

CICLO DE ESTUDOS
MESTRADO EM ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

A Música de Toni Morrison: Do romance *Beloved* à ópera *Margaret Garner*

Sara Filipa Monteiro Correia da Silva

M

2024



Sara Filipa Monteiro Correia da Silva

**A Música de Toni Morrison:
Do romance *Beloved* à ópera *Margaret Garner***

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pela Professora Doutora Marinela Carvalho Freitas.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Sumário

Declaração de Honra	5
Agradecimentos	6
Resumo.....	7
Abstract	8
Índice de Figuras.....	9
Introdução	10
1. Morrison e a música aural: Breve contextualização histórico-musical.....	18
1.1. As origens da ópera.....	21
1.2. O jazz, o <i>gospel</i> e os <i>blues</i> afro-americanos	31
2. A música em <i>Beloved</i>	39
2.1. “They sang it out and beat it up”: a música das personagens	43
2.2. “Sword and shield”: Canções e referências musicais.....	50
3. A ópera <i>Margaret Garner</i>	56
3.1. Margaret e Morrison.....	61
3.2. Escrita musical.....	77
Considerações Finais	82
Referências Bibliográficas	84

Declaração de Honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação.

Porto, setembro de 2024

Sara Filipa Silva

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha Professora Orientadora, a Prof. Doutora Marinela Freitas, pelo constante acompanhamento e apoio durante este período de trabalho e pesquisa, e sempre com a maior proximidade e disponibilidade.

A todos os professores que me acompanharam durante todo o meu percurso académico, sem eles não teria chegado aqui.

Aos meus pais, irmãos e namorado, pelo apoio e motivação que me deram desde sempre e, especialmente, nesta época.

Resumo

A obra de Toni Morrison está extremamente enraizada nas tradições musicais que representam a cultura, a história e a identidade afro-americana, o que moldou os seus projetos literários e artísticos. O seu romance *Beloved*, inspirado na história verdadeira de Margaret Garner, usa a música como um veículo narrativo e simbólico para a abordagem tanto de traumas como da sua cura. Posteriormente, a autora voltaria a inspirar-se na mesma história para escrever um libreto para uma ópera, precisamente intitulada *Margaret Garner*. Aí, Morrison transforma a história trágica dessa mulher escravizada numa narrativa poderosa, combinando elementos da ópera clássica e da música afro-americana. De facto, torna-se interessante analisar as duas obras para tentar entender de que modo a música influencia o estilo literário de Toni Morrison, analisando a existência de semelhanças e diferenças entre a obra *Beloved* e o seu libreto da ópera *Margaret Garner: An Opera in Two Acts*.

Palavras-Chave: música; *Beloved*; Toni Morrison; *Margaret Garner*

Abstract

Toni Morrison's work is deeply rooted in musical traditions that represent the African American culture, history and identity, which have shaped her literary and artistic projects. The novel *Beloved*, inspired by the true story of Margaret Garner, uses music as a narrative and symbolic tool to address both trauma and its healing. Some years later, the author would go back to that same story to write a libretto for an opera, named *Margaret Garner*. In it, Morrison transforms the tragic case of that enslaved woman into a powerful narrative that blends elements of classical opera with African American music. This dissertation compares these two works to explore how way music influences Toni Morrison's literary style, analyzing the existence of similarities and differences between the novel *Beloved* and her libretto from the opera *Margaret Garner: An Opera in Two Acts*.

Key-words: music, *Beloved*, Toni Morrison, *Margaret Garner*

Índice de Figuras

Figura 1 - "Modern Medea", Thomas Satterwhite Noble, 1867	12
Figura 2 - Sethe e Beloved, ilustrado por Joe Morse	49
Figura 3 - Margaret assassina os seus filhos, Ato II, Cena 2	58
Figura 4 - Margaret durante o seu julgamento, Ato II, Cena 3	59
Figura 5 - Denyce Graves durante "A Quality Love", Ato I, Cena 3.....	75

Introdução

If we don't keep in touch with the ancestor, we are, in fact, lost.

Toni Morrison

Quando cerca de 18 pessoas escravizadas escaparam do estado do Kentucky para o estado livre do Ohio, em janeiro de 1856, de entre eles Margaret Garner, a sua mãe Cilla, o seu marido Robert e os seus quatro filhos, e foram apanhados pelo dono da plantação de onde tinham fugido, a apreensão de esta pequena família levou a um dos acontecimentos mais marcantes para o início da Guerra Civil Americana.

Margaret Garner, ou “Peggy”, como lhe chamavam na altura, nasceu em 1833, na plantação de John Pollard Gaines, no estado do Kentucky. A sua mãe era Priscilla, ou Cilla, e o seu pai era conhecido como Duke. A filiação de Margaret sempre foi questionada. O abolicionista Levi Coffin, que esteve presente no julgamento de Margaret, descreveu-a do seguinte modo: “She was a mulatto, about five feet high, showing one-fourth or one-third white blood. She had a high forehead, her eyebrows were finely arched and her eyes bright and intelligent, but the African appeared in the lower part of her face, in her broad nose and thick lips.” (Coffin, 1880, p. 562) Visto que ela era descrita como sendo “mulatto” e não “black”, Steven Weisenburger, um dos principais estudiosos especializado na história de Margaret, propõe a hipótese de Margaret ser realmente filha de John Pollard Gaines, e não de Duke:

“Margaret was categorized as "mulatto." Who then was her father? We know from his own records that, in 1833, John Gaines was the only adult white male residing at Maplewood. Moreover, there is nothing in the record about Priscilla being "hired out" elsewhere, and her household duties made it unlikely that she ever would have been. That John Gaines was Margaret's father is therefore a reasonable supposition.” (Weisenburger, 2006, p. 2)

Margaret e a família haviam sido escravizados na plantação de Maplewood, perto de Richwood Station, no Kentucky. Em 1849, casou com Robert Garner, um homem escravizado de uma plantação vizinha. No mesmo ano, John Pollard Gaines deixou o Kentucky, para se tornar governador do Oregon, e a plantação e os seus escravizados foram vendidos ao seu

irmão mais novo, Archibald Gaines. Até 1856, Margaret teve quatro filhos, todos eles suspeitos de serem verdadeiramente filhos de Archibald. Até esse ano, Margaret viveu a vida de uma escravizada típica da época. Em janeiro desse ano, Margaret, que estava nessa altura grávida, escapou da plantação de Maplewood juntamente com a família e mais 12 pessoas escravizadas, com destino ao estado de Ohio, um estado livre onde permanecia o tio de Margaret, Joe Kite. Infelizmente, todos foram rapidamente descobertos por “caçadores de escravos” e marechais americanos. Robert ainda tentou contra-atacar, o que resultou num marechal ferido. Durante a confusão, Margaret matou a sua filha mais nova, Mary, com uma faca, disposta a evitar que os seus filhos voltassem à escravidão. Quando ia dirigir-se aos filhos mais velhos, foi apreendida.

O julgamento de Margaret foi um dos mais enigmáticos da história dos Estados Unidos, ainda que tenha sido esquecido mais tarde. Coffin descreve o ambiente que se formou à volta do caso: “The case seemed to stir every heart that was alive to the emotions of humanity. The interest manifested by all classes was not so much for the legal principles involved, as for the mute instincts that mold every human heart—the undying love of freedom that is planted in every breast—the resolve to die rather than submit to a life of degradation and bondage.” (Coffin, 1880, p. 563) Apesar de ter sido um caso que deu mais força aos abolicionistas, a questão do crime de Margaret foi caso de polémica. Normalmente, um julgamento de uma pessoa escravizada durava cerca de um dia, o de Margaret durou duas semanas, sendo que o juiz ainda o estendeu por mais outras duas. A razão desta demora prendeu-se com a seguinte dúvida: Margaret iria ser julgada como pessoa ou como propriedade? A *Fugitive Slave Law* de 1850 dava o direito aos donos das plantações de poderem apanhar pessoas escravizadas que tivessem escapado das suas propriedades, mesmo que aquelas já estivessem em solo livre e fossem consideradas, pela lei do estado, pessoas livres. Como explica Weisenburger:

“As *persons* under free state Ohio law, Margaret, Robert and his mother Mary and father Simon were liable to trial for murder or as accessories to murder in the death of Mary Garner and the attempted murders of the other three children. As *persons*, in short, they should answer to the sovereignty of Ohio law. (...) Nonetheless, as *property* under slavery-friendly federal statutes, the Garners were subject first to the accelerated and matter-of-fact processes of a fugitive slave hearing. In this case plaintiffs' attorneys argued and the federal

commissioner ruled that federal law had supervening authority even over Ohio homicide statutes.” (Weisenburger, 2006, p. 6)

Garner cometeu um homicídio, não há dúvida. Mas porque Mary, a sua filha, era ainda considerada como sendo propriedade de Gaines, Margaret acabou por ser julgada não pelo crime de homicídio, mas sim por roubo e destruição de propriedade.

O caso de Garner inspirou muitos abolicionistas a protestarem contra as condições da escravatura. Como é que uma mãe consegue matar a própria filha? O que é que será tão mau que é preferível a morte? O julgamento terminou com o regresso de Margaret e a família aos seus respetivos “donos”. Os Garners ficaram ainda a cargo de Archibald Gaines até 1857, quando foram vendidos a um proprietário de uma plantação de algodão do Mississippi. Margaret viveria só até ao verão do ano seguinte, quando uma epidemia da febre tifoide chegou ao vale do rio Mississippi: “It was a hard way to die: typically, weeks of roller-coaster fevers, massive skin boils, ending with a lung infection and death. In 1870 Robert Garner told the newsman that, before she died, Margaret urged to ‘never marry again in slavery, but to live in hope of freedom’”. (Weisenburger, 2006, p. 10)

Figura 1 - "Modern Medea", Thomas Satterwhite Noble, 1867



Fonte: <https://encyclopediaofarkansas.net/media/the-modern-medea-18548/>

Por mais de um século, este caso, que foi tão grotesco e inédito, foi esquecido. Após 1870, Garner foi mencionada em poucos textos literários e autobiografias de abolicionistas.

Até Toni Morrison, a única representação de Margaret foi feita pelo artista do Kentucky, Thomas Satterwhite Noble, em 1867, num quadro intitulado de “Modern Medea” (Fig.1). Foi só com Morrison que a história de Garner voltou a ser lembrada, quando Morrison descobriu um artigo de jornal da época escrito sobre o julgamento de Margaret e o incluiu no *The Black Book*, um livro que documenta a história dos afro-americanos através de uma variedade de textos verbais e visuais. Após esta descoberta, Morrison irá lembrar a história de Garner ao escrever o romance *Beloved*, e, uns anos mais tarde, o libreto para uma ópera inspirada na vida da mesma. Como afirma Weisenburger: “That was Margaret Garner's legacy for a hundred and thirty years following her death, decades when she was, in Toni Morrison's words, historically ‘disremembered and unaccounted for’.” (Weisenburger, 2006, p. 10)

Toni Morrison nasceu Chloe Anthony Wofford, em fevereiro de 1931, em Lorain, no Ohio. A segunda de quatro filhos de George e Ramah Wofford, Chloe, como era chamada na altura, tinha raízes sulistas apesar de ter nascido no Ohio. A família de Ramah, a sua mãe, era originalmente de Alabama; George, o seu pai, nasceu no estado da Georgia e, depois, mudou-se para o Norte para escapar ao racismo. Quando a escritora nasceu, durante a Grande Depressão nos Estados Unidos, os seus pais enfrentaram alguns períodos de desemprego, pelo que os primeiros anos da vida de Chloe foram complicados, com alturas em que a família não tinha dinheiro suficiente para pagar a renda. Apesar destas dificuldades, a infância de Chloe não foi sombria como o mundo que a rodeava. Cresceu numa família de músicos, tal como afirma Barbara Kramer, biógrafa de Morrison, “The Wofford home was filled with music. Ramah Wofford was in the church choir, and she was always singing around the house—jazz, blues, gospel music, and opera. Chloe’s grandfather, John Solomon Willis, played the violin and for a while had supported his family with his music.” (Kramer, 2013) Além da música, o gosto pela literatura também foi cultivado. Chloe aprendeu a ler precocemente e, quando ingressou na escola, era a única criança da sua classe que já sabia ler. Contar histórias era também algo que a família Wofford usava como método de entretenimento: “Morrison remembered her parents telling wonderful ghost stories. ‘My father’s were the best,’ she said, ‘the scariest. We were always begging him to repeat the stories that terrified us the most.’” (Kramer, 2013).

Em 1949, Chloe acabou o ensino secundário e foi aceite na Howard University, em Washington, D.C. Tornou-se, assim, a primeira mulher na sua família a ir para a universidade. Aí, decidiu adotar o apelido “Toni”. Licenciou-se em Literatura Inglesa com especialização em

Clássicos, em 1953, e teve a oportunidade de estudar alguns autores afro-americanos, apesar de grande parte do *curriculum* estar centrado nos clássicos escritos por autores brancos ingleses e americanos. Seguidamente, foi para a Cornell University, em Nova Iorque, onde completou um mestrado em Inglês, em 1955.

Após os estudos, mudou-se para o Texas onde foi professora na Texas Southern University, durante cerca de ano e meio. Em 1957, Toni voltou para a Howard University para ensinar Inglês, onde conheceu Harold Morrison, um arquiteto jamaicano, com quem casou no ano seguinte. Passou, assim, a ser conhecida como Toni Morrison. Em 1961, tornou-se mãe, com o nascimento de Harold Ford. Até 1964 foi professora na Howard, quando engravidou do segundo filho. Durante a segunda gravidez, divorciou-se de Harold. No ano seguinte, nasce o seu segundo filho, Slade Kevin, e Morrison muda-se para Syracuse e começa a trabalhar como editora para uma divisão de livros didáticos da Random House. Em 1967, é promovida a editora sénior na mesma editora e muda-se para a cidade de Nova Iorque, onde se torna a primeira editora sénior afro-americana do departamento de ficção. Como explica Kramer: “Morrison and her sons moved to Syracuse in 1965, and it was there that she began to get serious about writing. (...) She pulled out her story about the African-American girl who longed for blue eyes and began working on it again, expanding it into a novel.” (Kramer, 2013). Daí surgirá o seu primeiro romance, *The Bluest Eye*.

Em 1983, deixou o seu emprego como editora, para se dedicar à escrita. Voltou a dar aulas, em algumas universidades em Nova Iorque. Em 1987, publica *Beloved*, o seu romance mais conhecido, que, no ano seguinte, é distinguido com o Prémio Pulitzer. Em 1992, publica uma espécie de “sequela” de *Beloved*, intitulado *Jazz*, e, em 1998, *Paradise*, que Morrison considera completar a trilogia. Em 1993, é galardoada com o Prémio Nobel da Literatura. Nos anos 90, *Beloved* é alvo de uma adaptação cinematográfica, com Oprah Winfrey no papel principal, e a obra volta a vender milhares de exemplares. No início dos anos 2000, colabora com vários compositores, como, por exemplo, André Previn, muitas vezes a escrever canções para cantoras de ópera afro-americanas, como Kathleen Battle e Jessye Norman. A sua colaboração mais notável dá-se em 2005, quando escreve o libreto para *Margaret Garner*, uma ópera do compositor Richard Danielpour. Morrison continuou sempre a escrever, seja de uma forma ou de outra, mesmo com a perda do seu filho mais novo, Slade, em 2010, enquanto escrevia o romance *Home*. Em 2015, publicou o seu último romance, *God Help the Child*, e em 2019, faleceu de cancro no pâncreas, aos 88 anos.

Enquanto editora na Random House, Toni Morrison teve um papel vital no desenvolvimento e popularização da literatura afro-americana. Duas das obras mais importantes que editou foram *Contemporary African Literature*, de 1972, centrada em autores africanos, e *The Black Book*, de 1974, que descreve a história afro-americana desde o tempo da escravatura até aos anos 20 do século XX. Como escritora, a sua obra é diversificada. No total escreveu e publicou onze romances, sendo eles: *The Bluest Eye* (1970), *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992), *Paradise* (1997), *Love* (2003), *A Mercy* (2008), *Home* (2012) e *God Help the Child* (2015). Publicou dezenas de artigos e ensaios críticos, escreveu poesia, drama, contos, livros para crianças (os quais colaborou com o filho Slade) e o já referido libreto para a ópera sobre Margaret Garner.

De um primeiro olhar, a música e a literatura podem não parecer duas artes que se estudem em simultâneo, mas elas estão mais ligadas do que parece. A ligação mais evidente entre a literatura e a música faz-se pela música vocal, pois é o género musical que liga diretamente a música e a palavra. Calvin S. Brown, um dos principais estudiosos da área, na sua obra *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, declara: “Any piece of vocal music (...) is of the same general nature, for it is simply a simultaneous presentation of a literary work and a musical work.” (Brown, 1948, p. 44). No entanto, dentro da música vocal encontramos inúmeros géneros, tais como a ópera (o drama posto para música), a oratória (música vocal feita para um cenário religioso) e o *lied* (um género que surgiu dos *Lieder* alemães, peças para voz e piano, com texto de poetas da época). Mas o exemplo mais primitivo da relação da música com a literatura encontra-se na Grécia antiga, onde a poesia lírica era concebida para ser cantada ao som da lira. Como explica Donald J. Grout na sua obra *História da Música Ocidental*, “[p]ara os Gregos os dois termos eram praticamente sinónimos. Quando falamos da ‘música da poesia’, estamos a empregar uma figura de retórica, mas para os Gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta.” (Grout & Palisca, 1988, p. 20). A poesia implica muita preocupação com a métrica, na forma como os versos eram ditos. O mesmo se passa com a prosa de Toni Morrison, em que a música, enquanto tema, e enquanto ritmo e melodia da palavra dita, ou lida é fundamental.

A questão da música na obra de Toni Morrison foi estudada e explorada, ao longo dos anos, por vários estudiosos em diversos livros, ensaios e artigos literários, considerando que *Beloved* não é o único dos seus romances a ser extremamente influenciado pelas tradições

da música afro-americana. Durante décadas, a revista acadêmica *African American Review* lançou inúmeros ensaios de vários autores sobre a música nas diversas obras de Toni Morrison, e, também, sobre diferentes temáticas em *Beloved*. O ensaio “Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*” de Maggie Sale é destacado pela sua análise extensa de tradições orais da música afro-americana na narrativa de *Beloved*. Também, uma obra que deu reconhecimento a esta temática foi *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, editada por Saadi A. Simawe, apesar de se focar mais na obra *Jazz*. A obra *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison’s Libretto*, editado por La Vinia Delois Jennings, junta ensaios escritos por diferentes autores sobre o libreto de Morrison, elaborando as diferentes temáticas presentes na ópera. Nesta dissertação, as obras *Beloved* e *Margaret Garner* são comparadas relativamente à presença e o uso da música, com mais detalhe, procurando contribuir para um aprofundamento do tema no campo da crítica morrisoniana e para a divulgação das experiências artísticas da escritora norte-americana em Portugal.

Assim, o objetivo da presente dissertação é analisar como a autora Toni Morrison utiliza a música na sua obra, mais especificamente no romance *Beloved* e na ópera *Margaret Garner*. Tendo ambas as obras a mesma fonte de inspiração, o caso verídico de Margaret Garner, é possível encontrar inúmeros pontos de ligação entre as duas obras, desde personagens, temas, tipos de personalidades e expressões literárias. O objetivo é, também, observar e analisar as estratégias de Morrison para incorporar a música numa obra literária e incorporar o literário numa obra musical.

A dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Morrison e a música aural: Breve contextualização histórico-musical”, é, como o subtítulo o indica, dedicado à contextualização histórico-musical do trabalho criativo de Morrison, sendo abordada a importância e influência da música na vida de Toni Morrison, o modo como ela incorporou a música na sua obra e, posteriormente, colaborou com músicos. É igualmente apresentado um breve contexto histórico da ópera, desde as suas origens até ao século XX, e um breve contexto histórico da música afro-americana, centrado na música da época da escravatura e nos géneros *gospel*, *blues* e *jazz*. No segundo capítulo, intitulado “A música em *Beloved*”, o romance *Beloved* é analisado tendo em conta a importância da música na obra: qual a relação das personagens com a música e que acontecimentos e situações ao longo do romance demonstram essa relação, quais as canções presentes no romance e quais as

referências musicais que Morrison faz, terminando com uma breve análise da musicalidade na sua escrita. No terceiro e último capítulo, “A ópera *Margaret Garner*”, é apresentado todo o contexto de como surgiu a ópera *Margaret Garner: An Opera in Two Acts* e explicado o seu enredo. É, também, feita uma comparação com os factos da história real de Margaret Garner, seguida de uma análise do libreto comparando-se o mesmo com o romance da mesma autora, *Beloved* e com outras obras musicais.

