

## O Reescrever Morrisoniano através dos Fantasmas

Por Andréa Santos

*“Perdemos qualquer coisa, irmãos, vagando por terras desconhecidas. Perdemos os nós ideais.” W.E. B. DuBois.*

Crescida em um ambiente propício a narrações, onde todos escutavam os mais velhos contarem estórias de variados gêneros e ainda as repassavam aos outros, *Toni Morrison* iniciou na literatura -com quase 40 anos- escrevendo as narrativas que teria sempre desejado ler.

A ficção The Bluest Eye (1970) é a inquietante parábola de uma menina [“feia”] negra de onze anos que enlouquece convicta de ter ganho –com um ritual macabro- os olhos azuis que tanto suplicou a Deus todas as noites. A estética morrisoniana na literatura americana inaugura-se com um gesto decisivo de ‘estranheza’ à cultura dominante, levando a distância o seu discurso que impõe enganosa formação de um perigoso senso comum uniformizado. O romance, de fato, inicia-se com a citação de trecho narrativo para escolas primárias - palavras iniciais cujo significado vem separado em três partes: primeiro manuscrito, depois sem pontuação e finalmente sem espaçamento. Deste modo, o leitor é obrigado a uma frenética corrida as palavras que são ligações sintáticas e semânticas progressivamente particulares a eles. No resumo da citação, em uma macha de tinta mais ou menos ilegível, nós presenciamos a rendição gráfica do destino da protagonista: *Pecola Breedlove* cuja possibilidade é nenhuma em disputar a alegria do texto de *Jane*, uma bonita menina - que não tem especificação da raça no texto, mas possui uma família perfeita composta de mãe, pai, um gato, um cão e uma amiga para jogar.

A infância e adolescência no mundo afro-americano, em particular o feminino, são dois momentos dos quais a escrita morrisoniana dedica profunda atenção em indagar a experiência humana. Percebe-se a concentração de Toni Morrison em formar imagens originais, mas, sobretudo autênticas, recusando com veemência os estereótipos imperantes sobre os negros nos Estados Unidos - modelos que, como traçado inflexível, os próprios negros assimilam como efeito próprio. A insubordinação aos estereótipos passa por meio da pesquisa do linguajar com o qual se cria um universo imaginário convincente que emerge com a força da cosmologia afro-americana, e por meio de um rigoroso conhecimento da técnica narrativa.

Toni Morrison é uma escritora refinada e culta - e especialmente adequada ao propósito de seu mundo cultural que nunca o ostenta no texto. Todavia, a sua criação literária atinge literalmente aos seus exemplos: é estudiosa de filosofia e da cultura africana na qual se reconhece



em origem, conhecedora do patrimônio ocidental, da mitologia grega a Shakespeare, Flaubert, Dostoevski, Faulkner – ama-os desde de menina com a consciência de não igualar o que fora fantasiado por estes escritores e tampouco como leitora – é observadora atenta ao patrimônio fabulístico e folclórico seja europeu ou afro-americano.

Seus romances estão cheios de mitos antigos e modernos. O discurso narrativo morrisoniano é originário de uma antítese: o explorar conflitos públicos e potenciais. Em The Bluest Eye o mito da beleza é identificado no paradigma dos olhos celestes/ cabelos loiros / pele branca/ opondo-se à dramática busca da identidade e espaços de vida da pequena protagonista. Sula (1973) é uma história de amizade entre duas mulheres, uma oposta a outra, analisa a dicotomia entre o *bem* e o *mal* e a mítica repetição da comunidade negra. Song of Solomon (1977) restabelece a consciência coletiva americana dos africanos ‘voadores’, contando a ambição de voar do menino [negro] – aparentemente absurda, o que encarna o conflito entre o mito e a realidade, entre a cultura do ter e do ser.

