

Branca Maria Lopes de Albuquerque Costa

**Richard Wright e William “Big Bill” Broonzy: diálogos narrativos
da Grande Migração Negra Americana (1930-1960)**



Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos

Orientador
Professor Doutor Mário Avelar

Universidade Aberta

Porto 2007

Branca Maria Lopes de Albuquerque Costa

**Richard Wright e William “Big Bill” Broonzy: diálogos narrativos
da Grande Migração Negra Americana (1930-1960)**

Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos

Orientador

Professor Doutor Mário Avelar

Universidade Aberta

Porto 2007

I pick up my life
And take it with me
And I put it down in
Chicago, Detroit, Buffalo, Scranton,
Any place that is North and East
And not Dixie.

Langston Hughes, "One-Way Ticket" (1948)



Jacob Lawrence, "The Migration Series", 1940-1941
(The Phillips Collection, Washington)

Resumo

A Grande Migração Negra Americana do século XX foi a maior movimentação humana interna ocorrida nos Estados Unidos. Durante décadas milhões de afro-americanos dirigiram-se para Norte em busca de melhores condições de vida, fugindo de um Sul racista e opressor que os intimidava e discriminava. A Chicago chegou a maioria desses migrantes, incluindo muitos músicos de *jazz* e *blues*, que consigo levaram uma cultura musical muito própria e um estilo de música genuinamente afro-americano.

A experiência humana dessa migração atravessa a literatura, a arte e a música afro-americanas. Richard Wright na literatura e Big Bill Broonzy na música são disso exemplo. Nascidos no Mississippi, ambos participaram nessa migração em massa, um como o outro se estabeleceram na ilusória “Terra Prometida” de Chicago e um como o outro dali partiram para o Mundo.

Broonzy, considerado um dos “pais” do *Chicago blues*, fez a ponte entre os *blues* rurais do Sul e os *blues* urbanos do Norte, abriu caminho a novas gerações de músicos e divulgou o estilo perante audiências dos Estados Unidos e da Europa.

Wright foi o primeiro escritor negro americano a conseguir notável fama literária na América e na Europa e a exercer grande impacto tanto junto dos leitores negros como dos brancos com o romance *Native Son* e a autobiografia *Black Boy*.

Esta dissertação aborda os percursos de vida, tão paralelos entre si, destes dois vultos da cultura americana do século XX através das suas obras onde a Grande Migração Negra está mais presente, relacionando assim a literatura com a expressão cultural afro-americana contida nos *blues*.

Abstract

The Great Black Migration of the Twentieth Century was the largest human movement the United States have ever seen. Occurring mainly during the first quarter of the century, several million African-Americans headed North looking for better living conditions denied to them in the racist and intimidating “Jim Crow” South. Chicago was the main end of travel. Many rural musicians arrived here, bringing a genuine African-American music style with them: the blues.

The human experience born of that migration crosses the African-American literature, art and music, so well exemplified by Richard Wright in literature and Big Bill Broonzy in music. Born in Mississippi, both have been migrants who demanded the illusion of a “Promised Land” in Chicago, both have left the “Windy City” for wider audiences.

Broonzy is one of the “fathers” of Chicago Blues. Acting like a bridge between South rural and North urban blues, he helped open the way to new generations of musicians and was a true “Blues Ambassador” in the United States and Europe.

Wright was the first African-American author to reach a recognized literary fame and status in America and Europe. His novel *Native Son* and his autobiography *Black Boy* have caused great impact both in negro and in white readers all over the world.

This dissertation approaches the lives of Richard Wright and Big Bill Broonzy in the light of their works where the Great Black Migration is present, thus linking its main musical expression – the blues – with literature.

Para o meu pai,
também ele um (e)migrante.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao Sílvio, companheiro de longa data, amante do saber e do rigor das palavras, agradeço o permanente incentivo, apoio e crítica a este trabalho. Não necessito de lho dedicar, pois em grande medida ele também lhe pertence. Se a minha relação com o computador é hoje mais serena e se o trabalho de pesquisa e a redacção desta dissertação disso beneficiaram, ao Sílvio o devo inteiramente. Se algum mérito vier a ser encontrado neste estudo, com ele igualmente o partilharei.

À Diana e à Sara agradeço as apreciações sempre tão generosas sobre o trabalho da mãe e todo o estímulo que continuamente me inculiram. Peço-lhes desculpa por todos os inconvenientes decorrentes da minha falta de tempo e atenção para com elas. Mas eu sei que compreendem...

À minha colega de mestrado, Cristina Pereira, estou profundamente grata pela camaradagem, pelas horas de alegria e de sofrimento partilhados, pelo contágio da sua energia juvenil, pelo exemplo de persistência e determinação e por se ter tornado uma grande amiga por via desta caminhada que ambas encetámos há três anos atrás.

Uma palavra especial é também devida à minha amiga Adelaide Sá, que sempre me encorajou a prosseguir com este projecto e me fez sentir capaz de o levar a bom porto.

Na impossibilidade de os nomear a todos, endereço um bem-haja aos meus colegas amigos da Escola Secundária da Maia, na pessoa do seu ex-Presidente Pedro Castro, pelas palavras estimulantes e pelo entusiasmo genuíno com que sempre se referiram a este meu trabalho.

À minha mãe e aos meus irmãos agradeço a compreensão que tiveram para comigo por, durante a redacção desta dissertação, lhes ter faltado com a atenção que geralmente lhes dedico.

Exprimo o meu reconhecimento ao Instituto de Estudos Norte-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra pela afabilidade com que sempre fui recebida, e agradeço com especial carinho à D. Dina pela sua simpatia, gentileza e disponibilidade no atendimento que aí me proporcionou aquando da minha pesquisa bibliográfica e na resposta expedita a qualquer pedido que eu lhe fizesse chegar.

Finalmente, agradeço ao Professor Mário Avelar por, desde muito cedo, ainda no início da parte curricular do mestrado, ter dado um aval ao plano de investigação que lhe apresentei, e por de imediato se ter disponibilizado para orientar esta dissertação. Agradeço-lhe igualmente por, apesar da distância, ter sempre respondido com prontidão às minhas solicitações e por termos sempre conseguido comunicar com eficácia.

