam completos quando comunicados através dessa forma poderosa e singular de divulgar o sofrimento. Nestas condições, a mensagem de Pilate atinge o auge da sua significação, um sentido de plenitude e de harmonia total entre a canção e quem a canta que nos lembra o que refere Carlos Azevedo a propósito do narrador de *Invisible Man*: “ao ouvir os ‘blues’, o Homem Invisível é os ‘blues’ que ouve [...]”⁶⁸. No caso de Pilate, ela é o *blues* que canta, reiterando, uma vez mais, a sua importância como agente que guarda, divulga e encarna a essência das tradições afro-americanas.

Esta importância do *blues* na cultura afro-americana, como mecanismo que dá forma ao que a alma sente, é apontada por Levine como um estilo musical centrado, nas palavras do autor, “upon the singer’s own feelings, experiences, fears, dreams, acquaintances, idiosyncrasies”⁶⁹. Ainda, como sublinha Levine, embora marcado muito mais pela experiência americana dos negros do que os arquétipos musicais africanos presentes nas “work songs” ou nos “field hollers”, o *blues* revela a essência dos elementos centrais de um estilo musical colectivo, pela tónica no improvisado, no traço do *call and response* e nos efeitos rítmicos únicos, através dos quais o indivíduo se envolve com os outros num acto comunicativo.

Deste modo, a personagem de Pilate é, uma vez mais nesta cena, identificada com a figura da guardiã das tradições afro-americanas do *blues* e do *call and response*, uma vez que são essas as formas que escolhe para melhor transmitir o seu sofrimento naquele momento de dor e perda. Quando, depois da canção, Pilate se refere a Hagar como “My baby girl” (SS, 318), reafirmando a sua

⁶⁸ Carlos Azevedo, “What Did I Do to Be so Black and Blue? Registos da Catábase em *Invisible Man*”, Prova Complementar para Doutoramento, Universidade do Porto, 1989, p. 14.

⁶⁹ Levine, “Secular Music and the Black Community: The Blues”, p. 222.

capacidade infinita de amar, o seu grito “And she was loved!” espalha-se a toda a comunidade e sobe aos céus, numa demonstração do seu jeito único e espiritual de voar.

O tropo oral do *call and response*, que podemos observar também nos diálogos a que nos referimos acima, é um exemplo vivo dessa alternância e intersecção de vozes, um indicador da existência dessa multiplicidade. Como Page observa, “Call and response thus replaces single-voiced, authoritative monologue with multistrand, collective voices that merge the individual and the community in mutual harmony”⁷⁰. Tal como o *blues* e o jazz reiteram esse padrão de alternância e infinitude, como vozes individuais que falam, numa dinâmica de revisão constante, por um colectivo, também o tropo oral do *call and response* dá espaço a um processo comunicativo entre múltiplas vozes e diversas experiências, no qual as perspectivas de uns e de outros são dialecticamente reformuladas⁷¹.

Nesta ordem de ideias, o sucesso da jornada do protagonista de *Song of Solomon* assenta, igualmente, nessa capacidade de estabelecer um diálogo, de comunicar, com os outros, para assim aceder aos significados que a canção de Solomon espalha pelas ruas de Shalimar. Numa repetição desse canto, que é também o canto de Pilate, Milkman vai ter de se juntar ao coro de vozes que perpetua a história da sua família e do seu povo. Sem qualquer dote musical, mesmo sem o dom de uma “singing voice that anybody would want to hear” (SS, 336), Milkman canta no final o *blues* memorizado e, finalmente, intelectualizado: “Speaking the words without the least bit of a tune, he sang for the lady. ‘Sugargirl don’t leave me here / Cotton balls to choke me / Sugargirl don’t leave me here / Buckra’s arms to yoke me’” (SS, 336).

Quando visita pela primeira vez Susan Byrd, e embora não consiga ainda deslindar, de uma forma definitiva, o mistério que o assalta, Milkman vai

⁷⁰ Page, “The Puzzle of the One-and-the-Many”, p. 13.

⁷¹ O conceito de *différance* de Derrida apresenta um campo teórico que valida esta formulação da linguagem como um processo dinâmico que ocorre entre forças opostas, no qual o espaço e o tempo são elementos fundamentais. Ao insistir na importância destes dois elementos nessa dinâmica entre forças opostas, o conceito enfatiza a desconstrução de entidades originais, dos seus auto-conceitos (ilusórios) de identidade e das noções de hierarquia que lhes são inerentes; substitui-os, então por um processo de relações e influências inevitáveis de uma força ou de uma experiência sobre a outra, às quais nem uma nem outra permanecem indiferentes. Ver Jacques Derrida, “A Diferença”, in *Margens da Filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: Res Editora, S/D, pp. 27-69. Como Derrida observa num artigo de Joel Stein, “Experience cannot be avoided.” Ver “Life with the Father of Deconstructionism”, in *Time*, December 9, 2002, p. 53.

organizando pequenas peças da sua árvore genealógica. Ao mesmo tempo, o seu interesse pelos seus antepassados assume proporções de importância vital para a formação de si como *Eu*. Se compararmos a atitude de Milkman face aos conceitos de “people” e “home” nas várias fases da sua jornada, verificamos a existência de um processo dinâmico em permanente evolução. Como tivemos já oportunidade de observar, Milkman nunca se sentira “em casa” em lugar algum – nem na casa dos Dead, nem em Not Doctor Street, nem no Southside, nem mesmo no Norte. Shalimar, como a casa de Pilate, parece surgir, a determinado momento, como uma possibilidade renovada de encontrar o seu lugar de pertença. Na sequência da zaragata com o grupo de jovens negros da terra, Milkman sente um misto de raiva e frustração por ver as suas expectativas goradas, sem perceber que é ele que ainda não está pronto para assimilar o verdadeiro significado dos conceitos de “people” e “home”:

He had thought this place, this Shalimar, was going to be home. His original home. His people came from here, his grandfather and his grandmother. All the way down South people had been nice to him, generous, helpful. In Danville they had made him the object of hero worship. In his own home town his name spelled dread and grudging respect. But here, in his “home,” he was unknown, unloved, and damn near killed (SS, 270).

Quando Milkman procura, pela primeira vez, Susan Byrd, ela imagina a importância que a descoberta dos seus antepassados representa para Milkman, uma vez que ela própria detém uma noção muito enraizada de família: “It’s a sad thing, Mr. Macon, when you’re left without any people to claim you. I keep up with my family. I’m not married, you know, not yet anyway, but my family is *very* close” (SS, 291). No regresso à cidade, os seus pensamentos são dominados por essa questão: “It wasn’t true what he’d said to Susan Byrd: that it wasn’t important to find his people. Ever since Danville, his interest in his own people, not just the ones he met, had been growing” (SS, 293). Pouco a pouco, Milkman vai associando os elementos que conhece, desvendando outros, rebuscando na memória as histórias de Pilate, reavivando as recordações dos fragmentos de lendas que fora ouvindo pelo caminho, procurando reconstruir a sua própria história. Ele sente uma ligação

muito forte a esta gente, como se de qualquer coisa genética e desconhecida se tratasse e que os tornasse inseparáveis:

He didn't feel close to them, but he did feel connected, as though there was some cord or pulse or information they shared. Back home he had never felt that way, as though he belonged to anyplace or anybody. He'd always considered himself the outsider of the family, only vaguely involved with his friends, and except for Guitar, there was no one whose opinion of himself he cared about. [...] But there was something he felt now – here in Shalimar, and earlier in Danville – that reminded him of how he used to feel in Pilate's house (SS, 293).