Em linha com o ensinamento de James Baldwin – onde estar inocente, hoje, significa ser réu dramaticamente cândido – Morrison tenta em Tar Baby (1981) revelar as congruências e as falsidades implícitas na virtuosidade americana, construída para completar o vazio da suposta ausência do passado e para ter um alibi que ofusque a culpa pelas atrocidades cometidas no novo mundo: a do extermínio dos nativos e o tráfico de escravos na terra da liberdade. Beloved (1987) investiga o binômio paradoxal da criação e destruição, união e separação potencialmente inerente na relação mãe/filha: narrando a história de uma escrava fugitiva [*Sethe*] que busca preservar os filhos do destino da servidão, decidindo matá-los. É concedida a *Sethe* uma segunda chance quando o fantasma de sua filha [única vítima da morte, *Amada*] retorna a sua vida em carne e osso. Em Jazz (1992) há um fantasma, não aparente, porém menos intruso: *Dorcas* é morta aos 18 anos por seu amante [*Joe Trace* -homem anos mais velho que ela] e talhada no caixão pela mulher dele [*Viola*] que termina por “enamora-se” pelo mundo da amante, decidindo descobrir as intimidades da vida desta jovem. O conflito que, aqui, desencadeia a narração não é apenas o dramático acidente sobre o qual se polarizam as vidas das protagonistas e da voz narrativa; mas, o risco igualmente implícito na narração com o qual se reconstrói uma versão imaginária de como se desenvolveram os fatos entre aqueles seres humanos.

Novamente elaborando mitos, a autora lança sua mensagem simbólica no inconsciente coletivo dos leitores e manifesta a sua persistente negativa de ser convencional. ‘Empoando o mito’, ela examina e desenvolve as tensões entre os mitos ocidentais e os outros mitos para analisar a contraditória realidade da sociedade americana. As realizações de intertextualidade e intratextualidade entre os mitos são um pretexto a experimentação narrativa. O exagero implícito no fato mítico gera uma linguagem excessiva, redundante, hiperbólica. O discurso narrativo leva a vida ao inevitável conflito causado pela colisão da ambição com a realidade freqüentemente opressiva na qual se debatem os personagens para dar um senso à própria existência. É esta luta, a natureza essencial no discurso narrativo da Morrison, que se faz veículo no ímpeto poético contra

a vulgaridade ou quiçá, do ímpeto poético no vulgarismo, como meio de autocriação, e não de mera sobrevivência; mas sim de vida. Trata-se de um desafio aberto, profundamente, radicado na cultura afro-americana. Ainda sobre o seu discurso é fundado no implacável jogo da inversão e da extensão semântica, onde as palavras e seus possíveis significados ressaltam continuidade ao longo do percurso contrariamente irônico, contradição absurda, conflito grotesco, paradoxo, oxímoro. É um discurso cuja referência continua à especificidade cultural e étnica da escritora, fazendo-se paradigmático. Isto vale para sua íntegra qualidade – com a intenção entre oralidade e escrita que se deriva- pelo estilo preponderantemente elíptico de narrar, e ainda do seu ser caracterizado pela interação das múltiplas versões da mesma estória com as narrações dos muitos narradores de segundo grau, com extraordinária capacidade de capturar o som da língua afro-americana. Não é sempre que a escolha no falar narrativo vem controlada pela influência de Morrison, às vezes parece ao contrário.

A *sedução* ao texto vem fantasiada da própria magia quando não se sabe resistir a tentação implícita em certos virtuosismos, que instigam as exibições acrobáticas: aquela síncope entre o autocompadecimento e a antagônica agressão ouvinte/leitor e o narrador potencial e antagonista [típico arquétipo do narrar afro-americano onde o falante aventura-se no paroxístico desafio de superar-se sempre e ainda ao próprio adversário. Zora Neale Huston usou e contou nos seus sumários antropológicos e também em seus romances].

O produtivo *corpus* narrativo, até agora, revela um universo disseminado de traços temáticos e expressivos que se ampliam, por manifesta-se com intensidade inconstante em todas as obras. Mais linhas secundárias cruzam-se com aquelas principais, criando um esboço de uma árvore rica em ramificações e preciosidades – imagens esta que *Amy*, [a jovem branca que socorre *Sethe*] ler nos sinais modelados pela chibata nas costas da protagonista de *Beloved* e que levanta o símbolo não somente da firme expressão artística de Morrison, das suas profundas raízes para as mais tenras e promissoras raridades, mas também ao valor da escrita.

