

MARIA NATÁLIA AMARO ALMEIDA CASTRO NEVES

A BUSCA DA ELOQUÊNCIA
EM *INVISIBLE MAN* DE RALPH ELLISON

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

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS

2009

MARIA NATÁLIA AMARO ALMEIDA CASTRO NEVES

A BUSCA DA ELOQUÊNCIA
EM *INVISIBLE MAN* DE RALPH ELLISON

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

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS

2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Doutor Carlos Manuel Borges de Azevedo, que orientou o meu trabalho, pela disponibilidade e auxílio ao longo do último ano. Estou igualmente grata pelas suas sugestões e referências bibliográficas.

Não posso deixar de referir o apoio da Dr^a Ana Maria Soares, minha colega e amiga, principal responsável pelo meu regresso como aluna à Faculdade de Letras do Porto.

Por fim, o meu agradecimento a todos os que me incentivaram e ajudaram de alguma forma. Estou particularmente reconhecida aos meus pais, irmão, marido e filho, que compreenderam a pouca atenção que, por vezes, lhes dediquei e que dispuseram do seu tempo para me auxiliarem.

They cut out our tongues...
...They left us speechless...
...They cut out our tongues...
...Lord, they left us without words...
...Amen! They scattered our tongues in this land like seed...
...And left us without language...

Ralph Ellison, *Juneteenth*

INTRODUÇÃO

As palavras têm uma importância primordial na definição da América e dos americanos. Em 1630, a bordo do *Arbella*, o dirigente puritano John Winthrop profere “A Modell of Christian Charity”, um sermão que Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, no artigo “«The City upon a Hill»: Destino e Missão na Literatura Americana”, incluído em *O Imaginário da Cidade*, não hesita em classificar como o texto fundador da América, assente numa retórica de fé, que determina o carácter de missão divina e de um destino a cumprir. Nas palavras desse discurso, Winthrop enumera os compromissos que deveriam ser assumidos e a responsabilidade individual e colectiva necessária para cumprir a missão de criar uma nação que possa servir de farol a outras nações. Desde o início do estabelecimento da Massachusetts Bay Colony, fica claro que, por vontade de Deus, nem todos são iguais: “as in all times some must be rich, some poor; some high and eminent in power and dignity; others mean and in submission” (Brooks, 1973: 25).

Se, para os europeus que escolhem a América como destino, a Terra Prometida parece ter diferentes realizações, mais difícil será a promessa aplicar-se àqueles que não vão para o Novo Mundo de livre vontade, os negros. Na mente dos europeus que rumam ao novo continente, a América é a Terra Prometida e os que a vão habitar um Povo Eleito. A retórica puritana de povo escolhido com uma missão a realizar volta a manifestar-se mais de um século depois na Declaração de Independência. Aparentemente, no texto de Jefferson, é dado um passo em frente sugerindo-se que as apregoadas liberdade e igualdade são efectivamente para todos. Na prática, apenas uma minoria branca pertencente à elite intelectual e política pode aspirar à concretização dos ideais expressos no documento. As palavras da Declaração não incluem os negros, sujeitos à condição de escravos, apesar de contribuírem para o desenvolvimento e a prosperidade da nação. Em *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, Sacvan Bercovitch sublinha o paradoxo da Declaração – ao mesmo tempo que denuncia a servidão e a opressão a que os colonos estão sujeitos por parte da metrópole, ignora os escravos¹. Resumindo a explicação de Bercovitch, posso dizer que isso se deve, por um lado, ao facto de aqueles que fazem a revolução não serem parte do povo mas uma certa aristocracia, e, por outro lado, os grupos que

¹ Cf. Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge, 1993, pp. 44-45.

constituem o povo não são, na mente dos redactores da Declaração, o povo escolhido. Em “Perspective of Literature”, Ellison diz ser esse o “pecado do orgulho racial” dos Pais Fundadores, que não hesitam em sacrificar uma parte do povo americano para benefício de outra. A contradição é origem de conflitos que se prolongam por mais de dois séculos. A história e os discursos oficiais da América são escritos numa só tonalidade, a branca. Todavia, o código que lhes deu forma, a língua, nasce e enriquece-se graças à diversidade dos seus habitantes e à própria geografia da nação. Ralph Ellison declara no discurso em Haverford na Pensilvânia:

In the beginning was the word, and our voice sounded in the language with which the word was spoken. The American language owes something of its directness, flexibility, music, imagery, mythology, and folklore to the Negro presence. It is not, therefore a product of “white” culture as against “black” culture; rather it is the product of cultural integration.

(Callahan, 2003: 434)

As palavras definem a América, mas a América também molda as palavras. Ralph Ellison identifica a geografia com o destino e a sua convicção confirma-se relativamente à América, à linguagem e até ao seu próprio trajecto. A geografia do continente norte-americano determina o modo como a vida social e a organização económica se estruturam, fazendo alguns estados depender da agricultura e da mão-de-obra escrava e outros procurar sustentabilidade no comércio e na indústria. A identidade da nação e dos seus habitantes constrói-se na conquista do espaço territorial e nas deslocações para Oeste e para Norte, dependendo dos motivos e dos momentos históricos. As palavras ajudam a definir o lugar e este a consolidar a língua. A língua é uma marca que define a identidade americana, porque, embora a base seja a língua de Shakespeare, há características que estão intrinsecamente ligadas ao território americano: à imensidão do espaço, à fauna, à flora, aos habitantes nativos, à expansão para oeste, enfim, à realidade que vai sendo construída desde a descoberta do continente por Colombo.

Relativamente ao destino do autor de *Invisible Man*, a geografia também é importante. Numa entrevista concedida a Hollie West, em 1973, publicada em *Conversations with Ralph Ellison*, o autor salienta o facto de apesar da existência de segregação em Oklahoma, sempre ter tido amigos brancos. Este é um estado de fronteira, entre o Sul e o Oeste. Durante o século XIX, milhares de índios são

deportados para a região que corresponde ao actual estado norte-americano. Pouco depois, os solos férteis atraem outros habitantes. Na última década daquele século, começam a ser muitos os que aí se querem estabelecer. Oklahoma torna-se o quadragésimo sexto estado da União em 1907. Nas primeiras duas décadas do século XX, a indústria petrolífera contribui para o aumento da população. O estado é visto por muitos, brancos e negros, como uma terra de oportunidade. Ellison descreve o sentimento dominante: “In the atmosphere of the place there was a sense that you had to determine your own fate, and that you had a chance to do it” (Graham, 1995: 256).

A música povoa a cidade de Oklahoma e o jovem Ellison vê nela a oportunidade de realização pessoal. Mas é também na sua terra natal que desperta para a literatura, ainda longe de imaginar que será esta a sua forma de afirmação. A deslocação para norte, para Nova Iorque, muda-lhe o rumo e define a arte a que se dedica. A escrita passa a ser ocupação e também obsessão, no sentido em que, para si, a escrita é reescrita.

Parece-me oportuno esclarecer o significado de reescrita no âmbito da obra de Ellison, particularmente em *Invisible Man*. Conforme o autor esclarece na introdução incluída na edição comemorativa dos trinta anos do romance no seu plano inicial o protagonista é um piloto americano que se encontra num campo Nazi para prisioneiros de guerra. Por ser o oficial com a patente mais elevada, torna-se porta-voz dos seus companheiros. Mas o facto de ser negro é motivo de conflito entre os prisioneiros e a tensão racial, que se instala, é explorada pelo comandante alemão responsável pelo referido campo. Aparte a preocupação com as desigualdades entre brancos e negros na sociedade americana, que é notória em *Invisible Man*, é evidente que o protagonista do romance é uma personagem diferente daquela inicialmente imaginada por Ellison.

Em 1950, dois anos antes da publicação do romance, Ellison refere numa carta endereçada ao seu amigo Albert Murray que ainda tem dúvidas acerca do título do romance, equacionando na altura acrescentar um subtítulo, sugerido pelo próprio Murray – *The Invisible Man; a Switchbladed Confession*². Durante os anos que Ellison dedica a *Invisible Man*, o autor parece ter a demanda da perfeição e selecciona criteriosamente as palavras.

² Albert Murray and John F. Callahan (ed.), *Trading Twelves: The Selected Letters of Ralph Ellison and Albert Murray*, New York, The Modern Library, 2000, p. 9.

A procura das palavras é a busca da eloquência, ou seja, da melhor forma para adaptar um conteúdo a uma intenção e a um auditório com o qual se quer comunicar. Ellison afirma ter consciência da responsabilidade do escritor para consigo próprio, para com o seu grupo e para com a sua região. Desde o princípio da sua actividade como escultor da linguagem, o seu compromisso é assumido com toda a sociedade americana. Ele conhece as qualidades do seu auditório nativo, mas sabe que só dominará a arte da ficção se conhecer bem e conseguir comunicar com as pessoas que constituem o todo da sociedade americana. Ellison pretende apreender os modos e os modelos pelos quais se rege a sociedade americana para aplicar na escrita os conteúdos e o estilo que melhor se adequam para comunicar com esse público. Este é o conjunto dos seus leitores, mas também os críticos, que podem influenciar o modo como a obra é lida, aceite e difundida. Ellison sabe que a crítica é exigente e que está atenta à obra literária e aos modelos estruturais e formais pelos quais ela é construída. O autor opta por escrever um romance, dá voz a um narrador-personagem que conta a sua história, ou, pelo menos, um período da sua vida que se estende por vinte anos, num registo autobiográfico, num discurso na primeira pessoa.

O romance é construído numa estrutura tripartida, sugerida por Kenneth Burke cujas palavras “from purpose to passion to perception” Ellison cita em “The Art of Fiction: An Interview”, publicada em 1955 na *Paris Review* e incluída em *Conversations with Ralph Ellison*. Ao longo de *Invisible Man*, o protagonista enfrenta muitos desafios e obstáculos que o põem à prova, que o obrigam a rever a realidade, que o confrontam com os seus erros de interpretação, fazendo interrogar-se acerca da sua identidade, da forma com vê e é olhado pelos outros. Cada queda e recomeço contribuem para a sua aprendizagem, passando de orador falhado a escritor das suas memórias. Por sua vez, o escritor Ralph Ellison também procura o seu estilo, a sua voz. Ele lê e relê os autores que o fascinam, Twain, Eliot, Hemingway, apenas alguns exemplos dos muitos que o próprio Ellison refere. Ao mesmo tempo, é confrontado com a cultura afro-americana assente sobretudo na tradição oral, no folclore negro, que inclui contos populares, rimas, provérbios, canções. O escritor interroga-se acerca da melhor forma de integrar harmoniosamente o passado e o presente, o Sul e o Norte, a literatura e a música, a tradição, os rituais, enfim, a América na sua própria arte. Na procura do seu estilo, da sua voz literária, o autor entrega-se a uma tarefa difícil para aprender a

manipular as palavras e escrever o seu romance. Ralph Ellison salienta a importância desse trabalho para o romancista americano na introdução já anteriormente citada:

I felt that one of the ever-present challenges facing the American novelist was that of endowing his inarticulate characters, scenes and social processes with eloquence. For it is by such attempts that he fulfills his social responsibility as an American artist.

Here it would seem that the interests of art and democracy converge, the development of conscious, articulate citizens being an established goal of this democratic society, and the creation of conscious, articulate characters being indispensable to the creation of resonant compositional centers through which an organic consistency can be achieved in the fashioning of fictional forms.

(Ellison, 2001: xxxviii)

John F. Callahan reitera o propósito de Ellison em “Frequencies of Eloquence: The Performance and Composition of *Invisible Man*”, incluído em *New Essays on Invisible Man*:

Ellison’s quest is for eloquence. So is *Invisible Man*’s. Because of the unfinished business of self and American democracy, the act of eloquence is not simple; at times the pursuit of eloquence calls *Invisible Man* to think while he is acting and, others, to act while he is thinking. Eloquence is bound up with persuasion, and therefore, *Invisible Man*’s eloquence turns on his ability to improvise in a genuine response to a situation and an actual audience.

(O’Meally, 1988: 58)

Concordo plenamente com a afirmação de Callahan. Ralph Ellison busca a eloquência mas a sua demanda não é solitária. O protagonista tem o mesmo propósito. Procurarei demonstrar que o autor e o seu narrador-personagem têm essa mesma preocupação, a eloquência, e um percurso com etapas semelhantes: ambos começam por ser alunos, aprendem a manipular as palavras, a força e o efeito que elas podem ter e assumem-se como artistas, capazes de falar pelos que os irão ler.

No primeiro capítulo, descrevo a aprendizagem de Ellison na arte da escrita e a do protagonista que ambiciona ser reconhecido como orador e, dessa forma, tornar-se um líder.

Em seguida, procuro exemplificar os recursos utilizados pelo autor que ilustram a sua capacidade para explorar as possibilidades das palavras, o que elas podem significar de uma forma explícita e implícita. Paralelamente, o homem invisível

apercebe-se da força que as palavras podem exercer naqueles que o escutam, embora não consiga controlar nem usar convenientemente esse poder em seu benefício.

Finalmente, pretendo mostrar que o autor e o protagonista conquistam a eloquência, alcançando a sua individualidade, e conseguindo cumprir o destino de realização pessoal presente nos textos fundadores da nação americana.

Para se ser eloquente não basta encontrar as palavras certas, é preciso possuir a confiança necessária para afirmar a verdade, o que se julga ser oportuno comunicar para mover as consciências. No ensaio “Self-Reliance”³, Emerson reconhece que é fácil viver de acordo com a opinião generalizada e alerta que a maior dificuldade está em cada um assumir a sua individualidade, a sua voz e identidade. O caminho é árduo para aquele que procura divulgar as suas palavras. O homem invisível cairá por diversas ocasiões no mesmo erro, os seus discursos reproduzem o que os outros esperam ouvir de alguém como ele, um negro sulista conhecedor do seu lugar na sociedade, com aspirações a líder, tendo como modelo Booker T. Washington e o fundador do Instituto que frequenta. O protagonista só conseguirá ver-se a si próprio e escutar a verdade na solidão do lugar onde se refugia e hiberna com a electricidade da Monopolated Light & Power, de que se apropria de forma clandestina, monopolizando desta forma o poder da tecnologia, símbolo da América moderna. As 1369 lâmpadas, cuja montagem só é possível com a colaboração de *um homem de visão*, que forram o tecto da cave, são a sua primeira invenção. O seu limite é a imaginação.