É nas ruas de Shalimar que Milkman percebe que ligação genética é essa que reúne, numa canção infantil, todos os elementos de uma experiência tão dispersa e tão partilhada. Ao observar as crianças que se entretêm em grupo, “playing their endless round games” (SS, 299), executados a partir da canção que ouvira Pilate cantar tantas vezes, percebe que “Sugarman” é “Solomon”, o nome do seu bisavô voador; a deturpação do nome de “Solomon” para “Sugarman”, “Shalleemone” e, depois para “Shalimar”, gera variedades da mesma palavra, que mostram que a ordem alfabética e fonética é irrelevante na memória oral. Ao concentrar os seus sentidos e a sua atenção na letra da canção, começa a desconstruir semanticamente os versos que a compõem, acabando por descobrir, por associação, todas as informações que foi recolhendo e a ligação entre elas. Ansiosamente, Milkman procura um papel e uma caneta para registar por escrito a canção, mas na impossibilidade de o fazer, decide ouvir e memorizar a canção.

As vozes das crianças, que evocam memórias de infância que lembram a Milkman a impossibilidade de participar nos jogos infantis devido às roupas que usava, permitem-lhe aceder a dois traços da tradição afro-americana: o contar de histórias e o *blues*. Como a canção lembra de imediato Pilate, ao mesmo tempo “storyteller” e “singer”, ela é, assim, chamada para este processo de comunicação a tantas vozes, que Milkman mostra ser capaz de partilhar como interlocutor activo e

do qual retira sentido. Como Mobley observa, “voice evokes memory, which in turn produces meaning”⁷².

Esta cena enfatiza, assim, a concepção afro-americana em relação às duas formas de expressão, oral e escrita. Entendida como um arquétipo da tradição afro-americana, a palavra oral representa a preservação de uma ancestralidade africana, o que sublinha uma tentativa de conciliação entre a palavra oral e a escrita, esta última tão valorizada pelo mundo ocidental. Representa, no fundo, uma tentativa de contrariar o silêncio a que foi votado o grupo afro-americano, tendo em conta que, como afirma Lubiano, “*commenting directly on something* has often been a luxury denied to black people”⁷³. Representa ainda o que Gay Wilentz define como “Morrison’s attempt to transform Eurocentric cultural discourse through the acceptance of African heritage [...]”⁷⁴.

Neste sentido, se Milkman quer atingir o conhecimento, tem de entender a canção de Solomon à luz da sua memória oral e não através de uma memória artificial. Por essa razão, a aprendizagem de Milkman da canção que presta uma homenagem à sua família e ao seu próprio povo só poderia ser feita através da sua memória oral, como reiteração da importância dos seus genes africanos. Pela ausência de um registo escrito que garanta a eficácia da aquisição do conhecimento, a memória oral depende inteiramente, como Joyce Middleton faz notar, de “formulas, rituals, and other oral art forms to strengthen recalling and retelling stories”⁷⁵. É esse trabalho de memorização que Milkman tem de pôr em prática quando ouve a canção de Solomon: “He closed his eyes and concentrated [...]” (SS, 303). No mesmo ensaio de Middleton, em que trata a questão da tradição oral em *Song of Solomon*, a autora observa:

⁷² Marilyn Sanders Mobley, “Call and Response: Voice, Community, and Dialogic Structures in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, in *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 57.

⁷³ Lubiano, “The Postmodernist Rag: Political Identity and the Vernacular in *Song of Solomon*”, p. 94.

⁷⁴ Wilentz, “Civilization’s Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, p. 110.

⁷⁵ Joyce Irene Middleton, “From Orality to Literacy: Oral Memory in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, in *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 20.

If he wants the knowledge, he must commit the song to his personal, oral memory, just as his slave and African ancestors had done, not to an artificial, external memory – a written record.⁷⁶

Milkman alia, assim, a sua origem africana à sua experiência americana e simboliza, neste sentido, o equilíbrio de uma identidade hifenizada. Ao partir ao encontro da sua ancestralidade, Milkman contraria o que parecia ser uma herança de Macon, que sempre recusara o passado; só assim está preparado para contrariar o vazio em que vivera durante tanto tempo, quando acreditava que “You can’t do the past over” (SS, 76). Parte então com Pilate para uma segunda viagem ao Sul, numa nova jornada de procura, motivada agora por razões fiéis às suas raízes; é aí que percebe que amou Pilate e a esperança de sobrevivência que ela representa para o seu povo; seguindo o exemplo da tia, Milkman também está pronto a entregar a sua vida, se preciso for, por uma causa em que acredita.

Milkman consegue, finalmente, perceber que a descoberta e reconstrução dos nomes da família e da sua identidade dependem deste compromisso com o seu povo. A admiração de todas as pessoas que conheceu no Sul pelos seus antepassados sugere o respeito por todos os que, como Jake, se empenharam na sua causa. Um respeito e uma admiração que Milkman compreende serem vitais para a existência das pessoas que Milkman encontra no Sul, pois, como Milkman observa, a morte de Jake parece ter marcado “the beginning of their own dying” (SS, 235). Assim sendo, o compromisso de Milkman estende-se também a estes homens que desconhece, mas a quem se sente ligado por uma história comum e para quem vai acabar por representar uma esperança de renascimento. Deste modo, Milkman poderá representar, para si próprio e para o seu povo, uma hipótese de distinguir o que, em *The Bluest Eye*, é apresentado como “the difference between the concept of death and being, in fact, dead” (BY, 11).

Quando o Reverendo Cooper conta a Milkman a história de Jake, a noção que nos fica é a de uma unidade harmoniosa entre o homem e a terra; a entrega total de Jake à quinta, a sua dedicação e o empenho em fazê-la florescer e em mantê-la viva recebem em troca a aceitação e o reconhecimento do valor de Jake por parte da própria terra. Do mesmo modo, sugere-nos também uma expectativa,

⁷⁶ Middleton, “From Orality to Literacy”, p. 34.

sem pudor, de reconciliação total entre o povo afro-americano e a América. Porque este é, para nós, um momento de extraordinária força linguística e semântica no romance, não nos coibimos de o transcrever extensivamente:

A farm that colored their lives like a paintbrush and spoke to them like in a sermon. “You see?” the farm said to them. “See? See what you can do? Never mind you can’t tell one letter from another, never mind you born a slave, never mind you lose your name, never mind your daddy dead, never mind nothing. Here, this here, is what a man can do if he puts his mind to it and his back in it. Stop sniveling,” it said. “Stop picking around the edges of the world. Take advantage, and if you can’t take advantage, take disadvantage. We live here. On this planet, in this nation, in this county right here. Nowhere else! We got a home in this rock, don’t you see! Nobody starving in my home; nobody crying in my home, and if I got a home you got one too! Grab it. Grab this land! Take it, hold it, my brothers, make it, my brothers, shake it, squeeze it, turn it, twist it, beat it, kick it, kiss it, whip it, stomp it, dig it, plow it, seed it, reap it, rent it, buy it, sell it, own it, build it, multiply it, and pass it on – can you hear me? Pass it on!” (SS, 235).