1. Morrison e a música aural:

Breve contextualização histórico-musical

A obra de Toni Morrison é bastante influenciada pelos ritmos da música *blues* e *jazz*, e *Beloved* é um dos principais exemplos. Apesar de ser, primeiramente, visto como um romance histórico fantasmagórico, ainda tem lugar para a música representar um papel importante. Aqui, é onde o conceito de “aural literature” aparece. Numa entrevista com Christina Davis, Morrison diz: “(...) my efforts to make aural literature (...) work because I do hear it. (...) Even though I don’t speak it when I’m writing, I have this interior piece, I guess, in my head that reads, so that the way I hear it is the way I write it and I guess that’s the way I would read it aloud.” (Davis & Morrison, 1988). Em *Beloved*, Morrison mostra-nos como é possível passar sonoridades para o texto e dá-nos uma lição sobre a cultura afro-americana. Considerando a vida de Morrison, não era difícil que a sua obra literária fosse extremamente influenciada pela música.

Morrison cresceu numa família de músicos. John Solomon Willis, o seu avô, era violinista e Ramah Wofford, a sua mãe, era cantora de ópera. Como Morrison expõe no artigo “A Slow Walk of Trees (as Grandmother Would Say), Hopeless (as Grandfather Would Say)”, inserido em *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*: “John Solomon, was not only an artist but a first-rate carpenter and farmer, reduced to sending home to his family money he made playing the violin because he was not able to find work.” (Morrison, 2008, pp. 3-4). O facto de John Solomon ter sustentado a sua família grande parte das vezes pelo seu trabalho com a música fez com que o gosto pela mesma arte se espalhasse para o resto da família. Apesar de não ter seguido a mesma carreira, a obra de Morrison é particularmente caracterizada pela sua musicalidade e demonstra o seu grande conhecimento pela arte, o que mostra exatamente o ambiente em que ela cresceu e viveu. Morrison considera que uma das maiores características da arte afro-americana, ou como descreve, “Black art”, é a capacidade de combinar a literatura impressa com a oral. No artigo “Rootedness: The Ancestor as Foundation”, inserido também na obra mencionada acima, Morrison explica esta característica:

“One of which is the ability to be both print and oral literature: to combine those two aspects so that the stories can be read in silence, of course, but one should be able to hear them as well. (...) In the same way that a musician’s music is enhanced when there is a response from the audience. Now in a book, which closes, after all—it’s of some importance to me to try to make that connection—to try to make that happen also. And, having at my disposal only the letters of the alphabet and some punctuation, I have to provide the places and spaces so that the reader can participate. Because it is the affective and participatory relationship between the artist or the speaker and the audience that is of primary importance, as it is in these other art forms that I have described.” (Morrison, 2008, p. 59)

Um músico tem uma relação com a sua audiência muito mais próxima e direta do que um autor tem com o leitor e Morrison tentou mudar essa relação entre autor e leitor ao utilizar técnicas musicais, características da música europeia e, especialmente, afro-americana. Mas não foi só a partir de *Beloved* que a obra de Toni Morrison se tornou influenciada pela música. Logo no seu primeiro romance, *The Bluest Eye*, Morrison utiliza várias técnicas da música afro-americana, tais como a improvisação e repetição, e até compara a vida da personagem Cholly, um afro-americano da classe trabalhadora que viola a sua própria filha, à vida de um músico:

“The pieces of Cholly’s life could become coherent only in the head on a musician. Only those who talk through the gold of curved metal, or in the touch of black-and-white rectangles and taut skins and strings echoing from wooden corridors, could give true form to his life. (...) Only a musician would sense, know, without even knowing what he knew, that Cholly was free. Dangerously free.” (Morrison, 1970, p. 157)

É curioso olhar para a comparação que Morrison faz e para o grupo musical que ela descreve. “Those who talk through the gold of curved metal”, claramente a referenciar os músicos que tocam instrumentos de sopro de metal, tal como trompete e saxofone, instrumentos tipicamente usados na música *jazz*; “the touch of black-and-white rectangles”, o som das teclas do piano; “taut skins”, as peles tensas presentes na bateria; e “strings echoing from wooden corridors”, o som do contrabaixo, que é a base da harmonia. Alan J. Rice em “‘It Don’t Mean a Thing If It Ain’t Got That Swing’: Jazz’s Many Uses for Toni Morrison”, explora este excerto de *The Bluest Eye*:

“Note how the group imagined has the instrumentation of a typical jazz quartet—brass, piano, drums, and bass—which shows how Morrison, in calling on an African American musicking tradition, thinks of jazz as a central to that tradition. Overall, though, this passage illustrates that, despite all her formidable talents as a writer, Morrison is forced to concede that African American musicians are the artists who could best express Cholly’s deep despair.” (Rice, 2000, pp. 153-54)

Rice explica como a importância da música na vida de Toni Morrison acaba por influenciar não só a sua escrita, mas também a narrativa que ela criou. Considerando que *The Bluest Eye* começou a ser idealizado por Morrison em 1962, no começo do *Civil Rights Movement* nos Estados Unidos, não é de estranhar que ela fosse dar a importância devida aos músicos e artistas afro-americanos.

A influência da música revela-se nos seguintes romances de Toni Morrison: *Song of Solomon* é um romance que em que a história da personagem principal segue a estrutura de uma canção *blues*, a busca de identidade e conhecimento do seu passado, guiado por canções enquanto encara desespero e autorrealização; *Jazz*, apesar do seu título apelativo à música, não tem grandes referências musicais, mas a sua grande musicalidade está na escrita e na forma como a narrativa move. *Jazz* é um romance que segue o padrão de uma peça musical *jazz*, como explica Jürgen Grandt em “Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic”: “Critics have correctly pointed out that the narrator resembles a jazz soloist who improvises on a basis theme—the novel’s first paragraph—and in the course of the solo constantly invents, re-harmonizes, elaborates, digresses, and explores.” (Grandt, 2004, p. 305). Tal como um músico *jazz* constrói uma obra à volta de um tema e improvisa livremente, as personagens em *Jazz* agem exatamente assim, numa mistura de estrutura e espontaneidade; as suas ações, emoções e relações são imprevisíveis. Dentro das suas obras literárias, não haverá outra obra que se assemelhe tanto a uma composição musical como *Jazz*.

O seu trabalho colaborativo com compositores é onde Morrison mais se destacou dentro do mundo musical. Tendo raízes musicais na sua família, não é surpreendente que Morrison se sentisse à vontade a trabalhar com a música. Daphne A. Brooks, no seu artigo “Toni Morrison and the Music of Black Life”, explora os diferentes géneros de música que Morrison escreveu: “She worked with composers to produce magisterial theater works and

chamber pieces. She performed in the round with her luminary counterparts in music and dance. She surfed genres. ‘I wrote some so-called art songs, some jazz lyrics, even a spiritual...’ she once said.” (Brooks, 2019). Além do seu trabalho na música clássica, colaborou com o percussionista *jazz* Max Roach e com o coreógrafo Bill T. Jones na peça de *performance* *Degga*, de 1995, e em 2011, escreveu uma peça de teatro intitulada *Desdemona*, uma adaptação de *Othello* de Shakespeare, colaborando com a música Rokia Traoré e o encenador Peter Sellars. Dentro da música clássica, o seu trabalho foi mais extenso. Colaborou com o compositor André Previn para escrever o ciclo de canções *Honey and Rue*, em 1992, para a soprano Kathleen Battle, e, dois anos depois, colaboraram novamente em *Four Songs for Soprano, Cello and Piano*. Com Richard Danielpour, colaborou em dois ciclos de canções, *Sweet Talk: Four Songs on Text*, de 1996, e *Spirits In The Well*, de 1997, ambos escritos para a soprano Jessye Norman. O seu libreto para a ópera de Danielpour, *Margaret Garner: An Opera in Two Acts*, de 2005, acabou por tornar-se na maior obra que Morrison fez no âmbito da música.

Antes de procedermos à análise da música em *Beloved* e da ópera *Margaret Garner*, será produtivo fazermos uma pequena contextualização histórico-musical da ópera e da música afro-americana, destacando alguns aspetos que ajudarão a compreender melhor as referências morrisonianas.

1.1. As origens da ópera

A ópera é uma obra teatral que consiste em combinar drama, ação, às vezes dança, canto e música contínua, tirando algumas exceções em que a música não é contínua. Habitualmente, uma ópera divide-se pelo menos em dois atos (cada compositor e libretista decide como quer dividir a obra, muitas óperas conhecidas chegam até a ter quatro ou mais atos), e em cada um deles o enredo desenvolve-se a partir de árias a solo, duetos, trios—Mozart até chegou a fazer um sexteto numa das suas óperas— e momentos com coro, que são separados pelos recitativos, momentos que as personagens cantam melodias rápidas que imitam a voz falada. A grande característica que distingue uma ópera de, por exemplo, um musical moderno, é o facto de não haver diálogo falado e de a música só parar no final do ato. Este é o conceito de ópera que ficou conhecido nos dias de hoje, mas quando as primeiras obras operáticas começaram a surgir, tinham uma estrutura um pouco diferente. Ao longo da

história este género musical foi evoluindo e foi se adaptando às correntes artísticas e musicais de cada época, acabando por tornar-se num dos géneros musicais mais complexos. Até chegarmos a *Margaret Garner*, existiram séculos de trabalho criativo por parte de compositores de várias partes do mundo e podemos encontrar a sua origem no final do século XVI, em Itália.

Com o desejo de reviver as tradições do teatro da Grécia antiga, os artistas do Renascimento começaram a criar obras inspiradas por histórias gregas, ao unir a música e o drama. O grande centro onde esta ideia surgiu foi em Florença, onde um grupo de músicos, poetas e artistas, conhecido como *Camerata Fiorentina* (em português, “Círculo Florentino”), foi essencial para o desenvolvimento. Como explica Grout: “No teatro do Renascimento, em que tantas tragédias e comédias imitavam os modelos gregos ou a eles iam buscar inspiração, os coros eram cantados, em especial no início e no final dos actos” (Grout & Palisca, 1988, p. 316). Esta estrutura foi posteriormente alterada, por um dos membros do grupo de Florença, que considerou que toda a peça deveria ser cantada:

“Outro ponto de vista era o de que todo o texto das tragédias gregas ser cantado, incluindo as falas dos actores. Esta opinião foi sustentada e difundida principalmente por Girolamo Mei, erudito florentino, que editara um bom número de tragédias gregas e que (...) se embrenhara numa minuciosa investigação sobre a música grega, em particular o seu papel no teatro.” (Grout & Palisca, 1988, p. 318)

A partir daqui, o que hoje chamamos de ópera, começou a ser criado. Jacopo Peri (1561-1633) é considerado uma das figuras principais, especialmente pelo reconhecimento que obteve quando musicou a tragédia do mito de Euridice, na sua ópera *L’Euridice*, de 1600. O outro lado desta tragédia ficou conhecido com o compositor Claudio Monteverdi e a sua ópera *L’Orfeo* de 1607, que apesar de ter como modelo a ópera de Peri, difere bastante a nível musical, o que demonstra que com o novo século, já havia novas correntes artísticas a surgir. Como explica Grout:

“A ópera de Peri (...) utilizara apenas alguns alaúdes e instrumentos do mesmo tipo, além um cravo para o acompanhamento, todos eles escondidos atrás do cenário (...). A orquestra do *Orfeo* de Monteverdi, em contrapartida, contava com cerca de quarenta instrumentos (se

bem que nunca usados todos em simultâneo), incluindo flautas, cornetos, trompetes, sacabuxas, uma família completa de instrumentos de cordas e vários instrumentos diferentes de contínuo, entre os quais um órgão de tubos de madeira.” (Grout & Palisca, 1988, p. 324)

Um detalhe a mencionar é que, apesar destas primeiras óperas conterem personagens femininas, elas nunca eram representadas por mulheres. Tal como a tradição do teatro grego, todas as personagens eram representadas por homens, sendo as femininas representadas por homens vestidos com roupas de mulher. Além disso, na altura era costume a prática da castração nos cantores jovens, antes que atingissem a puberdade, para que a voz deles ficasse aguda, semelhante à de uma mulher, na idade adulta. Estes cantores eram conhecidos como *castrati* e ganhavam notoriedade pela voz característica. Como diz Bonnie Gordon em “It’s Not About the Cut: The Castrato’s Instrumentalized Song”:

“Castrati had higher voices and extra brilliance that came from the short, thin vocal cords and the close proximity of the larynx to the head. Famous for the vocal pyrotechnics, vocal control, and brilliance of tone enabled by the castration procedure, they also had bodies that stood out as unusual.” (Gordon, 2015, p. 651)

Infelizmente, esta prática, além de ser socialmente condenável, retirava a oportunidade às jovens cantoras que desejavam estar nos palcos grandes. Esta prática foi abolida no início do século XX e os homens que passem a puberdade e continuem a cantar num registo agudo são hoje-em-dia chamados de contratenores, e isso acontece por mutação genética da própria pessoa, não por intervenção de terceiros.

A partir da segunda metade do século XVII, a época Barroca já está bem definida em Itália, e Veneza tornou-se o grande centro, devido aos seus grandes teatros de ópera que ficaram famosos. As óperas deste período começaram a fugir da inspiração grega e os compositores e libretistas começaram a criar obras inspiradas pela própria cultura italiana. Como explica Grout:

“A ópera veneziana deste período era cénica e musicalmente esplêndida. É certo que as intrigas eram de um amontoado de personagens e situações inverosímeis, uma mistura irracional de cenas sérias e cómicas, o belo canto solístico e os efeitos cénicos surpreendentes,

como nuvens transportando um grande número de pessoas, jardins encantados e metamorfoses.” (Grout & Palisca, 1988, p. 359)

Veneza trouxe também mudanças a nível social. Normalmente, o público da ópera estava reservado às classes mais altas, mas os venezianos eliminaram esse preconceito. Como diz Henry Raynor, em *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*: “O público veneziano era composto de todas as classes, pois havia ingressos a preços baixos para atrair os mais pobres, e os lugares vazios, pelo menos às vezes, eram dados aos *gondolieri* para formar uma *claque* entusiasticamente agradecida.” (Raynor, 1981, p. 198). Nápoles foi também outro grande centro da ópera. O estilo napolitano focava-se mais na estilização da linguagem e numa textura musical mais simples. Grout explica: “O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a força e a verdade dramática, mas as fraquezas dramáticas eram muitas vezes compensadas pela beleza da música.” (Grout & Palisca, 1988, pp. 362-63) Seguidamente, a ópera foi se espalhando para outros países europeus, tal como a Alemanha, França e Inglaterra, e cada país desenvolveu o seu próprio estilo.

Em França, apesar de terem sido reticentes à primeira a aceitar a ópera italiana, lentamente desenvolveram um tipo de ópera que se distinguiu da italiana. A figura principal foi o compositor Jean-Baptiste Lully, que havia nascido na Itália mas que vivia em Paris desde criança. Colaborou com o dramaturgo de renome Jean-Phillippe Quinault, que se tornou no seu libretista. Como elabora Grout:

“Quinault forneceu a Lully textos onde se combinavam, de modo satisfatório, intrigas sérias (ou, pelo menos, não intencionalmente cómicas) sobre temas mitológicos, (...) isto habilmente entremeado de adulação ao rei, glorificação da nação francesa, longas dissertações sobre *l'amour* e episódios de aventuras maravilhosas e românticas.” (Grout & Palisca, 1988, p. 364).

Lully combinou também elementos do *ballet* e do teatro nas suas óperas e criou a *tragédie lyrique* (tragédia musical), género que se destacou da típica ópera italiana. Além disso, Lully também foi o responsável pela criação das *ouvertures*, ou aberturas, nas óperas, um pequeno momento musical que pode ser totalmente diferente ou então junta várias melodias usadas ao longo da ópera; e em todas as óperas chama-se *ouverture*, seja a ópera em francês ou não.

Na Alemanha, o centro musical foi Hamburgo, devido à abertura do teatro de Hamburgo em 1678. Os alemães não desenvolveram tanto o seu próprio estilo como os franceses e a influência italiana acabou por ser demais, como explica Grout: “Muitos dos libretos das óperas alemãs deste período eram traduções ou imitações dos poetas venezianos, e a música dos compositores alemães sofreu também a influência dos modelos venezianos e franceses.” (Grout & Palisca, 1988, p. 370). *Singspiel* era o termo alemão para denominar a ópera, o que significa “peça com música”; estas obras eram caracterizadas por não terem música contínua e haver diálogo em vez do recitativo.

Em Inglaterra, as primeiras óperas foram criadas com influência dos franceses, mas no final do século XVII, a verdadeira ópera inglesa começou a florescer. Henry Purcell foi o nome mais notável desta época e um dos poucos compositores cujas obras ainda são produzidas no século XXI. Purcell criou óperas com texto em inglês, e a sua obra mais conceituada é *Dido and Aeneas*, de 1689, uma dramatização da *Eneida* de Virgílio. Posteriormente, adaptou obras dramáticas de Shakespeare para música, tais como *The Fairy Queen*, de 1692, uma adaptação de *A Midsummer Night's Dream* e também *The Tempest*, de 1695. Após Purcell, só até ao final do século XIX é que a ópera inglesa voltou a ganhar reconhecimento, assim explica Grout: “Durante dois séculos a ópera inglesa foi relegada para segundo plano, enquanto o público inglês consagrava todo o seu entusiasmo às produções dos compositores italianos, franceses e alemães.” (Grout & Palisca, 1988, p. 396).

Com o início do século XVIII, a ópera italiana tornou-se novamente a tendência. Antonio Caldara e Domenico e Alessandro Scarlatti foram os nomes que mais se destacaram dentro da música vocal italiana, mas o grande nome da ópera que fecha a época Barroca é George Friedrich Händel. Natural da Alemanha, mudou-se para Inglaterra em 1710, estando os quatro anos anteriores em Itália. A sua primeira ópera a ter sucesso foi *Agrippina*, de 1709, com o público de Veneza. No ano seguinte, quando já estava em Londres, fez sensação com a ópera *Rinaldo*, uma das suas mais conhecidas até aos dias de hoje. Compôs inúmeras obras para a Royal Academy of Music, todas elas em italiano. Grout elabora este aspecto:

“O facto de as obras se destinarem a um público que não entendia o italiano exigia-lhe que tivesse em mente o elenco que poderia reunir para uma determinada ópera, pois os londrinos estavam mais interessados em ouvir determinados cantores do que propriamente no tema ou no enredo.” (Grout & Palisca, 1988, p. 463).

Após uns anos, o público inglês ficou cansado da ópera italiana e Händel deixou de ter sucesso com as suas óperas; daí se ter virado para a oratória e ficou reconhecido pela sua obra *The Messiah* e o enigmático coral “Hallelujah”. 1750 é o ano que ficou marcado como o fim da época Barroca, o ano da morte de Johann Sebastian Bach, o compositor mais prolífico da época, mas que nunca compôs uma ópera. Atualmente, as árias estudadas das óperas barrocas não são categorizadas como “árias de ópera”, mas “árias antigas”; o período clássico veio revolucionar o género de tal forma que quase passaram a ser dois géneros distintos.

No fim do século XVIII, Viena tornou-se o grande centro artístico e um jovem compositor prodígio natural de Salzburgo revolucionou o mundo operático. Wolfgang Amadeus Mozart teve uma vida curta, mas ficou marcado na história como um dos maiores compositores de sempre. Aos doze anos tinha já inúmeras composições de sua autoria, uma delas sendo uma ópera, como expõe Donald Grout: “(...) escreveu os primeiros minuetes aos 6 anos de idade, a primeira sinfonia pouco antes dos 9, a primeira oratória aos 11 anos e a primeira ópera aos 12.” (Grout & Palisca, 1988, p. 528). Quando se mudou definitivamente para Viena, já adulto, compôs as suas obras mais conhecidas. As óperas cómicas da época não tinham muito conteúdo em relação às personagens, à crítica social e até mesmo à música. Mozart elevou a ópera cómica a tal nível, que até hoje continua a ser um constante presente no repertório do cantor lírico. As três óperas italianas cómicas que compôs, *Le Nozze di Figaro* (*As Bodas de Fígaro*, 1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (*Assim Fazem Todas*, 1790), foram todas em colaboração com o libretista Lorenzo da Ponte. Grout explica esta colaboração deste modo:

“Os libretos de Da Ponte para Mozart (...) elevaram a *opera buffa* [ópera cómica] a um nível literário mais alto do que o habitual, dando maior consistência às personagens, sublinhando as tensões sociais entre as várias classes e jogando com questões de ordem moral. A finura psicológica de Mozart e o seu génio para a caracterização musical elevaram igualmente o género a um novo grau de seriedade. É notável como o retrato das personagens é traçado não apenas nas árias solísticas, mas, muito especialmente, nos duetos, trios e conjuntos mais vastos, e os finais de conjunto combinam o realismo com o avanço da acção dramática e uma soberba unidade da forma musical.” (Grout & Palisca, 1988, p. 539).