Ellison demora sete longos anos a escrever a sua obra-prima, num período em que não só a América mas também o mundo estão em transformação, após uma guerra que abalou as estruturas sociais e económicas e fez repensar no papel de cada um na sociedade, e também o do artista. Na análise de Maria Isabel Caldeira, abrem-se para o intelectual possibilidades até aí inexistentes. Ele “tem a possibilidade de ser um elemento produtivo” (Caldeira, 1980: 530), mas é confrontado com um dilema que se prende com o posicionamento que deve tomar relativamente à sociedade: assumir uma atitude elitista e manter um distanciamento, colocar-se à margem da mesma ou colaborar com o sistema. O escritor tem de escolher os seus receptores. “O discurso

³ Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance”, *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, Signet Classics, 2003, p. 271.

literário surgirá, pois, como resultado de uma antecipação por parte do escritor da atitude crítica que irá suscitar a sua obra.” (Caldeira, 1980: 531) Face à generalidade dos artistas, a situação do escritor negro é ainda mais delicada, porque pertence a um grupo ignorado ou retratado de forma estereotipada na literatura e sem a capacidade de fazer ouvir a sua voz. Maria Isabel Caldeira refere, por isso, que o intelectual negro americano tem de escolher um de dois caminhos: “aceita o modelo da classe média branca e os modelos culturais da tradição ocidental, ou rejeita esse modelo e esses padrões, buscando no seu passado racial a identidade histórica e cultural” (Caldeira, 1980: 541). Ellison redefine a literatura americana e opta por unir os dois caminhos e mostrar que o artista americano está acima de qualquer raça, classe ou ideologia. Ellison acredita nos valores democráticos enunciados na Declaração da Independência e na capacidade de realização pessoal do indivíduo. *Invisible Man* é aclamado nas academias e mal recebido por aqueles que o vêem como alguém que trai o seu grupo, pactuando com o poder branco. Mais de meio século após a publicação, o romance de Ellison continua a proporcionar diferentes interpretações que asseguram a sua longevidade e o colocam entre os clássicos da literatura norte-americana.

A obra de Ellison tem suscitado um alargado conjunto de volumes críticos, que evidentemente não podem ser ignorados num estudo sobre o autor. No entanto, John Hersey salienta, na introdução que antecede a transcrição da entrevista a Ellison, intitulada “«A Completion of Personality»: A Talk with Ralph Ellison”⁴, realizada em 1974, que uma das visões mais significativas da obra de Ellison é a dele mesmo. Os testemunhos que o autor deixou nas palestras que proferiu e nos ensaios que publicou em inúmeras revistas, que o próprio reuniu em *Shadow and Act* e em *Going to the Territory*, ou que foram posteriormente organizados e publicados, assim como a correspondência que manteve com Albert Murray e as entrevistas que concedeu são um recurso indispensável para perceber o seu percurso e a sua obsessão pelas palavras. É sobretudo nesses textos de Ralph Ellison que sustento o meu trabalho, mas também nos contos e no romance *Juneteenth*, publicados postumamente, e, claro, em *Invisible Man*.

⁴ Maryemma Graham and Amritjit Singh (ed.), *Conversations with Ralph Ellison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1995, p. 272.

CAPÍTULO I - O ALUNO MODELO

Na busca da eloquência, autor e narrador têm a mesma vontade, o reconhecimento pelo auditório, mas diferentes metas: Ralph Ellison dedica-se afincadamente à escrita para dominar a arte e ver a sua obra consagrada entre os melhores; o protagonista ambiciona tornar-se um líder respeitado. Enquanto Ellison planeia o seu percurso de forma consciente e metódica, a personagem principal de *Invisible Man* não tem qualquer plano, apenas um fim a atingir e, por isso, age em função do momento, improvisando as palavras e tentando remediar o efeito, quase sempre contrário ao que pretende.

1. Ellison, um aluno empenhado e um trabalhador incansável

A música é a primeira opção de Ellison. Desde menino que sonha compor uma sinfonia. A bolsa de estudo que o leva para Tuskegee, no Alabama, parece ser a porta que se abre para realizar o seu sonho. Mas a necessidade de ganhar dinheiro para concluir os estudos no Instituto fundado por Booker T. Washington leva-o para Nova Iorque, onde se cruza com Richard Wright e começa a sua experiência no campo das letras. Todavia, o destino parece marcado desde logo pelo nome que Lewis Ellison, o pai, lhe põe, Ralph Waldo Ellison, em homenagem a Ralph Waldo Emerson. Mais do que uma vez, Ellison refere que o seu pai gostava que ele fosse poeta e recorda que o pai lia bastante, apesar de ter apenas três anos quando este morre. Ida Milsap Ellison, a mãe, traz para casa discos, revistas e livros que são deitados fora na casa dos brancos onde trabalha para educar os filhos. O autor contacta com a vanguarda da cultura em publicações como a *Vanity Fair*. Em 1919, Ellison, a mãe e o irmão mudam-se para o presbitério da Igreja Episcopal Metodista Africana onde a mãe trabalha como sacristã. A biblioteca da igreja torna-se um dos locais favoritos do rapaz. Ellison convive desde sempre com a literatura e acerca da escrita lembra, na entrevista de Hersey “A Completion of Personality: A Talk with Ralph Ellison”, que o desejo de escrever surge com uma prenda de Natal quando tem cerca de cinco anos. A mãe oferece-lhe uma secretária, uma cadeira e uma máquina de escrever de brincar. Numa entrevista anterior, concedida a Kostelanetz, ele recorda:

Actually, I turned to writing before I realized what had happened. Sometime during my high school days, it must've been around the eleventh grade, I had a very bad cold that just clung me. The school nurse, Miss Waller, saw me on the street one day – I was still coughing – and she made me go to a lung clinic at one of the hospitals. I had to wait in a reception room with all these obviously ill people. I was rather horrified and I began to try to describe what was going on to some of the people who were around me. I was doing it in the style, I thought, of O. O. McIntyre, who was a syndicated columnist who used to appear in the Oklahoma City papers.

(Graham, 1995: 89)

Nesta recordação há três factos relevantes, que dizem bastante acerca do autor: apesar de muito jovem, Ellison possui um apurado olhar clínico da realidade que o cerca e sente necessidade de denunciar o que não lhe parece certo; ele é também um leitor de jornais; a sua escrita é moldada pelo que lê, neste caso, pelo estilo de um jornalista.

Em Tuskegee, escreve o seu primeiro poema, em homenagem a um colega que morre em consequência de uma peritonite por lhe ter sido recusado o tratamento num hospital para brancos. É na biblioteca do Instituto que descobre *The Waste Land* de T. S. Eliot, que o intriga e o inicia no conhecimento de mitos e rituais. Para orgulho de Ellison, é em Tuskegee que ele descobre também Joyce, Pound, Yeats, Conrad, Stein, Hemingway, entre outros.

Em 1936, em Nova Iorque, quando conhece Wright, que o convida a escrever uma crítica para um livro, Ellison ganha o gosto pela escrita. Pouco depois, o autor de *Native Son* desafia-o a escrever um conto. Ellison escreve “Hymie’s Bull”, onde descreve na primeira pessoa a viagem de dois rapazes negros num comboio de mercadorias, vigiados pelos detectives “bulls”, que agridem sem dó os passageiros clandestinos. O rapaz que viaja com o narrador, Hymie, esfaqueia um dos vigilantes até à morte. Os dois escapam, mas com a certeza de que algum rapaz negro irá pagar com a vida a morte do detective. Neste conto, há uma descrição do pôr-do-sol que lembra o estilo de Hemingway, pelo pormenor, a originalidade das comparações – “the sun was a big globe in the west that seemed to drop away like a basketball toward a basket” (Ellison, 1996: 84) –, a preocupação em descrever sensações que permitam ao leitor sentir o que lê. Ellison relata a John Hersey que se aproximou da escrita como o tinha feito em relação à música com dedicação e trabalho, a única forma para conseguir ter uma boa execução. Por isso, escreve bastante e não mostra a ninguém muito do que faz. Quando, a certa altura, Wright se queixa que Ellison copia o seu estilo no conto “King

of the Bingo Game”, deixa de partilhar com ele os seus rascunhos. Porém, ele reconhece a importância das sugestões de Wright quanto à estrutura para sugerir o idioma falado pelos negros sem ter de recorrer aos erros ortográficos. “King of the Bingo Game” introduz alguns aspectos que reaparecem em *Invisible Man*: a impossibilidade de encontrar emprego por não ter os papéis certos, no caso, um certificado de nascimento; o ser chamado à ribalta para tentar a sorte, representado numa roda da fortuna neste conto e, nos discursos no romance, ao serviço da Brotherhood; o Sul sentido com nostalgia como casa; o caos e a violência que são desencadeados. No conto é abordada a perda da própria identidade. A pressão do homem branco para que se despache a jogar, a luz intensa do clube e as recordações de um passado de infelicidade fazem a personagem interrogar-se acerca da sua identidade, lembrar-se que o seu nome é o da família que detinha a propriedade do seu avô, uma marca da escravatura que rejeita, renascendo como “The-man-who-pressed-the-button-who-held-the-prize-who-was-the-King of the Bingo Game” (Ellison, 1996: 133). O protagonista deste conto, anónimo como o homem invisível, afirma uma nova identidade que deriva daquilo que faz naquele preciso momento. Dessa forma a sua identidade é uma escolha pessoal e não é, como o seu nome, uma imposição de outros e uma herança da escravatura.

Em relação a Richard Wright, Ralph Ellison tem uma noção clara do que os une e separa: “Wright and I were from different backgrounds, different ages, and from different regions. What united us was our mutual interest in ideas and the craft of fiction, not some fanciful notion of father and son.” (Graham, 1995: 319) Wright tem uma ligação forte com o partido comunista, que patrocina a revista *New Challenge*, onde “Hymie’s Bull” fora, aliás, publicado. Os seus romances colocam o negro como vítima de uma sociedade opressora, que não lhe reconhece humanidade. Ellison é avesso a estereótipos e um optimista, por isso as suas personagens têm uma dimensão diferente de Bigger Thomas de *Native Son*. Além disso, pretende alcançar um público heterogéneo e alargado, ao contrário de Wright que, como é evidente, gera consenso entre uma facção dos negros que têm uma atitude mais radical, separatista.

Em 1937, a morte de mãe é um momento difícil da vida do autor. John F. Callahan descreve esse período da seguinte forma: “Ellison, like his future character *Invisible Man*, descended into the abyss of himself” (Ellison, 1996: xii). Nesse ano, Ellison e o irmão vivem da caça. É um Inverno rigoroso e o autor passa por um quase período de hibernação. À noite, dedica-se ao estudo de Joyce, Dostoevsky, Stein e,

especialmente, Hemingway, cuja leitura e cópia dos textos têm como objectivo aprender a estrutura das frases e a organização das histórias. A leitura e a escrita estão sempre associadas e influenciam-se mutuamente. Robert O' Meally cita Ellison: "I didn't really learn to read until I began to write" (O'Meally, 1980: 32).

Em Nova Iorque, o trabalho desenvolvido por Ellison para a Liga de Escritores Americanos permite-lhe recolher rimas infantis, canções de jogos, falar com muita gente, recolher histórias, o que se revela muito útil para a sua ficção. Na mesma altura relê Twain, cuja influência é notória no diálogo entre dois rapazinhos em "That I Had Wings", baseado num episódio da sua infância, e em contos como "Mister Toussan" e "Afternoon" onde intervêm Riley and Buster, dois jovens que falam como Huck Finn. Um outro texto com o mesmo registo é "A Couple of Scalped Indians", onde só Buster aparece, subentendendo-se a presença de Riley como narrador. Mas o que mais se nota é a música que se escuta do princípio ao fim. Estas histórias são contadas na terceira pessoa, à excepção de "A Couple of Scalped Indians". Nos contos, Ellison ensaia apresenta diferentes narradores e diferentes modos de narração. Em "A Party Down at the Square", um narrador anónimo, branco, recorda em analepse a noite em que assistiu a um linchamento. Em "The Black Ball", o narrador é um pai que insinua as razões de conflito entre brancos e negros, a falta de empregos e a politização das relações sociais da responsabilidade dos sindicatos. Neste conto, o tema da identidade associada à cor da pele é significativo:

"Daddy, am I black?"

"Of course not, you're brown. You know you're not black."

"Well yesterday Jackie said I was black."

"He was just kidding. You mustn't let them kid you, son."

"Brown's much nicer than white, isn't it, Daddy?"

He was four, a little brown boy in blue rompers, and when he talked and laughed with imaginary playmates, his voice was soft and round and its accents like those of most Negro Americans.]

"Some people think so. But American is better than both, son."