Na exortação subjacente a “Pass it on!”, vemos reiterada a possibilidade de todo este processo de construção da identidade afro-americana não cair no vazio, de passar de boca em boca, de geração em geração, de pais para filhos, como património vivo de um povo que procura contrariar a noção de *nada* que lhe é atribuída desde o primeiro registo da sua presença na América.

Neste sentido vai a reflexão de Barbara Hill Rigney, que refere a dada altura:

[...] Morrison [...] indicates in each of her novels that images of the zero, the absence, the silence that is both chosen and enforced, are ideologically and politically revelatory.⁷⁷

⁷⁷ Rigney, “Breaking the Back of Words”, p. 25.

Como Rigney faz notar, a ausência de umbigo de Pilate, o vazio que Milkman encontra na gruta, Not Doctor Street, No Mercy Hospital, e nós acrescentamos o “nada” com que Susan Byrd identifica Shalimar, o olhar vazio de Hagar, a surdez de Milkman ao significado da canção de Solomon até dado momento da sua vida e o vazio para onde o protagonista do romance se lança no final, são, afinal, *tudo*. Porque, como realça Henry Gates, falar de uma “voz silenciosa” é um oxímoro⁷⁸, a ausência, o zero, o nada, o silêncio, tornam-se presenças porque são espaços estilisticamente abertos ao preenchimento de sentidos. Como Rigney, uma vez mais, salienta:

[W]hat is left unsaid is equally as important as what is stated and specified; what is felt is as significant as what is experienced; what is dreamed is as valid as what transpires in the world of “fact”.⁷⁹

Ainda, quando Milkman pensa sobre os acontecimentos que rodearam a sua libertação da prisão depois da tentativa de roubo do saco de Pilate, ele próprio duvida da veracidade do que os seus olhos testemunharam: “he remembered little things, details, and yet he wasn’t sure these details had really happened. Perhaps he made them up. Pilate *had* been shorter. [...] But Pilate was as tall as he was” (SS, 206). Neste sentido, mesmo o que parece irreal, sonhado ou da ordem do sobrenatural pode também ser parte de um universo de significados por descobrir, o que, porque oculta os significados, confunde ainda mais quem os procura. Não obstante, pode também residir aí a resposta procurada, ou, então, pode ser um aviso de que a realidade, enquanto portadora de significados absolutos, talvez nem exista; ou até mesmo que nada exista para além da ilusão a que chamamos realidade, já que esta não existe em si mesma, mas em função da forma como é vista ou interpretada.

Do mesmo modo, a *diferença* do grupo afro-americano, historicamente entendida como ausência, adquire visibilidade precisamente porque é veiculada através de uma forma singular de trabalhar a linguagem. Segundo a explicação da própria Morrison a Charles Ruas: “It is the way words are put together, the

⁷⁸ Gates, Jr., “Writing, “Race”, and the Difference It Makes”, p. 65.

⁷⁹ Rigney, “Breaking the Back of Words”, p. 26.

metaphors, the rhythm, the music – that’s the part of the language that is distinctly black to me when I hear it”⁸⁰. A questão implica, assim, a apropriação de uma língua alheia para a poder reinventar à luz de uma mundivisão distinta, numa correspondência entre modelos e culturas que visa atenuar as fronteiras entre os grupos; Morrison promove, deste modo, um trabalho de conciliação de dois mundos, cuja escrita “is emphasizing racial specificity minus racist hierarchy in its figurative choices”⁸¹.

Estas características da escrita morrisoniana permitem que a linguagem de Morrison se expanda até ao infinito, como a própria imagem do vôo reitera, revelando uma concepção de mundo em que as palavras não revelam “factos”, mas apenas sugerem representações e ideias em movimento. A existência de uma multiplicidade de “Macon Deads”, tratando-se de um nome aplicado a três personagens na sua essência tão diferentes, parece apontar para essa natureza mutável, fugidia e inconstante da linguagem. Jake adquire o nome Macon Dead porque, na sua condição de ex-escravo analfabeto não percebe o erro do *yankee* embriagado que, no registo, lhe alterou o nome; sabemos também que Jake mantém o nome com que foi renomeado por força da vontade da mulher, acabando por conseguir atribuir algum sentido a essa nova identidade, como mostra a admiração dos homens de Danville pelo sucesso de Jake enquanto proprietário. Por outro lado, o nome de Macon Dead, filho, encerra uma carga negativa enquanto identidade de um homem igualmente proprietário, mas despojado dos valores ancestrais seguidos pelo pai. Finalmente, Macon Dead, neto, perde esse nome na infância ao ser renomeado com a alcunha de Milkman; neste processo de renomeação, Milkman passa a representar uma esperança de renovação e renascimento, anulando, deste modo, o significado do sobrenome Dead. Reitera-se, assim, a incapacidade de fixar pela linguagem um resultado estável, que capte a essência do que é nomeado.

O final de *Song of Solomon*, deliberadamente deixado em aberto, dá lugar a uma ambiguidade que deixa espaços em branco para o preenchimento de significados. Assim como as palavras de Milkman se reproduzem no espaço aberto, também a narrativa é um labirinto de ecos que procura alargar um *centro* asfixiante de significação única. Como Morrison refere a Ruas a propósito dos finais que

⁸⁰ In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 219.

⁸¹ Morrison, “Home”, p. 8.

escolhe para os seus romances, o mundo ficcional não acaba na última página: “It doesn’t shut, or stop there. That’s why the endings are multiple endings. That’s where the horror is. That’s where the meaning rests; that’s where the novel rests”⁸². A verdade e o absoluto tornam-se, deste modo, conceitos impossíveis de alcançar nesse esforço linguístico de Morrison que, mesmo trabalhando através da linguagem, se move para além dela.

O papel do leitor, enquanto receptor da obra de Morrison, é fulcral nesta concepção da obra como um espaço infinito de significados, tornando-se também interlocutor nesse diálogo a um número infinito de vozes. Tal como Morrison observa, o texto adquire sentido a partir do momento em que as partes intervenientes cruzam as suas experiências individuais, formando um todo, fragmentado e uno, repleto de sentidos: “narration requires the active complicity of a reader willing to step outside established boundaries of the racial imaginary”⁸³. O final inconclusivo pode frustrar o leitor, que, aparentemente orientado para um desfecho, só encontra o vazio para onde Milkman se atira; mas, a partir da última palavra, depois de o livro se fechar, pode abrir-se uma nova página, esta em branco, cujos significados dependem também da habilidade do leitor para procurar sentidos nessa disseminação de ecos. A imagem do vôo aplica-se agora ao próprio leitor e à sua capacidade criativa de fazer voar a sua imaginação. Abre-se, assim, a possibilidade de recriação e de reinvenção constantes do mundo ficcional, que, no cruzamento inevitável com o mundo não-ficcional, celebra a própria vida e o ser humano, também eles libertos de um único *centro*, tantas vezes protagonistas de uma viagem semântica infundável⁸⁴.

Neste trabalho conjunto de construção de significados a partir do texto, em que este é reconstruído e que também nos constrói, reside o impacto político do próprio texto e da intenção da autora. Em última análise, *Song of Solomon* aponta para um tipo de afirmação de poder por parte dos afro-americanos, que procura ser o que Marilyn Mobley denomina de “metalinguistic signifying” e que explica deste

⁸² In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 225.

⁸³ Morrison, “Home”, pp. 8-9.