Além destas obras, ainda ficou reconhecido por duas óperas na sua língua nativa: o *Singspiel*, *Die Entführung aus dem Serail* (*O Rapto do Serralho*, 1782) e a ópera alemã *Die Zauberflöte* (*A Flauta Mágica*, 1791), uma ópera conhecida pela dificuldade técnica e de levar os cantores a testar os limites das suas vozes. Apesar de curta, a época Clássica foi marcante nos outros campos da música. Outros compositores e outras obras poderiam ser mencionadas, mas ninguém define melhor a ópera da era Clássica como Mozart.

A época Romântica e o início do século XIX trouxe a continuação do legado de Mozart, mas também uma grande mudança na ópera séria. A literatura teve uma influência significativa nos compositores, que quiseram começar a fazer da música instrumental um modo de expressão romântico. Em relação à ópera, os temas tornaram-se mais profundos, românticos, e a própria orquestra começou a ter um papel mais relevante dentro da ópera. Mas, inicialmente, ainda era a ópera cómica que reinava.

Em França, após a Revolução Francesa, houve um crescimento da classe média, o tipo de público que não frequentava propriamente a ópera. Assim, os músicos criariam um tipo de ópera novo, chamada *grande ópera*, que se destinava a cativar aquele mesmo público mais inculto que, agora, procurava entretenimento. Grout define a grande ópera deste modo: “A grande ópera, segundo a tendência dominante em França desde o tempo de Lully, dava tanta importância ao espetáculo como à música; os libretos eram concebidos por forma a explorar todas as oportunidades possíveis de introduzir bailados, coros e cenas de multidão.” (Grout & Palisca, 1988, p. 629). Esta forma de ópera, posteriormente, espalhou-se para os outros países da Europa. Uma evolução da grande ópera foi a ópera lírica, que era um pouco mais ligeira que a grande ópera, e tinha o objetivo de cativar o público através da melodia. Uma ópera que ganhou reconhecimento nesta época foi *Carmen*, de Georges Bizet, que estreou em Paris em 1875. *Carmen* destacou-se porque a temática da ópera fugia da tendência da época; lidava com temas mais dramáticos, a personagem titular rejeitava intrigas românticas e apresenta características do realismo, um movimento que só viria a ser popular mais tarde. Como explica Grout:

“*Carmen* foi classificada de *opéra comique* porque continha diálogos falados (mais tarde musicados em recitativo por outro compositor), mas o facto de ter podido chamar-se *comique* a este drama sombrio e realista revela-nos, pura e simplesmente, que nesta época a distinção entre ópera cómica passara a ser apenas de ordem técnica.” (Grout & Palisca, 1988, p. 631).

Os italianos, nesta época, provaram que, quando alguém pensa em ópera, pensa na ópera italiana. Quatro compositores se destacaram neste período: Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi; todos eles produziram inúmeras óperas que se tornaram mundialmente conhecidas. O primeiro destes, Rossini, é o mais reconhecido no âmbito das óperas cómicas, apesar de também ter tido sucesso com as óperas sérias, praticamente todas adaptações de obras literárias ou contos populares. A sua obra-prima foi *Il barbiere di Siviglia* (*O Barbeiro de Sevilha*, 1816), que era caracterizada pelas melodias vocais complexas, que requisitavam uma técnica vocal mais exigente. Como explica Burton D. Fischer, em *A History of Opera: Milestones and Metamorphosis*:

“Bel canto opera became the materialization of the ideal that the voice was a divine and sacred gift; as such, singing was considered both an art and a science, and bel canto operas were composed first and foremost as showcases for singers to demonstrate feats of vocal virtuosity: as a result, dramatic and theatrical elements generally became secondary considerations, the underlying literary values of the librettos generally insignificant, and the dramas rarely bearing any organic relationship or integration with their underlying music.” (Fisher, 2005, p. 128).

O foco principal das óperas do Romantismo precoce não era o libreto, se as personagens eram psicologicamente complexas ou se as intrigas tinham sentimentalidade suficiente; o destaque estava todo na habilidade dos cantores em conseguirem executar as composições complexas. Donizetti e Bellini criariam obras com um enredo mais profundo e complexo, tal como *Lucia di Lammermoor*, de 1835, e *Norma*, de 1831, respetivamente. Lucia e Norma são duas personagens que durante as suas respetivas óperas lidam com inúmeras adversidades e desgostos e, no final, os seus desenlaces são trágicos. A literatura foi um fator importante, como aponta Grout: “O material temático para estas óperas começou a ser extraído cada vez mais de fontes literárias românticas, em vez das fontes clássicas em que se inspirava a *opera seria* do século XVIII.” (Grout & Palisca, 1988, p. 636). Para concluir, Verdi foi o compositor que elevou a ópera italiana romântica ao seu mais alto nível. Autor de obras como *Rigoletto* (1832), *La traviata* (1853) e *Falstaff* (1893), Verdi chegou a adaptar alguns dramas de

Shakespeare e muitas das suas óperas tiveram libretos adaptados de obras de vários autores românticos. A propósito das características dos libretos das óperas de Verdi, diz Grout:

“As principais exigências de Verdi em matéria de libretos eram a presença de emoções fortes e de contrastes acentuados, bem como a rapidez da acção; a plausibilidade da intriga não era fundamental. Por conseguinte, a maior parte dos enredos são melodramas tempestuosos e sangrentos, cheios de personagens inverosímeis e de coincidências ridículas, mas com inúmeras oportunidades para as melodias animadas, vigorosas e violentas, que são particularmente características do primeiro estilo de Verdi.” (Grout & Palisca, 1988, pp. 637-38).

O grande nome da ópera romântica alemã foi Richard Wagner, que revolucionou o mundo da ópera e criou uma nova forma, o drama musical. Uma das características das óperas de Wagner é que são todas baseadas em lendas e o libreto de cada foi escrito pelo próprio, sem a colaboração de libretistas, suportando a sua ideia de que na ópera, o libreto é apenas um suporte para a música, e não algo que a completa. Como explica Grout:

“O poema, a concepção dos cenários, a encenação a acção e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Considera-se que a acção do drama tem um aspecto interno e um aspecto externo: o primeiro é o domínio da música instrumental, ou seja, da orquestra, enquanto o texto cantado clarifica os acontecimentos ou situações que constituem as manifestações exteriores da acção.” (Grout & Palisca, 1988, p. 646).

Além disso, também popularizou o uso do motivo musical, ou *leitmotiv*, o que ajudava a dar continuidade à acção ao associar uma certa melodia a uma certa personagem, situação ou local. A sua ópera *Tristan und Isolde* (*Tristão e Isolda*, 1865) é infame pela existência de inúmeros motivos musicais. Fisher compara estes *leitmotivs* aos coros gregos:

“The listener can virtually follow the dramatic narrative by interpreting the meaning of its musical leitmotif symbols without the benefit of visual or verbal clarification. As such, Wagner’s orchestra functions like a massive Greek chorus that narrates and comments on the action. In *Tristan and Isolde*, Wagner proved his genius as both music dramatist and

symphonist, composing elements in the music drama that have become indelible for the listener.” (Fisher, 2005, pp. 225-26)

Outras óperas de Wagner que merecem menção são *Lohengrin*, de 1850, *Tannhäuser*, de 1845, e *Der Ring des Nibelungen (O Anel dos Nibelungos)*, de 1972.

Verdi e Wagner foram fulcrais para o desenvolvimento do sentimento nacionalista que surgiu no século XIX tardio e que iniciou um período conhecido como Pós-Romantismo. Compositores russos começaram a surgir mais predominantemente na ópera nesta época; anteriormente não eram reconhecidos porque na Rússia não tinham o mesmo estatuto do que outros artistas, como pintores e escritores. Com o sentimento nacionalista a crescer cada vez mais, os compositores começaram a criar obras inspiradas pela cultura russa. As óperas eram muitas vezes adaptações literárias de autores russos e os compositores faziam a questão de incorporar melodias da música folclórica russa nas óperas. Fisher faz a seguinte descrição:

“Russian opera in particular became so nationalistic and individual that it became impossible for it to be mistaken as anything but purely Russian: opera subjects were derived from their voluminous history, and the music was specifically flavored with authentic adaptations of Russian folk music.” (Fisher, 2005, p. 270)

De volta à Itália, um movimento artístico que caracterizou as óperas do Pós-Romantismo foi o realismo, ou *verismo*. O realismo começou como um movimento literário e, posteriormente, influenciou o mundo musical. O objetivo era criar obras que apresentassem personagens comuns a vivenciar situações do dia-a-dia, sob os impulsos naturais que o ser humano tem; ou seja, a condição humana. Assim explica Fisher:

“To achieve realism, the verists often placed their characters in contemporary dress and used plots portraying humble people, generally rural and impoverished society rather than aristocrats. But more importantly, the verismo passions they portrayed were extremely profound, violent, and even savage; in both action and music.” (Fisher, 2005, p. 296).

Giacomo Puccini é considerado o principal nome da ópera do final de século, apesar de não se focar num movimento artístico só. Como descreve Grout:

“Puccini foi (...) um eclético bem sucedido, refletindo ora o gosto sentimental do romantismo tardio (*Manon Lescault*, 1893), ora o realismo (*La bohème*, 1896), ora o exotismo (*Madama Butterfly*, 1904; *Turandot*, 1926), em música de uma grande intensidade lírica, incorporando discretamente alguns toques modernos de harmonia, e concebida com um faro magnífico para os efeitos teatrais.” (Grout & Palisca, 1988, p. 691).

O século XX foi um período de inovação, experimentação e diversidade. Com as constantes mudanças na tecnologia e na sociedade, também rapidamente a ópera ganhava nova forma. Muitos dos compositores que ganharam notoriedade neste período eram de diferentes países europeus, mas devido às duas Guerras Mundiais, muitos eventualmente mudaram-se para os Estados Unidos da América, o grande centro da inovação. O músico alemão Arnold Schönberg foi responsável pela introdução do atonalismo, a música sem o centro tonal, e pelo desenvolvimento do dodecafonismo, ou a técnica dos doze tons. O seu discípulo, Alban Berg, compôs duas óperas, *Wozzeck*, de 1925, e *Lulu*, de 1935, onde incorporou elementos do atonalismo, mas manteve certos elementos líricos. A influência dos géneros musicais não eruditos também começou a surgir na ópera. O exemplo mais notável é a ópera do compositor americano George Gershwin, *Porgy and Bess*, de 1935, que juntava elementos da ópera tradicional romântica com a música *jazz* e *blues*, e foi das primeiras óperas cuja temática era a escravatura nos Estados Unidos.

Após as duas Grandes Guerras, um dos compositores que se destacou foi o inglês Benjamin Britten, com a sua ópera *Peter Grimes*, de 1945. Nos Estados Unidos, Gian Carlo Menotti, um italo-americano, tornou-se popular com as suas óperas *The Medium* (1946) e *The Consul* (1950), que retratava temas da Guerra Fria. A partir dos anos 60 do século XX, a ópera—e a música erudita no geral—foram perdendo público e popularidade, e a música popular, como a música *jazz*, *rock* e *soul*, passou a ser a mais ouvida. Da ópera surgiu o teatro musical, que se tornou um êxito nos teatros de Nova Iorque e de Londres, género que até aos dias de hoje faz sucesso.

1.2. O jazz, o gospel e os blues afro-americanos

Para pensar na música afro-americana, é preciso voltar ao século XVII, na altura em que os Estados Unidos da América ainda eram uma colónia dos ingleses. Com o grande

comércio de pessoas escravizadas vindas de África, uma nova corrente de tradições musicais começou a surgir, com as tradições africanas que eram estranhas para os europeus. As pessoas escravizadas traziam consigo instrumentos africanos nos navios que atravessavam o Atlântico e os capitães dos navios exigiam tocassem, dançassem e cantassem de modo a fazer atividade física, o que ajudava a reduzir a mortalidade durante as longas viagens. Como explica Portia K. Maultsby, em “The Translated African Cultural and Musical Past”: “In the United States and through the eighteenth century, slaves continued to sing songs, perform dances, and play instruments of African origin. They also reformulated customs and practices of European origin to conform to African aesthetic ideals.” (Maultsby, 2014, p. 22). Este facto também demonstra que a escravatura não destruiu por completo o legado cultural das pessoas escravizadas ou as memórias de um passado africano. Maultsby explica também que as apresentações musicais eram normalmente planeadas como eventos sociais em que os membros da comunidade se tornassem participantes ativos: “They join in by singing, dancing, clapping hands, stomping feet, shaking rattles, and so forth, thereby eliminating distinctions between “performers” and “audience”.” (Maultsby, 2014, p. 24) A música era algo sempre muito presente na vida dos escravizados, desde eventos importantes na vida de uma pessoa, como o nascimento, casamento ou a morte, e festas que as comunidades criavam dentro de si. O uso da música mais conhecido dentro da escravatura será, talvez, no trabalho. As canções de trabalho das pessoas escravizadas ficaram conhecidas pelas suas metáforas e duplos sentidos, com mensagens escondidas, para servirem de modo de revolta silenciosa, que os chefes não percebessem o que realmente eles estavam a dizer. Maultsby explora esta temática:

“Former slave Frederick Douglass provides a perspective on the passenger’s interpretation of the words as “rude.” He explains that slaves mixed standard English “with other words of their own improvising— jargon to other, but full of meaning to themselves.” The slaves developed language practices that included the use of jargon, metaphors, and double entendre, which allowed them to freely express in both speech and song their feelings and worldview. The texts of work songs often related to the work performed as well as topics based on folklore, heroic figures, the local surroundings, and biblical themes, among others.” (Maultsby, 2014, p. 25)

Dentro da música afro-americana podemos identificar inúmeros géneros musicais, mas os que mais se destacam são o *gospel*, o *blues* e o *jazz*. O mais primitivo destes três é o *gospel*, que surgiu das canções espirituais, os *spirituals*, como as chamavam, cantadas pelos escravizados no século XVII. Quando se reuniam para expressarem as suas crenças cristãs, cantavam os *spirituals*, que foram influenciadas pelos hinos e salmos introduzidos pelos missionários europeus. Apesar de terem sido influenciados pela música sacra europeia, os *spirituals* e os hinos não eram iguais. Enquanto os afro-americanos eram convertidos para o Cristianismo, eles adaptavam as canções que lhes eram ensinadas e misturavam tradições musicais africanas, o que criou um som distinto que iria evoluir para a música *gospel*. Normalmente as canções eram baseadas em histórias bíblicas, particularmente aquelas que ecoavam temas da experiência da escravidão (por exemplo, a história dos Israelitas no Egito). Após a Guerra Civil Americana e a abolição da escravatura, os afro-americanos começaram a estabelecer as suas próprias igrejas, o que fez com que a música cristã afro-americana—que ainda não se chamava *gospel* na altura—crescesse e começasse a influenciar a música cristã de origem europeia. Com o aumento de universidades a abrirem para dar oportunidade de educação aos afro-americanos, os quartetos começaram a surgir. Inspirados pelos corais da música europeia, misturavam elementos do estilo “barbershop quartet” com os modelos de pergunta-e-resposta das canções de trabalho e espirituais afro-americanas. Como explica Joice Marie Jackson, no seu artigo “Quartets: Jubilee to Gospel”:

“Quartet arrangements also retain elements from the traditional folk spiritual. (...) The utilization of call-and-response within the strophic form clearly demonstrates the synthesis of Western European and African-derived musical traditions. In essence, these quartets performances are a reflection of values grounded in the duality of African American identity.” (Jackson, 2014, p. 121).

Foi apenas com a Grande Migração que aconteceu no século XX que o género realmente evoluiu, e Chicago foi o grande centro urbano onde tudo aconteceu. Só na década de 1930 é que o termo “música *gospel*” e todas as suas características musicais ficaram assentes, muito graças a Thomas Dorsey, denominado como o “Pai da Música *Gospel*”, que se dedicou ao desenvolvimento da mesma. Desde o início, o conceito deste novo género causou controvérsia entre alguns membros de comunidades religiosas afro-americanas. Para dar

contexto, em inglês, a palavra “gospel” não é só utilizada para definir este género musical a ser descrito; na Bíblia, os evangelhos do Novo Testamento são os “gospels” e a palavra também tem a conotação de “boas novas”. O problema criado à volta da denominação do novo género musical baseava-se no facto que o evangelho—o *gospel*—devia ser pregado, e não cantado. Mellonee V. Burnim explora esta situação no seu artigo “Gospel”: “These views, of course, reduce gospel music to the embodiment of the message of the first four books of the New Testament, which ignores the actual musical features that characterize the genre. As gospel music has evolved, it has come to be understood as much more than mere text.” (Burnim, 2014, p. 261).

Antes de chegar a Chicago, Thomas Dorsey era um músico de *jazz* e *blues*, apesar de ter crescido a aprender música a tocar órgão na igreja. A sua música era característica por juntar técnicas musicais do blues com textos religiosos, o que fez com que os diferentes músicos afro-americanos já bem-sucedidos começassem a gravar as suas composições. Como explica Burnim:

“(...) a style of religious music that was virtually identically, save for its text, to that of the rural blues tradition, was both performed and recorded by a number of Black artists. Often sung by solo blues singers with guitar or harmonica accompaniment, this subgenre of gospel music was characterized by the minimal chord changes and variable rhythmic structures (...) that typified rural blues around the turn of the twentieth century, and call-and-response between voice and instrument.” (Burnim, 2014, p. 274).

Uma das figuras que popularizou a música *gospel* na época foi a cantora Mahalia Jackson, que trabalhou com Dorsey. Ficou conhecida pela voz poderosa de contralto que tinha e os seus álbuns transmitiam mensagens de esperança, considerando que os afro-americanos ainda sofriam com preconceito devido à segregação racial. Como descreve Burnim: “Jackson moved when she sang, using her face, hands, body, and feet to convey the message of a song. When she became totally enraptured with the spirit, her voice could express a quality closely akin to shouting.” (Burnim, 2014, p. 278). Durante o Civil Rights Movement, muitas músicas *gospel* tornaram-se hinos não-oficiais, tal como “We Shall Overcome”, popularizada pela cantora folclórica Joan Baez, e Mahalia Jackson foi uma das vozes mais ativas durante o movimento, tendo cantado a canção “Take My Hand, Precious Lord”, escrita por Dorsey, no funeral de

Martin Luther King, Jr. A música *gospel* influenciou inúmeros gêneros que surgiram mais tarde, como o *soul*, sendo o grande nome deste gênero Aretha Franklin, que gravou também álbuns de música *gospel*, e o *R&B, Rhythm & Blues*; muitos artistas até aos dias de hoje, sejam afro-americanos ou não, têm influências da música *gospel*, o que demonstra a sua intemporalidade.

A música *blues* foi outro gênero que mais se destacou dentro da música afro-americana. Este gênero musical começou a surgir no início do século XX, apesar de ter muitas influências das canções de trabalho e espirituais do século XIX. Mas a denominação *blues* só viria mais tarde. Com a abolição da escravidão, os afro-americanos começaram a usar a música para expressar tudo aquilo pelo qual tinham passado e, até ao momento, não podiam fazê-lo livremente. Mas a implementação das Jim Crow Laws e a institucionalização da segregação racial, fez com que o que parecia uma vitória em 1865, agora parecia um retrocesso. Todos estes acontecimentos fizeram com que os artistas afro-americanos começassem a escrever música focada nas situações do quotidiano e da própria pessoa. Assim, começou a crescer o *blues*. Este gênero musical tem quatro características particulares: o texto, o papel dos instrumentos, as “blue notes” e a estrutura.

Começando pelo texto, as letras das canções blues são extremamente sinceras e muito pessoais, a expressar emoções e ações baseadas nas mesmas. Como explica David Evans, no seu artigo “Blues”:

“The lyrics are realistic (as opposed to idealistic), non-sentimental, and serious (as opposed to light or frivolous). They may incorporate exaggeration or boasting, but these are to be taken as amplifications of essential truths. They may (and often do) contain humor, but this is usually as an expression of irony, cleverness, double or multiple meaning, or social commentary and criticism.” (Evans, 2014, p. 183).