(Ellison, 1996: 111)

Apesar das diferentes tonalidades, o mais importante é a identidade americana. A noção de homogeneidade, de uma mesma identidade, de um mesmo ideal e de uma mesma cultura é evidenciada em "In a Strange Country". Parker, o "black Yankee" aos olhos dos galeses, reflecte consigo mesmo "When we jam, sir, we're Jamocrats" e ainda "And this is the unity of music, a "gut language", the "food of love" (Ellison, 1996: 143). "Flying Home" antecipa *Invisible Man*: Todd é um jovem negro que subiu mais

alto do que a maior parte dos do seu grupo, deixou o Sul e no Norte tornou-se piloto de aviões. Como Ícaro, o sonho de voar alto termina em tragédia. O avião de Todd cai em Alabama por causa de um abutre, que alguns ironicamente chamam “jimcrows”. Ferido, o jovem recorda o medo de cair nas mãos dos brancos do Sul e a carta da namorada que lamenta a teimosia de Todd, que insiste em voar apesar de não ser dada aos pilotos negros a oportunidade de ir para a frente de guerra e combater – nas estruturas oficiais, os negros continuam a ter de saber conformar-se com o seu lugar. O que Todd quer é o reconhecimento dos outros, brancos e negros, quer ser visto como homem independentemente da sua cor da pele e acredita na possibilidade de realização do indivíduo “Maybe we are a bunch of buzzards feeding on a dead horse, but we can hope to be eagles, can’t we? *Can’t we?*” (Ellison, 1996: 161). No regresso ao Sul encontra Jefferson, um negro ignorante que não entende porque é que alguns querem voar e que o entretém com histórias que ele não quer ouvir, porque lhe recordam que também é um negro do sul. Todd acaba por ser confrontado com a realidade, não pode ser ele próprio a fugir da sua raça, da sua linguagem e da geografia. Por causa da queda, Todd consciencializa-se que foi vítima de um engano que ele próprio fabricou, julgando que bastaria agir e ser parecido com outros para ser aceite. O homem invisível tem de sofrer várias desilusões para chegar à mesma conclusão e descobrir a sua verdadeira identidade.

2. O protagonista, um aluno que quer ser um líder

O homem invisível procura o reconhecimento. O protagonista sente-se orgulhoso por ser apreciado pelos brancos da sua cidade pela sua conduta exemplar. Não acredita nas palavras que profere no discurso da formatura e que salientam *a humildade como essência do progresso*, mas reconhece que elas têm o efeito pretendido, a aceitação por parte dos brancos, e são uma vitória para a sua comunidade. Por ter agradado, é convidado a discursar no hotel da cidade num encontro dos líderes brancos, sem desconfiar que é o seu discurso faz parte dos números do espectáculo de entretenimento. No final é recompensado com uma bolsa de estudo. O episódio da “Battle Royal” dá ao protagonista a oportunidade de prosseguir os estudos num colégio

para negros, mas o seu significado vai para além da função que ocupa no desenvolvimento da acção.

De facto, neste episódio revela-se a natureza das relações entre grupos sociais do Sul. Entre brancos e negros é notória a visão estereotipada daqueles relativamente a estes, a exploração da sexualidade dos negros exposta na pouca roupa que é permitida no combate e acentuada pela presença de uma sensual bailarina branca. O protagonista arrisca-se a observá-la num misto de fascínio e desprezo pela beleza da rapariga e por ela se sujeitar a ser um mero objecto de prazer, adoptando a máscara de boneca de circo. Um outro aspecto que expõe um retrato desumanizado do negro, simples objecto de diversão e, por isso, sem ser digno de respeito é evidenciado pela agressividade patente nos nomes gritados pelos brancos para incitar os negros a lutar. Mas, entre negros as relações não são pacíficas: se alguns querem fazer valer a sua força, o protagonista, por outro lado, sente-se diferente dos seus pares, porque se acha superior por saber utilizar as palavras e porque o seu modelo é Booker T. Washington; sente-se superior e os outros também não gostam de o ver entre eles. A cena é adaptada por Ellison a partir de rituais de iniciação usados, por exemplo, entre os grupos de escuteiros, como uma praxe e uma forma de integrar os mais novos, pondo-os à prova e confrontando-os com o caos.

O combate por si só nada tem de mal, como Ellison explica numa entrevista que lhe é feita por Arlene Crewdson e Rita Thomson, em 1974, o vencedor é um herói que atravessa as trevas e sobrevive. O autor modifica-lhe o significado ao introduzir o elemento da discriminação e da supremacia branca. No episódio em curso, o tapete electrificado e as falsas moedas são outros elementos de diversão, partidas que os brancos pregam aos negros para os expor ao ridículo. A cena não fica completa sem o discurso do protagonista, recebido com aplausos e gargalhadas, que não desconfia que é o último número do espectáculo montado para entretenimento dos que governam a cidade. Durante a dança e o combate, o jovem preocupa-se sobretudo com as palavras que quer dizer e chega a temer não ter oportunidade de exhibir o que acredita serem os seus dotes de orador. Mais uma vez, repete a retórica da subordinação, interrompida apenas por um lapso de linguagem, provocado pela repetição forçada de palavras com mais de três sílabas. É ouvida a palavra “igualdade” e o lapso suscita a atenção de todo o auditório. O protagonista corrige o engano e o discurso termina com a atribuição da anteriormente referida bolsa de estudo e uma pasta. Os papéis de uns e de outro estão

definidos: os líderes da cidade lembram-lhe que só o poderão ajudar se ele cooperar e, se assim for, um dia poderá ambicionar a ser um líder do seu povo, conduzindo-o no caminho apontado pelos que ditam as regras, os brancos. Ele será o que esperam que seja.

No segundo capítulo, o protagonista interpreta mal o papel que lhe é atribuído e sofre as consequências. Para lá do que é narrado, é importante o que pode ser percebido em alguns pormenores.

No colégio para negros, recordado como um lugar quase pastoril, à excepção da casa das máquinas, negra, a mesma cor que sustenta o sistema económico, o protagonista é um aluno modelo e por esse motivo é escolhido para guia de Norton, um benfeitor da instituição, que recorda as figuras empreendedoras dos fundadores da nação. É natural de Boston, um banqueiro astuto, um cientista especializado, director, filantropo ao longo de quarenta dos seus sessenta anos. O rapaz quer agradar nem que seja para ter uma boa gorjeta, identifica-se com aquele homem e, no meio dos seus pensamentos, guia-o através de uma estrada secundária e de uma paisagem menos idílica. No caminho que os conduzirá aos bairros pobres da cidade, Norton vê o que a sua sensibilidade ou a falta dela lhe permitem. Quando se cruzam com uma carroça puxada por bois e conduzida por um homem esfarrapado ocultado pelas sombras dos troncos das árvores que transporta, o filantropo aprecia apenas a qualidade da madeira, ignorando o homem. Resolve falar de si e justificar os motivos que o levam a contribuir para o colégio. Por um lado, diz seguir o exemplo de Emerson, que se opunha à escravatura, e quer ter uma palavra no destino dos negros. Neste caso, a palavra é a acção de comandar o destino de um povo que pode determinar o destino do seu. Os determinantes possessivos “my” e “your” acentuam os dois campos opostos onde o protagonista e Norton se situam. Por outro lado, a sua acção benemérita é uma homenagem à filha que perdeu e por quem nutre um amor incestuoso. Distraído a ouvir os argumentos do benfeitor, o rapaz conduz para lá dos limites da cidade para um lugar semelhante a uma terra devastada, onde habitam os mais negros dos negros, os que trabalham para sustentar a cidade mas são demasiado ignorantes da sua própria condição para algum dia virem a frequentar a instituição de ensino da cidade.

Todavia, este capítulo é relevante sobretudo porque nele surge uma das personagens mais emblemáticas de todo o romance, Jim Trueblood. Esta personagem partilha com o Negro Jim, a personagem criada por Mark Twain em *The Adventures of*

Huckleberry Finn, o nome, a simplicidade e o jeito para contar histórias. Norton fica muito impressionado ao aperceber-se que Trueblood cometeu incesto e mostra-se interessado em ouvir a história contada na primeira pessoa. O camponês, que já tinha relatado o sucedido às autoridades inúmeras vezes, prepara-se para mais uma narração, como um verdadeiro contador de histórias.

O modo como esta personagem prepara o discurso e gere o relato dos acontecimentos consagra-o como um modelo de eloquência dentro da tradição oral. Por um lado, Trueblood serve de exemplo ao protagonista pelas suas qualidades enquanto orador que sabe escolher as palavras para prender a atenção do seu público. Por outro lado, parece-me que Ellison realça a importância dessa mesma tradição, que muito contribui para a preservação da cultura afro-americana e que o influencia pessoalmente, o que, na minha opinião, justifica o retrato que traça desta personagem, fazendo sobressair o seu carácter profundamente humano. Ele reconhece o seu erro e assume as consequências do mesmo.

Trueblood não omite nada: a pobreza e o frio que o obrigava a partilhar a cama com a mulher e a filha, a recordação da sua juventude em Mobile e a namorada, o sonho onde, à procura de comida “fat meat”, entra na mansão de Mr. Broadnax pela porta da frente e depara com uma mulher vestida de branco com quem se envolve. O dono da casa surpreende Trueblood e a mulher no quarto afundados nas penas de ganso do colchão e os vultos que vê no meio do branco parecem ser ambos negros, pelo que desvaloriza a cena. A apetência sexual do negro é olhada pelos brancos como uma característica genética, quase instintiva e irracional e, por isso, encarada com naturalidade.

Quando desperta do sonho, a mulher que se debate e o arranha é Matty Lou, a sua filha. Trueblood acrescenta ainda outros detalhes, a tentativa de se libertar sem se mexer, os gritos de horror da mulher que reage violentamente, a agonia em que vive sem comer ou beber e sem conseguir dormir até desabafar toda a dor que sente num cântico, que lhe soa a religioso: “All I know is I *ends up* singin’ the blues” (Ellison, 2001: 66). A música embala a dor, alivia-a e dá coragem ao negro para regressar a casa e enfrentar a família, aceitar as consequências do seu acto. Como analisa Bernt Ostendorf em “Anthropology, Modernism and Jazz”, Trueblood é realmente verdadeiro sangue do seu próprio sangue, torna-se genro e sogro enquanto a sua filha se torna sua companheira e a mulher sua sogra, e aceita-se a si mesmo como ele é. A história que

Trueblood conta surpreende Norton, que o olha com inveja, pelo negro ter consumado o que ele apenas idealizou, e que o vê como um herói, que enfrentou o caos e sobreviveu. Ao longo da narrativa, pressente-se a influência de Mark Twain: para além do dialecto, surge a imagem do rio, o som dos barcos e da suas pás, e sobressai a humanidade do negro.

Norton fica transtornado com o relato, sente-se mal e o protagonista comete o segundo erro da tarde ao permitir que o filantropo entre no “Golden Day”. Ellison não deixa nada ao acaso. Alan Nadel recorda que para se perceber a intenção de Ellison ao atribuir este nome ao bordel tem de se considerar a obra de Lewis Mumford com o mesmo nome, que retrata o período compreendido entre 1830 e 1860, uma época de optimismo¹. O protagonista lembra-se do Golden Day para ajudar Norton a recompor-se, para logo decidir que não pode deixá-lo entrar naquele lugar. Porém, é surpreendido por um grupo de veteranos, homens que outrora foram médicos, advogados, professores, até um pregador, e a quem a Primeira Guerra desfez os sonhos condenando-os a um asilo para doentes mentais. Um dos veteranos confunde Norton com Thomas Jefferson, tratando-se de mais uma alusão, desta vez ao passado de dono de escravos do autor da Declaração da Independência.

De regresso ao Instituto, o protagonista parece adivinhar a expulsão, receia ver ruir à sua volta o mundo que o rodeia, o seu futuro e a identidade que possui no momento, lamenta ter desapontado os que lhe deram uma oportunidade para vir a ser um líder. O jovem tem de enfrentar Bledsoe e apercebe-se das máscaras que o sucessor do Fundador usa: a subserviência perante Norton, o desejo de manter o poder a qualquer custo, manipulando a realidade, o retrato da benignidade e humildade em pessoa, na capela, para onde o protagonista também tem de ir para homenagear o Fundador. O sermão de Barbee apresenta o Fundador de uma forma idealista como o protagonista se imagina no futuro. O pregador projecta as palavras como se fosse um filme e emociona o auditório com o modo como narra a vida do Fundador, comparando-o a Moisés, que libertou o seu povo, e a Aristóteles pela sua sabedoria. Barbee usa com mestria a oratória religiosa, escolhe as palavras, calcula o ritmo, gere as pausas, encena os gestos e envolve os que o escutam, marcando o ritmo com palmas. O discurso termina com um elogio ao sucessor, Bledsoe, apresentando-o como um modelo a seguir. Nessa altura, o

¹ Alan Nadel, *Invisible Criticism: Ralph Ellison and the American Canon*, Iowa City, University Press of Iowa, 1988, p. 86.

protagonista apercebe-se que Homer A. Barbee é cego, logo não poderá ver o semblante multifacetado de Bledsoe. As imagens de cegueira ou de visão distorcida sucedem-se ao longo do romance – a realidade não é o que parece.

Bledsoe expulsa o jovem da instituição, mas antes dá-lhe uma última lição: para agradar aos brancos é necessário mentir-lhes, comportar-se com um negro ciente do seu lugar. O rapaz tenta defender-se e ameaça Bledsoe de que o denunciará a Norton. Bledsoe mostra-lhe mais uma máscara: a máscara do poder, que lhe foi atribuído pelos brancos para controlar e moldar os negros nem que para isso tenha de enforcar os da sua raça. O protagonista sente-se perdido e sente que desiludiu os pais e os amigos brancos. A imagem do avô também ressurge na sua mente, afinal a lição do avô não é diferente da de Bledsoe: “I want you to overcome ‘em with yeses, undermine ‘em with grins, agree ‘em to death and destruction, let ‘em swoller you till they vomit or bust wide open.” (Ellison, 2001: 16) No entanto, o protagonista não quer assimilar estas lições, continua a ser um idealista. Parte para Nova Iorque com as sete cartas de recomendação que Bledsoe lhe entrega com o nome de outros tantos homens importantes. O rapaz espera conseguir emprego para poder pagar as propinas e regressar no ano seguinte ao Instituto.

A deslocação para Norte é significativa, porque esse é o rumo que tomam os que procuram uma oportunidade de realização como o veterano, que viaja no mesmo autocarro, faz questão de salientar:

“That’s not a place, it’s a dream. When I was your age it was Chicago. Now all the little black boys run away to New York. Out of the fire into the melting pot. I can see you after you’ve lived in Harlem for three months. Your speech will change, you’ll talk a lot about college, you’ll attend lectures at the Men’s House... “you might even dance with a white girl!”