Com a sua obra, ela reescreve a hereditariedade da estória e da cultura afro-americana, fazendo assim, acrescenta credibilidade à tradição da mesma literatura ianque, aos múltiplos sinais e códigos dos quais são composta a Literatura estadunidense. Esta não é uma das razões da sua condição como escritora contemporânea. A escrita dá corpo, de modo inquietante, quase desumana, seja como na visão de Richard Wright que segundo ele: o negro é metáfora da América; seja ao que W. E. B. DuBois tratou com autoridade brilhante: “a consciência que os negros estão entre os principais criadores da gênese de uma cultura, principalmente, americana”. Esta cultura nasce na violência e gera feridas dilacerantes que raramente são cicatrizadas, que deixam sinais indelévels da culpabilidade dos carrascos nos corpos e nas mentes das vítimas; sombras tão pesadas arriscando-se a ficarem aniquiladas; fantasmas tão atormentados e insatisfeitos de estarem sempre em arapucas. Os romances são metáforas das armadilhas de fogo cruzado dos negros para alcançar a autoconsciência e a visibilidade na América. Assim encontramos a aspereza, a dureza em certos casos a crueldade inexorável de algumas escolhas.

Na entrevista com James Balwin [que na época ainda não lera Beloved, a obra-prima de morrisoniana] já a descreve como uma aliada da qual é difícil falar, porque lê-la causa-nos dor, porque inverte [ou destitui] as coisas, transformando-as em verdade. Balwin fala, também, das suas alegorias horrorizantes, da seriedade das suas intenções artísticas que as conservam em estágio intensamente letais. Estas são as palavras de *Amy*, uma personagem secundária, mas inesquecível, que nos esclarece as intenções morrisonianas: —*isso é bom! Quanto mais doer, melhor. Nada sara sem dor, sabes?* (Morrison:1988, 96). Outra coisa, se não a memória - a re-memória teorizada e explorada em Beloved - pode provocar uma dor mais forte, profunda, verdadeira que possa recuperar as feridas? Como *Sethe* explica a *Denver* sua filha: (Morrison:1988, 50)



—*Nada jamais morre – falou.*

—...*Uma imagem no pensamento. ... É quando se tromba com a relembração pertencente à outra pessoa. O lugar onde eu estive antes de vir para cá é real. Jamais vai desaparecer. ...A imagem continua lá.*

*Denver mexeu nas unhas.*

—*Se ainda está lá, esperando, isso deve significar que nada jamais morre.*

*Sethe olhou bem no rosto de Denver.*

*Sethe* só faz repetir palavras já pronunciadas pela escritora em primeira pessoa: A escrita é a busca em quanto à ação da lembrança: “a memória [ação deliberada para lembrar] é uma forma de criação desejada. Redescobrir como foi realmente não é um esforço, é uma procura. O momento de hesitar sobre como algo aparecia e sobre por quê aparecia daquele modo particular” (Morrison:1984,985). É ainda a busca de coesão entre as várias lembranças; coesões que encontram a sua força em uma complexa poética de transformação, na qual vários níveis da memória mesclam-se para então sedimentarem, dando vida a um terreno cuja perfeição – a primeira vista, não deixa tampouco suspeitar a presença da sábia e trabalhosa mão que lhes tem dado uma nova vida. “As retificações não se devem ver” (Bakerman;1978, 56-60). . A memória assume formas diferentes dando corpo a cada instante aos modos diversos de lembrar. A metáfora do fantasma retorna [ou se desenvolve] para indicar a presença oculta da escritora por detrás de cada palavra com a qual da voz aos personagens e narradores sempre dessemelhantes das memórias: obsessiva, arrependida, escondida, conservando-se terna ou louca –, formam infinitos entrelaçamentos.