SIGLAS DAS OBRAS DE RICHARD WRIGHT REFERIDAS NO TEXTO

<i>AH</i>	<i>American Hunger</i>
<i>BB</i>	<i>Black Boy</i>
<i>LT</i>	<i>Lawd Today!</i>
<i>NS</i>	<i>Native Son</i>
<i>TMBV</i>	<i>12 Million Black Voices</i>
<i>UTC</i>	<i>Uncle Tom's Children</i>
<i>WML</i>	<i>White Man Listen!</i>

Índice

AGRADECIMENTOS.....	III
SIGLAS DAS OBRAS DE RICHARD WRIGHT REFERIDAS NO TEXTO	IV
I INTRODUÇÃO	1
II AFRO-AMERICANOS: UM POVO E UMA CULTURA EM MOVIMENTO	7
II.1. A Grande Migração Negra do século XX: breve contextualização histórico-social..	9
II.1.1 As leis “Jim Crow”	12
II.1.2 Razões de abandono do Sul.....	14
II.1.3 O Confronto com a paisagem urbana.....	20
II.1.4 Impacto da Grande Migração na sociedade americana.....	22
II.2. A narrativa de migração como resposta à geografia racial americana.....	26
II.2.1 “Migration Narratives”.....	27
II.2.2 Os <i>Blues</i> migrantes.....	36
II.2.3 “The blues voice”/“The matrix as blues”	46
III “BLACK BOYS” E “NATIVE SONS” OU O SUL E O NORTE COMO “HOME(LESSNESS)”	49
III.1. A Dinâmica do Lugar nas “narrativas de migração”.....	49
III.1.1 Big Bill Blues	58
III.1.2 Richard Wright’s Blues	72
III.2. A focalização Wrightiana da migração	75
III.2.1 <i>Black Boy/American Hunger</i>	76
III.2.2 <i>Twelve Million Black Voices</i>	81
III.2.3 <i>Lawd Today!</i>	86
III.2.4 <i>Uncle Tom’s Children</i>	90
III.2.5 <i>Native Son</i>	91
IV RICHARD WRIGHT E BIG BILL BROONZY: VOZES MIGRANTES ROMPENDO AS MARGENS.....	96
IV.1. As inovações dos <i>blues</i> urbanos de Broonzy	97
IV.2. “To build a bridge of words” – A voz do migrante Wright e o desenvolvimento da estética do artista	105
IV.2.1 O(s) realismo(s) de Wright.....	114

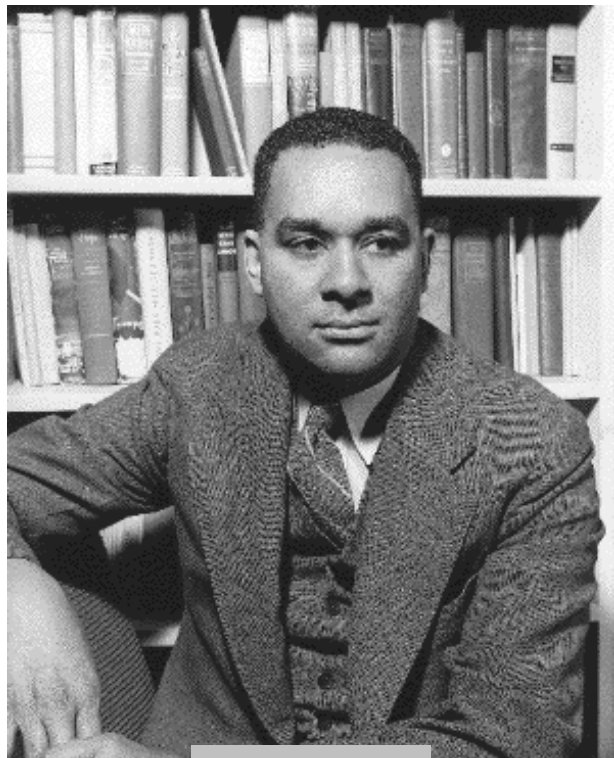
IV.2.2	“The evidence of things unseen” ou o subtexto da expressão afro-americana.....	119
IV.3.	<i>Native Son</i> ou a migração trágica de Bigger Thomas	127
V	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
VI	ANEXO: TEXTOS DE CANÇÕES DE BIG BILL BROONZY	150
VII	BIBLIOGRAFIA	158
VII.1.	Textos de Richard Wright	158
VII.2.	Textos de Big Bill Broonzy.....	159
VII.3.	Estudos/artigos sobre a obra de Richard Wright.....	159
VII.4.	Estudos/artigos sobre a obra de Big Bill Broonzy	162
VII.5.	Obras/artigos sobre <i>Blues</i>	162
VII.6.	Bibliografia Geral.....	164
VII.7.	Webgrafia	168
VII.8.	Filmografia	169
VII.9.	Discografia	170
VIII	CRÉDITOS DE IMAGENS	171
IX	ÍNDICE REMISSIVO.....	172

“Why is our music so contagious?
Why is it that those who deny us are willing to sing our songs?”

Richard Wright



Big Bill Broonzy
1893-1958



Richard Wright
1908-1960

SO LONG, BIG BILL BROONZY ...

Come and feast on this melancholy! Listen to these songs
and enjoy this misery! Clap your hands in ecstasy to this outpouring
of sorrow! You can even dance to this lyrical suffering!

R. W.

I INTRODUÇÃO

Much of the Afro-American literary tradition can be read as successive attempts to create a new narrative space for representing the recurring referent of Afro-American literature, the so-called Black Experience.

Henry Louis Gates, Jr.

If it is true that the blues is to be heard and not written it is also equally true that the blues eminently deserves to be written about.

Paul Oliver

O carácter multicultural, multiétnico e multirracial da cultura e da literatura dos Estados Unidos, em paralelo com a emancipação e afirmação de culturas e literaturas minoritárias, tem levado nas últimas décadas ao repensar do tradicional “cânone americano”. Neste contexto, e de um modo particular, as expressões afro-americanas têm constituído objecto de estudo por parte de muitos autores, brancos e negros, americanos e estrangeiros.

A partir de meados dos anos 60 e ao longo de toda a década de 70 do século XX, a emergência dos chamados “Black Studies” nas academias americanas, a sua legitimação e a sua institucionalização vieram provar que grupos minoritários como os negros americanos não só têm uma história e uma cultura próprias com grande impacto na sociedade americana, mas que essa história e essa cultura são áreas férteis de investigação académica.

Foram muitos os autores que trilharam o longo caminho conducente a essa fase de acreditação da existência de uma história cultural e literária afro-americana. De entre eles, ergue-se um nome que continua, após mais de meio século, a ser frequentemente revisitado no seu estatuto de grande criador, combatente, inovador e precursor da afirmação identitária afro-americana: Richard Wright. Ele é um dos autores que abordaremos no nosso estudo, considerando globalmente a sua obra, o seu militantismo literário feito de (des)construções político-culturais e filosóficas, bem como os textos essenciais do seu *corpus* crítico. Centrar-nos-emos, porém, no contributo das suas narrativas ficcionais e não-ficcionais que reflectem mais de perto a Grande Migração Negra do Sul para o Norte dos Estados Unidos nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX, uma época histórica de enorme e penosa transição nas vidas dos negros americanos.