(Ellison, 2001: 152)

À cidade associa-se a ideia de liberdade. Mas o veterano avisa: “But for God’s sake, learn to look beneath the surface. (...) Play the game but don’t believe in it.” O protagonista ouve ainda um último conselho: “Be your own father, young man. And remember, the world is possibility if only you’ll discover” (Ellison, 2001: 153).

O jovem parte para Nova Iorque com o desejo firme de regressar ao Sul e dar continuidade ao sonho de se tornar um líder e até ensaia a atitude que adoptará quando se encontrar com os homens importantes, tendo bem gravado na memória o tom e os modos subservientes de Bledsoe. Não compreende as palavras do veterano e a prova

disso é continuar a construir a sua identidade em função de modelos que lhe foram fornecidos, não procurando ser ele próprio, talvez por não se conseguir ver como é realmente.

As cartas de recomendação não lhe abrem portas para conseguir um emprego como fora prometido por Bledsoe. Na rua, cruza-se com um negro que empurra um carro onde estão empilhadas cópias de projectos que não saíram do papel, que não foram realizados. Os *blues* que o homem entoa trazem-lhe a nostalgia da terra natal. As palavras do homem são tão desconcertantes como as dos veteranos e o rapaz não percebe o significado de “dog” e “bear”, porque não está familiarizado com as tradições orais do seu próprio grupo, não conseguindo decidir se deve sentir orgulho ou um desgosto profundo. A genuidade desta personagem confronta o rapaz com uma identidade que não reconhece como sua e que lhe é estranha. O rapaz está prestes a sofrer mais uma desilusão, quando descobrir que as cartas de Bledsoe não valem mais do que os papéis transportados pelo homem com quem se cruzou. A última carta é dirigida a Mr. Emerson. O protagonista é recebido pelo filho, um jovem que lamenta a ambição do pai que lhe trouxe sucesso mas também a incapacidade de ver a realidade. Emerson é homossexual e tenta seduzir o protagonista, que não se apercebe das suas intenções, porque só pensa arranjar um emprego para ganhar dinheiro e regressar à instituição que o expulsou apesar de começar a desconfiar da ajuda que lhe é oferecida. A alusão que Norton faz a Emerson e as personagens com esse nome são visões distorcidas do verdadeiro Emerson e uma forma irónica de Ellison dizer que cada um interpreta as palavras, os factos e os outros de maneira diferente, aproveitando de cada situação o que pode ser usado em proveito próprio. Norton vê Ralph Waldo Emerson como um suposto amigo dos negros, que, como ele, Norton, se projecta socialmente. O destinatário da carta, Emerson pai, é descrito pelo próprio filho como um homem ambicioso, que apenas procura o sucesso. O jovem Emerson apresenta-se como uma figura emocionalmente frágil e sem coragem para enfrentar o pai. No entanto, é ele que dá a conhecer a carta e as palavras nela contidas, que destroem definitivamente o sonho de concluir os estudos e seguir o projecto de vida que idealizara para si. Este episódio exemplifica o método de reescrita do autor, que revela em “Working Notes for *Invisible Man*” como tinha planeado a cena:

I. When the boy attempts to contact the gentlemen to whom his letters are addressed he is given the run-around by each. They remain mysterious and powerful figures who control his

destiny but whose desires, though he is willing to do anything to fulfil them, he can never discern. Finally, it is the secretary of the seventh trustee who out of some vague impulse of pity reveals him the contents of one of the letters signed by Bledsoe, the message states in pious terms the equivalent of “Keep this nigger moving.

(Callahan, 2003: 345)

Ao substituir a secretária pelo jovem, o autor torna ainda mais significativa a revelação.

No autocarro que o traz de volta a Harlem, ouve um homem assobiar uma melodia. A música fá-lo recordar as palavras da canção acerca de um pássaro aprisionado. De repente, ele é como esse pássaro e não sabe o que fez para merecer tal sorte. Mais uma vez, é introduzido um motivo popular. Agora, mais confuso e vulnerável, o rapaz já se revê um pouco na canção.

Emerson mostrara-se solidário, tinha-o convidado para ser seu acompanhante numa festa no Calamus e diz-lhe que o seu pai lhe poderá arranjar trabalho numa fábrica de tintas. A primeira oferta é um presente envenenado, apenas mais uma forma de exploração. O jovem recusa-a, mas decide tentar a sua sorte em Liberty Paints.

A fábrica em Long Island surge aos olhos do protagonista como um símbolo de esperança para recomeçar – tudo o que ambiciona agora é um emprego que lhe permita voltar ao Sul para se vingar de Bledsoe. No Norte, como já tinha sido notado por Ellison em “King of the Bingo Game”, o conflito entre brancos e negros surge na disputa de empregos. Na fábrica, o protagonista, para além de descobrir que o branco que decora a América é produzido com dez gotas de tinta negra, é confrontado com a violência e obrigado a lutar com outro negro, Lucius Brockway, mais um velhaco que aproveita o poder que lhe é dado pela função de responsável pela secção das máquinas e que teme a concorrência do jovem por o julgar mais qualificado para o lugar. A luta tem consequências trágicas, distrai os dois homens da vigilância das máquinas e, quando são surpreendidos pelos silvos das mesmas, já é tarde. O protagonista é apanhado numa explosão de brancura. O acidente leva-o ao hospital, onde é sujeito a um tratamento de choque com o qual pretendem anular a sua identidade, apagar-lhe o passado e reprogramá-lo. É salvo pela lembrança da cultura popular: quem é ele? *Bucket the Rabbit, Brer Rabbit*.

No episódio da fábrica, Ellison integra na escrita a tradição oral da cultura negra ao introduzir a rima popular “If you’re white, you’re right” e os versos de *Bucket the Rabbit*, retoma a ideia de que são os negros que sustentam a sociedade americana

recorrendo à metáfora da tinta. Além disso, como o próprio Ellison explica na entrevista “The Uses of History in Fiction”, a sua intenção foi associar os símbolos da tecnologia e da raça e mostrar o contraste entre a sociedade rural e a sociedade industrial.

A deslocação para o Norte tem um mesmo objectivo para o autor e para a sua personagem: Ellison vai para Nova Iorque para ganhar dinheiro que lhe permita terminar os estudos em Tuskegee; o protagonista também quer ganhar dinheiro para poder regressar ao Instituto e concluir a sua formação. Em Nova Iorque, os dois vão parar ao mesmo sítio – Harlem. “To live in Harlem is to dwell in the very bowels of the city” (Callahan, 1995: 321) O lugar é comparado por Ellison aos lugares da época isabelina onde Shakespeare se movera. É lá que ele tem de estar para ouvir os diferentes idiomas que compõem a língua americana com toda a expressividade que a caracterizam: “Things are revealed in in speech in the streets” (Graham, 1995: 91). O protagonista surpreende-se pela quantidade de negros que vê em Harlem e é aí que procura alojamento na Men’s House. No regresso do hospital, conhece Mary Rambo, que o acolhe em sua casa e o trata de forma maternal, alertando-o para o perigo de se deixar apanhar na engrenagem de Harlem e de Nova Iorque. A cidade muda o rumo e o destino de Ellison e do protagonista. Já nenhum dos dois regressará ao Sul – cada um, à sua maneira, alterará o seu plano inicial.

Em Nova Iorque, Ralph Ellison aprende a ouvir as pessoas para *captar* o idioma. O protagonista prossegue uma lenta aprendizagem para ver para lá da superfície e conseguir ver-se a si próprio.

CAPÍTULO II - O ARTÍFICE E O MANIPULADOR DE PALAVRAS

1. As possibilidades das palavras

A improvisação na escrita de Ellison é apenas aparente e mais um artifício de estilo. Na conversa com Leon Forrest, o autor afirma: “For me writing is re-writing” (Graham, 1995: 218). A escrita é para ele uma tarefa laboriosa, uma nem sempre fácil busca da eloquência. Na entrevista a Allen Geller, confessa:

Well, I write sometimes with great facility, but I question it; and I have a certain distrust of the easy flow of words and I have to put it aside and wait and see if it is really meaningful and if it holds up. It's an inefficient way of working, but it seems to be my way.

(Graham, 1995: 70)

Ellison tem consciência de que é um escritor lento – precisou de sete anos para escrever *Invisible Man* e, ao longo de mais quarenta anos após o primeiro romance, não conseguiu publicar o tão ambicionado, e esperado pela crítica, segundo romance. A sua escrita é minuciosa procurando o significado preciso, o sentido correcto, a palavra que melhor se adequa ao que ele pretende comunicar. Para além do que diz, é importante o que o leitor pode subentender. Esta busca em direcção à eloquência passa pela intenção de construir o texto em dois patamares, um à superfície e um outro subterrâneo cimentado num simbolismo composto por múltiplos recursos. As palavras podem ser interpretadas de diversas formas, existe quase sempre um segundo sentido, ou mais. Recorre frequentemente à ironia e alude a figuras, factos, momentos e símbolos para dar pistas de interpretação. À sua maneira, ornamenta o texto como um escultor, manuseando a sua matéria-prima, as palavras, uma e outra vez, até chegar à forma final. A escolha cuidada parece inspirar-se em Emerson, que defendia, em 1831, que na boa escrita, cada palavra significa alguma coisa e se torna uma com as próprias coisas.

Em *Invisible Man*, são frequentes os equívocos associados à identidade. Como referi no primeiro capítulo, Norton é confundido com Thomas Jefferson, expondo uma face menos agradável do fundador e aproximando os dois homens através da geografia e

do filantropismo, enquanto Emerson surge reflectido em figuras que desvirtuam a sua imagem de humanista.

Os nomes próprios são sempre cuidadosamente escolhidos de forma a ilustrar um significado: Norton é um homem de Boston, do norte “Northern”; Trueblood revela-se verdadeiro “true” para com o seu próprio sangue “blood”; Bledsoe não tem qualquer pudor em derramar o sangue da sua própria raça; Homer A. Barbee partilha o nome com Homero associando-o ao nascimento da cultura ocidental, enquanto “barb” pode ser a extremidade de uma seta, que poderá errar o alvo uma vez que o pregador é cego e uma “barbed joke” é uma piada armadilhada, o que, visto nesta perspectiva, pode atribuir um carácter patético à história do Fundador. Outros nomes se sucedem, cada um com uma possível interpretação, que a seu tempo desenvolverei.

Os gestos e expressões faciais ajudam a compor uma máscara e, dependendo da necessidade e da oportunidade, qualquer um pode servir-se deste artifício. Já referi as faces de Bledsoe. O protagonista também as usa: recorde-se que, no discurso perante os líderes brancos, ele diz não acreditar nas palavras que profere e finge ser um outro, após o tratamento a que é sujeito no hospital. A diferença relativamente a outras personagens, entre as quais o já referido Bledsoe, é que nem sempre tem consciência do seu uso e não a usa da melhor forma, logo, o efeito não corresponde ao pretendido. Será assim quando se apresentar com a face de um líder. Sair-se-á melhor quando se fizer passar por outro. É mais fácil copiar um modelo do que construí-lo. O protagonista perceberá que são os pequenos pormenores que compõem uma máscara e abrem inúmeras possibilidades ora para ocultar ora para construir uma outra a identidade, quando experimentar as diferentes faces de um verdadeiro profissional da máscara – Rinehart. Na Introdução a *Modern Critical Views: Ralph Ellison*, Harold Bloom descreve esta personagem: “Rinehart is visibility personified, a moving shadow identified by and identical with what he wears: dark glasses, (...) and a white house.”

Os papéis que aparecem no romance possuem uma função precisa e conduzem o percurso do protagonista de etapa em etapa. O primeiro papel é o documento que confirma a atribuição da bolsa de estudo e que lhe abre as portas da instituição de ensino que lhe pode determinar o futuro. Seguem-se as cartas, que ele julga ser de recomendação, mas que têm como finalidade afastá-lo de vez do Instituto e que modificam os seus objectivos iniciais. O protagonista é integrado na Brotherhood a

partir de um papel, um bilhete com um nome que corresponde à identidade escolhida pela organização.

É um papel, desta vez uma carta anónima, que lhe recorda os perigos que corre: “They do not want you to go too fast and will cut you down if you do.” (Ellison, 2001: 383) Outros papéis surgem com outras intenções: as cópias de projectos e outros documentos “blueprints” que o homem do carro transporta podem querer significar que nem tudo o que é registado por escrito se realiza, foi assim até aí com a Declaração da Independência; os documentos que confirmam a condição de escravos livres do casal que é despejado são também uma prova de que a escravatura existiu; o reclame da fábrica de tintas “KEEP AMERICA PURE WITH LIBERTY PAINTS” (Ellison, 2001: 196) tem implícita a ideia de uma América com uma só cor, a branca, para manter a sua pureza original, excluindo os nativos e os negros. Brother Tarp mostra-lhe um cartaz “After the Struggle: The Rainbow of America’s Future” (Ellison, 2001: 385). O cartaz fora sugerido pelo protagonista e rejeitado pelos líderes que, reconhecendo o poder da mensagem de esperança implícita, o espalham pela cidade.

Ellison introduz habilmente alguns slogans: “learn to look beneath the surface” (Ellison, 2001: 153); “the world is a possibility if only you discover it” (Ellison, 201: 156), “don’t git corrupted” (Ellison, 2001: 255). As mensagens destinam-se ao protagonista e aos leitores: afirmam o optimismo na capacidade de realização, apelam à integridade e a uma análise crítica do real.

Os símbolos ilustram particularmente a cultura afro-americana. A escravatura surge representada nas algemas que Bledsoe exhibe e na corrente que Brother Tarp guarda como recordação, o mealheiro de Mary Rambo recorda a imagem estereotipada e ridícula do negro divulgada pela cultura oficial, os *yams* são uma iguaria típica do Sul e da cultura negra, as bonecas Sambo funcionam como atracção dos espectáculos de menestrel e são manipuláveis como os negros.