⁸⁴ Uma viagem que lembra os “multiple meanings” de que nos fala Morrison em *Paradise* (ver p. 195), a propósito da frase inscrita sobre o Oven, subvertida a partir da imagem de integridade de “Beware the Furrow of His Brow” na condição maculada de “We Are the Furrow of His Brow”.

modo: “they use language to talk how others misuse language to marginalize them”⁸⁵.

Mas da mesma forma que a integração dos negros no mundo euro-americano foi seguramente um processo difícil, também a assimilação da literatura afro-americana como uma tradição à parte e, ao mesmo tempo, parte do todo, se tem revelado extraordinariamente dramática. Caminhando contra a corrente, Morrison procura, através de um trabalho que a própria caracteriza como sendo “[s]till in process”⁸⁶, fazer da sua obra uma arma de resistência política contra a marginalização dos negros.

No âmbito desta perspectiva, a obra de Morrison apresenta-se como uma alternativa à tendência dominante, fazendo dos seus textos os “talking books” da terminologia de Gates; criando-os como um espaço de diálogo entre a forma e o conteúdo, Morrison promove também um processo de comunicação em movimento, no âmbito do qual o texto, a autora e os leitores se juntam numa multiplicidade de vozes e de significados. É nesse sentido que afirma a Charles Ruas:

I want to break away from certain assumptions that are inherent in the conception of the novel form to make a truly aural novel, in which there are so many places and spaces for reader to work and participate. [...] Let him make up his mind about what he likes and what he thinks and what happened based on the very intimate acquaintance with the people in the book, without any prejudices, without any pre-fixed notions, but to have an intimacy that's so complete, it humanizes him in the same way that the characters are humanized from within by certain activity, and in the way in which I am humanized by the act of writing.⁸⁷

Assim, através de um processo de comunicação em que a linguagem é perspectivada como um instrumento activo de humanização de todos os

⁸⁵ Mobley, “Call and Response: Voice, Community, and Dialogic Structures in Toni Morrison’s *Song of Solomon*”, p. 57.

⁸⁶ In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 233.

⁸⁷ In Ruas, *Conversations with American Writers*, p. 233.

intervenientes, Morrison belisca o narcisismo de uma América branca, construída social, humana e ideologicamente como uma “racial house”, mas permanentemente reinventada como “home” pela escrita morrisoniana. Assim se parte da memória do passado, numa escrita que revela uma tentativa de retirar sentido das marcas deixadas ao longo de séculos de marginalização; e se é uma escrita que conta as histórias arrancadas das vozes que, contra o silêncio, contribuíram para a História da América é também seguramente uma escrita que denota a busca incessante do lugar de pertença no mundo americano na e pela palavra, um lugar arrancado pela força e persistência e à revelia do poder dominante. Por isso, tomamos como referência as considerações de Isabel Caldeira quanto a um campo literário que se foi fazendo lentamente e que se assume como tradição afro-americana, dentro da qual Morrison se inscreve:

O percurso da literatura afro-americana afigura-se-me como um desprender-se lento e penoso da dor física ou da sua memória no sentido de enfrentar corajosa e assumidamente essa memória e assim poder ganhar o distanciamento necessário para que o encontro com a palavra seja o desafio último e propiciador da catarse. Só então será possível a disponibilidade anímica para o futuro que é também construído na palavra já plenamente apropriada.⁸⁸

Assim, e se o vôo de Milkman representa a libertação da personagem de um espaço claustrofóbico que o tolhia, poderá também representar a saída do povo afro-americano do espaço marginal e periférico a que foi sempre remetido. Num plano mais vasto, simboliza o poder da linguagem em destruir e/ou construir o real, já que os seus significados instáveis sugerem que nenhum *lugar*, tenha ele que natureza tiver, pode ser tomado na totalidade por quem reclama a patente de descobridor.

⁸⁸ Caldeira, *História, Mito e Literatura*, p. 152.

Conclusão

Na Introdução a uma compilação de ensaios sobre a obra de Toni Morrison¹, Harold Bloom refere que a estética é, segundo o autor, o único critério que faz da obra de Morrison candidata a entrar no cânone literário:

Morrison's five novels, culminating so far in *Beloved*, are possible candidates for entering an American canon founded upon what I insist would be aesthetic criteria alone, if we still retain any such criteria after our current age of politicized response to narrative, dramas, and poems has passed.²

Assim, em nome dos valores estéticos do Ocidente, perspectivados como universais, observamos que Bloom entende que a obra de Morrison vale pela dignidade estética que empresta à literatura americana, o que transcende ideologias e polémicas. Na qualidade de autor de *The Western Canon*, onde se refere às áreas de estudos minoritários como a “Escola do Ressentimento”³, o argumento de Bloom é que, por mais válidos que sejam os objectivos extra-literários da obra de Morrison, o seu efeito é efêmero e que tudo o que fica é literatura. Na perspectiva do autor, os textos literários emergem naturalmente de outros textos literários, cuja influência nenhum artista escolhe, independentemente de quaisquer políticas culturais. Deste modo, enquanto aproxima a escrita de Morrison à de Virginia Woolf ou à de William Faulkner⁴, Bloom afasta-a artisticamente de Zora Neale

¹ Harold Bloom (Ed.), *Modern Critical Views: Toni Morrison*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1990, pp. 1-5.

² Bloom, Introdução a *Modern Critical Views*, p. 1.

³ Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, tradução de Manuel Frias Martins, Temas e Debates, 1997, p. 15. No original, a expressão utilizada é “School of Resentment”, in *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Harcourt Brace & Company, 1994, p. 7.

⁴ Ver David Cowart, “Faulkner and Joyce in Morrison’s *Song of Solomon*”, in *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, vol. 62, no. 1, March 1990, pp. 87-100; ver também Barbara T. Christian, “Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison”, in *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4, Fall/Winter 1993, pp. 483-500.

Hurston ou de Ralph Ellison. Partindo das palavras finais de *The Bluest Eye*, *Sula* e *Song of Solomon*, Bloom conclui:

If I stumbled upon them anywhere, I would know them for Morrison's fictional prose, and I do not hear any voices in them except for Morrison's passionate and caring cry of the human, her own particular eloquence. And yet part of appreciating Morrison's command here of sensation and perception involves attending to the genealogy of her art. It is not a question of allusion or of echoing but of style, stance, tone, prose rhythm, and mimetic mode, and these do stem from an amalgam of Faulkner and Woolf, the father and mother of Morrison's art, as it were.⁵

Os argumentos de Bloom asseguram-nos, polémicas à parte, o conforto da canonicidade, da excelência da literatura pela literatura, e alertam para os riscos da divulgação de uma cultura e de uma literatura minoritárias. A este propósito, Isabel Caldeira lança também um alerta para o confronto do cânone com vozes minoritárias, temendo, primeiro, circunscrever a literatura afro-americana ao gueto e, depois, precipitar, pela urgência da canonização, a “neutralização de um potencial de intervenção e [a] transformação da voz marginal”⁶. Não obstante, continua a autora, parece importante, apesar dos riscos, introduzir a *diferença* das minorias, de uma forma pacífica, ao lado dos cânones, de um modo suficientemente visível e audível, de modo a que as instituições a reconheçam e que as mentalidades não só a aceitem, mas a entendam.

Certamente que porque conhecer o *centro*, ou saber *quem está no centro*, constitui uma defesa para quem procura nas tradições o saber e o conhecimento, as interrogações sobre o cânone implicam, como sabemos, a existência de uma perspectiva marginal; certamente, também, porque quem repousa no *centro* não se revê seguramente numa experiência diaspORIZADA, fundada em tradições arrancadas,

⁵ Bloom, Introdução a *Modern Critical Views*, p. 4.