Richard Wright, um autor que há muito admiramos, é visto na actualidade como um dos nomes “canónicos” da literatura afro-americana e, conseqüentemente, da literatura americana em geral. Todavia, e apesar da evolução que começámos por referir no início, não podemos afirmar que não haja ainda autores oriundos da comunidade negra mantidos à margem do cânone americano e, sobretudo, não podemos atestar que a dita cultura popular afro-americana tenha já conseguido sair dessas margens. Porquê, então, a inclusão de um músico popular de *blues* – William “Big Bill” Broonzy – o nosso outro autor – nesta dissertação? Porquê dedicar um estudo académico a este estilo de música e a este músico em particular e porquê colocá-lo em “diálogo” com Richard Wright?

São várias as razões da nossa decisão.

Para além do gosto pessoal por esta forma musical e pelo músico em apreço, assistimos hoje em dia nos Estados Unidos da América, a nível académico, a um grande interesse pelo estudo dos *blues*. Tem vindo a ser dada especial atenção ao chamado “blues criticism”, uma crítica cultural e literária que tem ajudado a legitimar essa forma de expressão da cultura afro-americana – “a communal voice from its heartland”, tal como refere William Barlow, um dos seus maiores estudiosos. Por outro lado, dois dos mais aclamados críticos literários afro-americanos, Houston Baker, Jr. e Henry Louis Gates Jr., convergiram nas últimas décadas num trabalho de descoberta e afirmação da matriz vernácula da cultura negra, o que ajudou à “canonização dos *blues*”, como refere a afro-americanista Isabel Caldeira num artigo de 1988 (“A nova crítica afro-americana...”).

A nossa descoberta de Big Bill Broonzy é relativamente recente e foram os seus temas mais conhecidos como “Key to the Highway” e “Black, Brown and White” que nos instigaram a conhecer melhor a sua discografia¹. Ao fazê-lo, detectámos o potencial narrativo das suas “lyrics”. Por outro lado, vislumbrámos na escrita de Wright e nos textos das canções de *blues* de Broonzy vários pontos de contacto, o que nos levou a tentar estabelecer relações de intertextualidade entre eles no quadro mais vasto da expressão afro-americana.

Há ainda outros factores de aproximação entre estes dois autores nascidos nos estados segregados do Sul: vieram do mesmo grupo marginalizado, migraram ambos para o Norte e, apesar de nunca se terem encontrado, viveram em Chicago na mesma época, provavelmente ouviram e falaram dos mesmos temas relativos à sua comunidade, expressaram-nos com

¹ A canção “Key to the Highway” é conhecida mundialmente devido à excelente versão que o grupo Derek and the Dominos, cuja figura proeminente foi Eric Clapton, apresentou no disco de 1970 “Layla and Other Assorted Love Songs”.

grande veemência e, embora de forma diferente, utilizaram a mesma “blues voice”. Uma voz que ambos fizeram ouvir na Europa, onde Wright viveu e onde Broonzy fez *tournees* divulgando os *blues*.

Acresce que Richard Wright e Big Bill Broonzy representam marcos importantes na cultura americana em geral e ilustram ambos a Grande Migração Negra e as suas causas e consequências. Foram autores inovadores nas suas artes, influenciaram outros escritores e outros músicos que se lhes seguiram e tiveram impacto na América e na Europa. Broonzy é considerado um dos “pais” do “Chicago blues”, tendo feito a ponte entre o *blues* tradicional do Sul e o *blues* urbano do Norte, com novos instrumentos e novo ritmo. Wright foi o primeiro escritor negro americano a conseguir reconhecimento literário na América e na Europa e a exercer grande impacto tanto junto dos leitores negros como dos brancos com o seu romance *Native Son* e com a sua autobiografia *Black Boy*.

O nosso estudo tem, pois, como objecto específico a narrativa da Grande Migração Negra Americana presente na literatura e nos *blues* das décadas em foco, particularmente nos contributos das vozes de Richard Wright e de Big Bill Broonzy.

Se Big Bill Broonzy terá alguma vez ouvido falar de Richard Wright e da sua obra é algo que desconhecemos, mas que Richard Wright conhecia bem a obra de Big Bill Broonzy é um dado que pudemos comprovar. Efectivamente, Wright produziu um belo texto sobre Broonzy aquando da sua morte, incluído nas “jacket notes” do disco *The Blues of Big Bill Broonzy* (Mercury 7198) e intitulado “So Long, Big Bill Broonzy”.

Ao estabelecermos ligações entre Wright e Broonzy e, conseqüentemente, ao evidenciarmos conexões entre Wright e os *blues* foi nossa intenção sublinhar a grande identificação de Wright com a história do seu povo e a sua defesa de uma cultura negra americana de cariz vernáculo, trazendo a lume uma leitura da sua obra que, em vários pontos, contraria uma outra, maioritária ao longo de várias décadas, que o apresenta como distante da sua comunidade de origem e da “folk culture” afro-americana.

Salientaremos na obra de Wright a sua “blue prose”² e a influência da “folk expression”, nomeadamente os *blues*, essa forma de arte popular assim caracterizada por Ralph Ellison:

² Cf. o artigo “Richard Wright’s Blue Prose” (2002), de Leo I. Huisman, do Departamento de Inglês da Northern Michigan University. Disponível *online* no endereço <www.highbeam.com>.

The blues is an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near tragic, near-comic lyricism. As a form, the blues is an autobiographical chronicle of personal catastrophe expressed lyrically. (77)

Os *blues* estiveram sempre presentes na vida de Richard Wright, tal como defende Bruce Dick, um seu estudioso, no artigo “Richard Wright and the Blues Connection” publicado na revista *The Mississippi Quarterly* (1989). Dick afirma que Wright não só reconheceu o valor da “African-American folk culture” e muito particularmente os *blues* – uma forma musical que recebeu pouca atenção crítica durante a sua vida – como também foi um precursor do já referido “blues criticism”. Para além disso, não podemos ignorar que o próprio Wright foi autor de cerca de uma dezena de textos de canções de *blues*.

Do ponto de vista analítico, o nosso estudo será essencialmente enquadrado pela perspectiva teórica do crítico literário Houston Baker Jr. – que elege os *blues* como matriz de análise da produção cultural afro-americana – e por trabalhos da década de noventa do século XX de autores como Farah Griffin e Lawrence Rodgers, os quais estabelecem os conceitos de “Migration Narrative” e “Great Migration Novel”, respectivamente.