As rimas e os *blues* são o contributo da cultura negra para enriquecer a cultura americana. O desafio para Ellison é apresentá-los de forma eloquente, elevando-os à categoria de arte. Ao longo do romance, são uma forma de lembrar ao protagonista a sua identidade, o que acontece, por exemplo, quando se cruza com o homem que empurra o carro com papéis, quando no hospital querem apagar o seu passado, na melodia que Mary Rambo entoa.

A história americana também é referida por Ellison em *Invisible Man*. É um dos aspectos que ilustra o uso de alusões. O período da Reforma é recordado no Golden Day. No início do primeiro capítulo, surge a referência à Emancipação: “About 85 years ago they were told they were free.” (Ellison, 2001: 15). Percebe-se a alusão à Primeira Guerra assim como a acção da Ku Klux Klan nos delírios dos veteranos.

Ellison aproveita para exercer uma das funções do escritor – despertar consciências – e esclarece: “Thus, in my work, symbolism isn’t just a pécadillo; it is there as a hook to snare errant fish, and to make them realize something about our experience” (Graham, 1995: 212).

Se o autor sabe bem o poder das palavras e revela mestria no uso que faz delas, o protagonista está ainda a aprender a manipulá-las e desconhece o efeito que elas podem ter.

2. Palavras armadilhadas

Sem emprego, o protagonista regressa a Harlem e aceita a hospitalidade de Mary Rambo, figura maternal que o acolhe e estimula: “It was a period of quietness. I paid my way with my compensation money and found living with her pleasant except for her constant talk about leadership and responsibility.” (Ellison, 2001: 258). Em “Notes on Invisible Woman”, Claudia Tate atribui a Mary uma grande responsabilidade: “Mary provides him with the words and the narrative voice. She teaches him the folk vernacular, and it sets the tone as well as determines the idiomatic language of the novel.” (Benston, 1987: 168) Efectivamente, é nas conversas do quotidiano com Mary e nas canções que a ouve titubear que o rapaz aprende ou reaprende a linguagem vernacular, aquilo que Ellison considera ser, na cultura americana, a mistura do estilo e das formas europeias com os idiomas nativos e populares.

Ao ver-se impossibilitado de terminar os seus estudos e tornar-se um líder no Sul, o rapaz sente-se perdido e não compreende a associação das palavras liderança e responsabilidade. Ao mesmo tempo, interroga-se acerca da sua identidade e do que será o futuro, uma vez que o sonho se desfez nas palavras cruéis das cartas de Bledsoe, concretização do pesadelo “Keep This Nigger-Boy Running”: “I beg you, sir, to help him continue in the direction of that promise which, like the horizon, recedes ever

brightly and distantly beyond the hopeful traveler” (Ellison, 2001: 191). A necessidade de arranjar trabalho levam-no a calcorrear as ruas de Harlem. Aí encontra o odor e o gosto dos “yams”, que o transportam por momentos para o sul e que sugerem o aconchego familiar da terra natal. Ao contrário do que acontecera quando ouvira os *blues* do homem do carro e não soubera se era orgulho ou desgosto ser negro, não hesita em afirmar com satisfação a sua origem sulista. Este reconhecimento é o início de uma experiência estranha que lhe mostra uma realidade desconhecida para ele e comum no Norte, os despejos. Comove-se ao ver espalhados no chão objectos que lhe são familiares, que têm a ver com a música e os hábitos que tão bem conhece. Recorda que também ele é neto de escravos. Sente-se perturbado com o cenário de devastação e com a impotência das pessoas para resolver a situação. Dentro de si gira um turbilhão de emoções contraditórias. De repente, as palavras irrompem inesperadamente da sua boca, de improviso, pedaços de discursos ouvidos tantas vezes e que vêm à memória, palavras de conciliação, que ele já ouviu anteriormente a um grande líder de Alabama. Por acção das suas palavras a multidão une-se, recolhe os despejos e leva-os de volta para o apartamento. As suas palavras levam outros a agir e fica surpreendido com o poder das palavras. Quem também se impressiona é Brother Jack, que lhe diz que ele é um orador talentoso. Jack percebe que o protagonista se identificara com o casal de negros quase por uma questão sentimental, uma questão de raça e, apesar do pouco interesse na questão dos negros, tenta convencer o protagonista a juntar-se à Brotherhood, argumentando que, com o jeito do protagonista para as palavras, tem obrigação de trabalhar no interesse do seu povo. O rapaz, habituado a ser usado, desconfia – ele gosta de fazer discursos, mas porque o queriam para orador? Aceita o convite, fascinado com a possibilidade de vir a ser um novo Booker T. Washington e deixa que lhe façam uma lavagem ao cérebro – querem apagar-lhe o passado, o nome, a identidade ainda pouco sólida e reprogramá-lo. É um déjà-vu, agora à custa da ciência política em vez da tecnologia, como no episódio do hospital. A organização dá-lhe um nome, uma identidade e um estilo de vida longe de Harlem, mas o seu aspecto continua a gerar comentários xenófobos: “Nonsense, all colored people sing” (Ellison, 2001: 312).

O protagonista leva para a nova vida a pasta que trouxe do Sul e os cacós do mealheiro de Mary que despedaçou, zangado pelo que representa e do qual não consegue livrar-se. Leva também consigo o orgulho de ver a notícia sobre o incidente no despejo e de se ver retratado no jornal como um agitador, um motor de acção.

No primeiro discurso que faz ao serviço da Brotherhood, o rapaz teme esquecer-se do seu novo nome, mas encarna a sua nova identidade: “I’ll be someone else.” (Ellison, 2001: 336) Habitado a discursar para agradar, fica entusiasmado com a reacção do público, deixa-se levar pelas próprias palavras e desabafa o que sente: identifica-se com os despojados, sente-se renascido e mais humano e apela à unidade. Deixa o auditório ao rubro com o tom das palavras. Jack dá-lhe a entender que aquelas pessoas fariam qualquer coisa que ele mandasse, as suas palavras poderiam conduzir à acção. Mas nem todos os que fazem parte da organização têm a mesma opinião, como é o caso de Brother Hambro que considera o discurso muito emotivo e pouco racional. O protagonista convence-se a si próprio que já é um grande orador. Na sua mente, a nova identidade modificou-lhe a expressão e a técnica e até o seu público é mais alargado. Mas não percebe o que querem dizer as palavras que parecem brotar do fundo da sua memória. Questiona-se acerca do que é que ele próprio querará dizer ao afirmar ter-se tornado “mais humano”. Lembra-se do avô, mas afasta essa recordação porque um escravo não poderia saber muito de humanidade, já que não era visto como um ser humano. Então surgem na sua mente as aulas do professor Woodridge e a explicação do problema da personagem de Joyce: “Our task is that of making ourselves individuals” (Ellison, 2001: 354). Ao longo da sua ainda curta vida, o protagonista já ouviu muitas palavras e nem sempre compreendeu o seu significado. A declaração do professor Woodridge é um desses exemplos, uma vez que ele não procurou, até aí, a sua individualidade, foi o que os outros queriam que fosse. O seu sucesso como orador na organização até o torna optimista, sentindo que Bledsoe lhe fez um favor, afinal a vida sempre está cheia de possibilidades e a sua parece-lhe ter chegado.

Mais do que nunca, em vez de procurar a sua individualidade, o rapaz comporta-se de acordo com regras estabelecidas e adopta a argumentação da Brotherhood. Como prémio por ser um membro obediente e por saber manipular as palavras, investem-no porta-voz de Harlem, ironicamente no dia um de Abril. O protagonista é apresentado à comunidade como um instrumento, um objecto que é apenas um meio para atingir a finalidade da organização – aumentar a sua influência, agora também entre os negros.

Na organização há outros negros. O protagonista conhece Brother Tarp, que foi para o Norte para fugir da escravatura, e que conservou a corrente como uma prova da sua antiga condição. Mais tarde, Tarp oferece-lhe um retrato de Frederick Douglass. À semelhança de Trueblood, Brother Tarp é um modelo para o protagonista: por um lado,

não se conformou com a condição de escravo e tornou-se um homem livre, por outro lado mantém a sua individualidade. Além disso, o retrato que dá ao protagonista é simbólico e indica-lhe há líderes diferentes de Booker T. Washington. Douglass é um líder que procura afirmar a sua individualidade.

O jovem conhece também Tod Clifton, que o impressiona, porque o seu rosto representa a conjugação perfeita entre os traços negros e anglo-saxónica e o torna, por isso, um exemplo do verdadeiro afro-americano. Ele é também um excelente orador ao serviço da Brotherhood, e poderá revelar-se também um rival. Tod chega atrasado, porque teve de enfrentar Ras the Exhorter, líder dos nacionalistas, que não suporta vê brancos e negros juntos. O atraso de Clifton parece indicar um desfasamento relativamente à organização e um indício do afastamento posterior. Perante o motivo do atraso, Jack teme pela vida de Tod, mas apenas porque ele é uma peça importante da organização.

Em vez de rivais, Tod e o protagonista tornam-se amigos e organizam acções de rua para tentar impedir e pôr fim aos despejos. Juntos enfrentam Ras, que quer que Clifton abandone a Brotherhood, vista por ele como uma entidade que explora os negros. A luta de Clifton e o protagonista com Ras opõe negros a negros, uns integracionistas e outros separatistas. Assim é reproduzida na realidade a encenação do hotel que pôs os dez rapazes a lutar entre si. O combate dentro do grupo previne e evita conflitos com outros grupos, nomeadamente contra os brancos. Por isso, estes conflitos são alimentados por alguns que tiram proveito deles.

O protagonista instala-se definitivamente em Harlem, consegue o apoio dos líderes e os seus discursos tornam-no conhecido. A sua identidade passa a ser a que lhe foi atribuída pela organização, que não quer perder o controlo que tem sobre os seus membros – se ele não seguir as instruções e decidir agir sozinho, perderá o apoio da mesma. A carta anónima avisa-o, mas inebriado pelo seu sucesso concede uma entrevista onde salienta o seu trabalho e ignora a organização. Como castigo pela *desobediência*, o protagonista deixa de representar Harlem e na sua nova missão tem de falar acerca dos problemas das mulheres. Nesta despromoção, sobressai a ironia de Ellison: as mulheres são tão pouco valorizadas na sociedade americana da época como os negros. Para o seu novo público, a sua cor de pele é mais importante do que as palavras e ele é visto como um objecto sexual.

Entretanto Tod desaparece e o protagonista é chamado novamente a Harlem, volta a ser uma peça indispensável para conquistar a comunidade e enfrentar os nacionalistas, representados por Ras, the Exhorter. O desaparecimento de Tod Clifton incomoda mais o protagonista do que a Brotherhood, o que o leva a organizar uma busca para o encontrar. Quando o descobre, Tod é a imagem da degradação social do negro, na opinião do protagonista. Clifton regressa às ruas para fazer espetáculos como menestrel, uma espécie de bobo. O líder que ele conhece da Brotherhood torna-se um animador de rua, que dá vida às bonecas Sambo. Aparentemente, Tod Clifton cansou-se de ser manipulado e de controlar a vida de pessoas que confiavam na sua voz de líder. O protagonista fica profundamente desiludido e refugia-se nos subterrâneos do metro para não ver a figura patética do companheiro e para reflectir acerca dos motivos de Tod. Quando regressa às ruas, Tod enfrenta e agride um polícia que o quer multar por estar a ocupar a via pública. A cena parece cinematográfica, tudo se passa em câmara lenta e, no entanto, depressa demais para evitar o destino trágico de Tod, que é morto pelo agente da autoridade. Na memória do protagonista surgem uns versos que ouviu no Golden Day: Bread and Wine, / Bread and Wine, / Your cross ain't nearly so / Heavy as mine... (Ellison, 2001: 442). A intenção de Ellison com estes versos é a de comparar Clifton a Cristo, salientado o seu papel de vítima, abandonado pelos que o tornaram líder e retornado à sua condição de homem vulnerável. A lembrança que mais perturba o protagonista não é a morte mas a degradação. Para apagar essa imagem, decide organizar um funeral que volte a dignificar Clifton, desdobra-se em contactos, espalha fotografias de Tod pela cidade e publica a notícia no jornal. O funeral de Clifton junta brancos e negros unidos e comovidos pelos cânticos religiosos. Como salienta Kenneth W. Warren em "Race, Literature, and the Politics of Numbers": "Ellison places the emphasis on what emotions binds people together rather than on what they intend to do once they have come together"(Warren, 2003: 48). O protagonista faz o seu último discurso, em homenagem a Clifton, repetindo como se fosse um refrão "His name was Clifton". Elabora a estrutura do discurso a partir do que sabe sobre ele, apresenta-o como um jovem promissor em quem depositavam esperança, negro e sulista, uma vítima de um mal-entendido, usa até à exaustão palavras como sangue e sangrar para impressionar os que o ouvem. Clifton morre, mas ainda assim é um herói, porque recusa continuar a ser um instrumento nas mãos da Brotherhood. Ao tornar-se animador das

bonecas Sambo, reencontra a sua identidade. Na obra de Ralph Ellison, em “Flying Home”, um outro Todd tem de cair para reencontrar a sua identidade.

O comité da Brotherhood não gosta da atitude do protagonista por ser individualista e porque, para eles, Tod Clifton tornara-se um traidor. No meio dos motivos que o conduziram à acção, percebe que o único problema do funeral foi ter sido obra sua, não ter sido uma acção concertada da organização e ironiza quando o acusam de ter montado um espectáculo paralelo: “How could there be a side show without you as the star attraction; who’d draw the two bits admission, Brother Twobits?” (Ellison, 2001: 466) O trocadilho com o nome de Tobitt diminui a sua importância – um “bit” são apenas doze cêntimos – e é mais um exemplo da preocupação de Ellison em escolher os nomes. O protagonista percebe que foi novamente usado. A organização não quer saber dos negros; tal como no caso de Bledsoe, a única preocupação é o poder. Ele foi um isco para pescar o apoio da sua comunidade, aproveitaram-se do seu talento enquanto orador. O protagonista é ainda surpreendido com a cegueira parcial de Jack, que usa um olho de vidro. A cegueira impede-o de ver para lá da concretização do seu desejo de poder. Ao mesmo tempo é um modelo para todos os que fazem parte da organização no sentido em que é conveniente que obedeçam cegamente, afinal não são contratados para pensar.