A reminiscência constitui-se além disso uma garantia de autenticidade do substrato cultural da escrita: “Dependo densamente dos truques da memória [...] por duas razões: uma, porque ascende o processo da invenção, e a outra, porque não posso confiar na literatura e na sociologia dos demais para ajudar-me a saber da verdade a respeito das minhas fontes culturais. Isto também

previne as minhas preocupações em cair na sociologia. Fato que o debate da literatura negra em termos críticos é regularmente sociológico e quase nunca crítica d'arte, é importante que eu estremeça estas considerações no meu trabalho desde do princípio" (Morrison: 1984, 386).

É uma escrita que ambiciona fazer-se memória; também recusando uma posição autoritária nos confrontos [ou comparações] do leitor, ela sabe que o fruto de seu trabalho é, paradoxalmente, o desdobramento total de uma autoridade do texto no leitor, que não pode proteger-se, que deve ver, recordar e entender ainda o que lhe é proposto e ao mesmo tempo o que é seu desprazer. 'Tenho criado um mundo, criado um mundo. Tenho criado um passado e lembro-me dele. E nunca se irá, mais porque aprendi a fazê-lo recordar, também em outros (Medwick:1981, 331).

Esta criação tem origem na memória e averigua um conflito ou uma antítese, denomina a existência da linguagem narrativa para desvendá-los, solucioná-los. Mas os romances não desenvolvem sobre duas linhas ficcionais opostas, nas duas condições da antítese. Os seus enredos são raramente lineares com dicotomias aparentemente claras que estão fragmentadas infinitamente, impedindo as conclusões superficiais, rápidas, suavizadas e ou decisivas. Neste sentido, o discurso narrativo da Morrison é um jogo de 'charada ou piada' – exemplarmente como o nome da personagem *Macon Dead* [de *Song of Solomon*], ou ainda a origem ao nome do Bairro de Sula: *Bottom*, a exemplificar. A autora submete-se, ainda, ao jogo dos preconceitos do leitor que se incumbiu [ou incumbirá] aos enganos com evidente satisfação. Em *Song of Solomon*, um pirralho egocêntrico como Milkman alcança a grandeza espiritual de seus míticos antepassados contra cada expectativa. Wright ensina estar sempre do lado da razão – deve se questionar ao fundo quando se faz as histórias com a recordação de sua amiga até hoje desaparecida há anos: *Sula* desamparada e rebelde, marcada diretamente por um desejo na face cujo tratamento no texto evoca a lembrança de outra trágica figura feminina da literatura americana, a personagem *Hester* de *The Scalet Letter*. Como não pensar em *Amada*- fantasma de uma menina; fantasma daqueles que não sobreviveram à deportação da África, mulher insaciável, faminta de comida e amor. Cujas possíveis identidades múltiplas tornam-se pretexto para outras possibilidades narrativas.

O jogo da 'adivinhação' morrisoniano é uma provocação, resultado de sua profunda consciência da paradoxal história dos afro-americanos. A poética é essência da realidade cultural e existencial americana: a síntese do trágico-cômico. O grotesco é a sublime expressão disto: uma outra razão para qual se faz uso de uma linguagem tão rica de metáforas, eufemismos, símbolos, antonímias, antíteses, antítona, parodia, paradoxo, ironia, inversão, hipérbole e excessos. É uma linguagem grotesca em relação às histórias que conta. Esta é uma escolha poética consistente que Thomas Man diria isto sobre o assunto: "Penso de modo amplo e essencial, no aspecto que mais se golpeia a arte moderna é que se deixou de reconhecer as categorias trágico-cômicas; ou a classificação dramática, trágica e cômica. Veja a vida como trágico-cômica, como resultado que o grotesco é o seu estilo mais genuíno do ponto que, indubitavelmente, hoje, isso é o único modo com qual se pode apresentar sublime. Porque se posso dizer isto: o grotesco é o estilo mais

genuinamente antiburguês; e enquanto burguês pode-se estar ou mostra-se no mundo anglo-saxônico, é uma informação de fato que na arte o cômico-grotesco seja sempre o seu ponto forte.” (O’Connor:1962, 5)