⁶ Maria Isabel Carvalho Gomes Caldeira, “A Cor do Cânone”, comunicação apresentada no Colóquio “O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos” e publicada nas *Actas do Colóquio “O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos”*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Minerva, 1994, p. 256.

pela força e persistência, de uma vivência singular, de pressupostos, valores e modelos distintos, a voz minoritária persiste como periférica.

Nos Estados Unidos, a noção de cânone suscita perplexidades ainda maiores, uma vez que trata de uma tradição literária partilhada por todos os grupos num espaço ostensivamente representativo da confluência de tão grande diversidade de origens e culturas. Decerto que porque o 11 de Setembro veio dissipar tão tragicamente quaisquer dúvidas quanto à urgência de fazer da cultura um espaço democrático e de diálogo, parece ser mais pertinente do que nunca reflectir, pelo menos, sobre a natureza dos pressupostos que tornam a imagem do “melting pot” obsoleta, ou, como sublinha Gates, transformam o “gorgeous mosaic” numa metáfora insuficiente⁷; porque a primeira noção implica a fusão de várias culturas numa matéria única, ou porque a segunda isola cada cultura como uma ilha fixa, fechada sobre si própria, as possibilidades de troca são, por isso, muito poucas ou nulas. Neste tempo em que parece ser a própria História que exige das partes a capacidade de dialogarem entre si, a noção de deificação de uma cultura que, em seu nome, aniquila a(s) outra(s), parece ter-se tornado definitivamente desadequada, se não perigosa. No campo literário, e porque a cultura e a literatura se tornam tendencialmente, no mundo contemporâneo, campos indissociáveis, o perigo mantém-se, em especial porque, como Morrison sublinha, “[t]his canon fodder may kill the canon”⁸.

A noção de cânone, como sublinha Maria Irene Ramalho, foi sempre uma questão presente no mundo ocidental⁹; mas, continua a autora, ainda que a existência de cânones seja uma necessidade, não será de todo descabido repensar a própria definição de cânone enquanto tal. Assim, podemos ler a determinado momento da sua reflexão:

Não será supérfluo sublinhar, neste tempo triste de crise e guerra, que, sem um entendimento seguro da sua própria cultura, povos alguns serão jamais capazes de entender a alteridade de uma cultura outra;

⁷ Gates, Jr., “Trading on the Margin: Notes on the Culture of Criticism”, p. 175.

⁸ Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, p. 204.

⁹ Henry Gates atribui a primeira utilização da noção de “cânone” a Theodore Parker, em 1846, quando este observava: “Another literature is rising, but is not yet national, *still less canonized*”. Ver “The Master’s Pieces: On Canon Formation and the African-American Tradition”, p. 22.

inversamente, quanto mais os diferentes povos souberem, e *quiserem* *saber*, acerca de outras sociedades e de outras culturas, tanto mais bem preparados estarão eles para entender a sua própria cultura.¹⁰

A propósito do descentramento do(s) cânone(s), Carlos Azevedo reitera, num texto sobre *The Woman Warrior*, da escritora sino-americana Maxine Hong Kingston, essa necessidade de repensar o cânone¹¹. Azevedo fala-nos da criação de um “espaço íntimo”¹², uma terminologia que nos sugere a procura de um lugar de pertença no seio da sociedade americana. Ler e escrever sobre *The Woman Warrior* é, como sugere o autor, abordar uma escrita minoritária que propicia, em termos literários e culturais, a questionação da norma canónica *centro / margens*, em tudo semelhante à condição da escrita afro-americana no contexto literário americano:

[A] condição cultural e literária da imigração, na busca de legitimação e autenticidade, transporta em si os desvios em relação ao cânone e a sua redefinição, uma erosão de fronteiras entre o centro e as margens conducente a um descentramento canónico que a realidade multicultural da nação americana exige.¹³

Parece ser então nessa possibilidade de repensar o cânone, de permeabilizar o *centro* ao contributo das *margens* e de ousar saltar para universos “estranhos” na esperança de que o processo inverso também ocorra, que poderá residir uma oportunidade única de criar o *novo*, essa propriedade tão intimamente ligada à ideia

¹⁰ Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, “Introdução” a *Actas do Colóquio “O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos”*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Minerva, p. 13.

¹¹ Carlos Azevedo, “Identidade Intercultural e Descentramento do(s) Cânone(s): *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, de Maxine H. Kingston”. Comunicação apresentada no IV Congresso de Literatura Comparada, Universidade de Évora, 9-12 de Maio de 2001, publicada na separata da Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”, Porto, XVIII, 2001, pp. 265-276.

¹² Azevedo, “Identidade Intercultural e Descentramento do(s) Cânone(s): *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, de Maxine H. Kingston”, p. 266.

¹³ Azevedo, “Identidade Intercultural e Descentramento do(s) Cânone(s): *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, de Maxine H. Kingston”, p. 266.

de América¹⁴. Parece também ser esse o sentido de Morrison quando afirma: “to read imaginative literature by and about us is to choose to examine centers of the self and to have the opportunity to compare these centers with the ‘raceless’ one with which we are, all of us, most familiar”¹⁵.

Como Madan Sarup observa, embora a partilha de determinados elementos, como a arte e a linguagem, seja uma condição inevitável, as diferenças quanto à apropriação desses elementos são manifestamente incontornáveis; uma vez que o sentido de identidade, influenciado por processos dinâmicos de transformação, se baseia também na relação dos indivíduos com o *Outro*, as formas de representação do *Eu* implicam modos singulares de perspectivar o mundo, por oposição à visão de mundo do *Outro*.

Procurando clarificar o seu ponto de vista, Sarup parte de uma leitura muito própria de *Oedipus Rex*¹⁶ para explicar que, à semelhança de Édipo, todos nós somos reconstrutores da nossa própria história através do processo narrativo. E, também como Édipo, contamos a nossa história individual de forma a tomarmos consciência da generalidade da História que informa de sentido a nossa identidade. A observação do autor que abaixo transcrevemos deixa-nos adivinhar afinidades com o percurso de Milkman e, num outro plano, com o próprio processo de escrita de Morrison:

I want to suggest that we are all, rather like Oedipus, detectives looking for clues, little pieces of the jigsaw puzzle (stories, memories, photographs) about our parents and our childhood. The story gradually unfolds. But it does not only unfold; to some extent we construct our story, and hence our identity.¹⁷

Adianta também Sarup que é através da construção de uma narrativa, no “fazer” de uma história, que se produz o *Eu*. O passado não existe, sublinha o autor,

¹⁴ Ver Krishan Kumar “Utopia in Nineteenth-Century America”, in *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell, 1991, pp. 69-98. O modo como Kumar inicia a sua reflexão é bem ilustrativa desta ideia: “Everything about America has inspired, and continues to inspire, utopianism. It is big; it is open; it is democratic. Above all, it is new”. P. 69.

¹⁵ Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, p. 208.