Apesar do seu nome, nem todas as canções retratam acontecimentos tristes. A vida humana é uma montanha-russa de emoções e na música *blues* há espaço para retratar cada uma delas, incluindo os momentos bons e maus do quotidiano. O tema mais proeminente é o amor, seguido de viagem, trabalho, pobreza e desemprego; vícios como o álcool, as drogas e o jogo; doença e morte; magia e eventos atuais do ponto de vista do cantor. Raramente estes tópicos eram referidos na música popular, já na erudita era comum.

Numa canção *blues*, o instrumento ou grupo de instrumentos não são apenas o fundo para dar destaque à voz. Na verdade, a parte instrumental é como uma segunda voz, a responder às melodias da voz, sendo, por isso, uma parte integral da peça e de primordial importância. Como expõe Evans: “The role of instruments as voices is well known in most forms of African music and their New World derivatives, but seldom has the instrument had such a close conversational dialogue with the singing voice as it has in the blues.” (Evans, 2014, p. 184).

O conceito da “blue note”, ou “nota azul”, foi introduzida na música americana pelos *blues*, tal como o nome indica. Evans define o termo da seguinte forma: “(...) it means a note, sounded or suggested, that falls between two adjacent notes in the standard Western division of the octave into twelve equal intervals.” (Evans, 2014, p. 184). Não é necessariamente uma regra, e nem todas as músicas de *blues* têm “blue notes”. Mas o seu uso cria momentos de tensão, com harmonias dissonantes, e dá uma qualidade particular à música. A estrutura de uma canção *blues* é maioritariamente na forma dos 12 compassos com estrofe em AAB. A forma mais básica consiste de um verso (A), que é cantado duas vezes, e um terceiro verso (B) que rima com os dois primeiros.

No início do século XX, vários cantores começaram a gravar canções *blues*, normalmente acompanhados por pianistas e, às vezes, um ou outro instrumento de *jazz*. A partir de 1930, quando a música *blues* já tinha algum sucesso, começaram a criar grupos maiores, a combinar instrumentos de cordas, sopro e percussão. Na década de 1940, a guitarra elétrica começou a ser incorporada na música *blues* e uma nova vertente nasceu, o *soul blues*, que juntava estilos do *blues* com o *gospel*. Nomes que facilmente se associam a este género são B. B. King, Ray Charles e James Brown. Posteriormente, este género musical influenciou outros grandes músicos, especialmente guitarristas, e a sua estrutura ainda é base de muitas canções populares, até o presente.

Quando pensamos em música afro-americana, o primeiro pensamento remete-nos, imediatamente, ao género musical *jazz*, sendo este considerado o apogeu da mesma. Diz-se que o *jazz* nasceu em Nova Orleães, devido ao grande fluxo de emigrantes europeus e sul-americanos. Com a Grande Migração, cidades como Chicago, Detroit e Nova Iorque tornaram-se em centros onde o *jazz* se desenvolveu. Músicos como Duke Ellington, Louis Armstrong e Benny Goodman foram essenciais para o florescimento do género. O *jazz* destacou-se do resto da música existente pela sua sonoridade característica, que fugia das regras da música

erudita europeia, e a sua característica principal é a improvisação. A beleza da música *jazz* é que tudo é possível, uma peça tanto podia ter uma estrutura harmónica base e o resto ser inteiramente improvisado pelos músicos em tempo real ou uma peça podia ser inteiramente improvisada, e nada é errado. A improvisação tornava, também, os concertos extremamente interessantes. Um ouvinte podia ir assistir a um certo músico após ouvir um dos seus álbuns e esse músico tocar uma das peças no seu concerto. Era provável que seguisse mais ou menos a melodia que criou, mas com certeza nesse concerto uma nova versão era criada. Aliás, em cada concerto a mesma peça seria tocada de forma sempre diferente.

O solo também é um aspeto característico deste género musical. Durante concertos, músicos em instrumentos melódicos como o trompete e o saxofone—às vezes, o piano—, tinham turnos a tocar a solo. Estes solos eram, a maior parte das vezes, improvisados, com o músico a interpretar os acordes e a melodia com o seu próprio estilo. Ingrid Monson, no seu artigo intitulado “Jazz”, refere como o *jazz* modal foi um desenvolvimento para dar mais liberdade aos músicos solistas, dando o exemplo do músico Miles Davis:

“Exemplified by Miles Davis’s album *Kind of Blue* (1959), modal compositions reduced the number of harmonic changes, allowing soloists to improvise for an extended period of time over one or two chords. (...) The more open harmonic background, in addition, allowed soloists greater freedom to superimpose a wide variety of modes, scales, voicings, and melodic ideas over any particular sonority.” (Monson, 2014, p. 246).

A técnica de pergunta-e-resposta, originária das canções da época da escravatura, foi mantendo-se pelos diferentes géneros musicais afro-americanos e, claramente, não podia faltar no *jazz*. Graças à existência de solos nas peças, cada solista podia criar melodias entre si, um começando por tocar uma secção, que seria a “pergunta”, e o outro tocava outra secção, a “resposta”. Juntar improvisação a estes momentos era comum, especialmente entre solistas e percussão. Como explica Maultsby: “The call-response structure also is used by jazz musicians to establish a base for musical change and tension (...)”.

A nível do ritmo, a música *jazz* tem muitas complexidades e diversidades. Fortemente baseada na sincopação, os acentos fortes acontecem nos tempos fracos dos compassos, o que cria uma sensação de tensão e imprevisibilidade na música. Às vezes, certos músicos

tocavam fora do tempo, atrasados ou adiantados, para criar uma sensação descontraída. Estas liberdades rítmicas realçam a característica fundamental do género: a improvisação.

A música afro-americana, desde a sua existência, é sinónimo de inovação. O contexto social e político sempre influenciou a música, mesmo nos géneros que surgiram posteriormente, como o *hip-hop* e o *rap*. A música adaptou-se às correntes artísticas de cada época, mas destacou-se pelo facto de nunca ter abandonado as raízes africanas.

Vejamos, nos próximos capítulos, como Morrison faz uso destas tradições.

2. A música em *Beloved*

Em 1973, quando Toni Morrison, juntamente com um grupo de editores, estava a trabalhar no *The Black Book*, encontrou um artigo de P. S. Bassett, intitulado “A Visit to the Slave Mother Who Killed Her Child”, que descrevia a entrevista que fez a Margaret Garner em 1856. Esta entrevista iria, uns anos depois, dar inspiração a Morrison para a criação de *Sethe* e *Beloved*. Em *The Source of Self-Regard*, Morrison explica que *Beloved* surgiu como uma pergunta geral: “how (...) does the women’s movement define the freedom being sought?” (Morrison, 2019, p. 281). As respostas a esta pergunta culminaram quando Morrison se lembrou do artigo de jornal sobre a vida de Margaret Garner. Numa entrevista com François Noudelmann, Morrison revela ainda mais:

“I wrote *Beloved* in the 1980s when women were clamoring for the right to abort, thinking it was a freedom to be able to choose whether to have a baby or not. I just wanted to indicate that for women during slavery, the claim was exactly the opposite. To be able to have and be responsible for your child was illegal. You were not the mother, the child belonged to the owner. This is quite ironic and a bit bizarre.” (Noudelmann, 2012, p. 37)

A ação de *Beloved* começa em 1873, em Cincinnati, Ohio, onde Sethe, uma antiga escravizada, tem vivido com a sua filha Denver, de dezoito anos, e onde viveu também Baby Suggs, a sua sogra, até à sua morte oito anos antes. No início do romance é explicado que os dois filhos mais velhos de Sethe, Howard e Buglar, fugiram após assistirem a momentos dentro da mítica casa em 124 Bluestone Road, que os fizeram crer que a casa estivesse assombrada, pela presença duradoura de um fantasma abusivo. Denver foi a única que nunca quis fugir, pois ganhou carinho pelo fantasma, que acreditava ser a sua irmã mais velha, que tinha morrido antes de ela ter nascido.

No dia em que a história começa, Paul D, um escravizado com quem Sethe tinha trabalhado na plantação do Sr. Garner chamada Sweet Home, no Kentucky, cerca de vinte anos antes, passa pela casa de Sethe. Esta aparição é quase como um castigo para Sethe, que se estava a esquecer de pormenores do seu passado, e a presença de Paul D ressuscita memórias que Sethe tinha depositado no fundo da sua mente durante mais de vinte anos. A partir deste momento, a narrativa desenrola-se em dois cenários temporais, desenvolvidos

ao longo do romance por analepses. Um dos cenários é o do tempo presente, em Cincinnati, e o outro envolve uma série de momentos que ocorreram cerca de vinte anos antes, maioritariamente no Kentucky. Este último é descrito pelas memórias das personagens principais, muitas vezes repetidos pelas perspetivas das diferentes personagens, que acrescentam um pouco de informação às anteriores.

Dessas memórias ficamos a saber que Sethe, a protagonista da história, nasceu no Sul, filha de uma africana que ela nunca conheceu. Quando tinha treze anos, foi vendida aos Garners, que eram os donos da plantação de Sweet Home e que praticavam um tipo de escravatura relativamente bondosa. Todos os outros escravizados naquela plantação são homens: Sixo, Paul D, Paul A, Paul F e Halle. Todos a desejam, mas nunca se aproximam dela. Sethe decide casar-se com Halle, devido à sua generosidade em fazer trabalhos extra, para poder comprar a liberdade da sua própria mãe, que se encontrava noutra plantação. Após a morte do proprietário da plantação, Mr. Garner, a viúva Mrs. Garner pede ao seu cunhado, que é, evidentemente, um racista sadístico, para ajudá-la a gerir a plantação. Ele fica conhecido pelo nome de Schoolteacher, e a vida dos escravizados na plantação fica ainda mais insuportável do que já era anteriormente. Fartos dos maus-tratos do Schoolteacher, os escravizados decidem fugir.

No entanto, Schoolteacher e os seus sobrinhos antecipam a fuga dos escravizados e apanham Sixo e Paul D primeiro. Num momento de euforia, Sixo confronta Schoolteacher e acaba por ser morto a tiro e Paul D rende-se e volta para Sweet Home. Sethe e Halle ainda estão em Sweet Home, mas continuam decididos em fugir, tendo já enviado os seus filhos para a casa de Baby Suggs em Cincinnati. Quando Paul D regressa, os sobrinhos de Schoolteacher aproveitam-se da vulnerabilidade de Sethe e violam-na, enquanto, sem o conhecimento de Sethe, Halle assistia, horrorizado. Com este acontecimento, Halle fica louco, ao ponto que Paul D o encontra junto a uma batedeira com manteiga espalhada pela cara fora, e nunca chega a encontrar-se com Sethe para escaparem juntos. No entanto, Paul D é obrigado a usar uma máscara de ferro.

Sethe decide escapar de Sweet Home após Schoolteacher a chicotear, independentemente de estar grávida. Cheia de cicatrizes, foge da plantação, mas durante o caminho desmaia de cansaço numa floresta. Uma rapariga branca, que se chama Amy Denver, encontra-a e cuida dela até melhorar. Após uma noite na floresta, Sethe consegue andar novamente e, juntamente com Amy, chega perto do rio do Ohio; nesse mesmo local, num

barco, Amy ajuda Sethe a dar à luz à sua segunda filha, que chamou Denver, em honra a Amy. Um homem, que se introduz como Stamp Paid, ajuda Sethe a atravessar o rio do Ohio e, finalmente, chega a casa de Baby Suggs. Quando Sethe chega, Baby Suggs alegra-se e ajuda Sethe a arranjar-se após a viagem antes de reunir-se com os seus filhos.

Sethe passa vinte-e-oito dias em Cincinnati, até Schoolteacher chegar com os seus sobrinhos para apanhar Sethe e os seus filhos e levá-los de volta para Sweet Home, mas antes que eles consigam, Sethe foge para a cabana e tenta matar os seus filhos. Apenas a menina mais velha morre, pescoço tendo sido cortado por Sethe com um serrote de madeira. Quando Schoolteacher encontra Sethe, Howard e Buglar estão deitados, com a aparência que tinham morrido também, então, apenas Sethe e Denver são detidas. Um grupo de abolicionistas brancos, liderados pela família Bodwin, lutam pela libertação de Sethe e ela regressa a casa em 124 Bluestone Road, onde encontra Baby Suggs num estado de depressão profunda. Mais tarde, Sethe faz uma lápide para a filha que matou, onde coloca a palavra “Beloved”. Após o sucedido, a comunidade começa a evitar passar pela casa e a família continua a viver em isolamento.

Entretanto, Paul D saiu de Sweet Home, mas não ficou livre. Foi vendido para outra plantação e acabou por ser preso por matar o dono, o que fez com que fosse levado para uma prisão na Georgia, onde trabalhou nas linhas de ferro acorrentado. As experiências de Paul D são traumáticas, o que fez com que ele guardasse todas essas memórias, emoções e a capacidade de amar na “caixa de alumínio de tabaco” dentro do seu coração. Um dia, uma tempestade permite que Paul D e os outros presos consigam escapar. Ele viaja para norte, a seguir as flores da primavera. Anos mais tarde, chega ao alpendre da casa de Sethe no Cincinnati.

A chegada de Paul D inicia os eventos do tempo presente da história. Assim que Paul D chega e Sethe o cumprimenta, o fantasma que assombrava a casa desaparece, o que faz com que Denver se sintam ainda mais só. Sethe e Paul D começam a pensar num futuro juntos, quando um dia, a voltar para casa de uma feira, encontram uma jovem mulher a dormir junto dos degraus da entrada da casa. A maior parte das personagens que esta mulher, que diz chamar-se Beloved, é o espírito encarnado da filha morta de Sethe. Denver desenvolve um apego obsessivo a Beloved e o apego de Beloved a Sethe é igual se não ainda mais intenso. Paul D e Beloved detestam-se e Beloved controla-o como se fosse uma boneca de trapos, e contra a sua vontade, começa a seduzi-lo.

Quando Paul D descobre o que Sethe fez, o seu infanticídio, ele abandona a casa e encontra abrigo na cave da igreja local. Na sua ausência, a relação entre Sethe e Beloved torna-se cada vez mais tóxica. Beloved fica mais abusiva, manipuladora e parasita, e Sethe está obcecada em satisfazer as exigências dela; uma quer fazer a outra pagar pelo que fez, e a outra quer compensar pelos seus atos. Preocupada com o desgaste da mãe, Denver sai da casa pela primeira vez em doze anos e pede ajuda a Lady Jones, a sua antiga tutora, que lhe dá emprego. A palavra espalha-se e a comunidade fica a saber do que se está a passar em 124 Bluestone Road, pelo que ajudam a família ao providenciar comida. Posteriormente, um grupo de mulheres da comunidade junta-se à frente da casa e começam a cantar repetidamente as mesmas palavras. Sethe, que estava dentro de casa a picar gelo, começa a ouvir as vozes e vai para o alpendre da casa. Ao chegar lá e ver todas as mulheres reunidas a cantar para a libertação dela, Beloved também está no alpendre, a sorrir, nua e grávida. Mr. Bodwin, que tinha passado pela casa para ir levar Denver ao novo emprego, é visto por Sethe, que o confunde com Schoolteacher e, impulsivamente, começa a correr atrás dele com o pica gelo. Ela foi contida a tempo e, na confusão, Beloved desaparece e nunca mais regressa.

Um pouco mais tarde, Paul D regressa a 124 Bluestone Road e visita Sethe, que se aposenta na cama de Baby Suggs, a preparar-se para morrer, com a tristeza de ter perdido Beloved. Paul D dá-lhe a validação de que Beloved não era a melhor parte de si, mas sim ela própria é a melhor parte de si mesma. O romance termina com o aviso que esta é uma história que não deve ser lembrada e que os habitantes da cidade e os próprios moradores da casa já esqueceram Beloved, como “um sonho desagradável durante um sono perturbante”.

“Sometimes what is there—what is already written—is perfect and imitation is absurd and intolerable. But a perfect thing is not everything.” – escreve Morrison no seu artigo “On *Beloved*” (Morrison, 2019, p. 283). Uma questão fulcral ao ler *Beloved* é que o leitor não pode pensar na história de Sethe como uma imitação da história de Margaret. Apesar das suas semelhanças e do facto de terem cometido o mesmo crime, são duas mulheres distintas. Como Morrison disse sobre Garner: “The details of her life were riveting. But I selected and manipulated its parts to suit my own purposes.” (Morrison, 2019, p. 282) Não podemos olhar para Sethe e interpretar a personagem baseando-nos na vida de Margaret; Sethe é uma personagem extremamente complexa que lida com várias situações que Margaret não vivenciou. Logo, embora a história de Margaret tenha inspirado Morrison a criar Sethe, temos de as separar.

Beloved é um romance que abala qualquer leitor, mas a característica que se destaca no meio deste enredo tão trágico é a importância que a música tem ao longo da história e também a influência que a música tem na própria escrita. Como já mencionado anteriormente, Morrison não se sentia perdida no mundo da música, tendo crescido numa família musical. O objetivo do presente capítulo é analisar como Morrison utiliza a música no seu romance, seja com as personagens, por canções ou pela escrita.

2.1. “They sang it out and beat it up”: a música das personagens

É bastante claro que *Beloved* é um romance onde a música tem um papel quase tão importante como uma personagem. Cada personagem tem uma relação diferente com a música diferente e ilustra as diversas tradições da cultura musical afro-americana. As personagens que revelam mais musicalidade são Paul D, Baby Suggs e Sethe.

A primeira personagem a demonstrar uma relação especial com a música é Paul D, uma das poucas personagens masculinas no romance, que canta algumas canções enquanto está em 124 Bluestone Road. Juntamente com Sethe, foi escravizado na plantação de Sweet Home, de onde escapou dezoito anos antes de chegar a 124 Bluestone Road. Durante a sua fuga da plantação, é apanhado por Schoolteacher, o dono, que, após assassinar Sixo, lhe coloca uma máscara de ferro e manda-o para um campo de prisioneiros na Georgia, onde sofre ainda mais ao trabalhar acorrentado numa linha de ferro. Eventualmente, ele escapa para norte e para a liberdade. Todas as experiências de vida deixam-no extremamente traumatizado, ao ponto de guardar todas as emoções naquilo que Morrison chama de “rusted tobacco tin”: “Paul D never worried about his little tobacco tin anymore. It was rusted shut.” (Morrison, 1987, p. 137). Apenas quando chega a 124 Bluestone Road é que começa a mudar.

Paul D representa o ponto de vista masculino das consequências da escravatura e de uma forma de usar a música para lidar com essas consequências. Grande parte desta relação anda em torno do facto de que o trauma de Paul D provém de ter sido silenciado durante a maior parte da vida dele: “I don’t know. I never have talked about it. Not to a soul. Sang it sometimes, but I never told a soul.” (Morrison, 1987, p. 85) Enquanto Paul D está em casa de Sethe, ele canta algumas canções que aprendeu quando esteve preso na Georgia, canções essas que serão analisadas mais à frente. Para Paul D, é difícil falar sobre o que passou em

Sweet Home e do incidente com a máscara de ferro, e só consegue expressar-se pela música. A música sempre foi um veículo para expressar emoções sem a necessidade da utilização de palavras, mas Paul D é, como descreve Morrison, “a singing man”, e ele usa as tradições da música *blues* para lidar com o seu trauma. A música *blues*, sendo um género que retrata a vida do dia-a-dia, dos problemas e sentimentos humanos, é o exemplo perfeito do tipo de música para processar o trauma. Um ponto importante sobre o trauma de Paul D é que Schoolteacher não silencia só a boca dele, mas tira-lhe, também, a humanidade, ao contrário de Mr Garner, o prévio dono de Sweet Home, que tratava os seus escravizados, pelo menos, como seres humanos: “In their relationship with Garner (...) they were believed and trusted, but most of all they were listened to. (...) It was schoolteacher who taught them otherwise. (...) they were only Sweet Home men at Sweet Home.” (Morrison, 1987, p. 147) Com Garner, eles tinham uma voz e eram ouvidos, enquanto Schoolteacher lhes tirava a voz.

A outra ocasião onde Paul D utiliza a música para exprimir os seus sentimentos é na cena dos acorrentados nas linhas de ferro na Geórgia. Em resposta à violência que os prisioneiros sofriam, eles cantavam canções enquanto trabalhavam nas linhas de ferro, que tinham mensagens codificadas. Como pode ser verificado no romance de Morrison:

“With a sledge hammer in his hands and Hi Man’s lead, the men got through. They sang it out and beat it up, garbling the words so they could not be understood; tricking the words so their syllables yielded up other meanings. They sang the women they knew; the children they had been; the animals they had tamed themselves or seen others tame. They sang of bosses and masters and misses; of mules and dogs and the shamelessness of life.” (Morrison, 1987, p. 128).