Esta intenção trágico-cômica é somada ao intento melodramático, dentro do qual registra-se o discurso narrativo parecendo ser irresistivelmente atraente, incitado pelo rigor criativo que deseja ser fiel as verdades mais simples e imediatas do viver humano – não por isto ser mais fácil, nem de viver, nem de compreender. Como herdeira de direta de Zora Neale Huston, Morrison, respeita o aspecto mais visivelmente ‘popular’, folclórico da tradição afro-americana: aquela extraordinária capacidade de conjugar dor e alegria; sorriso e choro; coragem e medo; amor e morte que tem produzido formas de altíssima arte como a música negra. Ela faz o uso delicado deste patrimônio na sua escrita, reconhecendo a absoluta dignidade a todas as expressões de arte nascida das vidas que são testemunhos preciosos:

Porque minha profissão é negra, as demandas artísticas da cultura negra são regras que não me deixam ser paternalista, controladora e nem pontificar. Na cosmologia do terceiro mundo eu percebo que a realidade já não é constituída de meus predecessores literários na cultura ocidental. Caso o meu trabalho deve confrontar-se com uma realidade diversa da realidade reconhecida no Ocidente; deve, então, centralizar e personificar [caracterizar] informações desacreditadas do Ocidente – desacreditadas, não, porque não são verdadeiras ou úteis, ou diretamente de um valor racial – mas, porque se tratam de informações que pertencem a pessoas desacreditadas, informações destituídas como: lendas ou fofoca ou magia ou sentimento. E, se ainda o meu trabalho reflete fielmente a interpretação estética da cultura afro-americana, devo fazer uso consciente das características de suas formas de arte e traduzi-las a imprensa: antífona, a natureza d’arte, a sua funcionalidade, a sua natureza de improvisação, a sua relação com seus ouvintes no desenvolvimento, a voz crítica que sustenta a tradição e os valores comuns - e que dá também ao individuo a oportunidade de transcender e/o desafiar as restrições do grupo. (Morrison: 1984, 388-9)

Com seu estilo genuinamente antiburguês, ela restitui à literatura de seu país a versão sublime das magias e dos encantos afro-americanos que estavam perdidos – sufocados num silêncio, ou distorcidos através das apropriações impróprias. Com este objetivo restitui as palavras à conservação do poder originário delas, que é conceitualizado por *Milkman* em *Song of Solomon* num instante crucial de seu crescimento espiritual enquanto está procurando ‘como um cego acariciando uma página em Braille, para extrair o significado das palavras ditas’ (Morrison: 1977, 278). É evidente que esta forma ideal de comunicação abraça os sentidos, seja total e o mais próximo possível do que havia dantes da linguagem. Antes que as coisas fossem escritas. A linguagem dos tempos onde os homens e os animais falavam-se, onde o tigre e um homem podiam dividir a mesma árvore e se entendiam, onde os homens corriam com os lobos não para escapar e nem para perseguí-los (Morrison: 1977, 278). No momento em que se está transformando de caçador à presa, graças a uma visão da savana primitiva, *Milkman* percebe que

a comunicação era possível, anos atrás, entre os homens e os animais; o mesmo deveria ter sido verdade entre os homens e outros animais.

Em terra estrangeira, escravizados e arrancados da própria terra, os africanos, e mais tarde os afro-americanos, encontravam-se em condições de ter que se imaginar entre os limites da língua inglesa, um modo de se comunicar que assegurasse a eles autonomia e um sentido único da identidade negra. Isto nem sempre fora fácil ou possível, ao ponto que Morrison nos dá *Sixo* – personagem de Beloved – que parou de falar inglês porque não via futuro. Esta energia, esta capacidade de visão que pode ter andado perdida ao longo de dez anos da suposta integração, é em parte aquilo que há vinte anos Morrison está procurando restituir aos afro-americanos com sua obra: um sentimento de cultura por meio da linguagem rica em possibilidades e compreendimentos. Fundamental nesta sensação é que a sua idéia de identidade cultural não é reducionista, guetizante. Somente porque reivindica a matriz negra da sua personagem e da sua escrita, ela concebe o conceito de cultura em quanto poética de transição; um movimento, um perene confronto de muitas vozes. Também por isto cria o passado, em lugar de compilar um improdutivo catálogo de suas raízes.