No primeiro capítulo encetaremos o nosso estudo traçando uma breve perspectiva histórico-social da Grande Migração Negra do século XX com base nos trabalhos mais recentes de historiadores, sociólogos e estudiosos vários de modo a contextualizar um tema que pensamos não ter sido ainda directamente tratado entre nós nos estudos americanísticos e afro-americanísticos mas que é muito estudado actualmente na academia americana a vários níveis. Contudo, mesmo aí, e de acordo com Rodgers, “... the great migration has been thoroughly studied as history but not significantly enough as art”. (25)

Mostraremos, ainda no primeiro capítulo, um percurso de análise crítica da Grande Migração nas suas vertentes literária e musical levado a cabo nas últimas duas décadas por homens e mulheres das letras afro-americanas e traçaremos uma breve história dos *blues* ao longo do século XX, indo desembocar na “blues matrix” de Houston Baker Jr.

Enveredaremos, num segundo capítulo, por caminhos que penetram nas vidas e obras dos autores estudados, mostrando as suas facetas de migrantes e de narradores da Grande Migração. Nos seus textos tentaremos identificar a procura da “livable home” de Rodgers ou dos “safe spaces” de Griffin, isto é, seguiremos a linha crítica de análise da (in)existência de um “lar” (“home”) para a comunidade afro-americana – os (rapazes) negros ou filhos nativos da América como Wright os designou em duas das suas mais importantes obras. No terceiro

capítulo, salientaremos os papéis dos nossos autores como artistas pioneiros de uma cultura modernista e pós-modernista afro-americana e esboçaremos um “diálogo” entre as vozes migrantes de Wright e de Broonzy de forma a mostrarmos paralelos e a estabelecermos pontos de contacto entre os dois autores, evidenciando a “blues sensibility” de Wright.

Procuraremos centrar o nosso estudo nos textos de Wright e Broonzy onde se torna mais patente a focalização da migração, a dinâmica dos lugares Norte e Sul e a importância do conceito de “home”. Seleccionámos, por conseguinte, as obras de Wright *Twelve Million Black Voices*, *Black Boy*, *Uncle Tom’s Children*, *Lawd Today!* e *Native Son*, às quais faremos uma breve abordagem no segundo capítulo. Analisaremos também alguns “migration blues” de Broonzy. As “lyrics” completas dessas canções são anexadas a este trabalho pelo facto de as mesmas serem de difícil obtenção, por não se encontrarem conjuntamente publicadas e de forma impressa em qualquer antologia ou obra e também por ser difícil aceder à discografia do músico³. *Native Son* será objecto de análise mais desenvolvida no terceiro capítulo por ser a obra canónica de Wright e por, com ela, pretendermos ilustrar uma das consequências da Grande Migração, isto é, fazermos a leitura de *Native Son* como a migração trágica do protagonista Bigger.

Gostaríamos de referir que empregaremos o termo “narrativas” relativamente a textos de canções de *blues* com o sentido que lhe é dado por Farah Griffin e nas perspectivas de análise de William Barlow – que os considera narrativas não lineares mas circulares e indirectas no seu discurso seguindo a tradição oral africana (325) – e de Charles Keil, que vê nos *blues* urbanos uma “increasing emphasis on lyrics that tell a story as opposed to the country practice of stringing together phrases linked only to a very general theme or emotional state.” (74)

Para designar o grupo étnico cujos antepassados vieram de África no tempo da escravatura e para denominar tudo o que a esse estrato étnico-cultural se refira usaremos essencialmente o vocábulo “afro-americano”, apesar de actualmente o termo “african-american” ser aquele que é mais usado nos Estados Unidos por ser considerado o mais politicamente correcto. Como na Língua Portuguesa “afro-americano” e “africano-americano” contêm o mesmo sentido ausente de qualquer conotação menos positiva, optámos pelo primeiro por ser mais curto, não obstante, contudo, à utilização das designações equivalentes “negro” e “negro americano”.

³ Na Bibliografia são incluídos dois endereços electrónicos onde poderão ser encontradas muitas “lyrics” de Broonzy. Comprovámos, contudo, que algumas não correspondem exactamente ao que se ouve nas gravações.

A designação dos afro-americanos tem evoluído ao longo dos tempos e nem sempre sem controvérsia. Vale a pena, a este propósito, citar o conhecido cantor e actor norte-americano Harry Belafonte: “I was born colored, after that Negro, then black and now we’ve settled on African-American. No other group has taken a century just to learn what to call ourselves and what others should call us.”⁴

A bibliografia apresentada no fim desta dissertação reflecte de algum modo a vastidão do que tem sido escrito ao longo de décadas sobre a Grande Migração Negra, os *blues*, Big Bill Broonzy e especialmente Richard Wright. Tratando-se necessariamente de uma selecção, podemos considerá-la uma “Biblioteca Fundamental” sobre os temas em análise e um ponto de partida que desejamos útil para futuros trabalhos.

Uma nota final: nos capítulos que se seguem surgem amiúde frases como “década de 30”, “anos 40”, etc.. Significam implicitamente que nos estamos a referir ao século XX.

⁴ Cf. Conferência de Imprensa no *Schomburg Center for Research in Black Culture* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, 2004, disponível online no endereço <http://www.racematters.org/blackmigrationbothslavefree.htm>.

II AFRO-AMERICANOS: UM POVO E UMA CULTURA EM MOVIMENTO

All communities in American society trace their origins in the United States to one or more migration experiences. America, after all, is "a nation of immigrants"

Dodson e Diouf

Embora de uma forma necessariamente elíptica, importa referir que a movimentação geográfica tem desempenhado um papel central na experiência dos negros na América, desde que os primeiros africanos foram levados para aquelas paragens.

De acordo com o investigador Howard Dodson, director do “Schomburg Center for Research in Black Culture”, da Biblioteca Pública de Nova Iorque, os afro-americanos têm sido moldados por diferentes migrações talvez mais do que qualquer outra etnia das Américas. Dodson refere que a história e a cultura afro-americanas são produto de várias movimentações, umas forçadas, outras voluntárias, que começaram no Hemisfério Ocidental há cinco séculos atrás⁵.

A maioria dos historiadores considera que a movimentação geográfica dos afro-americanos se inicia no século XVII em África, com a migração forçada de negros escravos e o seu transporte muitas vezes fatal através do Atlântico – a chamada “Middle Passage”⁶.

A chegada a Jamestown, Virgínia, em Agosto de 1619, de um pequeno navio holandês com 20 homens e mulheres negros a bordo é geralmente considerada o marco histórico do início da gesta dos negros na América do Norte. John Rolfe, o importante produtor de tabaco da Virgínia que casara com a bem conhecida índia Pocahontas, assim descreveu às autoridades coloniais a chegada do navio com os “20. and Odd Negroes”⁷:

⁵ Cf. *In motion: the African-American Migration Experience*. <<http://www.inmotionaame.org/home.cfm>>, um site criado a partir da exposição com o mesmo nome, organizada pelo “Schomburg Center for Research in Black Culture”, Nova Iorque e aí patente ao público entre Fevereiro e Abril de 2005. O site está organizado em torno de treze migrações definidas e delimitadas no tempo, consideradas determinantes na formação e transformação da América Negra e da nação americana no seu todo. Este projecto é complementado com uma obra homónima, impressa, da autoria de Howard Dodson e Sylviane A. Diouf, publicada pela *National Geographic Society* em 2004.