Eles usam os martelos como se fossem percussionistas, a marcar e manter o tempo, e mascaram as palavras de modo a passarem mensagens codificadas entre eles. O líder, que os presos chamavam de “Hi Man”, estabelece uma pergunta (“Hiiii!”), ao qual os presos respondem com o seu ritmo. Nesta resposta por parte dos prisioneiros, Morrison usa uma técnica musical característica da música afro-americana, a pergunta-e-resposta (*call-and-response*). Maggie Sale aprofunda esta temática no seu ensaio “Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*”: “Call-and-response patterns, developed in spirituals and play and work songs, are related to the group or communal nature

of art; these patterns both value improvisation and demand that new meanings be created for each particular moment. (...)” (Sale, 1992, p. 42). Este momento no romance mostra a forma perspicaz como Morrison usa as tradições orais afro-americanas e as “traduz” para a escrita. A autora não refere que canção os prisioneiros estavam a cantar, apenas sabemos que estavam a cantar algo; dá a ideia de um ritmo, uma batida. Mas a diferença rítmica, entre as frases dos primeiro e segundo parágrafos deste momento, é, de facto, interessante:

“And they beat. The women for having known them and no more, no more; the children for having been them but never again. They killed a boss so often and so completely they had to bring him back to life to pulp him on more time. (...) they beat it away. Singing love songs to Mr. Death, they smashed his head. More than the rest, they killed the flirt whom folks called Life for leading them on.” (Morrison, 1987, p. 128)

Primeiro, cantaram; depois, bateram. Como explora Alan Rice:

“There is a syntactic parallelism between the repeated “they sang” phrases of the first paragraph, which help to establish the rhythm and the echoing phrase “and they beat.” Both are followed by a string of dependent nouns that emphasizes the link between the vocal sounds and the rhythmic noise of the hammers that accompany the singing. Note, too, the repeated “no more” phrase, which adds a song-like refrain to the second half of the passage.” (Rice, 2000, p. 164)

O modo como Morrison construiu esta passagem fez o leitor quase ouvir o bater dos martelos e o cantar dos presos ao ler as palavras. Aqui, vemos uma outra perspetiva da resposta por parte dos prisioneiros. O bater os martelos não servia só como forma de manter o ritmo das canções que cantavam, mas representava também as consequências do trauma que sofreram. O uso da palavra “beat” pode ter a conotação de batida musical, como pode ter a conotação do verbo bater. Até que ponto este “bater” dos martelos era apenas para manter o ritmo? Ao estarem presos por correntes, o único local onde podem estar completamente livres é nas suas mentes. Além de baterem o ritmo, batiam também a frustração, como modo de protestar e vingar todos aqueles que os oprimiram no passado e no presente.

Uma passagem a mencionar é quando Sixo protesta contra Schoolteacher:

“(...) Sixo turns and grabs the mouth of the nearest pointing rifle. He begins to sing. (...) All the whitemen have to do is wait. For his song, perhaps, to end? Five guns are trained on him while they listen. (...) He [Paul D] thinks he should have sung along. Loud, something loud and rolling to go with Sixo’s tune, but the words put him off— he didn’t understand the words. Although it shouldn’t have mattered because he understood the sound: hatred so loose it was juba.”
(Morrison, 1987, pp. 266-68)

Paul D e Sixo foram apanhados por Schoolteacher, após a fuga de Sweet Home e, aqui, Sixo decide pegar no cano de uma das espingardas apontadas a eles, e começar a cantar. Morrison descreve a canção de Sixo como “juba”, uma dança praticada pela comunidade negra do século XIX nos Estados Unidos, acompanhada de palmas ou batidas nos joelhos, onde a palavra “juba” era dita repetidamente. Aqui podemos ver como Paul D e Sixo diferem nos seus modos de protesto. Como analisado anteriormente, Paul D usa a música como modo de protesto de forma passiva, ao cantar de modo que a sua intenção não fique perceptível nas suas palavras; Sixo usa a música como modo de protesto ativo, com alto som. Mas este protesto de Sixo é bastante poderoso, pois Schoolteacher e quem o acompanhava ficaram estáticos, a observar. Paul D não se junta a Sixo na sua canção, pois não entendeu as suas palavras, mas entendeu o som. O ódio que Sixo transmitia pela sua canção era o mesmo que Paul D sentia por tudo o que tinha passado em Sweet Home. Partilharam as mesmas experiências em Sweet Home, foram desumanizados pela mesma pessoa e o trauma é semelhante. A única diferença é que Sixo exprimiu esse trauma à frente do seu abusador, enquanto Paul D guarda as emoções dentro de si e só as exprime mais tarde.

A personagem antítese de Paul D é Baby Suggs, uma mulher que nasceu na escravatura e que conseguiu liberdade porque Halle, o seu filho, fez trabalhos a mais noutras plantações e a conseguiu comprar. Ela pegou no sofrimento que passou, e usou-o para ajudar a comunidade negra de Cincinnati, onde estava a viver após sair de Sweet Home. Tornou-se importante para a comunidade, sendo como uma pregadora (daí recebendo o nome “Baby Suggs, Holy”), ganhando a reputação de curadora de feridas tanto físicas como espirituais, e acabou cativar as pessoas com a sua compaixão, ternura e sabedoria. Ela age como uma terapeuta, e ajuda as outras vítimas da escravatura a encontrar a sua voz e a amar os seus corpos. Um dos principais métodos que usa é a música: “Saying no more, she stood up then and danced with her twisted hip the rest of what her heart had to say while the others opened

their mouths and gave her the music. Long notes held until the four-part harmony was perfect enough for their deeply loved flesh.” (Morrison, 1987, p. 104) Esta citação encontra-se após toda uma cena em que Baby Suggs fala um sermão, bastante musical por sua vez, em que tenta ajudar a comunidade a encontrar a sua própria humanidade, após tudo o que sofreram. É interessante notar como Morrison utilizou técnicas da música afro-americana neste sermão de Baby Suggs. Vejam-se as várias repetições: “Let the children come! (...) Let your mothers hear you laugh, (...) Let the grown men come, (...) Let your wives and children see you dance (...) Love it. Love it hard. (...) Love your hands! Love them. Raise them up and kiss them. (...) *You got to love it, You!*” (Morrison, 1987, pp. 103-04). O uso da repetição era característico da música *gospel*, como já mencionado no capítulo anterior, e aqui, ajuda Baby Suggs a transmitir a ideia de que todos os que sofreram com a escravatura podem curar os seus traumas e encontrar descanso ao cantar e deixar a música fluir dentro deles. Como declara Jody Morgan, no seu artigo “The Aural in *Beloved*”: “Baby Suggs acts as the dissenting voice against all others who might have hated their mouths and whatever came from them. She then encourages the community to find within themselves a feeling of love and to sing with their mouths.” (Morgan, 2008, p. 3).

Claramente Sethe é a personagem central do romance e representa, aqui, o ponto de vista feminino das consequências da escravatura. Sethe cresceu e viveu na plantação de Sweet Home, onde conheceu Halle, com quem eventualmente casou e teve 4 filhos. Uma das características principais de Sethe é a sua devoção pelos filhos. Para ela, o maior ato de amor maternal que ela podia ter tido foi a tentativa de assassinato dos filhos, para que não pudessem ter de passar pelo trauma físico e emocional por que ela passou. Em *Beloved*, Sethe tem uma relação maternal com Denver e, depois, Beloved, que aparenta ser a reencarnação da filha assassinada por Sethe. Não tem uma relação direta com a música, todas as situações em que está envolvida com música são graças a outras personagens, mas não deixa de ter a sua importância.

Amy Denver, uma rapariga branca, ajuda Sethe a chegar ao rio do Ohio após ela escapar de Sweet Home, mas antes de lá chegar, cura-a ao massajar-lhe os pés e cantar-lhe uma canção de embalar que a mãe lhe tinha ensinado. Este momento acaba por salvar a vida a Sethe, se ela não tivesse sido encontrada por Amy, provavelmente, nunca teria chegado a Cincinnati: “Amy sat quietly after her song, then repeated the last line before she stood, left the lean-to and walked off a little ways to lean against a young ash. When she came back the

sun was in the valley below and they were way above it in blue Kentucky light. 'You ain't dead yet, Lu? Lu?'" (Morrison, 1987, p. 96). As ações de Amy dão um pouco de esperança de que a vida em Cincinnati será melhor do que foi até ao momento. Que as pessoas brancas não são todas iguais a Schoolteacher.

Sethe e Beloved, desde cedo, têm uma relação complexa. Beloved é apresentada como uma figura estranha, ao ponto que Sethe pensa que ela viveu toda a vida trancada por um homem branco, sem saber como estar em comunidade ou com outras pessoas, o que podia explicar os comportamentos bizarros de Beloved. O aspeto mais claro da música nestas duas personagens, é quando Beloved começa a cantarolar uma melodia que Sethe reconhece como sendo a canção de embalar que ela própria criou para os filhos: "The click came at the very beginning-a beat, almost, before it started; before she heard three notes; before the melody was even clear. Leaning forward a little, Beloved was humming softly." (Morrison, *Beloved*, 1987, pp. 206-7) Esta melodia parecia, inicialmente, ser o elo de ligação entre Beloved, Sethe e Denver. Mas o que parecia ser uma atmosfera feliz e harmoniosa, era realmente o contrário e tudo ficou fora de controlo: "Denver thought she understood the connection between her mother and Beloved: Sethe was trying to make up for the handsaw; Beloved was making her pay for it. But there would never be an end to that, and seeing her mother diminished shamed and infuriated her." (Morrison, *Beloved*, 1987, p. 295) Esta passagem é interessante sobretudo pelo uso que Morrison faz da palavra "diminished" (diminuta) ao descrever o estado de Sethe. Na teoria musical, um acorde diminuto é composto por três notas, espaçadas em intervalos menores, o que cria um som bastante dissonante (quando há um choque entre as frequências sonoras, o que causa uma sensação de conflito), a pedir uma resolução imediata. É curioso como podemos comparar um acorde diminuto com a relação de Sethe e Beloved (e, no fundo, Denver, também, já que foi a filha que viveu). Quando Beloved aparece em 124 Bluestone Road, a casa entra num estado de conflito e uma resolução é necessária. Por fim, é interessante salientar esta frase: "Sethe was trying to make up for the handsaw; Beloved was making her pay for it." Como nota Maggie Sale, a relação entre Sethe e Beloved pode assemelhar-se à técnica musical da pergunta-e-resposta: "Call-and-response patterns both structure and are the theme of Sethe and Beloved's relationship. Sethe's guilt, which she acknowledges only to her murdered child, keeps that child alive and eventually calls her back into the physical world." (Sale, 1992, p. 43). Beloved apareceu em 124 Bluestone Road graças à culpa e ao remorso que Sethe sente

pelo que fez e a relação das duas acaba por ser tumultuosa porque ainda que Sethe a queira resolver, Beloved não está a aceitar as respostas dela, o que faz com que a atmosfera em 124 esteja tensa. Tal como na música os acordes diminutos criam tensão e fazem os ouvintes implorar pela resolução para a tónica, a memória do passado da vida de Sethe está a criar conflito na casa, mas Beloved não oferece a resolução.

Figura 2 - Sethe e Beloved, ilustrado por Joe Morse



Fonte: <https://www.flavorwire.com/519716/stirring-images-from-the-first-ever-illustrated-version-of-toni-morrison-beloved>

Outra ocasião onde a música adquire um papel importante na vida de Sethe é quando a comunidade se junta para ajudá-la a deixar de estar paralisada no passado:

“For Sethe it was as though the Clearing had come to her with all its heat and simmering leaves, where the voices of women searched for the right combination, the key, the code, the sound that broke the back of words. Building voice upon voice until they found it, and when they did it was a wave of sound wide enough to sound deep water and knock the pods off chestnut trees. It broke over Sethe and she trembled like the baptized in its wash.” (Morrison, *Beloved*, 1987, p. 308)

As mulheres da comunidade juntam-se e começam a cantar, de modo a chamar Beloved para fora da casa: “A woman dropped to her knees. Half of the others did likewise. Denver saw lowered heads, but could not hear the lead prayer—only the earnest syllables of agreement that backed it: Yes, yes, yes, oh yes. Hear me. Hear me. Do it, Maker, do it. Yes.” (Morrison, 1987, p. 304). Trinta mulheres juntaram-se em coro para ajudar Sethe a livrar-se da parasita Beloved. Quando Sethe e Beloved começam a ouvir a música, deslocam-se para a entrada da casa. Beloved toma a figura de uma grávida e Sethe vê Mr Bodwin e pensa que é Schoolteacher, o que a faz ter o impulso que o querer matar. Aqui, a música torna-se no elemento que resolve anos de ódio, egoísmo, opressão e orgulho que permaneceram na atmosfera da comunidade. Era um som que “quebrou as costas das palavras”, as palavras que trouxeram tanta mágoa para as personagens centrais do romance. Esta cena mostra, também, o legado de Baby Suggs, que foi a pregadora na comunidade e que tanto a ajudou. Um facto que também demonstra redenção por parte das mulheres da comunidade. As mesmas que isolaram Sethe, voltaram em coro para a salvar. A música, neste momento, é tão forte que Sethe, que passou por tanto durante a sua vida, tremeu. Ela é lavada com o som, quase como se estivesse a ser batizada, e torna-se limpa, nasce de novo. Este “batismo musical” representa muito mais do que uma mudança na vida de Sethe, representa também a possibilidade de os afro-americanos, que sofreram com a escravatura, ganharem a humanidade que nunca lhes foi dada. Com este renascimento de Sethe, Beloved desaparece, mostrando que o passado já não controla Sethe e ela está final e verdadeiramente livre.

2.2. “Sword and shield”: Canções e referências musicais

Ao longo do romance, há uma variedade de canções cantadas pelas personagens, que completam alguns dos acontecimentos descritos anteriormente. Algumas são uma adaptação de canções de *blues* e *gospel*, enquanto outras são completamente originais no livro.

A primeira canção que aparece no romance é cantada por Paul D, a personagem que mais canta ao longo do livro. Paul D canta algumas canções que aprendeu enquanto esteve preso na Geórgia, no tempo em que está em casa de Sethe, nomeadamente esta, que se trata de uma variação de “Sis Joe”, uma canção das linhas de ferro:

*“Little rice, little bean,
No meat in between.
Hard work ain’t easy,
Dry bread ain’t greasy”*
(Morrison, 1987, p. 48)

Veja-se a versão original:

*“Little rice, little bean,
No meat to be seen.
Hard work ain’ easy,
Dry bread ain’ greasy.
Oh, Joe, Joe Lily Butt,
Oh, Joe, caincha pick it up?”*
(Lomax & Lomax, 1949)

Há muitas semelhanças entre estas duas versões. Logo no início, Morrison muda o segundo verso “No meat to be seen” para “No meat in between”, e depois retira os dois últimos versos. A letra também é interessante de se analisar: há pouca comida (“Pouco arroz, pouco feijão, / Sem carne no meio”), o trabalho é duro e a comida que lhes dão, é seca (“O pão seco não é gorduroso”). Lenore Kitts, em “Toni Morrison and ‘Sis Joe’: The Musical Heritage of Paul D”, explora esta canção mais detalhadamente: “In addition, Morrison, preserves the meter since it reflects the work. The Lomaxes conveyed the rhythmic push and pull of labor by italicizing each word where the crew heaved on their bars to move the track.” (Kitts, 2006, p. 506) Tal como Kitts explica, o facto de certas palavras estarem em itálico é uma ajuda visual para entender o sentido rítmico da canção e Morrison, ao usar uma canção das estradas de ferro legítima, relembra aos leitores que a história de Paul D é a história verdadeira de milhões de afro-americanos no século XIX.

Após esta canção, Paul D canta ainda uma outra:

*“Lay my head on the railroad line,
Train come along, pacify my mind.
If I had my weight in lime,*

*I'd whip my captain till he went stone blind. Five-cent nickel,
Ten-cent dime,
Busting rocks is busting time."*
(Morrison, 1987, p. 48)

Esta canção é uma variação das músicas *blues*: "Trouble in Mind", de Richard M. Jones ("I'm gonna lay my head / On some lonesome railroad line / And let the two nineteen / Satisfy my troubles mind") e "I Got to Roll" ("If I'd a-had my weight in lime/ I woulda whupped that cap'n till he went stone blind"). Estas duas canções, que aparecem combinadas na versão de Morrison, estão numa tonalidade menor, indicando uma sonoridade mais triste. Ambas as letras representam o desespero de trabalhar nas linhas de ferro e a raiva que os trabalhadores sentiam relativamente aos guardas — caso em questão, trata-se da cena do gangue das correntes protagonizada por Paul D (cf. Morrison, 1987, p. 127-8). Os primeiros dois versos dão indícios de suicídio — "Pousar a minha cabeça na linha férrea/O comboio vem, pacificar a minha mente" —, aludindo ao trauma de Paul D. No entanto, os versos seguintes contêm alguma violência — "Se eu tivesse o meu peso em limão/Eu chicotearia o meu capitão até ele ficar cego" —, indicando o outro lado do trauma, que é o de querer pagar com a mesma moeda, continuando o ciclo de violência.

Em contraste com Paul D, Baby Suggs canta canções mais entusiasmantes e inspiradoras para ajudar a levantar os ânimos da comunidade. Baby Suggs dá alguns conselhos a Sethe nesse sentido: "Lay em down, Sethe. Sword and shield. Down. Down. Both of em down. Down by the riverside. Sword and shield. Don't study war no more. Lay all that mess down. Sword and shield." (Morrison, 1987, p. 101) Estas palavras são uma citação da canção *folk* americana, "Down by the Riverside":

Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside (3x)
Gonna lay down my sword and shield
Down by the riverside
Ain't gonna study war no more

Esta letra faz eco de um texto bíblico, do livro de Isaías, capítulo 2, versículo 4: "And he will judge between the nations, and will decide concerning many peoples; and they shall beat

their swords into plowshares, and their spears into pruning-hooks; nation shall not lift up sword against nation, neither shall they learn war any more.” (Holy Bible - American Standard Version, n.d.). “Down by the Riverside”, ao contrário de “I Got to Roll” e “Trouble in Mind”, está numa tonalidade maior, indicando uma sonoridade mais alegre. Jody Morgan, em “The Aural in *Beloved*”, declara: “Baby Suggs uses this happy sounding, inspirational song to uplift the masses and preach the Word. Baby Suggs wants Sethe and the community to lay down their swords and shields, their weapons and barriers that keep them from living peacefully.” (Morgan, 2008, pp. 7-8)

A outra canção a aparecer no livro é uma canção inteiramente criada para o romance, com o uso do poema de Eugene Field, “Lady Button Eyes”. Essa é a canção que Amy Denver canta quando está a cuidar de Sethe, massajando-lhe os pés após ela ter desmaiado numa floresta:

*“When the busy day is done
And my weary little one
Rocketh gently to and fro;
When the night winds softly blow,
And the crickets in the glen
Chirp and chirp and chirp again;
Where ‘pon the haunted green
Fairies dance around their queen,
Then from yonder misty skies
Cometh Lady Button Eyes.”*

(Morrison, 1987, p. 95)

Amy conta a Sethe que a canção lhe foi ensinada pela mãe, o que nos faz acreditar que é, de facto, uma canção de embalar. Visto que ela é, na verdade, meramente um poema, não há forma de saber como a canção soará. Nesta cena, Sethe, que era mãe, cuidadora, estava a ser cuidada, pois Amy salva a vida a Sethe, ao cuidar dela e, depois, ao ajudá-la no parto de Denver. Após os abusos terríveis de Schoolteacher, Amy é uma ponte entre as personagens brancas e negras, indicando esperança que um dia não haverá injustiça racial. A escolha deste poema não foi uma coincidência para Morrison. Amy Denver canta apenas as estrofes um,

dois e quatro do poema, aludindo ao 124 e à criança assassinada, e a terceira estrofe do poema, claro, é sobre um fantasma e parece quase descrever a personagem de Beloved:

“Cometh like a fleeting ghost
From some distant eerie coast;
Never footfall can you hear
As that spirit fareth near-
Never whisper, never word
From that shadow-queen is heard.
In ethereal raiment dight,
From the realm of fay and sprite
In the depth of yonder skies
Cometh Lady Button-Eyes”
(Field, 1897)

Há outros momentos no romance em que se sente a importância da música. Toni Morrison é conhecida pelo uso de ritmos *jazz* e *blues* na sua obra, e *Beloved* é um excelente exemplo disso. Em “A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*”, Lars Eckstein afirma que a escrita de Morrison pode ser entendida como “jazzthetic”. Nas suas palavras: “For Morrison, African American writing fundamentally relies on the sounds and rhythms of black music, as a source of narrative content, but particularly also as an aesthetic “mirror”.” (Eckstein, 2006, p. 272). O seu uso forte de música afro-americana reflete-se não apenas no enredo ou nas personagens, mas também na sua escrita. Maggie Sale, no já citado “Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and *Beloved*”, refere quatro tradições orais afro-americanas – antifonia (*call-and-response*), função, improvisação e participação do público (*audience performance*) – e afirma que *Beloved* é um texto oral formado por estes princípios, com ênfase na improvisação e na *call-and-response* (Sale, 1992, p. 41). A narrativa está enraizada com elementos de pergunta-e-resposta, repetição e até participação do público, neste caso o leitor. Pelo facto de a narrativa se mover por analepses, o leitor fica num constante estado de suspense; o capítulo termina em aberto e o capítulo seguinte retrata um assunto ou um ponto de vista completamente diferente. Uma obra *jazz* também funciona assim. Com saltos entre cada instrumento solista, que faz a sua improvisação sobre a mesma harmonia e deixa a sua frase em aberto para dar espaço para

outro instrumento. E o facto de muitos detalhes nunca ficarem explícitos faz o leitor ter de tirar as suas conclusões ao terminar de ler o romance.