¹⁶ Sófocles, *Oedipus Rex*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

¹⁷ Sarup, “Identity and Narrative: Constructing our Life-Stories”, p. 16.

senão no sentido de que há que interpretar, à luz das particularidades do nosso olhar, acontecimentos passados e, ao fazê-lo, criamos história, identidade e a nós próprios. Se é através da aquisição da linguagem que nos tornamos humanos e seres sociais, essa linguagem de que nos apropriamos situa-nos nos traços que definem a nossa identidade. A identidade é, assim, construída na e pela linguagem, porque é dentro das representações conseguidas pela linguagem que nos reconhecemos a nós próprios e que sobrepomos o *Eu* à noção marginal de *Outro*. Em última análise, a afirmação do *Eu*, enquanto identidade complexa informada de um universo ideológico materializado através da escrita, torna-se, assim, um garante de autoridade. Nesta perspectiva, a discussão que envolve a noção de cânone deixa de ser um debate circunscrito à estética literária porque se torna uma matéria política. Trazemos, uma vez mais, a opinião de Irene Ramalho que observa: “Decerto que o cânone implica também inclusões e exclusões de gosto, mas só na medida em que o gosto é autorizado e autenticado pela ideologia dominante de uma determinada cultura”¹⁸.

Neste espaço de reflexão cujo *centro* é a obra de Morrison, a circunscrição da genealogia da sua arte a Faulkner e a Woolf, como Bloom sugere, pode não assegurar, então, um compromisso definitivo com a essência da obra morrisoniana. Ou a James Joyce ou a Thomas Hardy, como a própria negou numa entrevista:

I am not *like* James Joyce; I am not *like* Thomas Hardy; I am not *like* Faulkner. I am not *like* in that sense.¹⁹

Neste sentido, sentimos, com ou sem razão, que é quase um acto de “negligência” contrariar a intenção da autora, sempre que entrega à crítica e ao leitor obras de arte que a própria acredita serem manifestos de uma História, de uma cultura, de um povo, de experiências, de uma linguagem, saídos finalmente do gueto. Estar-se-ia, pelo menos, a menosprezar o objectivo da arte de Morrison e a subverter as nossas próprias opções como leitores, quando é Morrison que demite a sua escrita de propósitos unicamente literários. Parece que ao atenuar a *cor* dos textos de

¹⁸ Santos, “Introdução” a *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*, p. 19.

¹⁹ Nellie Y. McKay, “An Interview with Toni Morrison”, *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, edited by Henry Louis Gates, Jr., and K. A. Appiah, New York Amistad, 1993, p. 397.

Morrison estaríamos, não só a apaziguar a essência da arte e da artista como a contribuir para circunscrever a arte afro-americana à marginalidade de onde quer sair. Não ouvir as vozes que ecoam para além do estilo, do ritmo, do tom, da mimésis, parece silenciar esse “passionate and caring cry of the human, her own particular eloquence”, de que nos fala Bloom, e as nuances do tom que o distinguem de qualquer outro.

Não pretendemos, também, sugerir que esta ou aquela leitura da obra de Morrison é mais ou menos pertinente, seguramente porque cada uma, na sua vertente, aponta para uma essência intrincada, múltipla e estilisticamente complexa, que não deixa lugar a factos ou verdades absolutas. Porque é esta a característica da obra morrisoniana que permite leituras tão diversas – a estética pela estética, a mulher escritora negra como o *Outro Outro*, a universalidade ou ainda a classe, a cultura e a “raça” –, parece ser insuficiente repousar sobre *uma* verdade ou *um* facto, quando a única verdade assenta na impossibilidade estonteante de estabelecer padrões homogêneos e definitivos. Como observa Malin LaVon Walther, “Morrison’s complexity disallows her exclusive positioning within any one canon”²⁰.

Nesta ordem de ideias, resta-nos a intenção de Morrison, de contrariar a tendência monolítica de poder com a inscrição das especificidades de uma tradição literária afro-americana na generalidade americana, que clama pelo afastamento de conceitos totalizantes indiferentes à diferença. São as especificidades do que Gates denomina de “language of black difference”²¹ que lhe dão afinidades com Hurston, Ellison, Baldwin, Wright e com todos os outros artistas da tradição literária afro-americana. Como a própria Toni Morrison repetidamente observa, a sua escrita adquire sentido quando entendida à luz das tradições afro-americanas que encerram em si o *background* do seu povo, sem que isso anule a sua experiência americana, que é, contudo *diferente* daquela tradicionalmente entendida como dominante e consensual.

Deste modo, não ser “*como* nesse sentido” não nos sugere a negação de qualquer tipo de influência daqueles artistas, mesmo porque, como Morrison

²⁰ Malin LaVon Walther, “And *All* the Interests Are Vested: Canon Building in Recent Morrison Criticism”, in *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4, Fall/Winter 1993, p. 793.

²¹ Gates, Jr., “Talking Back: Critical Signs of the Times”, p. 83.

afirma, não é sua intenção viver sem “Aeschylus or William Shakespeare, or James or Twain or Hawthorne, or Melville, etc., etc., etc.”²²; além de que, tendo lido todos esses autores, Morrison possui seguramente uma formação académica “canónica”. Lembra-nos, antes, a reiteração do sentido do discurso de aceitação à Academia Sueca do Prémio Nobel da Literatura, em 1993. Morrison mostra como é bem-vindo e serenamente acolhido o contributo deixado pela multiplicidade de antecessores laureados, com quem partilha um momento de graça:

I entered this hall pleasantly haunted by those who have entered it before me. That company of laureates is both daunting and welcoming, for among its lists are names of persons whose work has made whole worlds available to me. The sweep and specificity of their art have sometimes broken my heart with the courage and clarity of its vision. The astonishing brilliance with which they practiced their craft has challenged and nurtured my own.²³

Em comum existe, de facto, a mesma partilha do instrumento linguístico e o género narrativo, que, para além da estética criativa, são testemunhos de experiências, de conhecimento e de estilos de vida tão diversos. Como Morrison observa, a linguagem é, de facto, uma entidade viva, um acto com consequências, sejam elas estéticas, sociais ou políticas. E porque Morrison se serve das potencialidades extraordinárias de um instrumento como a linguagem, a narrativa disponibiliza-se, como um lugar de diálogos, ao encontro de mundos e de perspectivas.

Desafiando, assim, o carácter estático e moribundo de uma linguagem prescritiva que não tolera a interrogação, a linguagem para Morrison é parte de um sistema, no qual a escrita é assumida na sua essência como um acto de liberdade que exprime o conhecimento, as vivências e os estilos de vida mais diversificados. Deste modo, sob o olhar afro-americano de Morrison, a natureza múltipla de um mundo como a América desafia teorias e práticas homogéneas e legitima a utilização da linguagem como um percurso possível dentro de um espaço deturpado como um lugar sem alternativas. Porque, como observa Gates, “[r]ace is a text [...]”,

²² Morrison, “Unspeakable Things Unspoken”, pp. 204-205.

²³ Morrison, *The Nobel Lecture in Literature*, pp. 31-32.

not an essence”²⁴, Morrison perspectiva, pelas especificidades do seu discurso como voz que pretende fazer-se ouvir no todo americano, a reinvenção da América como “home”. Enquanto a tradição literária afro-americana permanecer como uma parte “indizível” do cânone, a América será sempre, nas palavras de Morrison, “imaginary landscape, never inscape; Utopia, never home”²⁵.

²⁴ Gates, Jr., “Talking Back: Critical Signs of the Times”, p. 79.

²⁵ Morrison, “Home”, p. 11.

Bibliografia Primária

MORRISON, Toni, *Beloved*, London: Vintage, [1987] 1997.