Considerando que a comparação é aparentemente negada, quanto na literatura uma vez definida como *mainstream*. Morrison nota o sobro obscuro dos fantasmas. A isto ela tem feito com que a coleção de ensaios Playing in the Dark, na qual ilumina a obscuridade à sombra daqueles que constituíram o conceito de americanidade e sua literatura. Se Morrison começou a escrever como leitora insatisfeita, começou –porém– a elaborar a sua crítica da cultura literária americana realmente quando deixou de ler como uma ‘simples leitora’ e passou a ler como ‘leitora-escritora’. A presença que ela chama de **africanista** sempre fora sufocada, em compensação adaptada, se não diretamente ausentes, negadas, seja na literatura, seja na crítica literária. Explícita ou implícita, a presença **africanista** informa de modo inevitável e irresistível a estrutura da literatura americana. É uma presença obscura e constante, está ali para a imaginação literária como força mediatrix visível ou invisível. Também, e sobretudo, quando os textos americanos não são ‘sobre’ presenças; ou personagens; ou narrativas ou linguagem africanista; a sombra fica incumbida no enredo, no sinal e na linha de denominação. Sendo este termo **africanista** uma das presenças mais intrusas.

Morrison infere para futuras investigações sobre obras de escritores como: Edgar Allan Poe, Henry James, Willa Cather, Ernest Hemingway, somente para nomear alguns; entretanto, ela oferece-nos – mas especialmente- uma reflexão aprofundada como estivera à construção do espírito nacional americano a bandeira da brancura.

A fascinação morrisoniana pela palavra, a entusiástica escolha como forma de arte própria, é veículo para sua convicção que em função da literatura cria um processo de ensaio/aprendizagem na área da metáfora narrativa. Em conclusão, veja o romance como forma entre o organizar e o fantasiar experiência, e um meio para compartilhar. Esta concepção é à base do seu compromisso artístico: as histórias parecem tão fora de moda, agora. Porém, na narrativa fica o melhor modo de aprender qualquer coisa, quer histórica ou teológica, assim continuo com a

narrativa (Le Clair:1981;27). Se no passado, já se confessava qualquer dúvida na confiança incondicional que se nutria neste termo, a escritora não tem todavia negado a sua escolha. Também tem maturado a consciência que a narrativa somente não basta: “A história é um dos modos nos quais o conhecimento é organizado. Eu sempre pensei que fosse a maneira mais importante de transmitir e receber conhecimento. Sinto-me menos segura sobre isto agora: mas o desejo de narrar não diminuiu e a fome disto é sempre aguda como lo era no Monte Sinai, no Calvário , ou no meio do pântano. Também quando os romancistas abandonam ou se cansam como forma superada da mimética; os historiadores, os jornalistas e os atores amontoam-se no vazio. Não obstante, a história não é e não será nunca o bastante, da mesma forma como um objeto arrancado da tela, ou da parede de uma caverna não é mais simplesmente mimética.”(Morrison:1984;388)

É certo que o romance como forma de arte tenha um futuro, embora esteja glamorosamente proclamado a morte seja dos autores ou dos críticos: “os romances não estão morrendo! As pessoas desejam muitíssimo escutar estórias. As revistas só vendem porque contém estórias, não são pelas publicidades! À parte as pequenas variedades na televisão, tudo é história. As pessoas querem vê-las, têm sede! Eis como se aprende as coisas. É deste modo que os seres humanos organizam o saber deles: o homem-fábula-mito. E é para isto que a ficção é tão importante!” (Bakerman;1978, 56-60).

A fé de Morrison no ato criativo literário é reconhecida com o Prêmio Nobel, relata a literatura nos Estados Unidos em níveis expressivos altíssimos, e sublinha o potencial inerente em suas riquezas culturais. A escrita dela troca de símbolo na literatura americana, relata atenção aos demais, quebrando a aridez de episódios minimalísticos, ou, a excessiva satisfação auto-referencial e intra-acadêmica de certas escritas pós-moderna. Permitti-nos descobrir a narração como fruto da escrita/invenção de si mesmo ou de outros.