O protagonista sente que os acontecimentos recentes o fizeram mudar. Volta às ruas e tem de enfrentar Ras que o reconhece como membro da organização. Os dois discutem argumentos. O protagonista manda Ras regressar a África, numa alusão a Marcus Garvey, líder de um movimento separatista de regresso às origens para aí construir uma nação negra. A discussão sobe de tom e o rapaz tem de fugir. Para passar despercebido, coloca uns óculos de sol, que o ajudam a escapar por agora, mas que o levam a ser confundido com Rinehart, que tem muitas faces. “Masking is a play upon possibility!”, diz Ellison em “Change the Joke and Slip the Yoke” (Callahan, 2003: 108). No mesmo ensaio, o autor explica que a máscara é algo comum na América e pode ser usada com propósitos ofensivos ou defensivos. Afinal, a revolução afirmou-se na revolta de Boston com os colonos disfarçados de índios. Rinehart é uma personagem muito significativa, como o próprio autor explica:

There is a peculiar set of circumstances connected with my choice of that name. My old Oklahoma friend, Jimmy Rushing, the blues singer, used to sing one with a refrain that went:

Rinehart, Rinehart
 It's so lonesome up here
 On Beacon Hill,

which haunted me, and I was thinking of a character who was master of disguise, of coincidence, this name with its suggestion of inner [heart] and outer [rind] came to my mind. Later I learned that it was a call used by Harvard students when they prepared to riot, a call of chaos. (...) Rinehart is my name for the personification of chaos. He is also intended to represent America and change. (...) He symbolizes among other things the human and social possibility of equality. This is the moral question raised in two of the great nineteenth century novels, *Moby Dick* and *Huckleberry Finn*.

(Graham, 1995: 18)

Ellison inspira-se nas tradições que conhece mas procura atribuir-lhe um significado que vá de encontro à mensagem que quer comunicar acerca da sua ideia da América e dos americanos enquanto nação e povo, descobrindo as mesmas preocupações nos seus antepassados literários, Melville e Twain.

O protagonista consegue escapar apenas o tempo necessário para falar com Hambro e confirmar que, de facto, o problema dos negros não lhes diz respeito e a estratégia da organização é composta de avanços e de recuos, intervindo ou deixando a história prosseguir. Conclui que é invisível, porque ninguém o vê como ele é, apenas como querem que ele seja para proveito de uns e de outros. Recorda a imagem de todos os que o usaram: Jack, Norton, Emerson. Decide jogar o jogo, colocar a máscara e pôr em prática o conselho do avô e de Bledsoe: “I started yessing them the next day and it began beautifully.” (Ellison, 2001: 513).

Os motins multiplicam-se, instigados por Ras. O homem invisível quer estar no centro dos acontecimentos, move-se por entre o caos com a sua pasta até ser descoberto por Ras, the Exhorter, agora Ras, the Destroyer. Assim que o vê, Ras quer enforcá-lo por ser membro da Brotherhood e ter traído o seu povo. O protagonista tenta explicar que já não pertence à organização, mas faltam-lhe as palavras e a eloquência, porque até essa altura manipulou as palavras que lhe sugeriram e agora tem de aprender a falar por si próprio. Ras quer calá-lo de vez e com a sua morte dizer aos negros que não se devem misturar com os brancos. No final, é o protagonista que o cala, literalmente, trespassando-lhe os maxilares com a sua própria lança. O protagonista silencia as palavras violentas, mas é obrigado a fugir dos apoiantes de Ras, que o querem ver morto. Não consegue chegar a casa de Mary, onde de certeza encontraria abrigo. Por

fim, cai num buraco e percebe que não pode regressar a nenhum dos lugares onde esteve no passado, só pode seguir em frente ou deixar-se ficar ali, na escuridão do subterrâneo. Ele e a pasta, promessa de uma carreira como líder, onde se acumulam os papéis que serviram de passaporte para becos sem saída: o documento da bolsa de estudo, as cartas de recomendação, o papel com o nome que a organização escolheu para ele, a carta anónima, o mealheiro partido de Mary, uma das bonecas de Tod. Na pasta estão os marcos da sua vida mais recente, as falsas promessas que queima, mas que não esquecerá. Aprendeu a lição à custa de todos os enganos, percebeu que sempre foi o que os outros desejaram que fosse. Chegou a hora de se ver a si mesmo apesar da escuridão. A sua invisibilidade dispensa a luz. As lâmpadas, que acumulará no seu refúgio, são a sua forma de se aproveitar de uma sociedade que sempre o usou.

No último capítulo, Ellison brinca uma vez mais com as palavras: apesar de estar num buraco – “hole” – o protagonista permanece inteiro – “whole”. Ao escrever a sua história, preencherá os espaços interiores que as decepções sucessivas abriram.

Como se sabe desde o prólogo, o homem invisível permanece nesse lugar cerca de vinte anos. O tempo necessário para descobrir que tem uma voz que é sua e com a qual pode falar com todos.

CAPÍTULO III - O ARTISTA: IDENTIDADE AMERICANA E ACÇÃO

1. As memórias da América do homem invisível

Na introdução de *Shadow and Act*, Ralph Ellison afirma que a ficção se tornou uma forma de responder às questões “Who am I, what am I, how did I come to be?” (Callahan, 2003: 59) O homem invisível escreve as suas memórias e pode-se afirmar que, nesse acto consciente, procura responder exactamente às mesmas perguntas. Ao longo dos vinte e cinco capítulos, percebe-se que o narrador não sabe quem é, desconhece o lugar e a função que ocupa na sociedade americana, ignora como pode encontrar o seu caminho e assumir a responsabilidade social que sempre o preocupou. Terá de se isolar para encontrar estas respostas e fazer um retrato da nação e da época, beneficiando da sua invisibilidade.

A invisibilidade não é uma característica intrínseca, mas exterior. Ele é invisível porque não é visto pelos outros. Mas nem sempre teve consciência dessa sua particularidade. A sua vida é feita de reversos, nunca consegue seguir em frente sem dar um passo atrás. A sua busca é solitária. Dos que estão ao seu lado ou à sua frente, são muitos os que entram em conflito com ele, uma multiplicidade de oponentes, lobos às vezes vestidos de cordeiros: os nove rapazes da Battle Royal, os líderes da cidade, Norton, Bledsoe, Emerson, Brockway, Jack, Tobitt, Ras. Tem de se enfrentar a si próprio, com os seus defeitos e os erros em que cai: a presunção de se julgar um orador excepcional; a ingenuidade em avaliar os factos e as pessoas; a recusa em aceitar-se como era, sentindo-se superior aos seus semelhantes; a vaidade de alguém que gosta de ser elogiado; a dificuldade em ver para lá das aparências, o seu pior defeito. No seu percurso, ignora ou desvaloriza os que o procuram ajudar: o veterano, o homem que empurra o carrinho, o vendedor de “yams”, Mary Rambo. No prólogo, analisa as vantagens e as desvantagens de ser invisível, pode ser útil para passar despercebido e melhor se defender, provoca angústia porque se coloca em causa a própria existência, pode ser uma semente de violência quando não reconhecido pelo outro.

A sua memória é mais auditiva do que visual, até porque um dos seus problemas é não ver claramente. O que ouve tem utilidade em diferentes momentos: os sermões e discursos que ouve desde sempre fornecem-lhe matéria-prima para os discursos que lhe

são encomendados ou que improvisa; as canções e versos transportam-no para o passado e lembram-lhe de onde veio e onde pertence, os conselhos que demora a compreender ensinam-no a sobreviver na teia social que habita.

As suas memórias percorrem a América quer no tempo e no espaço. Como ele afirma, é invisível mas não cego. Como Emerson, tornou-se “a transparent eyeball; I am nothing; I see all” (Emerson, 2003: 187) Ele olha para a América com uma visão progressivamente mais apurada. A visão melhora à medida que aumenta a compreensão. Mas é também um outro sentido, a audição, que contribui para um melhor conhecimento da realidade americana, contada por várias gerações: o avô e Tarp falam-lhe do passado, os veteranos contam-lhe a história mais recente, Bledsoe confronta-o com a realidade presente numa parte dos Estados Unidos. Desloca-se de Sul para Norte, imitando o êxodo dos que fizeram o mesmo percurso para se tornarem livres ou terem oportunidade de melhorar a sua vida. Todavia é fora do tempo e do espaço *oficiais* que concretiza a sua obra. Move-se no tempo ao sabor do pensamento entre passado, presente e desejos futuros e tem o tempo todo para si, não tem de se reger por relógios nem por épocas. O pequeno território que habita é um não lugar – inicialmente devastado, desconhecido de todos, não fica em Harlem mas numa periferia, no patamar mais fundo da pirâmide social, ignorado pelos que estão em cima imediatamente a seguir, é um território que conquista longe da civilização, o seu oeste. Como Huck Finn, deixa a cidade e constrói o que para si é um lar. Refere que está a hibernar. A hibernação é um período de regeneração, de renascimento e abre-se a possibilidades, desafios que se propõe ultrapassar em função da necessidade, na tradição de Ford, Edison e Emerson, como refere.

Até descobrir a sua invisibilidade, constata que sempre foi usado por todos. Agora diverte-se a aproveitar o motor da indústria e da civilização, a electricidade, e a acumular aparelhos que representam o desenvolvimento da tecnologia, como o seu rádio-fonógrafo. Está isolado porque quer, não porque o tenham isolado, e tem reunidas todas as condições para responder às questões: tem o tempo, o espaço, as experiências pelas quais passou. O seu propósito inicial sai gorado, as emoções sucedem-se e finalmente percepçiona a realidade, a sua invisibilidade. Invisível, vê claramente e ouve até a sua imaginação, às vezes com a ajuda da bebida e de drogas. Mas quer ouvir-se a si próprio, a sua verdadeira voz, quer ter as palavras que sempre quis em vez das que sempre lhe deram, ser ele próprio e ser livre. A liberdade é poder dizer o que se pensa,

diz a velha escrava do prólogo: “I guess now it [freedom] ain’t nothing but knowing how to say what I got up in my head. But it’s a hard job, son.” (Ellison, 2001: 11) A tarefa é duplamente difícil. Se, por um lado, tem de reviver os momentos mais dolorosos da sua vida, por outro lado tem de escolher as palavras certas para ser eloquente.

O narrador recorda os acontecimentos de há vinte anos, que se situam portanto nos anos trinta. Através dos seus olhos, é revelada a América dessa época, o Sul e o Norte, as pessoas que a habitam, os grupos de poder, os problemas económicos e sociais, a participação num conflito mundial, o desenvolvimento tecnológico.

O Sul que o homem invisível conhece é dominado pela supremacia branca, que controla tudo, incluindo a educação dos negros. A uma minoria é dada a possibilidade de estudar para um dia ter a possibilidade de assumir um papel de relevo junto dos seus, ensinando-os a respeitar a organização social e a contentar-se com o lugar que lhes está reservado. O modelo apontado é Booker T. Washington. A sociedade sulista da década de trinta continua a ser rural, pouco desenvolvida, sustentada sobretudo na força braçal do negro. O retrato descrito no caminho da escola para a periferia, onde habitam os negros que trabalham na agricultura ou que executam os trabalhos menos qualificados na cidade, ilustra bem as condições em que vivem, as ambições que não têm e o que reserva a vida de quem é pobre e ignorante. O Norte assiste ao que se passa, contribui com alguma ajuda económica para se sentir melhor, mas nada faz para alterar o *status quo*. A segregação existe e o autocarro que leva o protagonista para Nova Iorque é exemplo disso.

Em Nova Iorque, a vida é mais complicada e os problemas também. No bulício da cidade, as pessoas, brancos ou negros, cruzam-se sem se ver, disputam o espaço com os automóveis, fruto dos avanços tecnológicos, partilham o metro e as cafetarias. Mas os problemas persistem, complexos como o espaço onde se desenvolvem. A escassez de empregos, resultado da mais grave crise económica até então conhecida, é um dos motivos de conflitos raciais, uma vez que as empresas admitem trabalhadores negros para não pagar aos sindicatos, que, por sua vez, cada vez têm mais influência e começam a abrir-se a todos e não apenas aos trabalhadores brancos. Os negros menos qualificados desconfiam dos que têm estudos – Brockway teme ser substituído por um jovem como o protagonista. Na Men’s House, que o protagonista também habita, há outros estudantes que procuram arranjar emprego para voltar ao Sul e terminar os

estudos, mas há sobretudo homens mais velhos, idealistas decadentes que alimentam sonhos de realizar grandes obras, serem grandes líderes ou ver uma América livre das barreiras da segregação. Outros vivem de trabalhos precários na rua, atrás de papéis ou vendendo “yams”, mas ainda assim mantendo-se livres e preservando a sua cultura e uma visão apurada, com uma grande capacidade de adaptação e de sobrevivência: “Haw, but look me up sometimes, I’m a piano player and a rounder, a whiskey drinker and a pavement pounder. I’ll teach you some good habits.” (Ellison, 2001: 176) Uma outra realidade explorada pelo narrador é a dos despejos, que originam protestos e levantamentos populares, aproveitados, não raras vezes, para outros fins. Os conflitos são frequentes entre os negros integracionistas e separatistas. Às vezes, os confrontos são provocados por grupos políticos interessados no aumento da insegurança e da violência para preparar terreno para a sua intervenção. A Brotherhood é o exemplo de organização política que aproveita o cenário social agitado para aumentar a sua influência entre grupos que têm menos voz, como é o caso dos negros ou o das mulheres. Para isso, serve-se de jovens bem-falantes, ambiciosos e influenciáveis para serem instrumentalizados na causa política e porta-vozes dentro do seu grupo. O mesmo se passa relativamente às mulheres. Recorde-se que Emma é chamada para servir bebidas e insinua-se, para além disso, a ponto de ser vista pelos membros masculinos como um objecto sexual. Um outro grupo de excluídos é o dos homossexuais. Emerson, que demonstra interesse homo-erótico em relação ao jovem, diz-lhe: “I’m afraid my father considers me one of the unspeakables...” (Ellison, 2001: 188) Aliás, ele refere que os seus amigos são músicos de jazz, habitantes de Harlem, ou seja, gente que não pertence à sua classe social. Emerson fala ainda dos escritores, artistas e celebridades que frequentam o Clube Calamus onde experimentam o sabor continental. A Europa é, na altura, olhada como o centro gravítico do que de mais importante se faz nas artes e cultura e, como se sabe, muitos artistas americanos acabam por se estabelecer no velho continente.