_____ “Home”, *The House that Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 3-12.

_____ *Jazz*, London : Vintage, [1992] 2001.

_____ *Paradise*, London: Vintage, [1997] 1999.

_____ *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____ *Song of Solomon*, London: Vintage, [1977] 1998.

_____ *Sula*, London: Vintage, [1973] 1998.

_____ *Tar Baby*, London: Vintage, [1981] 1997.

_____ *The Bluest Eye*, London: Vintage, [1970] 1999.

_____ *The Nobel Lecture in Literature, 1993*, New York: Alfred A. Knopf, 1998.

_____ “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”, *Modern Critical Views: Toni Morrison*, edited by Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1990, pp. 201-231.

Bibliografia Secundária

AUSTER, Paul, *Experiências com a Verdade*, tradução de José Vieira de Lima, Porto: Edições Asa, 1995.

_____ *The New York Trilogy*, London and Boston: Faber and Faber, 1992.

AZEVEDO, Carlos, “Identidade Cultural e Descentramento do(s) Cânone(s): *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* de Maxine H. Kingston”, Separata da Revista da Faculdade de Letras *Línguas e Literaturas*, Porto, XVIII, 2001, pp. 265-276.

- ____ "Sinais de Martin Luther King na Literatura Afro-Americana: *The Man Who Cried I Am, Meridien, Emergency Exit*", Separata da Revista da Faculdade de Letras *Línguas e Literaturas*, Porto, XV, 1998, pp. 19-34.
- ____ "'What Did I Do to Be so Black and Blue?'" Registos da Catábase em *Invisible Man*", Prova Complementar para Doutoramento, Universidade do Porto, 1989.
- BAKER, Jr., Houston A., *Long Black Song: Essays in Black American Literature and Culture*, Charlottesville: The University Press of Virginia, 1990.
- ____ *The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- ____ *Afro-American Poetics: Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988.
- BARNES, Albert C., "Negro Art and America", *The New Negro*, edited by Alain Locke, New York: Touchstone Edition, [1925] 1997, pp. 19-25.
- BELL, Bernard W., *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1987.
- BERCOVITCH, Sacvan, "Fusion and Fragmentation: The American Identity", *The American Identity*, edited by Rob Kroes, Amsterdam, 1980, pp. 19-45.
- ____ "How the Puritans Won the American Revolution", *The Massachusetts Review*, 17, 1976, pp. 597-630.
- ____ "The Rites of Assent: Rhetoric, Ritual and the Ideology of American Consensus", *The American Self: Myth, Ideology and Popular Culture*, edited by Sam Girgus, New Mexico: The University of New Mexico Press, 1981, pp. 5-43.
- BLOOM, Harold (Ed.), *Modern Critical Views: Toni Morrison*, Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1990.
- ____ *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- BRUIT, Héctor Hernan, *Bartolomé de Las Casas e a Simulação dos Vencidos*, São Paulo: Iluminuras, 1995.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Babel ou a Ruptura do Signo*, Lisboa: IN-CM, 1983.
- CALDEIRA, Maria Isabel Carvalho Gomes, "A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 39, Maio 1994, pp. 31-58.

- ____ "A Cor do Cânone", *Actas do Colóquio "O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos"*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Minerva, 1994, pp. 255- 265.
- ____ "A Palavra e o Poder: *Invisible Man* de Ralph Ellison", *Biblos*, LVI (1980), pp. 519-572.
- ____ *História, Mito e Literatura: A Cicatriz da Palavra na Ficção de Toni Morrison*, Coimbra, 1992.
- ____ "The New Black Consciousness: Writing and the Construction of Black Aesthetic; or, Looking Back at the Handwriting on the Wall", *Anarchy and Dissent: American Literature in the Sixties*, edited by Maria Eugenia Diaz & Vitoria Patea Birk, Salamanca: Plaza Universitaria, 1999, pp. 71-98.
- CALLAHAN, John F. (Ed.), *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York: The Modern Library, 1995.
- ____ *In the African-American Grain: The Pursuit of Voice in Twentieth-Century Black Fiction*, Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- CARBY, Hazel, "Race and the Academy", *Actas do Colóquio "O Cânone nos Estudos Afro-Americanos"*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Livraria Minerva, 1994.
- CARROLL, Peter N. & NOBLE, David W., *The Free and the Unfree: A New History of the United States*, Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- CHRETIEN, Jean-Pierre & TRIAUD, Jean-Louis, *Histoire d'Afrique: Les Enjeux de Mémoires*, Paris: Éditions Karthala, 1999.
- CHRISTIAN, Barbara T., "Layered Rhythms: Virginia Woolf and Toni Morrison", *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4, Fall/Winter 1993, pp. 483-500.
- COOK, Mervyn, *The Chronicle of Jazz*, London: Thames and Hudson, 1997.
- COWART, David, "Faulkner and Joyce in Morrison's *Song of Solomon*", *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*, vol. 62, no. I, March 1990, pp. 87-100.
- CROSS, Jr., William E., *Shades of Black: Diversity in African-American Identity*, Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- CRUSE, Harold, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York: William Morrow, 1967.

- DAVIS, F. James, *Who is Black?: One Nation's Definition*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991.
- DERRIDA, Jacques, "A Diferença", *Margens da Filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: Res Editora, S/D, pp. 27-69.
- DORSON, Richard M., *American Folklore*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1971.
- DOVE, Rita, *The Darker Face of the Earth*, London: Oberon Books, 1996.
- DUBOIS, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, [1903] in *Three Negro Classics*, New York: Avon Books, 1965.
- DUVALL, John N., "Naming Invisible Authority: Toni Morrison's Covert Letter to Ralph Ellison", *Studies in American Fiction*, vol. 25, no. 2, Autumn 1997, pp. 241-253.
- ELLISON, Ralph, *Invisible Man*, Harmondsworth: Penguin Books, [1952] 1965.
- FAULKNER, William, *The Sound and the Fury*, A Norton Critical Edition edited by David Minter (2nd ed.), New York: Norton, 1994.
- FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gatsby*, London: Penguin Popular Classics, 1996.
- FRANKLIN, John Hope, *From Slavery to Freedom: A History of Negro Americans*, (5th ed.), New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- FREDRICKSON, George M., *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987.
- GATES, Jr., Henry Louis, *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.
- GORDON, Avery F. & NEWFIELD, Christopher (Ed.), *Mapping Multi-Culturalism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- HALL, Stuart, "Subjects in History: Making Diasporic Identities", *The House that Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 289-299.
- HARDING, Vincent, *The Other American Revolution*, Los Angeles and Georgia: CAAS/IBW, 1982.
- HARRIS, Trudier, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1997.