O discurso narrativo atravessa os acontecimentos mágicos e manifestações sobrenaturais, fazem-se expressão da cultura e do espírito afro-americano; a capacidade para mudar de direção o registro do realismo documentado exprimindo a necessidade de recordar a determinação para trazer a vida um outro grande fantasma que faz sombra na América: a estética dos negros, e , então do mesmo país. Uma estereografia que reconhece completamente a existência e o valor das contribuições de vários grupos étnicos, da opressão da cultura é um dos objetivos declarados do movimento intelectual negro, na consciência, como diria Toni Morrison, que ‘ uma coisa terrível aconteceu neste país, realmente terrível! A história nunca fora contada; jamais a narraram! (Medwick; 332). A escritora se convenceu que a identidade individual dos negros americanos não pode deixar de lado o reconhecimento de uma identidade coletiva, o reconhecimento daqueles que admitam o valor, mas é isto a única garantia de sobrevivência dos negros na predatória sociedade americana.

Trata-se das personagens que erradicadas da própria comunidade, são rebeldes as predatórias convenções ou vítimas da miserável necessidade de um “bode expiatório” integradas



no seu seio intranquilizante - não há ficção que não desenvolva o tema do indivíduo na comunidade negra. Dos romances - até o momento- publicados somente Tar Baby traz brancos entre os protagonistas, nos outros não existem nada ou são apenas figuras de segundo plano mantendo – também – a conotação a eles de fantasmas onipresentes na vida dos negros. A comunidade negra –num tempo- é o campo ritual daquelas personagens que se confrontam com a estrutura social e consigo mesmo. Recriando estas comunidades segregadas que vinculam os negros a uma convivência da qual os brancos são excluídos, Morrison descreve os lugares em que a cultura afro-americana desenvolveu-se com grande fecundidade. A comunidade é um território simbólico onde a ficção pode se fragmentar para abraçar o maior número de situações e personagens. Isto lhe permite investigar muitas das contradições nas quais se debatem as figuras humanas. De um modo lúcido e determinado, armada de sua linguagem trágico-cômica, ela coloca-se a despir a complexidade de dinâmicas humanas e sociais em que os oprimidos estão apropriados de valores dos opressores, em que a cumplicidade representa o mais forte laço entre os dois, no qual liquidar cada problema como expressão de racismo; ou diminutivo sexismo e obtuso ideologismo; faz-se adiar a discussão das reais causas dos problemas que quando devastados podem ser eles os mais afetados.

A profunda motivação desta análise de lados negativos da psique afro-americana é a aceleração entusiástica de uma raça de sobreviventes que, por sua determinação, e para conservar a própria dignidade humana a qualquer preço – provações, humilhações, sofrimento freqüente a vida – assume proporções épicas como demonstram os temas que conduzem os romances: os conflitos entre gerações, o relacionamento mãe/filha, o reconhecimento e a definição da diferença de gêneros entre mulheres e homens negros, a capacidade extraordinária da negra de doar a vida na morte [re] criando também a si mesma.



Intelectuais observadores deste impulso épico de narração não são apenas a importância dos nomes, já arraigados na tradição folclórica afro-americana, mas acima de toda a escolha de nomes simbólicos, a presença recorrente de traços físicos peculiares que conotam as características próprias de cada uma das personagens, avultar a importância dos gestos e mínimos episódios, a invenção da genealogia matriz-linear. Partindo desta última, basta recordar-se de *Eva*, *Hannah*, e *Sula* em *Sula*, *Pilate*, *Reba* e *Hagar* em *Song of Solomon*; *Baby Suggs*, *Sethe*, *Denver* e *Amada* em *Beloved*. As personagens femininas estão divididas fielmente em gerações: as crianças, as jovens, as mulheres maduras e as mais velhas. Com *Eva*, *Pilate* e *Baby Suggs* a escritora criou personagens inesquecíveis. Mães como elas são – e com elas, *Sethe* – encaram a figura da mãe arquetípica, aniquilando entre outros: o estereótipo da matriarca negra da qual derivam. Dão a vida com generosidade: *Eva* tem três filhos e adota crianças em continuação; *Pilate* tem uma filha, faz-se de mãe para o sobrinho *Milkman* que vem ao mundo ajudando a *Ruth*; *Sethe*, a escrava fugitiva,