Mas uma parte do romance, em particular, merece ser mencionada pela forma como acaba por escrever uma peça *jazz* a meio do livro. A chegar ao fim da parte II do romance, encontramos 4 capítulos que, à primeira vista, parecem estar fora de contexto, mas que rapidamente percebemos que são 3 monólogos, ditos ao mesmo tempo, por Sethe, Denver e Beloved. O último desses capítulos parece ser uma junção das três. Pouco antes destes capítulos enigmáticos, o narrador passa da terceira para a primeira pessoa e a escrita a partir daí começa a ficar cada vez mais caótica, pois é a partir desse momento que Sethe percebe que Beloved é a filha que matou. O primeiro monólogo que aparece é o de Sethe, o segundo é de Denver, e o último é de Beloved. Esta sequência assemelha-se a um trio de *jazz*, sendo cada personagem um instrumento solista. Cada instrumento tem um tema central, e daí parte para o improviso, tendo aqui, três solos que, depois, se juntam em três melodias a serem tocadas num contexto de pergunta-e-resposta. Sethe, Denver e Beloved partilham o mesmo tema – “Beloved. She is mine.” – e cada uma explora esse tema de acordo com o seu ponto de vista, culminando no último capítulo onde as três se juntam. A peça termina com uma modulação do tema inicial: em vez de “Beloved. She is mine.” passa a “Beloved. You are mine.”, sendo a última frase repetida três vezes mesmo no final. Eckstein comenta sobre esta sequência poética que “Morrison deploys an obviously “jazzthetic” arrangement of the thoughts of the three women on 124 Bluestone Road: their voices assume expressive thrust and performative quality.” (Eckstein, 2006). Eckstein também faz uma leitura intermedial de *Beloved* e a obra do músico jazz norte-americano John Coltrane, *A Love Supreme*, ao comparar a sequência poética com o quarto andamento, intitulado de “Psalm”.

Podemos concluir que *Beloved* é um romance extremamente musical, seja no seu enredo, seja na sua escrita. Morrison conseguiu juntar tradições musicais com referências históricas, usar o caso de Margaret Garner como inspiração e criar uma história trágica. Cada personagem lida com a música à sua maneira, mas a música acaba por ter sempre um papel importante na vida de cada uma delas. Através de Baby Suggs honra o legado da música *gospel* afro-americana; através de Paul D honra o legado dos *blues* e da sua origem nas canções de trabalho dos escravizados. Na sua escrita, honra o legado do *jazz*, um género sempre inovador. Sethe representa o sofrimento dos “sessenta milhões e mais”, e *Beloved* é, indubitavelmente, uma obra-prima.

3. A ópera *Margaret Garner*

A 9 de julho de 1996, Toni Morrison encontra-se com o compositor Richard Danielpour para almoçar e ambos descobrem o interesse mútuo em levar a história de Margaret Garner ao palco operático. Antes de levarem a cabo esse projeto, ambos colaboraram em dois ciclos de canções: *Sweet Talk*, de 1997, e *Spirits in the Well*, de 1998, escritos para a soprano norte-americana Jessye Norman, mas Morrison só concordou encontrar-se com Danielpour em relação a Margaret Garner após ele ter lhe mostrado um esboço do enredo. La Vinia Delois Jennings explica esta decisão, em “Writing *Margaret Garner*”: “Morrison, who is an adept an editor as she is a fiction writer, found the prospect of resolving problematic areas in the sketch exciting. She felt compelled to improved it.” (Jennings, 2016, p. 1). A terceira colaboração da escritora e do compositor deu-se em 2004, quando Morrison completou o libreto em inglês intitulado *Margaret Garner: Opera in Two Acts* para a obra de Danielpour, que teria o título final de *Margaret Garner: A New American Opera*. A ópera estreou a 7 de maio de 2005, na Ópera de Detroit, numa produção do Michigan Opera Theatre; seguidamente, fez outras récitas: a 14 de julho de 2005 na Ópera de Cincinnati e a 10 de fevereiro de 2006 na Companhia de Ópera de Philadelphia. A ópera está dividida em dois atos, e a ação divide-se entre o Kentucky e o Ohio, durante os anos de 1856 e 1861.

A ópera começa com o palco totalmente escuro, onde apenas se ouvem as vozes do coro de escravizados a cantar, repetidamente, “No, no more, please, God, no more”, com Margaret a cantar entre eles, num contexto de pergunta-e-resposta. Lentamente o coro de escravizados algemados, a implorar pela libertação do seu sofrimento, fica visível, todo junto numa plataforma no centro do palco. O facto de o palco estar escuro não dá ao espectador o contexto local e temporal em que se insere a história, realçando, assim, apenas a temática principal da ópera, a opressão e o sofrimento. Quando o coro termina, as luzes acendem e todo o palco fica iluminado, e percebe-se que a plataforma em que os escravizados se encontram é um bloco para negociações e começam a ser todos separados. Estamos em Richwood Station, no Kentucky, em abril de 1856, onde é preparado o leilão da plantação de Maplewood. O leilão é interrompido quando chega Edward Gaines, um nativo da região que já não vivia lá há vinte anos. Acompanhado pela filha Caroline, ele anuncia que a plantação de Maplewood é propriedade sua, visto que pertencia ao seu falecido irmão e, portanto, não

seria vendida. Assim, os escravizados que esperavam ser leiloados são reconduzidos às suas famílias. Enquanto Gaines assina os papéis da propriedade de Maplewood Plantation, os escravizados celebram com música e dança. A voz de Margaret Garner, a escravizada jovem e atraente, capta a atenção de Gaines, que apanha o lenço vermelho que ela havia deixado cair ao ir embora.

Os escravizados vivem, então, uma nova realidade com o novo dono da plantação, que era mais severo do que o anterior. Dentro da família Garner, Robert, o marido de Margaret, entra num estado de raiva quando se apercebe que Gaines se apegou de Margaret e está à espera de favores sexuais por parte dela, especialmente após saber que ia ser enviado para uma plantação vizinha. Quando Caroline Gaines se casa com George Hancock e Edward quer impressionar a comunidade local, organiza uma festa em sua casa. Após uma dança, em que Gaines é o único sem par, Caroline questiona Margaret sobre as opiniões dela sobre amor, o que deixa a comunidade indignada por uma pessoa de “qualidade” querer saber a opinião de uma escravizada. Com isso, todos os convidados abandonam a celebração, o que faz com que Gaines ataque a própria filha, acusando-a de ter arruinado um momento de orgulho. Após a festa, Margaret está a limpar os copos e Gaines observa-a. Ela continua a refletir sobre a natureza do amor quando Gaines sai do seu esconderijo e aborda-a. Apesar do esforço para o recusar, Gaines domina-a e arrasta-a para fora do salão.

Com o início do Ato II, vemos uma mudança nos sentimentos dos escravizados, com Cilla a fazer malas e Margaret sem entender o que se estava a passar, inicialmente a pensar que alguém viria buscar os seus filhos para os vender, mas Cilla assegura Margaret que tudo está bem e que Robert está a planear uma fuga para aquela noite. Quando Robert chega à cabana, Margaret começa a chorar por Robert não lhe ter contado dos planos da fuga. Nota, também, que Cilla não está a empacotar as suas posses, e explica que é demasiado velha para começar uma nova vida e que a sua alegria é ver a família do filho em segurança e a viver noutro sítio. Mas um breve momento de ternura é interrompido quando Casey, o administrador de Maplewood, entra de rompante na cabana dos Garner. Segue-se um confronto entre Robert e Casey, que termina com Robert a estrangular Casey até à morte. Com isto, Margaret e Cilla imploram que Robert fuja de Maplewood, dizendo que se encontrarão mais tarde.

Ao começar a cena 2, Robert e Margaret estão juntos, já no estado livre de Ohio. No entanto, não se sentem completamente livres, pois podiam ser recapturados e devolvidos à

plantação. Após um breve momento, do que parece ser a verdadeira liberdade, Gaines e alguns caçadores de pessoas escravizadas aparecem na nova cabana dos Garner. Margaret corre para proteger os seus filhos enquanto Robert pega na sua arma. Edward avisa que vem em paz, que não quer nenhum derrame de sangue, apenas quer o que lhe pertence. Essa aparente paz é momentânea, visto que quando Gaines e os caçadores entram na cabana, começa todo um tiroteio. A cena acaba com Robert a ser linchado por um dos caçadores, numa árvore perto da cabana, e com Margaret a esfaquear os seus dois filhos. Após este momento de grande violência, há um pequeno *intermezzo*; o palco está completamente escuro e a imagem de Margaret torna-se visível gradualmente. É quase como se ela se sentisse fora do tempo. Margaret canta poucas palavras, mas acaba por aceitar as novas circunstâncias da sua vida, ao dizer: “Darkness, I salute you.”

Figura 3 - Margaret assassina os seus filhos, Ato II, Cena 2



Fonte: <https://www.nytimes.com/2010/02/28/nyregion/28operawe.html>

As últimas duas cenas da ópera retratam o julgamento de Margaret. Gaines está convicto a condenar Margaret pelo crime dela, nem com as súplicas da filha Caroline ele muda de ideia. Os habitantes da cidade estavam presentes no julgamento e começaram a concordar com o que Gaines afirmava sobre Margaret e sobre os escravizados no geral. O caos instala-se quando Margaret se levanta e tenta defender-se, os juízes acabam por condená-la à pena de morte, para ser executada na manhã seguinte. Este veredicto deixa Caroline e George desfeitos, e ambos pedem a Gaines que peça clemência, para que Margaret não tenha uma morte sem dignidade. Gaines recusa-se a voltar atrás com a sua palavra e Caroline e George rogam uma última vez, antes de deixar Gaines sozinho na sala do tribunal. Segue-se um arioso

em que Gaines se vê num conflito interior, de ser reconhecido pelo homem que é na sociedade que vive, mas ao mesmo tempo, o desdém da própria, graças às suas próprias escolhas. A cena 4 traz-nos o desenlace da ópera e, logo, também o de Margaret. Já na plataforma mais alta e com a corda à volta do pescoço, Gaines entra em palco a correr e afirma que os juízes anuíram o pedido de clemência e que se Margaret se arrependesse dos seus erros, então, voltará para a custódia de Gaines. Caroline, George e Cilla ficam radiantes e aliviados com a absolvição de Margaret. As famílias Gaines e Garner reúnem-se e há um momento breve onde tudo parece pacífico e que irá acabar bem. Mas, num estado de transcendência, Margaret fala que irá viver entre os seus queridos, provavelmente a referir-se a Robert e aos seus filhos, sem mais dias ou noites brutais, e, enquanto a multidão estava distraída, ela enforca-se. Apesar das tentativas das pessoas que estavam por perto para a salvar, nada havia a ser feito. A ópera termina com Caroline a reparar no lenço vermelho de Margaret no bolso do pai, a pegar nele e a dar um nó à volta da cintura de Margaret, enquanto o corpo dela é retirado do local e todas as personagens abandonam o palco.

Figura 4 - Margaret durante o seu julgamento, Ato II, Cena 3



Fonte: <http://www.cynthiastokes.com/margaret.html>

Esta é uma ópera com um enredo trágico, típico do final do século XIX, como acontece, por exemplo, nas óperas do compositor italiano Giacomo Puccini (*La Bohème* de 1896, *Tosca* de 1900, *Madama Butterfly* de 1904), em que a soprano principal acaba sempre por morrer. A soprano que acabaria por protagonizar o papel principal de *Margaret Garner*, Denyce

Graves, foi abordada por Danielpour em relação ao projeto enquanto protagonizava *Carmen* do compositor francês Georges Bizet na Metropolitan Opera de Nova Iorque na época de 1997-98 — mais uma ópera em que a personagem titular morre no final. Graves relata que a experiência de trabalhar com a música de Danielpour foi muito diferente do que qualquer outro tipo de óperas que estudou anteriormente: “Most of the composers whose music I’d studied were dead, so here was a direct opportunity to learn and understand more about their craft. My job as a singer is always to deconstruct the constructions of composers, and in the midst of that process I am always on my knees in awe at the breath and depth of their creative and technical prowess.” (Graves, 2016, p. xi) Graves teve uma oportunidade que a maior parte dos músicos clássicos não tem, de saber exatamente a intenção do compositor com a sua obra e, assim, trabalhar em conjunto e atingir o que seria, por fim, o papel de Margaret. Graves também relembra que Danielpour falava do libreto de Morrison com muita seriedade e admiração: “Morrison’s libretto was so descriptive, so powerful and exact, that the music and rhythm came clearly to his creative mind” (Graves, 2016, p. xi), quase como se o libreto cantasse já por si mesmo.

Apesar do sucesso da estreia na Ópera de Detroit e das críticas brilhantes que recebeu, *Margaret Garner* não foi uma ópera que entrou no repertório do cantor operático. Após assistir a uma récita, Mary Ellyn Hutton escreveu no Cincinnati Post que “Margaret Garner seems destined to take its place among America’s most popular contemporary operas.” (Hutton, 2005) Mas infelizmente, após a última récita em 2006, nunca mais teve produção nos grandes palcos dos Estados Unidos e, sendo a temática da ópera algo muito cultural, acabou por não atravessar o Atlântico e de ser feita na Europa. Considerando que na época as novas peças de teatro musical eram mais bem-sucedidas do que as novas óperas, já que o teatro musical era mais moderno e atraía um público mais jovem, as óperas nos Estados Unidos passaram a ter um público muito seletivo e as companhias de ópera apostavam em fazer produções de óperas que já fosse bem conhecidas. Oficialmente, não existe nenhuma gravação de vídeo e de áudio em estúdio ou ao vivo da ópera *Margaret Garner* na íntegra.

3.1. Margaret e Morrison

Apesar de Morrison se ter inspirado na verdadeira Margaret para escrever *Beloved* e *Margaret Garner*, as três protagonistas não podem ser comparadas como se fossem iguais. Ao olhar para a história da verdadeira Margaret, ao olhar para Sethe em *Beloved* e ao olhar para a Margaret da ópera, vemos três mulheres diferentes, apesar da vida delas ser marcada pelo mesmo ato. Tal como em *Beloved*, Morrison não quis fazer da história de Sethe uma cópia da verdadeira Margaret; em *Margaret Garner*, o mesmo acontece, apesar de ser uma ópera fortemente baseada em factos históricos.

Primeiramente, é preciso abordar a Margaret real em relação à Margaret fictícia. Um facto que Morrison alterou foi o facto que a Cilla, na verdade, era a mãe de Margaret, e não a mãe de Robert, como a ópera indica: “They called Margaret’s mother Cilla, sometimes Cilly, but her given name was Priscilla.” (Weisenburger, 1998, p. 16) Visto que a maternidade é um dos temas relevantes para a personagem de Margaret, o facto de Morrison ter retirado essa relação de mãe e filha entre Cilla e Margaret poderia fazer com que o infanticídio não fosse ainda mais doloroso. Ou então, simplesmente, quis assemelhar a *Beloved* e imitou a relação entre Baby Suggs e Sethe. Outro facto é que o dono da plantação de Maplewood chamava-se Archibald Kinkead Gaines e não Edward; Weisenburger afirma que esta mudança será meramente porque o nome Edward é mais musical do que Archibald. (Weisenburger, 2016, p. 48)

A personagem de Robert também foi alterada na versão operática. O enforcamento de Robert no Ato II, Cena 2 é criação de Morrison, visto que o Robert Garner verdadeiro chegou a viver pelo menos até 1870: “By 1870 Robert Garner was living with his new wife at Cincinnati and listed in the city directory as a laborer. Then he vanished in the great African-American diaspora.” (Weisenburger, 1998, p. 285) A Margaret da ópera tem duas crianças e ambas são assassinadas no decorrer da ópera. A Margaret verdadeira tinha quatro filhos quando escapou da plantação e estava grávida do quinto, e só chegou a matar uma filha. O suicídio de Margaret também é criação de Morrison. A Margaret verdadeira morreu em 1858, dois anos após o seu julgamento. Claramente, estas pequenas mudanças são significativas, visto o contexto da obra. Como nota Weisenburger: “Indeed, the libretto’s conclusion completes the Garner family holocaust with Margaret’s incredible hanging/suicide, probably unknown in the annals of American slavery. The opera thus ends with guilty white folks arrayed onstage.” (Weisenburger, 2016, p. 49). Uma última mudança é o facto de o Ato I

decorrer no ano de 1856 e o Ato II decorrer no ano de 1861, mesmo na eclosão da Guerra Civil Americana, algo que é perceptível pelos versos que Margaret e Robert cantam no início do Ato II, quando se referem ao novo presidente que diz que uma casa dividida não se consegue suportar (Ato II, Cena 2, pp.60-61). Um aspeto sobre a ópera que deve ser mencionado é que a idade do elenco que protagonizou as récitas de 2005 e 2006 não transmite a idade que as personagens deviam ter. Margaret e Robert em 1856 eram jovens de vinte e poucos anos, mas Denyce Graves e Eric Greene, os cantores que protagonizaram as ditas personagens, estavam nos seus quarenta e trinta anos, respetivamente, o que dá uma perspetiva completamente diferente à história. Mas são estas diferenças que fazem *Margaret Garner* não ser apenas uma adaptação histórica, mas sim uma ópera.

Apesar da forte ligação à história real de Margaret, Morrison não poupou as referências à sua obra anterior, *Beloved*, e são claros os paralelismos que encontramos na ópera e no romance. Primeiramente, a relação entre as personagens. A protagonista, Margaret, é, como já foi referido anteriormente, a grande inspiração para Sethe e as duas personagens partilham muitas semelhanças. Edward Gaines é o equivalente de Schoolteacher no romance, o dono da plantação. Robert Garner é uma personagem complexa, pois encontramos nele muitas características de Halle Suggs e também de Paul D. Cilla partilha inúmeras qualidades com Baby Suggs, e Caroline Gaines assemelha-se a Amy Denver. Devido a brutais discrepâncias entre os enredos, torna-se impossível encaixar as personagens Denver e *Beloved* dentro desta análise.

Observando as personagens com menos momentos durante a ópera, Caroline e Cilla, aqui, claramente, estamos perante uma correlação com as personagens Amy Denver e Baby Suggs em *Beloved*, respetivamente. Baby Suggs, em *Beloved*, é a figura que providencia segurança e estabilidade espiritual à comunidade local e Amy Denver é uma das poucas personagens brancas que ajuda Sethe, sendo a que ficou mais destacada pelo facto de ter assistido Sethe no parto da sua última filha e ter sido a homónima da bebé. Alguns dos momentos-chave destas personagens na ópera são a ária da Cilla, “He is By”, no ato I e toda a cena do casamento de Caroline e George e os momentos finais no tribunal.

Cilla, na ópera, tem vários momentos que faz recordar Baby Suggs. O seu primeiro momento de destaque na ópera dá-se no Ato I, Cena 2, quando, após uma primeira experiência de colheita nos campos de Maplewood, sob o novo domínio de Edward, a família Garner senta-se para jantar e partilha um momento de oração. Curiosamente, aqui

encontramos mais um momento em que as personagens estão num padrão de pergunta-e-resposta:

"CILLA

Dear Lord in Heaven,

MARGARET and ROBERT
(*interjecting, like a Responsorial*)
[Blessed Lord...]

CILLA

Make us grateful for our food.