⁶ Assim chamada porque se tratava do troço intermédio da longa viagem que os barcos empreendiam da Europa para a costa ocidental de África, de África para as Américas e daqui de novo para a Europa, sempre com diferentes cargas. A carga transatlântica intermédia era humana, acomodada como sardinhas...

⁷ Estudos relativamente recentes (1997) indicam que, provavelmente, estes “20 and odd negroes” terão vindo de Angola num navio negreiro português capturado nas Caraíbas por dois barcos, um inglês e este holandês (Cf. Engel Sluiter, “New Light on the ‘20 and Odd Negroes’ Arriving in Virginia, August 1619”. *William and Mary Quarterly* (Third Series). Vol.: 54. (1997): 395-398).

About the latter end of August, a Dutch man of Warr of the burden of a 160 tunnes arrived at Point-Comfort, the Commandors name Capt Jope, his pilott for the West Indies one Mr Marmaduke an Englishman. They mett wth the Trier [the ship Treasurer] in the West Indydes, and determyned to hold consort shipp hetherward, but in their passage lost one the other. He brought not any thing but 20. and odd Negroes, wch the Governor [Sir George Yeardley] and Cape Merchant [Abraham Peirse] bought for victualle (whereof he was in greate need as he pretended) at the best and easyest rate they could. ([sic] Rolfe citado por McCartney 39)

Segundo novas interpretações da história afro-americana, a gesta negra deverá começar a ser narrada, todavia, a partir de quase um século antes de Jamestown, com os primeiros africanos trazidos para os territórios espanhóis da Florida, do Texas e de outras zonas do Sul da América do Norte, vindos do México e das Caraíbas.

Para além do tráfico negreiro, as maiores movimentações antes da Guerra Civil Americana (1863-1865) compreenderam a extensão da escravatura até ao vale do Mississippi, a fuga de escravos dos Estados do Sul para os do Norte, a ida de negros livres (“freedmen”) do Sul para o Norte e para o Canadá e, finalmente, a emigração de alguns para África.

Durante e depois da Guerra Civil, homens e mulheres negros emancipados movimentaram-se para assegurar a sua liberdade. Ao mesmo tempo, muitos negros livres do Norte foram para o Sul como soldados, e outros viajaram para lá a fim de ensinar ou ajudar a liderar instituições comunitárias. A primeira movimentação verdadeiramente colectiva para fora do Sul foi, todavia, a do “Exoduster Movement” em direcção ao estado do Kansas, no centro do país (1877 a 1881), durante a qual quarenta a setenta mil negros americanos deixaram os ex-estados escravagistas, depois do colapso da Reconstrução⁸, atraídos por prospectos como os da Fig. II.1.

Mais tarde, no início do século XX, vários líderes negros cultos reagiram às leis segregacionistas do Sul e dirigiram-se para o Norte⁹. Outros, embora em número muito reduzido, ainda consideraram a emigração para África.

A questão da restrição ou da liberdade de movimento esteve sempre presente nas vidas dos negros americanos, quer durante a Escravatura quer depois da Emancipação¹⁰, mas seria na primeira metade do século XX que teriam lugar as Grandes Migrações do Sul para o Oeste

⁸ Período de cerca de doze anos após a Guerra Civil, entre 1865 e 1877.

⁹ Como líderes cultos eles enquadravam-se no conceito de “Talented Tenth”, expressão que apareceu pela primeira vez em *The Negro Problem* (New York, 1903), de W. E. B. DuBois, educador e intelectual negro que defendia a necessidade de educação superior para a sua comunidade a fim de os 10 por cento mais aptos dos seus membros desenvolverem capacidades de liderança.

¹⁰ A Emancipação dos escravos (“Emancipation Proclamation”) foi decretada por Lincoln no dia 1 de Janeiro de 1863 e foi uma das causas próximas da Guerra Civil.

e para o Norte. A partir do início da segunda metade do mesmo século iniciar-se-ia um movimento inverso em direcção ao Sul já “dessegregado”.



Fig. II.1. Anúncios de angariação de negros para o Kansas

Os actuais 35 milhões de afro-americanos¹¹ são pois, os herdeiros de todas estas migrações, “a population that has embraced its varied heritage built by millions of men and women constantly on the move, looking for better opportunities, starting over, paving the way, and making sacrifices for future generations” (Dodson 10).

II.1. A Grande Migração Negra do século XX: breve contextualização histórico-social

A América do século XX assistiu a um dos maiores movimentos internos de população da sua história – “The Great Black Migration”. Entre, aproximadamente, 1915 e 1960 mais de seis milhões de negros americanos tentaram escapar à miséria, à opressão e à segregação das “Jim Crow Laws” dos Estados do Sul, procurando a liberdade económica e social nos centros urbanos do Norte. O Norte industrial, com necessidade de mão-de-obra e onde a segregação não estava legislada, era em certa medida visto como a “Terra Prometida”. Este acontecimento histórico reverteu-se da maior importância para as vidas dos afro-americanos e exerceu um enorme impacto na sociedade americana em geral.

¹¹ Em 2004, segundo Dodson (10).

Foi sobretudo durante a Primeira Guerra Mundial que os negros americanos se deslocaram em massa das plantações para as cidades, particularmente para um número seleccionado de centros urbanos do Norte, como Nova Iorque, Chicago e Filadélfia, para onde se dirigiam em pequenos grupos ou com famílias inteiras (ver Fig. II.2). Até ao início dos anos 60 do Séc. XX seguiram-se outras vagas migratórias, sendo de realçar aquelas que tiveram lugar entre as duas Guerras Mundiais e após a Segunda Guerra em direcção à cidade de Chicago e que enquadrarão, com as suas causas e consequências, o nosso trabalho sobre Richard Wright e Big Bill Broonzy.



Fig. II.2. "A negro family just arrived in Chicago from the rural South"

Toda esta grande movimentação geográfica dos afro-americanos na primeira metade do século XX, fascinante do ponto de vista sociológico, tem sido objecto de estudo por parte de muitos investigadores nos últimos anos, sob perspectivas diferentes, e tem vindo a ter um lugar de destaque nos chamados "African-American Studies".