continua a gerar filhos com energia e coloca-os a salvo a caminho da 'ferrovia subterrânea' antes de fugir ela já está grávida. Salvando a vida, defendendo-a de toda a ameaça depois que o marido não consegue fugir abandonando-a na miséria pura; *Eva* sobrevive para seus filhos e disse que sacrificou uma perna no trem para receber o dinheiro do seguro. *Pilate* protege a cunhada *Ruth* quando *Macon Dead* descobre a gravidez- faz de tudo para matar o filho que tem no ventre; defende sua filha *Reba* dos homens que abusam de sua generosidade afrontando-lhe o corpo a corpo com uma faca. *Baby Suggs* acolhe a nora da fuga, antes recebe os netinhos que chegaram primeiro que a mãe. *Eva* e *Sethe* podem também reconquistar a vida que doaram. *Eva* devora a vida que de acordo com ela não vale a pena ser vivida quando um filho arde vivo viciado em heroína, desejando voltar ao seu útero; quando os caçadores de escravos estão no enlaço de *Sethe*, ela arrasta as crianças para acabana com a intenção de cortar a garganta delas, e mata então a filhinha de dois anos.

Já se dizia que os nomes das personagens evocam situações que as caracterizam no curso da história. Frequentemente a escolha é irônica, dissonante. Os pais de *Pecola* se chamam *BreedLove* e paradoxalmente, não são o amor. Na descendência de *Eva* – a primeira mulher-chama-se *Piece*, um ideal, uma força que todos desejariam alcançar, mas estão ali mulheres inquietas e atormentadas. *Pilate* procurou as cega - na Bíblia do primeiro *Macon Dead* - o significado de seu nome que tem equivalência assonante com *Pilot*: é ela que de fato vai guiar *Milkman* em direção ao seu vô. Outra característica para completar o exemplo deste narrar épico, são os sinais particulares que denotam as personagens. A necessidade de *Milkman* por não poder voar se manifesta por volta dos 14 anos, quando repara que uma perna é maior que a outra; ele manca em demonstração de insegurança, mas prossegue em direção ao mítico vô final com um passo deselegante de um pássaro fora do ar. *Eva* só tem uma perna, porém, o cuidado que tem rende-lhe a 'magnitude'. *Sula* tem uma vontade de olhos celestes, o único traço físico descrito em detalhe, que assume forma e significados diversos aos olhos de quem ler ou olha. *Pilate* cheira a floresta porque mastiga sementes de pinheiro. Ela nasceu na passagem do ventre materno com o consentimento da morte e por este motivo não tem umbigo, os exemplos poder-se-iam continuar a ponto de ilustrar a predileção da escritora por personagens excêntricos e extraordinários. Estes personagens são resultado e razão de ser do discurso narrativo de Toni Morrison, veículo privilegiado de uma das tentativas literárias contemporânea mais gloriosas de impressionar o leitor, fazendo-o ver outra visão e a essência das coisas.

#### Referências bibliográficas (ordem alfabética):

1. Cathleen Medwick, People Are Talking about Toni Morrison. <<Vogue>> (April, 1981), pág: 331.
2. Jane Backerman, The Seams Can't Show: an Interview with Toni Morrison. <<Black American Literature forums>> XX, 2. 1978. pág: 56-60.
3. Thomas Le Clair, A conversation with Toni Morrison –The Language Must not Sweat. << The New Republic>> 184, 12 (March 21, 1981). Pág:27.

4. Toni Morrison, Song of Solomon. New York, Alfred A. Knopf, 1977. pág: 278.
5. Toni Morrison, Amada. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 1988.
6. Willam O'Connor, The Grotesque: an American Genre and other Essays. Carbondale; South Illinois Press, 1962. pág: 5.