MARGARET and ROBERT
[Sweet Jesus...]

CILLA

Keep us well and in Your sight.

MARGARET and ROBERT
[mmm...]

CILLA

Protect those in danger,

MARGARET and ROBERT
[Take my hand...]

CILLA

And let us be guided by Your heavenly light.

MARGARET and ROBERT
[Precious Lord... mmm]

CILLA

Amen."

(Morrison, 2005, pp. 28-29)

Neste pequeno momento, Morrison mostra já um pouco a característica principal de Cilla, a sua espiritualidade, que quebra, muitas vezes, os momentos mais pesados ao longo da ópera. O outro grande momento de Cilla é a sua ária principal, "He is By", no segundo ato, na qual podemos encontrar um paralelismo com *Beloved*. Na ária, Cilla canta: "No trumpets or streets of gold./He will come for me in silence/And gather me in his arms." (Morrison, 2005, p. 55); em *Beloved*, diz-se sobre Baby Suggs: "He [Stamp Paid] had stepped foot in this house only once after the Misery (...) and that was to carry Baby Suggs, holy, out of it. When he picked her up in his arms, she looked to him like a girl, and he took the pleasure (...) that at last somebody carried *her*." (Morrison, 1987, p. 201). Apesar de Cilla ser a única sobrevivente da família Garner na ópera, é interessante ver este paralelismo entre as duas personagens. Este momento de Cilla é mesmo antes do regresso de Robert em cena e Casey aparecer e apanhá-lo e Margaret antes da fuga, o que gera uma enorme confusão. Cilla está a dizer a Robert e

Margaret que não vai fugir com eles e que, eventualmente, Deus a vem buscar; realmente, é o que acontece a Baby Suggs. Baby Suggs acaba por viver mais uns anos com Sethe após ela deixar Sweet Home e falece quando Denver tem dez anos. Estas duas personagens são, também, um exemplo de resiliência face a uma constante tragédia. Ambas perdem o filho, que nunca consegue escapar totalmente à escravatura, têm um inúmero acréscimo de traumas, devido ao impacto impetuoso da mesma, mas nunca perdem a luz interior e continuam sempre a guiar a comunidade, no caso de Baby Suggs, ou então, no caso de Cilla, que é sempre o alicerce principal para Margaret até ao fim da ópera.

Caroline Gaines é a única personagem branca feminina com destaque na ópera. Apesar de ser filha do dono da plantação de Maplewood, difere bastante do pai quando se trata de empatia para com os escravizados. Caroline aparece em cena logo na primeira cena da ópera, quando Edward Gaines volta a Maplewood, mas fica silenciosa ao longo de toda a cena. A primeira vez que ouvimos Caroline a expressar-se é no Ato I, Cena 3, quando Edward lhe prepara um “copo d’água” para celebrar o seu casamento com George Hancock, uma festa que Edward espera que possa surpreender os restantes habitantes brancos da cidade. Nesta cena, Caroline causa o caos, enquanto os convidados discutem sobre o que é o amor e Caroline pede a opinião de Margaret, o que choca o próprio Edward e os restantes convidados. Visto que Caroline, quando chegara a Maplewood, ainda era muito jovem e já tinha perdido a própria mãe — “**EDWARD:** Now I’m a widower, a man of means,/A father with a child to raise.” (Morrison, 2005, p. 16) — Margaret torna-se numa figura maternal para Caroline. É exatamente esse argumento que ela usa para justificar o seu pedido:

“CAROLINE

She has loved me
Served me, taught me
In these two years;
Watched over my sleep.
Who knows better than she
How to say what love is?”
(Morrison, 2005, p. 44)

Caroline chega a comparar o amor de Margaret com o amor de Edward (“His love is rough,/While yours is tender.” (Morrison, 2005, p. 44)) e, mesmo face à resistência de

Edward, Caroline (e George, também) nunca deixa de defender Margaret perante a comunidade branca da cidade:

“CAROLINE

Father, you shame me.
She is as a complete a human as you are.

GEORGE

If she is a mother,
Maybe more so.”
(Morrison, 2005, p. 45)

Poderemos, assim, concluir que a personagem que mais se assemelha a Caroline em *Beloved* é Amy Denver. Apesar de Caroline ocupar num lugar mais privilegiado do que Amy Denver, que estava a caminhar pela floresta a tentar chegar a Boston, ambas acabam por salvar a vida da personagem central, Margaret e Sethe, respetivamente, num momento de vida-ou-morte. Amy Denver salva a vida a Sethe ao ajudá-la no parto da última filha, Denver, no meio da floresta:

“Sethe groaned and Amy cut her reverie short—long enough to shift Sethe’s feet so the weight, resting on leafcovered stones, was above the ankles. “That better? Lord what a way to die. You gonna die in here, you know. Ain’t no way out of it. Thank your Maker I come along so’s you wouldn’t have to die outside in them woods. (...)” (Morrison, 1987, pp. 93-94).

Já Caroline salva a vida de Margaret de uma forma não tão direta como Amy. Durante o julgamento de Margaret, Caroline e George são os únicos a defendê-la, para que seja julgada pelos motivos certos, e não pelo que Edward a está a acusar, de roubo e destruição de propriedade. Após Margaret ser condenada a pena de morte, Caroline implora ao pai que peça clemência, o que faz com que Edward considere as ações que teve em relação a Margaret:

“CAROLINE

(dismayed by the verdict)
Father,
You must urge clemency

From the court.

(...)

EDWARD

(disturbed, but betraying no sign of emotion)

She must suffer the consequences
Of what she has done.

CAROLINE and GEORGE

And so must you.

EDWARD

(angrily)

Meaning what, exactly?

CAROLINE

We are so at odds
In these past few years.
Our land will not survive
This violent test.

EDWARD

Daughter, are you threatening me?

CAROLINE and GEORGE

No. No.

We are begging you.”

(Morrison, 2005, pp. 74-75)

Enquanto as duas personagens demonstram empatia e compaixão de formas diferentes, Amy Denver é representada com uma bondade indubitável, a dar esperança de que seria possível uma mudança na humanidade. Em contraste, Caroline Gaines é uma figura mais complexa, apesar de ter uma bondade genuína dentro dela, essa bondade é limitada pelas estruturas opressivas da sociedade que a rodeiam, o que ilustra, também, a ambiguidade moral da sua posição social.

Robert Garner é a personagem na ópera que veicula a perspectiva masculina da escravatura, tal como Paul D o faz em *Beloved*. Mas Robert é o marido de Margaret, e Paul D não tinha essa relação com Sethe; logo, Robert, também, é o equivalente de Halle. Mas, como pode uma personagem ser comparada a duas? Paul D e Halle são dois homens que acabam por tem um papel importante em fases diferentes da vida de Sethe, e cada um tem as suas

características, portanto, Robert acaba por ser uma personagem construída com partes de cada um. O elo de comparação mais claro que encontramos entre estas personagens é o amor que ambos, neste caso Robert e Halle, têm pelas suas famílias, que os motiva a protegê-los ao máximo custo. Robert é mais ativo ao proteger a família e consegue, com sucesso, escapar à escravatura com a sua família; Halle, apesar de ter conseguido a liberdade de Baby Suggs, fica traumatizado com tudo o que lhe acontece em Sweet Home sob o comando de Schoolteacher e não consegue reunir-se com a sua família após escapar da plantação. Apesar de não ter nenhuma relação familiar, Paul D sente uma proximidade e responsabilidade em proteger Sethe e Denver, após chegar a 124 Bluestone Road. Ao longo da ópera, Robert demonstra o afeto que tem pela família:

“MARGARET

She is my supper,
The food of my heart.

ROBERT

And what am I?
The leavings?

MARGARET

(smiling, reaching out to Robert)

Oh no. Oh no.
You are the pulse.
Without you I have no heart.

ROBERT

And without you I have no pulse to give.
(They embrace.)”

(Morrison, 2005, p. 30)

E demonstra também que é capaz de enfrentar mesmo quem tem poder sobre ele, por exemplo, quando Casey aparece na cabana deles após um dia de trabalho, avisa que Robert será enviado para outra plantação e que Margaret passará a ficar na casa de Edward:

“MARGARET

(...)

Baby’s gonna dream... *(softer still)*

CASEY

(quietly, standing in the cabin doorway)

Not tonight.

Nobody dreams tonight.

ROBERT

What d'you say?

What's that you say?

(Casey enters the cabin abruptly, and confronts Robert.)

CASEY

(sarcastically)

What's that I say?

What's that *you* say?

(Casey points his gun at Robert)"

(Morrison, 2005, pp. 31-32)

Em *Beloved*, a caracterização de Halle é feita a partir das memórias de Sethe e de Paul D, mas no geral, ambos tinham a mesma percepção sobre ele:

"Halle, of course, was the nicest. Baby Suggs' eighth and last child, who rented himself out all over the county to buy her away from there. But he, too, as it turned out, was nothing but a man.

"A man ain't nothing but a man," said Baby Suggs. "But a son? Well now, that's *somebody*." (...) Sethe had the amazing luck of six whole years of marriage to that "somebody" son who fathered every one of her children. A blessing she was reckless enough to take for granted, lean on, as though Sweet Home really was one." (Morrison, 1987, pp. 27-28)

Halle Suggs era também um homem de família atencioso e isso comprova-se pelo relacionamento que tinha com Baby Suggs, mas no dia da fuga de Sweet Home, ele simplesmente desaparece, nem Paul D consegue explicar, e Sethe fica sem o apoio que sempre teve. Como explica Carl Westmoreland, no seu ensaio *Who Speaks for Robert Garner?: The Historical and the Libretto Representations*: "Halle fails to escape from Sweet Home with his family, and thereafter the narrative depicts him as a psychically broken man whose life terminates in a mentally deteriorated state." (Westmoreland, 2016, p. 81)

Estes três homens também mostram evidências do trauma resultante da escravatura. O esgotamento mental de Halle é mais imediato, surgindo após a agressão a Sethe pelos sobrinhos de Schoolteacher, enquanto o trauma de Paul D é cumulativo, desenvolvido ao longo de anos de abuso. Robert também é afetado pelo trauma, apesar de não se revelar tanto como em Halle e Paul D, mas há momentos em que Robert demonstra o seu lado mais vulnerável, por exemplo, na sequência em que quer proteger Margaret de Edward, após descobrir que ele a quer a trabalhar dentro da casa:

“ROBERT

(almost stuttering in frustration)

...I know... I know... I know...

What is on his mind.

Bastard!

MARGARET

(lovingly)

It won't happen.

It won't happen, believe me.

Believe me!

ROBERT

How can you know?

How can you be sure?

You can't control a snake in his own nest.”

(Morrison, 2005, pp. 34-35)

Um último aspeto a mencionar é no início a Cena 2 do primeiro Ato, o coro “O Mother, O Father, Don't Abandon Me!”, canção que os escravizados cantam enquanto trabalham nos campos no tempo da colheita, relembra *Beloved* e as canções que Paul D canta que tinha aprendido quando esteve preso a trabalhar nas linhas de ferro. “O Mother, O Father, Don't Abandon Me!” é construída num contexto de pergunta-e-resposta, e começa com Robert a cantar uma frase e o coro de escravizados a responder ao repetir a mesma frase; e assim a canção vai fluindo até chegar a um refrão onde cantam todos em conjunto:

“ROBERT

Turn my face to the dying sun

SLAVE CHORUS

Turn my face to the dying sun

ROBERT

Can't straighten my back
Til the work is done.

SLAVE CHORUS

Can't straighten my back
Til the work is done.

ROBERT

Plowed the field, baled the hay

SLAVE CHORUS

Plowed the field, baled the hay

ROBERT

Going to dance
On the lead mule's back someday.

SLAVE CHORUS

Going to dance
On the lead mule's back someday.

ALL

O Mother, O Father
Don't abandon me
While my sweat still sweets the rich brown soil
Of dear old Kentucky.

O Mother, O Father
Don't abandon me."
(Morrison, 2005, pp. 23-24)

Edward Gaines é, talvez, uma das personagens mais complexas dentro da ópera. Podemos considerar que é o antagonista, apesar de ter o seu momento de redenção no final da ópera. Em *Beloved*, o seu equivalente é Schoolteacher. Tal como Schoolteacher, Edward chegou a Maplewood para substituir o seu falecido irmão e tomar posse da plantação. Ambos representam a crueldade da escravatura e levam as protagonistas a cometer atos de desespero em resposta à pressão insuportável que eles as submetiam. Edward, no entanto, é mais complexo do que Schoolteacher. Schoolteacher chega a Sweet Home e as intenções dele

para com os escravizados são claras desde o início, Edward começa a ópera como um lobo em pele de cordeiro, ficamos com a ideia que será um proprietário pacífico, pelo facto de se apresentar na cidade como um pobre pai, viúvo, que só quer criar e cuidar da sua filha. Os escravizados, inicialmente, ficam alegres pelo facto de poderem ficar todos juntos, especialmente aqueles que tinham famílias, mas esta ideia desaparece quando Edward fica apenas com Casey e começa a revelar aspetos do seu passado:

“EDWARD

I was just a boy.

The trouble I caused was inescapable

For a boy with an appetite.

(...)

The girl was so young,

And from such a fine family;

Things got a little out of hand.

(sotto voce)

So now they pretend

Neither I nor it ever happened.

What a shame.

I remember!

I remember everything.”

(Morrison, 2005, p. 21)

Schoolteacher desumaniza os escravizados ao reduzi-los a objetos de estudo e a animais a serem controlados. Edward Gaines, também ao olhar para os seus escravizados como sua propriedade, exerce o seu poder através de um controlo mais direto e pessoal. De qualquer forma, ambos despojam os escravizados da sua humanidade. Na ópera, Edward expressa-se bastante livremente sobre a sua opinião sobre os escravizados durante o casamento de Caroline, após Caroline perguntar a Margaret a sua opinião sobre o que é o amor:

“EDWARD

(angrily)

We have all had enough of this nonsense.

I refuse to hear a slave comment

On things outside her scope.

(...)

You disappoint me.

How could love exist in a slave?
Passion, perhaps.
But how would she know the difference?"
(Morrison, 2005, pp. 45-46)

Schoolteacher e Edward Gaines são catalisadores para as ações extremas tomadas por Sethe e Margaret. A brutalidade de Schoolteacher leva Sethe a matar a sua criança de modo a salvá-la de uma vida de escravidão. Da mesma forma, a perseguição implacável que Edward faz a Margaret e à sua família leva-a a tomar, infelizmente, a mesma decisão trágica.

Por fim, a protagonista e personagem titular da ópera, Margaret Garner partilha, como já tem sido mencionado, inúmeras características com a protagonista de *Beloved*, Sethe. A fonte de inspiração para ambas foi a Margaret Garner histórica, e são duas personagens extremamente complexas e trágicas. O foco central das suas histórias é o ponto extremo a que elas chegam para proteger os seus filhos dos horrores da escravatura, o infanticídio, e, enquanto partilham a mesma fonte de inspiração, cada personagem é protagonizada e desenvolvida de forma diferente e isso reflete os temas variados e as escolhas artísticas feitas nas suas respetivas obras. Enquanto Sethe é uma interpretação mais livre da Margaret histórica, a Margaret operática é mais fidedigna à verdadeira. Sethe é explorada com mais profundidade psicológica em *Beloved* e Morrison investiga o seu mundo interior, a sua culpa e os efeitos a longo prazo do seu trauma, isto porque toda a história de Sethe está ligada aos temas do assombramento e da memória. A presença do fantasma da sua filha Beloved representa o passado que não pode ser escapado, os efeitos persistentes do trauma e a necessidade de reconciliação e cura. A representação de Margaret, também poderosa, é mais focada nas consequências imediatas das suas ações e nos dilemas morais enfrentados no momento, com menos ênfase na repercussão psicológica; também pelo facto de num libreto existir a limitação da falta de narrador. Alguns momentos de Margaret na ópera relembram Sethe e o primeiro exemplo é logo o seu primeiro momento refletivo, no Ato I, Cena 1, no seu arioso "I Made A Little Play Doll":

"MARGARET

(tenderly)

I made a little play doll for my baby,
With button eyes and hair of yarn;
The lips are made of rose-colored thread.

(...)
One day she will love it;
I am waiting for her to love it
(...)
When she is old enough to hold it.
(...)
I'm watching this mystery called child."
(Morrison, 2005, p. 19)

Este pequeno arioso relembra a canção de embalar que Amy Denver canta para acalmar Sethe e Denver, que ainda estava no ventre, especialmente pelo uso da expressão “button eyes”, que se encontra em ambas as canções. A canção de embalar de Amy é um momento de conforto para Sethe e este pequeno arioso de Margaret demonstra o afeto que ela tem pela filha e também mostra o quão pequena era a criança, pelo facto de ainda não conseguir pegar na boneca.

Outro momento é o dueto de Margaret com Robert, “Love is the Only Master”. Após Casey invadir o espaço calmo da família Garner e avisar que Robert iria trabalhar para uma outra plantação e que Margaret passaria a trabalhar dentro de casa de Edward, Margaret começa a confortar Robert e demonstra o seu carácter de resistência contra a escravatura, mesmo antes do dueto começar, Margaret canta: “We will find a way./Stay strong./He is not the master of me.” (Morrison, 2005, p. 35). Mesmo Edward sendo a figura de poder em Maplewood, Margaret nunca deixa que ele o seja dentro dela. O dueto segue com Margaret e Robert a cantar, intercalados:

“MARGARET

Hold me.

ROBERT

Hold on.

MARGARET

Stay, sweet.

ROBERT

Stay strong.

MARGARET

Be my moonrise.

ROBERT

Be my Dawn.

MARGARET and ROBERT

(together)

You are my shoulder.

ROBERT

You are my spine.

MARGARET and ROBERT

(together)

You are my courage.

MARGARET

And you are the sign.

MARGARET and ROBERT

(together)

That love is the only master

The heart obeys.

Love is the only master

That *my* heart obeys.”

(Morrison, 2005, pp. 35-36)

Aqui, Margaret e Robert expressam como podem superar as adversidades, desde que fiquem juntos. O último verso é muito curioso, especialmente pelo realce da palavra “my”, em itálico. Robert teme que Edward abuse ainda mais de Margaret, já que ela vai estar a mais fácil acesso, mas Margaret sossega-o; apesar de Edward ser o mestre deles legalmente, ele não é o mestre no coração *dela*.

Margaret revela a sua coragem e, também, a sua compaixão, no Ato I, Cena 3, durante a festa de casamento de Caroline, após Caroline lhe perguntar a opinião sobre o amor e Edward e os restantes convidados ficarem incomodados com o ato. Inicialmente, Margaret recusa delicadamente responder, mas após Edward a insultar à frente de todas as pessoas e as mesmas irem embora da festa, Margaret canta a ária “A Quality Love”, enquanto limpa os copos de champanhe:

“MARGARET

Only unharnessed hearts

Can survive a locked-down life.
(...)
When sorrow is deep,
The secret soul keeps
Its weapon of choice: the love of all loves.

No pretty words can ease or cure
What heavy hands can do.
When sorrow is deep,
The secret soul keeps its quality love.”
(Morrison, 2005, p. 48)

Figura 5 - Denyce Graves durante "A Quality Love", Ato I, Cena 3



Fonte: <http://www.cynthiastokes.com/margaret.html>

Esta ária revela a realidade do que é amar dentro da escravatura; é fazer sacrifícios, estar preparado para, a qualquer momento, ser separado da família, mas também é o conforto que os seus entes queridos lhes dão mesmo após todo o abuso e horrores que sofrem. Margaret considera este tipo de amor como um “amor de qualidade”, porque a definição de amor dos convidados do casamento, todos eles brancos, é muito diferente da dela e nenhum deles, alguma vez, conseguirá compreender o que é nunca ser completamente livre.

É interessante, também, ver o paralelismo entre a obsessão que Margaret tem pela filha com a obsessão que Beloved tem por Sethe. Ao longo do romance, Beloved vai se tornando cada vez mais obcecada em fazer Sethe pagar pelo que fez no passado, levando Sethe à loucura. Já Margaret tem uma obsessão mais saudável, apesar de Cilla ter as suas preocupações: “CILLA: (*emphatically*) It’s dangerous, daughter,/To love too much.”

(Morrison, 2005, p. 30). Esta obsessão de Margaret é representada mais profundamente na ária “Margaret’s Lullaby”:

“MARGARET

(...)

Bad things, far away
Pretty things, here to stay

Sweet baby, smile at me
Lovely baby, go to sleep.

Sleep in the meadow,
Sleep in the hay
Baby’s gonna dream the night away.”