Nova Iorque é uma cidade onde pouco se nota a segregação nas ruas, mas a questão racial está enraizada na mente das pessoas, nos preconceitos e estereótipos que passaram de geração em geração. Este facto é notório, pelo menos, em três momentos: nos comentários desagradáveis de alguns sindicalistas; no hospital, quando o protagonista está a ser sujeito a choques eléctricos e um médico alude jocosamente ao

ritmo como característica dos negros; na reunião da Brotherhood, Emma pede ao protagonista para cantar, porque acha que todos os negros cantam.

À excepção do prólogo e do epílogo, são poucas as vezes em que o narrador interrompe a narrativa para se referir ao momento presente. Ao fazê-lo, acentua a diferença entre a sua visão da realidade no passado e no presente. À distância no tempo e no espaço analisa a sua vida e a sociedade americana.

No presente, já sabe quem é e não tem vergonha de ser descendente de escravos, apenas de um dia se ter sentido envergonhado por isso e por uma nação que fez promessas que não cumpriu. Recorda o entusiasmo da sua juventude e a vontade que tinha de fazer o que era correcto numa sociedade sulista, onde as regras eram ditadas pela supremacia branca. A sua imaginação permite-lhe andar pelos lugares mais recônditos, alguns proibidos, da cidade que habitou no Sul, consegue reviver os momentos passados, questiona se esses momentos foram reais ou fruto da sua imaginação, duvida que o Sul fosse tão bucólico como lembra. A invisibilidade ensina-o a compreender melhor os sentimentos. O ódio que sentia pelos negros ignorantes e pobres era afinal medo de perder a oportunidade que lhe tinha sido dada pelos líderes da cidade. Na altura, todo o seu futuro dependia de papéis que os outros lhe davam. Na actualidade, sabe que os únicos papéis que importam são os que ele acaba por escrever, as suas memórias. A concretização da sua tarefa é a afirmação de que as possibilidades existem desde que cada um as saiba procurar com persistência, é também o reconhecimento de que a realização das promessas inscritas na Declaração não fica no papel cada vez que um indivíduo põe mãos à obra. O homem invisível segue o exemplo de ilustres americanos que, mesmo em períodos adversos, não hesitaram em fazer ouvir a sua voz, como é o caso de Lincoln e Emerson. Ele preenche-se com o espírito americano, em função do qual tem a capacidade de se reinventar, de renascer adaptando-se às circunstâncias, de procurar sempre uma nova fronteira, neste caso, dentro de si mesmo. Ao narrar o que viveu, viu, pensou, aprendeu e no que se tornou quis tornar visível a responsabilidade social que o atormentou desde sempre.

As suas memórias são a sua forma de busca pessoal de identidade como negro e como americano. A América não poderia ser excluída da sua narrativa, porque lhe deve muito do que é, incluindo a língua, que lhe permite expressar-se e dar testemunho. As palavras levaram-no a agir e continuam a agitar consciências.

2. A contribuição de Ellison para a identidade americana

Ralph Ellison tem uma opinião pessoal muito sólida acerca do papel social do escritor, entre eles preservar na arte os valores humanos que não estão sujeitos à mudança. Uma das críticas que o autor faz a Hemingway, que admira desde sempre e considera seu mentor, é precisamente o facto de se preocupar mais com a técnica do que com uma perspectiva ética.

Na entrevista publicada em *Shadow and Act*, “That Same Pain, That Same Pleasure”, Ellison afirma que sempre quis escrever acerca da experiência negra americana e achar importante explorar toda a diversidade da humanidade do negro. Esta ideia provém de considerar que o escritor negro deve contribuir para a definição do americano descrevendo a experiência do seu grupo, o que aliás é, de acordo com o escritor, a obrigação de qualquer membro de uma minoria.

O autor revela preocupação com a imagem do negro na literatura americana, declarando em “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”: “The physical hardships and indignities of slavery were benign compared with this continuing debasement of our image” (Callahan, 2003: 102). Esta ideia reflecte-se em *Invisible Man* quando o protagonista se sente incomodado com a representação do negro no mealheiro de Mary Rambo e com as bonecas Sambo, pelo facto de dar uma imagem desumanizada de subjugação. A questão da humanidade do negro distingue-o de Wright, porque o autor de *Native Son* se preocupa mais com uma nova concepção de justiça social no seu trabalho artístico, desenhando a figura do negro com o traço reduzido da vitimização. Daí a admiração de Ellison pela literatura americana do século dezanove e particularmente pela obra de Melville e Twain. Escreve a propósito em “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity”, citando o momento em que Huck decide não entregar Jim:

Huck Finn has struggled with the problem posed by the clash between property rights and human rights, between what community considered to be the proper attitude toward an escaped slave and his knowledge of Jim’s humanity, gained through their adventures as fugitives together. He has made his decision on the side of humanity. In this passage Twain has stated the basic moral issue centering around Negroes and the white American’s democratic ethics.

(Callahan, 2003: 87)

Ellison prefere copiar o exemplo da literatura do século dezanove e assumir o compromisso de responsabilidade pessoal pela democracia, já que o artista pode estereotipar o negro, ignorá-lo ou dar-lhe as possibilidades que estão reservadas a todos os americanos. Ellison, como integracionista e crente nos ideais da democracia, escolhe a terceira opção, que afirma na intervenção “*Brave Words for a Startling Occasion*”, na altura em que recebe o Prémio Nacional pelo seu romance, em 1953.

O trabalho minucioso de construção de *Invisible Man*, um romance fiel ao tema da identidade que Ellison considera ser genuinamente americano, demonstra o cuidado em atribuir ao narrador, personagem principal, uma identidade que esteja de acordo com as convicções do autor em relação aos membros do seu grupo. Na introdução da edição que assinala o trigésimo aniversário sobre a publicação do romance, Ralph Ellison recorda como planeou a sua obra:

I decided that it would be one who had been forged in the underground of American experience and yet managed to emerge less angry than ironic. That he would be a blues-toned laughter-at-wounds who included himself in his indictment of the woman condition.

(Callahan, 2003: 485)

Nestas palavras revê-se o retrato do homem invisível, proveniente do Sul onde parecia ter o futuro, desenhado por outros, depois caído em desgraça e obrigado a procurar a sua sorte em Nova Iorque, onde experimenta outras formas de exploração. Decide não se vingar dos que o tornaram invisível e resolve escrever as suas memórias, definindo-se a si próprio, à sua nação e à sua época, emergindo do abismo como escritor e realizando uma outra obrigação do artista. É provável que na mente do autor ressoassem as palavras do seu homónimo de Boston: “*Every true man is a cause, a country, and an age*” (Emerson, 2003: 276). Para além do protagonista, observam-se na obra outras personagens que se evidenciam pela sua humanidade, como Mary Rambo, Peter Wheatstraw e Tarp, mas é Jim Trueblood o exemplo que reúne as características que Ellison quer mostrar. O camponês iletrado e pobre vive no patamar mais baixo da sociedade sulista, comete incesto e, em vez de se autoflagelar ou isolar por isso, enfrenta a realidade e cicatriza os ferimentos com o poder curativo dos *blues*. Em Jim, além da coincidência do nome, é possível vislumbrar a genuidade, simplicidade e riqueza étnica do companheiro de Huck Finn, um ser humano sensível que ambicionava a liberdade e o reencontro com a família, apesar de ser ignorante e supersticioso.

A música, assim como outros elementos do folclore afro-americano, são incluídos no romance por influência de Eliot e Joyce. Como já referi, é a partir da leitura de *The Waste Land*, que Ellison se apercebe do valor dos mitos e rituais que fazem parte de uma cultura milenar de cariz mais ou menos popular. Ele ouve ecos do jazz, mais propriamente de uma canção de Cole e Johnson, num verso do poema de Eliot – “under the bam, under the boo” – como conta na entrevista a Kostelanetz¹. Aprecia a forma como Joyce faz uso da tradição em *Ulysses*, mas reconhece que não pode recorrer aos modelos usados pelo escritor irlandês, muito associados à sua nacionalidade. Ellison busca na cultura e tradições afro-americanas formas de folclore que possa utilizar e às quais possa conferir uma dimensão artística. Em *Invisible Man*, aparecem provérbios como “If you’re white, you’re right”, personagens de contos populares como Buckey, the Rabbit ou Jack, the Bear, canções como “Oh well they picket poor Robin clean” ou “She’s got feet like a monkey”. As canções e as rimas são herança de uma tradição oral, que preservou a cultura de um povo a quem, pelas circunstâncias históricas e sociais, tinha sido negada a escrita, e que dessa forma foi passando de geração em geração a cultura e os costumes, servindo ainda para exprimir os sentimentos associados ao quotidiano da sua vida de servidão. Para além disso, o romance possui uma vasta discografia do jazz, cujo tema mais emblemático é a canção de Louis Armstrong “What did I do to be so Black and Blue?”, que ecoa num desabafo do protagonista que se sente como o rouxinol da canção acima referida e que se interroga “What had he done and who had tied him and why had they plucked him and why had we sung of his fate?” (Ellison, 2001: 193-194). Parece-me que a resposta reside no facto de estas canções brotarem de um momento de sofrimento e de lamentação, mas servirem de alavanca impulsionadora do recomeço, como o fez Trueblood e como o faz por fim o protagonista.

Ellison sofre influências, ou melhor, procura-as conscientemente nas leituras que faz e no estudo apurado sobre as obras que lê, mas quer, acima de tudo, encontrar um estilo próprio que seja igualmente eloquente. Aliás, o seu pai provavelmente não lhe perdoaria se ele descurasse os conselhos de Emerson: “There is a limit to the effect of written eloquence. It may do much, but the miracles of eloquence can only be expected from the man who thinks on his legs” (Emerson, 2003: 52).

¹ Maryemma Graham and Amritjit Singh, *Conversations with Ralph Ellison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1995, p. 91.

O autor de *Self-Reliance*, que recomenda que a América seja o objecto preferencial do artista, refere insistentemente, nesse mesmo ensaio, a necessidade de este se revestir da confiança suficiente para afirmar a sua individualidade, rejeitando imitar ou limitar-se a repetir o pensamento de outros.

O caminho de Ellison foi longo e árduo. Nos seus primeiros textos, como procurei mostrar no primeiro capítulo, manifesta-se a influência de Twain, Hemingway e Wright, mas a sua persistência leva-o a moldar o seu estilo, que se pauta, a meu ver, por essencialmente duas características: o tom irónico e o optimismo.

O tom irónico, que se revela nos trocadilhos, no duplo significado, nas alusões, nos equívocos e no uso de símbolos, como foi já salientado, introduz frequentemente um elemento cómico, como quando um dos veteranos vêem Jefferson na figura de Norton, ou quando os óculos de sol são uma máscara suficientemente poderosa para o protagonista ser confundido com Rinehart, ícone de uma multiplicidade de personagens. A comicidade provoca o riso e este é uma forma de catarse, tão antiga como a origem da civilização ocidental, e conhecida pelos afro-americanos como arma de defesa contra as agruras da vida de quem não tinha sido olhado como ser humano por mais de dois séculos.

O optimismo pode ser justificado pela geografia, pela circunstância de Ellison ter nascido em Oklahoma, estado de fronteira conotado como terra de recomeço e de oportunidade, onde a segregação se instalou em 1920 e a escravatura não chegou a existir. Mas é também uma característica inculcada pela sua mãe, que sempre o motivou para fazer algo de relevo e bem feito, e que procurou dar-lhe uma formação intelectual acima da média da sua classe, através das leituras que lhe proporcionava. O optimismo está ainda intimamente associado aos ideais da Declaração de Independência e às possibilidades abertas pela Constituição, que definem os próprios americanos. Ellison refere-se assim a estes documentos no artigo “Hidden Name and Complex Fate”:

We began as a nation not through the accidents of race or religion or geography (...), but when a group of men, *some* of them political philosophers, put down, upon what we now recognize as sacred papers, their conception of the nation they intended to establish on these shores. They described, as we know, the obligation of the state to the citizen, of the citizen to the state; they committed themselves to certain ideas of justice, just as they committed us to a system which would guarantee all of its citizens equality of opportunity.

(Callahan, 2003: 206)

Acerca deste excerto do conhecido texto de Ellison importa referir a adjectivação utilizada pelo autor para qualificar os dois documentos que estão na base da democracia americana, revestindo-os de um carácter solene e quase religioso, mas ainda mais verificar que ele atribui aos indivíduos uma grande responsabilidade na concretização dos ideais expressos nesses textos fundadores. Cada um deve ter um papel activo, não devendo limitar-se a esperar que seja o estado a institucionalizar, impondo por lei ideais como os da igualdade, mas procurando os meios ao seu alcance para o fazer. O protagonista descobre-os no registo das suas memórias e Ellison na escrita de *Invisible Man* e nas intervenções que lhe são solicitadas em universidades e outros pólos culturais, em resultado do sucesso originado pela publicação da obra. Ellison acredita que a sociedade americana irá encontrar forma de concretizar na prática o que a teoria eternizou e manifesta o desejo de um dia ver à frente do destino da nação um presidente negro. Por um lado, a sua forte crença e optimismo e, por outro, o modo analítico como olha para a sociedade americana, permitiram-lhe antever o resultado do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, não vivendo o suficiente para ver realizado o seu desejo de ver um negro na Casa Branca.