No entanto, foi só a partir de meados dos anos 80 que este facto histórico começou a ser alvo de uma mais aturada atenção por parte de estudiosos e críticos vários, dentro e fora dos círculos académicos. Lawrence R. Rodgers, um dos primeiros autores a explorar a ligação entre romance e Grande Migração Negra, declara a sua perplexidade sobre a visão limitada que a comunidade académica e gerações sucessivas de sociólogos e historiadores possuíam

sobre aquela que foi, na sua opinião, “the largest common experience uniting the African-American population after slavery” (Rodgers ix).

Foi surpreendente, de facto, a quantidade de eventos culturais que viram nesta migração uma fonte de inspiração, de pesquisa e de mensagens várias. Em 1988, por exemplo, o grande público americano e as centenas de milhares de turistas que visitaram Washington D.C. começaram a tomar consciência da importância histórica desta migração e da consequente transplantação da cultura negra do Sul para o Norte dos Estados Unidos com a abertura da exposição permanente “From field to factory” no *Smithsonian Museum of American History*. Entre outras coisas, aí podem ser vistas as cabanas habitadas pelos “sharecroppers” nas plantações de algodão do Mississippi¹² (ver Fig. II.3) e os minúsculos apartamentos (“kitchenettes”) dos trabalhadores negros da zona sul (“Southside”) de Chicago durante a Grande Migração.



Fig. II.3. Cabana (“casa”) de “sharecropper” no Delta do Mississippi.

A publicação, em 1989, da obra de James Grossman *Land of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration* marcou, finalmente, a mudança de atitude da comunidade académica e despoletou um debate nacional sobre a história e a cultura da migração negra. Depois da sua publicação tiveram lugar várias conferências académicas em diversas universidades e a *Modern Language Association* (MLA) organizou um encontro sobre Literatura e a Grande Migração.

¹² “Sharecropping” era um sistema pelo qual trabalhadores negros arrendavam terras de cultivo aos proprietários brancos das plantações, que lhes forneciam sementes, adubos, uma cabana miserável e uma pequena quantia para despesas, tão insuficiente que os rendeiros (“sharecroppers”) se viam na necessidade de lhes pedir dinheiro emprestado. Os “sharecroppers” faziam a colheita, os proprietários vendiam-na e o resultado da venda era repartido no fim do ano sempre muito desfavoravelmente para o rendeiro que, sem poder de negociação, inevitavelmente acumulava dívidas e assim mantinha a antiga relação de dependência.

Outro momento decisivo na concessão de visibilidade e importância à Grande Migração Negra foi a publicação, em 1991, pela respeitável editora Knopf, da obra de Nicholas Lemann, *The Promised land: The Great Black Migration and How it Changed America*.

Seguiram-se outras obras, literárias e não literárias, filmes, séries, espectáculos de música e de dança e exposições várias sobre o mesmo tema.

Tornou-se evidente que o êxodo de mais de 6 milhões de negros do Sul para o Norte dos Estados Unidos é uma característica central da produção cultural afro-americana do século XX, e críticos literários e culturais como Lawrence R. Rodgers, Hazel Carby e Charles Scruggs, entre outros, têm-se empenhado em o demonstrar e em delimitar e definir conceitos teóricos relativos a essa produção.

Das diferentes narrativas de migração, da emergência de um novo género de literatura afro-americana – o romance de migração – da sua caracterização e do entrelaçar de geografia e identidade, de tudo isso trataremos mais adiante, na segunda parte deste capítulo.

II.1.1 As leis “Jim Crow”

Não é fácil entender ou sentir o constrangedor quotidiano dos afro-americanos no Sul dos Estados Unidos no início do Séc. XX desconhecendo as leis “Jim Crow”.

As leis “Jim Crow” são o nome que se dá às leis de segregação e opressão racial que vigoraram no Sul e seus estados limítrofes (“Border States”), nos Estados Unidos, durante quase um século, de 1876 a 1964-1965. Impostas a nível local e estadual, instituía a “segregação” – “separados mas iguais” – como forma legal de desenvolvimento da sociedade americana. As leis Jim Crow impunham que os transportes públicos, os hospitais, as escolas, os parques e outros locais públicos fossem separados de acordo com a raça. Os afro-americanos, contudo, ficavam sempre mal servidos na separação porquanto essas instalações eram, de regra, de qualidade inferior.

As leis de segregação trataram os afro-americanos como cidadãos de segunda classe, criaram um ambiente propício a actos de linchamento público de negros, muito frequentes, e geraram violentos motins urbanos perpetrados na sua maioria por brancos. Nessa época os estereótipos negativos abundavam e retratavam os afro-americanos de forma ofensiva, como mostra o anúncio publicitário apresentado na Fig. II.4.



Fig. II.4. Publicidade em revista de 1916. ©Morris & Bendien

Em texto de David Pilgrim, professor de Sociologia na Ferris State University, Michigan, e fundador e curador do *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia* da mesma universidade, são apresentados exemplos de “normas de etiqueta” Jim Crow que os afro-americanos deveriam respeitar, de que aqui respigamos alguns:

A Black male could not offer his hand (to shake hands) with a White male because it implied being socially equal. Obviously, a Black male could not offer his hand or any other part of his body to a White woman, because he risked being accused of rape.

Blacks and Whites were not supposed to eat together. If they did eat together, Whites were to be served first, and some sort of partition was to be placed between them.

White motorists had the right-of-way at all intersections. (Pilgrim. *Jim Crow...*)

As imagens seguintes são elucidativas da vivência separada dos brancos e negros americanos durante a vigência das leis Jim Crow¹³:



Fig. II.5. Placas de separação racial.

¹³ Outros exemplos podem ser vistos em <<http://www.ferris.edu/jimcrow/what.htm>>.

Como curiosidade registre-se que o nome “Jim Crow” derivou do nome de uma canção “minstrel”, “Jump Jim Crow”, muito popular a partir dos anos 30 do séc. XIX.

As leis “Jim Crow” não devem ser confundidas com os “Black Codes”, leis que vigoraram em alguns estados americanos, mesmo do Norte, em períodos vários antes da Guerra da Secessão. No Sul os “Black Codes” foram estabelecidos no rescaldo da Guerra, em 1865, com o objectivo de controlar e limitar a liberdade dos ex-escravos recém libertos. Muitos aspectos da sua vida eram regulados de modo discriminatório, como o casamento, o direito de propriedade e venda de bens ou a liberdade de circulação (por exemplo, em certas cidades era-lhes proibido entrar sem autorização). Considerados no Norte do país como uma forma de os antigos estados esclavagistas manterem os afro-americanos numa situação de quase escravatura, os “Black Codes” foram abolidos definitivamente através do “Civil Rights Act” em 1866.