- HAWTHORNE, Nathaniel, *The Scarlet Letter and Selected Tales*, London: Penguin Books, 1986.
- HILL, Patricia Liggins et al. (Ed.), *Call & Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.
- HIRSH, Marianne, "Knowing Their Names: Toni Morrison's *Song of Solomon*", in *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 69-91.
- HOOKS, bell, "A Revolution of Values: The promise of multicultural change", *The Cultural Studies Reader*, (2nd ed), edited by Simon During, London: Routledge, 1999, pp. 233-240.
- HUGGINS, Nathan Irvin, *Harlem Renaissance*, London: Oxford University Press, 1971.
- HUGHES, Langston, *The Collected Poems of Langston Hughes*, edited by Arnold Rampersad, New York: Vintage Books, 1995.
- JOHNSON, Charles & SMITH, Patricia, *Africans in America: America's Journey Through Slavery*, New York: Harcourt Brace & Company, 1998.
- JOYCE, James, *Ulysses*, London: Penguin Books, 1992.
- KOCHMAN, Thomas (Ed.), *Rappin' and Stylin' Out: Communication in Urban Black America*, Illinois, 1977.
- KRUMHOLZ, Linda, "Dead Teachers: Rituals of Manhood and Rituals of Reading in *Song of Solomon*", *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4, Fall/Winter 1993, pp. 551-574.
- KUMAR, Krishan, "Utopia in Nineteenth-Century America", *Utopia & Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford: Basil Blackwell, 1991, pp. 69-98.
- LEITCH, Vincent B., (General Editor), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York: W. W. Norton & Company, 2001.
- LESTER, Julius (Ed.), *The Seventh Son: The Thoughts and Writings of W. E. B. DuBois*, Vol. I, II, New York: Vintage Books, 1971.
- LEVINE, Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*, New York: Oxford University Press, 1977.
- LOCKE, Alain (Ed.), *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance*, New York: Touchstone Edition, [1925] 1997.

- LOTT, Eric, "Racial Cross-Dressing and the Construction of American Whiteness", *The Cultural Studies Reader*, (2nd ed.), edited by Simon During, London: Routledge, 1999, pp. 241-255.
- LUBIANO, Wahneema (Ed.), *The House That Race Built*, New York: Vintage Books, 1998.
- _____. "The Postmodernist Rag: Political Identity and the Vernacular in *Song of Solomon*", *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 93-115.
- MCKAY, Nellie Y. & Earle, Kathryn (Ed.), *Approaches to Teaching the Novels of Toni Morrison*, New York: The Modern Language Association of America, 1997.
- _____. "An Interview with Toni Morrison", *Toni Morrison: Critical Perspectives Past and Present*, edited by Henry Louis Gates, Jr., and K. A. Appiah, New York: Amistad, 1993, p. 396-411.
- MCPHERSON, James M. et al. *Blacks in America: Bibliographical Essays*. New York: Anchor Books, 1972.
- _____. *The Struggle for Equality*, Princeton: Princeton University Press, 1972.
- MELVILLE, Herman, *Billy Budd, Sailor and Other Stories*, Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- MIDDLETON, David L. (Ed.). *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York: Garland Publishing, 1997.
- MIDDLETON, Joyce Irene, "From Orality to Literacy: Oral Memory in Toni Morrison's *Song of Solomon*", *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 19-39.
- MOBLEY, Marilyn Sanders, "Call and Response: Voice, Community, and Dialogic Structures in Toni Morrison's *Song of Solomon*", *New Essays on Song of Solomon*, edited by Valerie Smith, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 41-68.
- MORIN, Edgar, *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*, (5^a ed.), tradução de Hermano Neves, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1973.
- OMI, Michael & WINANT, Howard, *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*, 2nd ed., New York: Routledge, 1994.
- PAGE, Philip, *Dangerous Freedom: Fusion and Fragmentation in Toni Morrison's Novels*, Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

- PATTERSON, Orlando, *Rituals of Blood: Consequences of Slavery in Two American Centuries*, New York: Basic Civitas, 1998.
- PEACH, Linden (Ed.), *Toni Morrison*, London: Macmillan Press, 1995.
- PETERSON, Nancy J., "Introduction: Canonizing Toni Morrison", *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4, Fall/Winter 1993, pp. 461-479.
- PLATÃO, Crátilo, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1994.
- POE, Edgar Allan, "Slavery and the Gothic Horror of Poe's 'The Black Cat'", *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, edited by Robert K. Martin & Eric Savoy, Iowa: University of Iowa Press, 1998, pp. 99-128.
- RABOTEAU, Albert J., *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- RIGNEY, Barbara Hill, *The Voices of Toni Morrison*, Columbus: Ohio State University Press, 1991.
- RUAS, Charles, *Conversations with American Writers*, New York: Alfred A. Kopf, 1985.
- RUDWICK, Elliott M., *W. E. B. DuBois: Propagandist of the Negro Protest*, (2nd ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1968.
- SÁNCHEZ, Maria Eugenia Diaz & Birk, Vitorica Patea (Ed.), *Anarchy and Dissent: American Literature in the Sixties*, Salamanca: Plaza Universitária, 1999.
- SANTOS, Juana Elbein dos, *O Emocional Lúcido*, Edições SECNEB – Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2002.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa, "Introdução" a *Actas do Colóquio "O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos"*, Coimbra: Grupo de Estudos Anglo-Americanos e Minerva, 1994, pp. 11-29.
- SARUP, Madan, *Identity, Culture and the Postmodern World*, edited by Tasneem Raja, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- SMITH, David Lionel, "What is Black Culture?", in *The House that Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 178-194.
- SMITH, Valerie (Ed.), *New Essays on Song of Solomon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- SÓFOCLES, *Oedipus Rex*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SOLLORS, Werner, *Neither Black Nor White Yet Both: Thematic Explorations of Interracial Literature*, New York: Oxford University Press, 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique: la Question de l'Autre*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- , *Nous et les Autres: la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- VALA, Jorge et al. (Ed.), *Novos Racismos: Perspectivas Comparativas*, Oeiras: Celta Editora, 1999.
- WALTHER, Malin LaVon, "And All the Interests Are Vested: Canon Building in Recent Morrison Criticism", *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4 (Fall/Winter 1993), pp. 781-794.
- WATERS, Mary C., *Ethnic Options: Choosing Identities in America*, Berkeley: University of California Press, 1990.
- WEINSTEIN, Philip M, *What Else but Love: The Ordeal of Race in Faulkner and Morrison*, New York: Columbia University Press, 1996.
- WEST, Cornel, "The New Cultural Politics of Difference", *The Cultural Studies Reader*, (2nd ed.), edited by Simon During, London: Routledge, 1999, pp. 256-267.
- WINANT, Howard, "Racial Dualism at Century's End", *The House that Race Built*, edited by Wahneema Lubiano, New York: Vintage Books, 1998, pp. 87-115.
- WILENTZ, Gay, "Civilization's Underneath: African Heritage as Cultural Discourse in Toni Morrison's *Song of Solomon*", *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*, edited by David L. Middleton, New York and London: Garland Publishing, 1997, pp. 109-133.
- WHITMAN, Walt, "Memories of President Lincoln", *Leaves of Grass*, edited by Jerome Loving, Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp. 255-263.
- WILSON, William Julius, *The Declining Significance of Race: Blacks and Changing American Institutions*, (2nd ed.), Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- WOIDAT, Caroline M., "Talking Back to Schoolteacher: Morrison's Confrontation with Hawthorne in *Beloved*", *Modern Fiction Studies: Toni Morrison Double Issue*, 39.3&4 (Fall/Winter 1993), pp. 527-546.

ZAMORA, Lois Parkinson (Ed.), *Contemporary American Women Writers: Gender, Class, Ethnicity*, London: Longman, 1998.

ZURARA, Gomes Eanes, *Crónica da Guiné*, editado por José de Bragança, Barcelos: Livraria Civilização, 1994.

Índice

Introdução	5
I <i>It's the condition our condition is in</i> : Para uma construção da identidade afro-americana em <i>Song of Solomon</i>	10
II "It was all language": A questão da(s) linguagem(ns), do nome e da palavra em <i>Song of Solomon</i>	73
Conclusão	141
Bibliografia	150