(Morrison, 2005, p. 31)

É clara a preocupação que Margaret tem pela sua filha, em querer protegê-la da realidade que ela própria vive constantemente. Esta obsessão pela proteção que acaba por fazê-la tomar ações extremas. Curiosamente, esta ária é muito semelhante à ária “Summertime”, da ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin, com libreto de DuBose Heyward e Ira Gershwin, uma ópera que também retrata a temática da escravidão, como nota Michael Halliwell: “The musical style here is strongly reminiscent of Gershwin’s song “Summertime” from *Porgy and Bess* and illustrates the eclectic nature of Danielpour’s musical response to Morrison’s text.” (Halliwell, 2016, p. 24). Também é de referir que “Summertime” é uma canção de embalar, cantada por uma personagem que é escravizada, mas neste contexto, o bebê para quem ela canta esta canção não é o dela, mas sim dos donos da plantação, e é curioso ver a diferença entre uma mãe que canta para um bebê que crescerá dentro da escravidão e uma escravizada que canta para um bebê branco que será livre. Como canta a personagem Clara na ária “Summertime”, da ópera *Porgy and Bess*:

“CLARA:

Summertime an’ the livin is easy,
Fish are jumpin’, an’ the cotton is high.
Oh yo’ daddy’s rich, an’ yo’ ma is good-lookin’,
So hush, little baby, don’ yo’ cry.

One of these mornin’s you goin’ to rise up singin’,

Then you'll spread yo' wings an' you'll take the sky.
But till that mornin' there's a nothin' can harm you
With Daddy an' Mammy standin' by."
(Gershwin, 1935, pp. 15-17)

Ao contrário da bebê de Margaret, este bebê, segundo Clara, a personagem que canta esta ária, não tem motivos para chorar, pois a vida dele já é muito melhor do que a dela, o seu pai é rico e a mãe é bonita, e mesmo assim, ela estará lá para o proteger, o mesmo sentimento que Margaret tem pela filha, mas neste caso este bebê não é filho de Clara.

3.2. Escrita musical

Num romance, como existe a narrativa, o autor tem a possibilidade de incorporar os pensamentos das personagens na história, o que enriquece o enredo e torna a personagem mais complexa. Com um libreto, o autor tem de ser mais direto, pois é pelo que as personagens cantam que a audiência entende a história. Como explica Michael Halliwell, no seu ensaio "Turning Words into Music: Toni Morrison's Libretto *Margaret Garner* and Its Musical Realization:"

"Some libretti are too complex for a completely successful translation into a verbal and musical synthesis—the language might be too "dense" for easy comprehension by the audience. (...) The libretto should consist of language that both shapes the dramatic situation and limits the verbal "music" in its own right, yet gives the composer space for the actual music." (Halliwell, 2016, p. 14)

Normalmente, numa ópera, os momentos de recitativos são os que fazem a história avançar, como se fossem diálogos rápidos entre as personagens, enquanto as árias e duetos são os momentos mais pessoais, sendo os momentos mais parados e lentos, muitas vezes representando momentos em que as personagens demonstram os seus pensamentos em voz alta pela música. Morrison cria um equilíbrio entre recitativos, árias, duetos e coros por todo o seu libreto, que é curto, tem apenas dois atos. É curioso que a ópera começa com um padrão que Morrison utiliza também em *Beloved*, o padrão de pergunta-e-resposta. Este padrão não é desconhecido na música, sendo uma das técnicas de composição mais arcaicas. Logo no

começo, temos o coro de escravizados a cantar sempre o mesmo *motif* de “No, no more, please, God, no more”, com as respostas de Margaret intercaladas pelo meio.

Historicamente, a parceria entre compositor e libretista sempre foi considerada como uma das mais importantes na história da música, pois, a ópera não existe sem a palavra nem sem a música. Apesar de alguns compositores chegarem a serem os próprios libretistas das suas óperas, era sempre mais comum que o compositor se dedicasse apenas à parte musical e que colaborasse com um escritor em relação ao libreto. Halliwell esclarece este assunto ao comparar uma adaptação operática a uma adaptação cinematográfica:

“In operatic adaptation as in film adaptation, the librettist (or screenwriter in film) might be the composer (which is rare, (...)), but more frequently he or she is a writer who has an interest and aptitude for the radical genre surgery that transforming a literary work into a libretto requires.” (Halliwell, 2016, p. 9)

Logo, não podemos minimizar o papel de Danielpour na elaboração desta obra. A música, numa ópera, age como um narrador, que descreve as didascálias do libreto e, nos momentos em que nenhuma personagem está a cantar, apresenta o tom da ação, se será mais dramática, alegre, melancólica ou heroica. O libreto de *Margaret Garner* foi muito bem conseguido e Morrison e Danielpour criaram uma obra onde conseguiram juntar temáticas típicas das óperas clássicas dos séculos XVIII e XIX e características musicais e literárias do século XX.

Um aspeto a ser mencionado é o tipo de vozes escolhidas para os papéis principais. Como já mencionado anteriormente, as idades dos cantores que protagonizaram Margaret e Robert eram um pouco distintas das idades das pessoas verdadeiras que inspiraram esta ópera. Considerando que Robert e Margaret teriam por volta dos seus vintes-e-poucos anos, o tipo de vozes espectadas a serem escolhidas seriam a de uma soprano e de um tenor ou barítono, as vozes mais comuns dentro da comunidade dos cantores líricos, tal como as vozes das personagens de Caroline e George, que seriam um pouco mais jovens do que Margaret e Robert. Mas a escolha de uma mezzo-soprano para o papel de Margaret e um baixo-barítono para o papel de Robert é deveras interessante. Não interessa a idade dos cantores que os protagonizem, mesmo que esta ópera fosse feita com outro elenco, o facto das vozes destas duas personagens serem das mais graves, seja para a voz feminina, seja para a masculina, faz

com que as personagens soem mais velhas do que elas realmente são. Claro que é necessário ter em consideração a percentagem de afro-americanos dentro do mundo do canto lírico:

“(…) according to a study released on Thursday, there is also a striking dearth of minorities behind the scenes, in the ranks of opera administration. The study, by Opera America, a service organization for opera companies, found that only about a fifth of employees and board members at opera companies in the United States and Canada identify as people of color, compared with 39 percent of the general population.” (Hernández, 2022)

Um outro aspeto a notar é o facto de haver na ópera *Margaret Garner* tropos tradicionais, já presentes em outras óperas conceituadas. O tema mais evidente é a morte da soprano no final da ópera. Particularmente nas óperas do século XIX, caracterizadas pelo seu conteúdo e finais dramáticos, era típico que a soprano principal da ópera tivesse o seu desfecho na morte, ou porque era assassinada ou porque se matava devido a um amor não correspondido. Em *Margaret Garner* há o suicídio de Margaret no final na última cena da ópera. Como expõe Catherine Clément, no seu livro *Opera, or the Undoing of Women*, “[o]ften, in opera, the premises of death unfold this way, at the height of joy, on a peaceful morning or in the glow of dawn or sunset.” (Clément, 1989, p. 49). A execução de Margaret está marcada para o dia seguinte ao julgamento, no amanhecer, mas, pela definição de Clément, o ambiente não está alegre, muito pelo contrário; só até Edward aparecer com a clemência concedida pelos juízes, Caroline, George e Cilla alegam-se por Margaret ter sido poupada da morte, mas Margaret já estava decidida. Como explica Clément, no contexto da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, também a propósito da morte da personagem titular: “Carmen is the somber and revolutionary proclamation of a woman who chooses to die before a man decides it for her.” (Clément, 1989, p. 53) Margaret decide a sua morte antes de o horror da escravatura decidir por ela.

A obsessão que Edward tem por Margaret relembra a enigmática ópera de Wolfgang A. Mozart, *Le Nozze di Figaro*, com libreto de Lorenzo da Ponte. *Le Nozze di Figaro* conta a história de um dia de loucura antes do casamento de Figaro e Susanna. Figaro é o chefe da equipa servos do Conde Almaviva, e com isso, o Conde deseja exercer o seu direito feudal de dormir com uma das suas criadas na sua noite de núpcias, mesmo o Conde já sendo casado. Como explica Vern L. Bullough, em *Jus Primae Noctis or Droit Du Seigneur*:

“Jus Primae Noctis (Right of the first Night) was a subject of much interest and considerable controversy in the nineteenth and early twentieth centuries. Scholars debated whether it was a custom, a right, or even a myth. Recent evidence would emphasize the so-called right was simply the ability of the powerful to subject the less powerful to their will. Rape might be a better term to apply since husbands and families had to resort to subterfuge to thwart the desires of the powerful.” (Bullough, 1991, p. 163)

Em *Margaret Garner*, o contexto é diferente, pois também a história se passa numa época diferente; mas vemos que Edward tem poder sobre Margaret e tira proveito disso, assim como acontece no fim do primeiro Ato, após o casamento de Caroline, quando ele encontra Margaret sozinha e beneficia-se da situação para se aproveitar dela:

“EDWARD

(...)

But I have my remedies.

A man has many remedies.

(Margaret resists his advances.)

MARGARET

(agitated)

They can not touch

The secret soul.

EDWARD

(losing control)

...Your soul

Is not on my mind.

(Margaret begins to struggle vehemently. But Edward overpowers her, and drags her forcibly out of the parlor.)”

(Morrison, 2005, p. 49)

Uma última comparação deve ainda ser feita com a obra de Leonard Bernstein, *West Side Story*, o musical que estreou na Broadway em 1957. *West Side Story* explora a rivalidade entre dois gangues: os *Jets*, predominantemente brancos americanos, e os *Sharks*, recentes imigrantes provenientes do Porto Rico. Em *Margaret Garner*, é interessante encontrar também esta dualidade, entre o coro de escravizados, “Black Chorus”, como está indicado no

libreto, e o coro dos habitantes da cidade, o “White Chorus”. Como explica Halliwell: “Variations in musical texture are embodied in the striking use of the “divided” chorus, and signal the political aspect of the libretto.” (Halliwell, 2016, p. 17). Em *West Side Story*, a divisão do coro em dois gangues salienta a injustiça racial dos meados do século XX nos Estados Unidos; em *Margaret Garner*, apesar de representar uma época diferente, os dois coros destacam também a injustiça racial da época e os horrores da escravatura.

Resumindo, Toni Morrison, que era perita em narrativas influenciadas pela música, conseguiu, na sua única tentativa, completar com sucesso um libreto para uma ópera. O êxito de *Beloved* fizera com que criar uma obra nova, inspirada novamente pelo caso de Margaret Garner, fosse um desafio, pelo facto de não só ter de encarar a mesma história de partida, mas também as expectativas de, pelo menos, igualar o drama do romance. É interessante observar as semelhanças entre as duas obras de Morrison e, por sua vez, notar as suas diferenças. Em *Margaret Garner*, Morrison demonstra que consegue utilizar as técnicas da música afro-americana, mesmo quando a sua obra vai ser musicada por outro compositor. Margaret e Sethe sofrem a mesma opressão quando estão nas suas respectivas plantações e acabam por cometer o mesmo crime, mas são muito diferentes; Robert e Paul D são constantemente abusados e desumanizados; Cilla e Baby Suggs oferecem uma presença aliviadora que ajudam as outras personagens a sentirem-se melhor; e Edward e Schoolteacher são figuras detestáveis, apesar do momento de redenção de Edward no final. Ao juntar elementos da tradição oral afro-americana e da ópera tradicional europeia, Toni Morrison criou uma obra que merecia o igual êxito de *Beloved*, porém a ópera nasceu fora do seu tempo, devido à despopularização da música erudita e o crescimento da música popular, como por exemplo, o teatro musical.

Considerações Finais

Esta dissertação procurou, em primeiro lugar, mostrar como *Beloved* está mergulhado em tradições musicais afro-americanas. A narrativa é extremamente musical, havendo momentos em que o texto transmite ritmo e som. As diferentes personagens do romance lidam com a música de formas diversas e isso revela-se ao longo do romance. Paul D lida com o trauma de anos de violência e opressão ao cantar as canções apontadas no livro, com muitas tradições do *blues*, reconta os episódios de quando esteve preso a trabalhar nas linhas férreas e demonstra o seu carácter passivo em relação a Sixo. Baby Suggs é uma mulher que usou o trauma e o transformou em algo positivo, ajudando o resto da comunidade a amarem-se a si mesmos. A sua forma de falar é tipicamente característica, cheia de repetições, como na música *gospel*. Sethe lida com a música de uma forma mais externa, pois é pelas outras personagens e não por ela própria. A sua relação com Beloved é complexa e cheia de tradições do *jazz*. Durante o romance, elas agem constantemente num padrão de pergunta-e-resposta e a enigmática sequência poética do final da parte II é repleta de improvisação.

Em segundo lugar, este estudo procurou analisar o libreto da ópera *Margaret Garner*, mostrando que, mesmo que tenha sido baseado na mesma história verídica que *Beloved*, as personagens são todas distintas. Ainda assim, encontramos muitas semelhanças entre o libreto e o romance. Cilla lembra muito Baby Suggs; especialmente na sua ária “He is By”, que evoca as canções *gospel*, e por ser um alicerce constante para Margaret até ao final da ópera. Caroline Gaines tem muita compaixão para com Margaret e lembra Amy Denver, que ajuda Sethe na floresta. Robert Garner é muito semelhante a Paul D, mas o seu grande espelho em *Beloved* é Halle Suggs, pelo amor que ambos têm pelas suas famílias. Edward Gaines, apesar do seu momento de redenção, é o equivalente a Schoolteacher. Ambos são bastante abusivos para com os seus escravizados e exercem o seu poder sobre eles sem escrúpulos. Finalmente, Margaret partilha inúmeras características com Sethe. A obsessão que ambas têm pelas filhas é demonstrado em ambas as obras e, como era de esperar, o crime que ambas acabam por cometer. Também é de notar as referências às óperas clássicas que Morrison faz no seu libreto.

Foram encontradas algumas limitações ao longo da elaboração desta dissertação. Uma foi a falta de gravações áudio ou vídeo oficiais da ópera, o que teria ajudado a ter uma

ideia melhor da sonoridade e do cenário da obra. Também, há pouca bibliografia sobre a carreira de Toni Morrison na música, para lá do libreto de *Margaret Garner*. De qualquer modo, procurou-se oferecer uma leitura comparada dos dois objetos de modo a mostrar como a música é importante para Morrison como ferramenta criativa. Em suma, é notável ver como Morrison utiliza a música na literatura e como escreve literatura num contexto musical. Ela utiliza a música como ferramenta estrutural e temática, que ajuda a explorar ideias complexas sobre identidade, trauma e resiliência. Ao incorporar os ritmos, formas e a profundidade emocional das tradições da música afro-americana na sua narrativa, Morrison não só presta homenagem ao significado cultural, mas também enriquece e ensina os seus leitores. Seja através dos ritmos e frases melancólicas dos *blues*, dos improvisos do *jazz* ou das melodias alegres do *gospel*, a música de Toni Morrison é uma força poderosa que molda as vidas das suas personagens e a perspetiva emocional das suas histórias.

Referências Bibliográficas

- Brooks, D. A. (2019, August 15). *Toni Morrison and the Music of Black Life*. Retrieved september 10, 2024 from Pitchfork: <https://pitchfork.com/thepitch/toni-morrison-and-the-music-of-black-life/>
- Brown, C. S. (1948). *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. University Press of New England.
- Bullough, V. L. (1991, February). Jus Primae Noctis or Droit Du Seigneur. *The Journal of Sex Research*, 28(1), 163-166.
- Burnim, M. V. (2014). Gospel. In M. V. Burnim, & P. K. Maultsby (Eds.), *African American Music: An Introduction*. New York: Routledge.
- Clément, C. (1989). *Opera, or the Undoing of Women*. (B. Wing, Trans.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Coffin, L. (1880). *Reminiscences of Levi Coffin, the reputed President of the Underground Railroad*. Cincinnati: Robert Clarke & Co.
- Davis, C., & Morrison, T. (1988). Interview with Toni Morrison. *Présence Africaine*, 145, 141-150.
- Eckstein, L. (2006). A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison's *Beloved*. *African American Review*, 40(2), 271-283.
- Evans, D. (2014). Blues. In M. V. Burnim, & P. K. Maultsby (Eds.), *African American Music: An Introduction* (pp. 177-200). New York: Routledge.
- Field, E. (1897). *Lullaby-land: Songs of Childhood*. (K. Grahame, Ed.) New York: Charles Scribner's Son.
- Fisher, B. D. (2005). *A History of Opera: Milestones and Metamorphosis*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- Gershwin, G. (1935). *Porgy and Bess*. New York: Gershwin Publishing Corporation.
- Gordon, B. (2015). It's Not About the Cut: The Castrato's Instrumentalized Song. *New Literary History*, 46(4), 647-667.
- Grandt, J. (2004). Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic. *African American Review*, 38(2), 303-322.

- Graves, D. (2016). Performing Margaret Garner. In e. La Vinia Delois Jennings, *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison's Libretto*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1988). *História da Música Ocidental*. (A. L. Faria, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Halliwell, M. (2016). Turning Words into Music: Toni Morrison's Libretto Margaret Garner and Its Musical Realization. In L. V. Jennings, *Margaret Garner: The Premier Performances of Toni Morrison's Libretto* (p. 14). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Hernández, J. C. (2022, June 23). Opera's Lack of Diversity Extends to Offstage, a Study Shows. *The New York Times*.
- Holy Bible - American Standard Version*. (n.d.).
- Hutton, M. E. (2005, May 9). 'Margaret Garner' A Grand Debut/Highly-Anticipated Story of Runaway Slave's Sacrifice. *Cincinnati Post*.
- Jackson, J. M. (2014). Quartets: Jubilee to Gospel. In M. V. Burnim, & P. K. Maultsby (Eds.), *African American Music: An Introduction* (pp. 118-143). New York: Routledge.
- Jennings, L. V. (2016). Writing Margaret Garner. In *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison's Libretto* (pp. 1-7). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Kitts, L. (2006). Toni Morrison and "Sis Joe": The Musical Heritage of Paul D. *Modern Fiction Studies*, 52(2), 495-523.
- Kramer, B. (2013). *Toni Morrison: A Biography of a Nobel Prize-Winning Writer*. NJ: Enslow Publishers, Inc. [eBook]
- Lomax, J. A., & Lomax, A. (1949). *Our Singing Country: A Second Volume of American Ballads and Folk Songs*. New York: Macmillan.
- Maultsby, P. K. (2014). The Translated African Cultural and Musical Past. In M. V. Burnim, & P. K. Maultsby (Eds.), *African-American Music: An Introduction* (pp. 22-48). New York: Routledge.
- Monson, I. (2014). Jazz. In M. V. Burnim, & P. K. Maultsby (Eds.), *African American Music: An Introduction* (pp. 229-259). New York: Routledge.
- Morgan, J. (2008). The Aural in Beloved. *The Osprey Journal of Ideas and Inquiry, All Volumes (2001-2008)*.
- Morrison, T. (1970). *The Bluest Eye*. London: Vintage.

- Morrison, T. (1987). *Beloved*. London: Vintage.
- Morrison, T. (2005). *Margaret Garner: An Opera in Two Acts*. New York: Associated Music Publishers.
- Morrison, T. (2008). A Slow Walk of Trees (as Grandmother Would Say), Hopeless (as Grandfather Would Say). In T. Morrison, *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (pp. 3-14). Jackson: University of Mississippi Press.
- Morrison, T. (2008). Rootedness: The Ancestor as Foundation. In T. Morrison, *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (pp. 56-64). Jackson: University of Mississippi Press.
- Morrison, T. (2019). *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*. New York: Alfred A. Knopf.
- Noudelmann, F. (2012). Interview with Toni Morrison. *Black Renaissance*, 36-43.
- Raynor, H. (1981). *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. (N. C. Caixeiro, Trans.) Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Rice, A. J. (2000). "It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing": Jazz's Many Uses for Toni Morrison. In S. A. Simawe, *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison* (pp. 153-180). New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Sale, M. (1992). Call and response as critical method: African-American oral traditions and *Beloved*. *African American Review*, 26.
- Weisenburger, S. (1998). *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South*. New York: Hill and Yang.
- Weisenburger, S. (2006). *A Historical Margaret Garner*. Michigan Opera Theatre.
- Weisenburger, S. (2016). "Dangerous Territory": The Margaret Garner Opera and the Margaret Garner Case. In L. V. Jennings, *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison's Libretto*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Westmoreland, C. B. (2016). Who Speaks for Robert Garner?: The Historical and the Libretto Representations. In L. V. Jennings, *Margaret Garner: The Premiere Performances of Toni Morrison's Libretto*. Charlottesville: University of Virginia Press.