II.1.2 Razões de abandono do Sul

As razões fundamentais que levaram tantos afro-americanos a deixarem o Sul, nas primeiras décadas do século XX, diferem conforme a fonte consultada. No entanto, todos quantos têm escrito sobre este tema – historiadores, sociólogos, políticos, romancistas, poetas, pintores – acrescentam sempre algo de valioso que se vem juntar às “vozes” dos migrantes que viveram essa experiência, nomeadamente às dos *bluesmen* e *blueswomen*, como a do cantor da seguinte canção, escrita por volta da Primeira Grande Guerra por Lucious Curtis, um autor do Mississippi:

Times is getting harder,
Money's getting scarce.
Soon as I get my cotton and corn,
I'm bound to leave this place¹⁴.

Os *blues* são vistos, aliás, como uma das fontes privilegiadas para o estudo da Grande Migração Negra, como documentos históricos de grande mérito cultural que devem ser analisados, independentemente do seu valor poético. Segundo William Barlow¹⁵, “many rural

¹⁴ Lucious Curtis. “Times is Getting Harder”. Mississippi River Blues Vol. 1, Matchbox Label. in *Blues of the Great Migration. History Matters*. George Mason University and The Graduate Center, City University of New York (CUNY) <<http://www.historymatters.gmu.edu/d/5333/>> 6-7-2005.

¹⁵ Autor de uma das mais conceituadas Histórias dos *blues* – *Looking Up at Down: the Emergence of Blues Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.

blues artists were in the forefront of the exodus; they were the oracles of their generation, contrasting the promise of freedom with the reality of their harsh living conditions” (6).

A maior parte dos sociólogos e dos “scholars” estudiosos deste tema tem sublinhado os factores económicos e políticos como causas fundamentais do êxodo, deixando por vezes implícito que tudo terá escapado ao controlo individual ou colectivo dos próprios migrantes. Na sua obra *Farewell, We're Good and Gone: the Great Black Migration* (1989) a socióloga Carole Marks, recorrendo às teorias neo-marxistas sobre o mercado de trabalho, argumenta que esta migração foi altamente orquestrada pelos agentes da indústria do Norte. A dedução de Marks nega, pois, qualquer iniciativa dos migrantes (2-3). Por seu turno, o historiador Lawrence Levine avisa para o perigo de só considerarmos essa interpretação economicista e refere as “black songs” como exemplo vivo de que não foi só o factor económico a precipitar o movimento de massas:

As indisputably important as the economic motive was, it is possible to overstress it so that the black migration is converted into an inexorable force and Negroes are seen once again not as actors capable of affecting at least some part of their destinies, but primarily as beings who are acted upon southern leaves blown North by the winds of destitution (...) Black songs too make it clear that migration was more than the product of pure economic forces (264-266. Sublinhado nosso).

Marks alude também, no entanto, às razões comumente apontadas como decisivas no despoletar da Grande Migração referindo: “ most scholarly accounts agree that the migrants were drawn into moving by the concurrence of four forces” (2-3). Resumiremos de seguida essas quatro grandes forças, ou “push and pull forces” (como muitos outros autores as designam, nomeadamente Grossman).

Em primeiro lugar, as *causas naturais*, como a destruição das plantações de algodão pela praga “boll weevil”, as cheias do Mississippi e as secas, empurraram centenas de milhar de trabalhadores rurais dos campos para as cidades do Sul logo nos primeiros anos do século XX. Em segundo lugar, as leis da segregação, a violência e o horror dos linchamentos (ver Figs. II.6 e II.7) foram causas muito concretas, físicas, que levaram inúmeros negros a partir. A Primeira Guerra Mundial, que tinha reduzido abruptamente a mão-de-obra de imigrantes europeus que alimentava a indústria do Norte, nomeadamente nas cidades de Chicago e Detroit, foi uma terceira razão que levou à migração, pois os empregadores do Norte começaram a virar a sua atenção para o Sul. A quarta força migratória foi a escassez de

empregos no Sul, visto que a região permanecia essencialmente rural e estava dependente do Norte para iniciar também a sua industrialização.



Fig. II.6. Desenho mostrando a angústia de uma mulher ajoelhada junto ao corpo de um homem linchado (Laurence Foy, entre 1920 e 1930. *Morrison Images, MIT OpenCourseWare*).



Fig. II.7. Linchamentos: Tennessee, 1902 (esquerda) e Indiana, 1930 (direita). Estas fotos foram tiradas como “souvenirs” e circulavam como postais dos correios. (*Collection of James Allen and John Littlefield*)

James Grossman descreve e analisa, com grande pormenor, a ida maciça dos negros do Sul para Chicago (na segunda grande vaga migratória, entre as duas guerras mundiais) começando por caracterizar esse êxodo como “a conscious and meaningful act rather than as a historical imperative”, e explica a difícil decisão de partir e as suas implicações:

This was not necessarily an easy decision, given the risks of a long-distance move. To many black southerners, northward migration meant abandoning the dreams of independence through land ownership that had been central to southern black culture since emancipation. Communal and family ties would have to be stretched or transplanted, if not severed entirely. Many migrants had to surmount legal and extralegal obstacles devised by southern whites dependent on black labour. In the end, those who left tended to be motivated by a combination of factors, which they often summarized as “bettering my condition”, a phrase that embodied a broad comparison of conditions and possibilities in the South with images of the North (6).

Este estudioso desenvolve a sua análise explorando diferentes causas, tais como “racial oppression”, “physical abuse”, “continuous discrimination”, “inferior educational facilities”, “unfair treatment in the court” e “peonage”¹⁶. Em reflexões mais recentes¹⁷ sobre o significado da Grande Migração, o mesmo autor considera que os Afro-americanos deixaram o Sul por razões que combinam factores sociais com factores económicos, mas salienta que “the migration had a greater ‘refugee’ component, as thousands of rural black Southerners were forced off the land by the mechanization of cotton cultivation (especially the harvest)” (“Reflections on The Meaning of the Great Migration”).

Por seu turno, Nicholas Lemann – em “Promised Land” – também considera a mecanização da apanha do algodão crucial para o incremento do êxodo. Afirma, nomeadamente, que a máquina de apanha de algodão teve o poder de tornar obsoleto todo o anterior sistema de “sharecropping”, permitindo que a manutenção da segregação deixasse de ser uma necessidade económica e abrindo caminho para o seu fim e para a alteração das relações raciais.

Nos últimos anos historiadores e outros investigadores têm estudado uma grande variedade de fontes sobre esta migração tais como entrevistas, inquéritos, cartas escritas por migrantes antes de deixarem o Sul e depois de chegarem ao Norte, “commission reports”,

¹⁶Sistema de servidão involuntária baseado no endividamento do trabalhador (peon) ao seu credor. Uma das características mais marcantes da economia do Sul no início do século XX era o sistema de “peonage” que permitia aos patrões donos das terras e das lojas onde os empregados se abasteciam, obrigarem os trabalhadores endividados a permanecer nas suas instalações até saldarem essas dívidas.