O seu estilo optimista valem-lhe críticas de movimentos radicais nacionalistas, que não vêem outra forma de alcançar os direitos de igualdade e justiça senão chegando ao poder nem que seja fazendo uso da violência e que não gostam igualmente de se ver representados em Ras. Para esta facção separatista, Ellison é um traidor. O optimismo distancia-o de outros escritores negros que usam a literatura como forma de protesto para denunciar a segregação, a pobreza, a falta de oportunidades e cujo exemplo mais conhecido é Richard Wright. Relativamente a este autor, Ellison não deixa de referir a sua importância para se decidir a enveredar pela escrita e alguma influência inicial sobre a mesma. Porém, o afastamento surge porque, para além de Wright se fixar na Europa, Ellison desmarca-se do estilo influenciado pela ideologia comunista. Em “Remembering Richard Wright”, salienta, sublinhando o que lhe desagrada e valorizando a obra do seu contemporâneo:

I disagree with his analysis, for tears can induce as well as deter action. Nevertheless it is imperative that I say that through his writings Richard Wright achieved, here in the social and racial chaos of the United States, a position of artistic equality.

(Callahan, 2003: 675)

Ralph Ellison escreve sobre o negro sem adoptar uma atitude paternalista, escolhendo antes uma visão alargada de toda a experiência, de quem se vê como alguém que partilha duas culturas, que rejeita que a sua responsabilidade como artista esteja comprometida apenas com a sua cor de pele e que escreve a várias tonalidades.

O autor tem bastante interiorizada a responsabilidade do escritor negro e americano e parte para a elaboração do romance com uma ideia clara do que pretende e está a escrever, planeando-o meticulosamente. Ao mesmo tempo, tem consciência do tipo de recepção dos seus textos. Numa carta datada de 1950, escreve a Murray dizendo-lhe:

Thank you very much for seeing to it that a few Negroes read my reviews; I get the feeling that most the stuff is seen only by whites and that, I'm afraid, doesn't mean much in the long run. (...) I believe that at last we're are going to have a group of writers who are aware that their task is not that of pleading Negro humanity, but of examining and depicting the forms and rituals of that humanity. But see the novel. And if I ever complete my endless you-know-what you'll get the chance to see what different things we make of a common reality. "You-know-what" indeed. Is it a rock around my neck; a dream, a nasty compulsive dream which I no longer write but now I am acting out (...); a ritual of regression which makes me dream of childhood every night (...); or is it a kind of death a dying?"

(Murray, 2000: 7-8)

Ellison e Murray corresponderam-se sobretudo entre 1950 e 1960, enquanto por motivos profissionais viviam afastados. Nas cartas, para além de aspectos pessoais e sociais, partilham as suas ideias relativamente às respectivas obras e as dúvidas acerca das mesmas, incluindo a questão da recepção. No exemplo transcrito, é evidente que Ellison sabe os motivos pelos quais os seus textos não são lidos pelos negros, receia que possa acontecer o mesmo a *Invisible Man*, o que pode gorar a sua intenção de chegar a um público alargado e também de dar pistas sobre o rumo a tomar pelos negros para conquistar a desejada igualdade de direitos. É interessante ver como o autor se refere ao romance e o que ele representa para si mesmo.

Dois meses antes da publicação da obra, mencionando o tema principal da mesma e aludindo à genialidade da mesma e à música, Albert Murray define desta forma o romance de Ellison:

Invisible Man equals IM equal I'M equals I AM: and Taft Edison = Taft Jordan plus Henry Edison equal a double-barreled trumpet player, plus Thomas Edison minus Wm. H. Taft equals light bringer equals shining trumpet.

(Murray, 2000: 32)

A correspondência entre os dois autores americanos dá conta das reacções imediatas suscitadas pela publicação de *Invisible Man*. Em Junho de 1952, Murray congratula o amigo pelo sucesso da obra:

Invisible seems to be doing all right in every way. Imagine having a book that good on the bestseller list! I saw the notices in *Time*, *NY Times* (Two), *Herald Trib* (1), *Sat Review*, *Nation*, *NR*, *PR*, *Bk Of M. News*, and the *New Yorker*. Also saw *Jet*'s expected stupidity and J. Saunders Redding's expected chickenshitery. (Was somewhat shocked to find out that J. Saunders was that ignorant.)

(Murray, 2000: 35)

Na mesma carta, o amigo refere-lhe que o romance tem estado a suscitar um grande interesse em Tuskegee, onde Murray está a leccionar, havendo mesmo uma extensa lista de espera na biblioteca para o ler.

Já referi que há sectores da sociedade americana, sobretudo negros nacionalistas, que não vêem o livro com bons olhos. Importa saber que tipo de leitor tem Ellison em mira, quando escreve o romance. Vinte anos após a publicação, em 1974, responde a esse propósito a John Hersey em “A Completion of Personality: A Talk with Ralph Ellison”:

There is no specific person there but there is a sort of ideal reader, or informed persona, who has some immediate sense of the material that I'm working with. Beyond that there is my sense of the rhetorical levers within American society, and these attach to all kinds of experience and values.

(Graham, 1995: 286)

Ellison não tem pois em vista um leitor em particular, ambiciona ser lido por uma diversidade de pessoas, com diferentes valores e experiências, reconhecendo, no entanto, a complexidade da obra, que para ser compreendida no seu todo pressupõe a existência de um leitor bastante informado, que saiba descodificar todos os aspectos da identidade americana contidos nas páginas do seu livro.

A excelência do seu romance e a sua visão apurada da sociedade, da arte e da literatura tornam Ellison muito requisitado para participar em conferências e encontros nos Estados Unidos e em diversas partes do mundo. Num sentido inverso ao do protagonista, o autor parece passar de escritor a orador, bem sucedido. Desta forma, a acção de Ralph Ellison e o exercício da responsabilidade que sente como artista estendem-se para lá da sua obra escrita. Ellison não se cansa de falar sobre o seu trabalho, o romance americano e a sociedade onde este se desenvolveu.

A prova desse envolvimento evidencia-se nas possibilidades que teve de passar por muitas instituições de prestígio. De 1955 a 1957 Ellison foi membro da Academia Americana em Roma, leccionou e fez comunicações na Universidade de Nova Iorque, na Universidade de Chicago, em Rutgers, Harvard, Brown e Yale. Foi condecorado com a Medalha da Liberdade e a Medalha Nacional das Artes, foi membro do Conselho Nacional das Artes e Humanidades e reconhecido internacionalmente na atribuição do título de *Chevalier del' Ordre des Arts et Lettres*, em 1970, por André Malraux, então Ministro da Cultura.

Autor e narrador realizam o destino que as palavras sempre tiveram na América, a definição da nação e dos americanos que conquistam a palavra, símbolo de liberdade, de igualdade e de possibilidade de realização pessoal e colectiva, assim como uma voz e um estilo. O protagonista, além de descobrir a sua verdadeira identidade, compreende que mais do que se ouvir a si próprio, é importante ser escutado por outros e até falar por eles, porventura todos os que têm desejo de assumir a sua identidade independentemente da sua nacionalidade e de afirmar-se individualmente, reclamando ser visto tal e qual como é. O homem invisível revela-se ao leitor e termina as suas memórias dirigindo-se a ele, como Eliot, que fazendo eco de um verso de Baudelaire, convida o leitor a retirar significado da sua obra. Ralph Ellison constrói a sua individualidade conjugando o melhor da tradição afro-americana com a melhor literatura americana, fazendo da América o objecto preferencial da sua literatura, como Ralph Waldo Emerson recomendara, e conseguindo alcançar a eloquência e um lugar para si na literatura em vez de se conformar com o lugar que lhe estaria reservado pela sua demasiada visibilidade.

CONCLUSÃO

Ralph Ellison procura nas palavras um instrumento de trabalho, um modo de expressão e o caminho para a eloquência. O seu encontro com elas deu-se muito cedo, trocou-as ocasionalmente pelas notas de música, mas reencontrou-as sempre na leitura e na escrita. Foi com a mente nas palavras da Declaração da Independência e da Constituição que firmou o seu propósito de conquistar para si um lugar no panorama literário do seu país e assim conquistar a liberdade de usar a palavra e a igualdade no reconhecimento do seu valor como escritor. As palavras de outros escritores foram uma companhia preciosa para aprender técnicas, treinar estruturas, explorar temas, apreender características próprias da literatura americana.

O autor é marcado profundamente pela geografia e pela sua época, pelos ritmos musicais do “jazz” e dos “blues”, pela cultura e tradições afro-americanas que encontra nos contos, nas rimas infantis, nas conversas das ruas, nos provérbios, nos sermões.

O seu percurso literário é iniciado em Nova Iorque nos anos trinta. Neste trabalho, procurei ilustrar a evolução do autor, a sua aprendizagem, desde os primeiros contos até à conclusão de *Invisible Man*, até conquistar um estilo próprio, caracterizado pelo uso elaborado das palavras, criando múltiplos sentidos, o tom irónico e uma visão optimista. Pretendi mostrar que o narrador do único romance que publicou em vida passa igualmente por um processo de aprendizagem relacionado com a descoberta da sua capacidade para intervir enquanto orador e com o desfazer das suas ilusões da juventude, a sua ambição de se tornar um grande líder do seu povo no Sul.

Quis também mostrar como o autor e o narrador aprendem igualmente a usar as palavras. Ellison especializa-se em tirar partido de equívocos, explorar o significado dos nomes, jogar com as palavras, fazer alusões, tirar partido de símbolos e utilizar versos populares e letras de canções. O protagonista percebe o poder das palavras que encontra em discursos e sermões que ouviu no passado e que improvisa nas ocasiões em que parece ver a sua verdadeira identidade, como no episódio do despejo ou no funeral de Tod Clifton. As palavras do protagonista têm efeito nos que o ouvem, levam-no a conhecer outro mundo, como o de uma organização política, para descobrir que é usado uma e outra vez. As palavras que ele diz provocam violência e quase o aniquilam no confronto com outros que também usam as palavras para incendiar os ânimos. Encontra refúgio num subterrâneo e aí tem o espaço adequado ao isolamento e o tempo por sua

conta para reflectir em todas as experiências que teve, nas palavras que ouviu e disse. Resolve escrever as suas memórias e, nesse processo, descobre a sua identidade e dá a conhecer a identidade da nação americana.

Por fim, tive o propósito de revelar como, a meu ver, Ellison e o protagonista, alcançada a individualidade e a eloquência, realizam uma missão prometida aos americanos. Nos dois casos, alcançar a igualdade e a liberdade pela palavra, tantas vezes tirada aos que partilham a cor de pele, ilustrada na epígrafe que escolhi, e usá-la para agitar consciências.

Referências bibliográficas

- Benston, Kimberley W. Beston (ed.) (1987), *Speaking for You: The Vision of Ralph Ellison*, Washington DC, Howard University Press.
- Bercovitch, Sacvan (1993), *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge.
- Bloom, Harold (ed.) (1986), *Ralph Ellison*, New York, Chelsea House.
- Brooks, Cleanth & R. W. Lewis & Robert Penn Warren (ed.) (1973), *American Literature: The Makers and the Making* vol I, New York, St. Marty's Press, p. 25.
- Caldeira, Maria Isabel (1980), «A palavra e o poder: *Invisible Man* de Ralph Ellison», in *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, Coimbra. Universidade de Coimbra, pp. 530-1, 541.
- Callahan, John F. (ed.) (2003), *The Collected Essays of Ralph Ellison*, New York, The Modern Library.
- Callahan, John F. (ed.) (2004), *Ralph Ellison's Invisible Man. A Casebook*, New York, Oxford University Press.
- Eliot, T. S. (2002), *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber.
- Ellison, Ralph (1996), *Flying Home and Other Stories*, New York, Random House.
- Ellison, Ralph (1999), *Juneteenth*, New York, Random House.
- Ellison, Ralph (2001), *Invisible Man*, London, Penguin Books.
- Emerson, Ralph Waldo (2003), *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, Signet Classics.
- Graham, Maryemma & Amritjit Singh (ed.) (1995), *Conversations with Ralph Ellison*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Murray, Albert e John F. Callahan (2000), *Trading Twelves: The Selected Letters of Ralph Ellison and Albert Murray*, Nova Iorque, Modern Library.
- Nadel, Alan (1988), *Invisible Criticism: Ralph Ellison and the American Canon*, Iowa, University of Iowa Press.
- O'Meally, Robert (1980), *The Craft of Ralph Ellison*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- O'Meally, Robert (ed.) (1988), *New Essays on the Invisible Man*, Cambridge, Cambridge University Press.

Poirier, Richard (1973), *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*, New York, Oxford University Press.

Posnock, Ross (ed.) (2005), *The Cambridge Companion to Ralph Ellison*, Cambridge, Cambridge University Press.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, «“The City Upon a Hill”: Destino e missão na Literatura Americana», in *O Imaginário da Cidade*, Lisboa, ACARTE, pp. 382-383.

Warren, Kenneth W (2003), *So Black and Blue. Ralph Ellison and the Occasion of Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press.

Wright, Richard (2000), *Native Son*, London, Vintage Books.

ÍNDICE

Introdução	4
Capítulo I – O Aluno Modelo	11
1. Ellison, um aluno empenhado e um trabalhador incansável	11
2. O protagonista, um aluno que quer ser um líder	15
Capítulo II – O Artífice e o Manipulador da Palavra	24
1. As possibilidades das palavras	24
2. Palavras armadilhadas	27
Capítulo III – O Artista: Identidade Americana e Acção	35
1. As memórias da América do homem invisível	35
2. A contribuição de Ellison para a identidade americana	40
Conclusão	48
Referências bibliográficas	50