¹⁷ Artigo publicado por Grossman em 2001 aquando da estreia do filme-documentário *Goin’ to Chicago – the story of America’s great migration* realizado por George King e disponível *online*.

música, literatura, relatórios de organizações de assistência social e registos fabris. Na opinião de Grossman, todos estes documentos “provide insight into both the dynamic and impact of migration” (*Ibidem*).

É também desta dinâmica e deste impacto que fala a professora da Universidade de Columbia e estudiosa da Grande Migração, Farah Jasmine Griffin, na sua obra *Who Set You Flowin’? – The African-American Narrative* (1995), na qual reflecte sobre uma variedade de obras literárias, visuais e musicais (incluindo os *blues*) produzidas durante os anos da Grande Migração, às quais chama “migration narratives”. Na análise crítica que faz dessas narrativas explora os conceitos de “ancestors” (ligados ao Sul) e “strangers” (ligados ao Norte) na vida dos migrantes e identifica a opressão e a violência como as razões fundamentais de abandono do Sul:

Although there are different reasons for migrating, in all cases the South is portrayed as an immediate, identifiable, and oppressive power. Southern power is exercised by people known to its victims – bosses, landlords, sheriffs, and, in the case of black women, even family members. To the extent that that power is exercised psychically, it relies on the potential victim’s fear of the violence that awaits him or her. Southern power is inflicted on black bodies in the form of lynching, beating, and rape. (Griffin 4-5)

A intensidade e o grau com que este poder sulista é exercido é naturalmente descrito de maneira diferente pela literatura, pela pintura e pela música afro-americanas. No entanto, há em todas as formas de narrativa da Migração um consenso de que se trata de um poder “unsophisticated in nature”. Na cidade esse poder é mais “subtle and sophisticated” (5).

Num artigo de 1978 publicado na revista *Negro History Bulletin* Walter Farrell, ao escrever sobre a primeira grande vaga migratória dos negros em direcção ao Norte, para além de referir as causas já atrás apontadas, chama a atenção para o papel fulcral desempenhado pelo jornal negro *The Chicago Defender*. Este, à semelhança de outros jornais negros e da revista *Crisis*, propagandeava o Norte e apelava à vinda para as cidades, sobretudo para a cidade de Chicago:

For those Afro-Americans who hesitated to make the migration decision, Robert S. Abbot, editor of *The Chicago Defender*, a black newspaper, published a national edition aimed at Southern Blacks. It presented gruesome accounts of lynchings, torturings and other atrocities perpetrated against southern Blacks contrasted with the relative freedom enjoyed by northern Afro-Americans (Farrell. “Psychosocial and other factors in Black Migration”).

O *Chicago Defender* apelidava esta migração de “The Great Northern Drive” e usava slogans como “The flight out of Egypt”, “Going for the Promised Land”, “Going Into

Canaan”, indo assim de encontro à profunda religiosidade dos negros filhos de ex-escravos e ao mito que tinha sobrevivido aos tempos da escravatura, o do Norte como terra de liberdade:

Black migrants became a river across the land because their slave forebears had dreamed that the North Star pointed the way to a mythic “Freedom Land” where blacks were free and unpersecuted. In slave days, Northern realities were unreported and very much beside the point. What black would complain about the North’s “gradual emancipation” when in the South any emancipation was illegal? (Bradley vi)

A campanha do jornal levou muitos leitores do Sul a enviarem-lhe cartas, procurando trabalho ou informação sobre como ir para Norte, como mostra este excerto:

Dear Sir: I have been reading the Chicago defender and seeing so many advertisements about the work in the north I thought to write you concerning my condition. I am working hard in the south and can hardly earn a living. I have a wife and one child and can hardly feed them. I thought to write and ask you for some information concerning how to get a pass for myself and family. I dont want to leave my family behind as I cant hardly make a living for them right here with them and I know they would fare hard if I would leave them. (...). Please sir let me hear from you as quick as possible. Now this is all. (...) Please dont publish this because we have to whisper this around among our selves because the white folks are angry now because the negroes are going north. (Louisiana, 1917) (in *History Matters*)

Walter Farrell resume a sua análise das forças de atracção da migração para o Norte do seguinte modo:

The “Northern Promised Land” offered 1) an area where blacks were less restricted socially and psychologically, 2) an environment which permitted, even stimulated, militant black assertions, and 3) an opportunity for self-actualization at a level hitherto denied them in their Southern homeland. (vi)

Henry Louis Gates, Jr., um dos críticos culturais mais influentes dos Estados Unidos, tece várias considerações sobre as causas da Grande Migração, num texto intitulado “New Negroes, Migration, and Cultural Exchange”, introdutório à obra editada por Elizabeth Hutton Turner *Jacob Lawrence: The Migration Series*¹⁸. Refere a dado passo:

There were as many reasons for migrating as there were people who migrated. Most obvious, of course, was that since slavery the North had been a literal haven of freedom to which the slave could escape, giving it mythic proportions. ”Down South”, on the other hand, a thermidorian reaction followed the short-lived Reconstruction Period. A Sisyphean sharecropper system quickly emerged as a substitute form of economic slavery. White supremacy was codified into a cruel legal system, and systematically untrammelled mass

¹⁸ Jacob Lawrence foi um pintor negro americano (1917- 2000) que, em 1940, realizou uma série de 60 painéis sobre a Grande Migração, a que chamou *Migration Series*, e que são uma verdadeira narrativa desse acontecimento histórico, formando um todo coeso tanto do ponto de vista cronológico como temático. Quando em exposição pública, os painéis podem ser vistos na *Phillips Collection* em Washington D.C. e no *Museum of Modern Art* (MOMA) em Nova Iorque.

agression was visited upon the black. During this period, America's own Dark Ages, more black people were lynched, burned, and tortured than at any other time in the nation's history. Blacks fled. (Gates 18. Sublinhado nosso)

Cotejando os diferentes autores citados e de algum modo concluindo sobre a temática das causas da Grande Migração Negra, podemos referir que, conforme o tipo de fonte consultada, assim vemos mais enfatizada uma ou outra razão de abandono do Sul, tal como Farah Griffin afirma:

Sociological texts stress the power of industrial capitalism over the underdeveloped South and the black Southerners who inhabit it. The creations of the migrants themselves straddle the gap between sociologists like Marks and artists like [Jacob] Lawrence and [Billie] Holiday. If sociological scientists stress economic factors, then artists emphasize violence as a cause of migration. (23)

Independentemente da razão ou da motivação, para os negros a migração significava deixar aquilo que sempre tinha sido a sua base económica e social e ir à procura de uma nova realidade, sem qualquer tipo de preparação para a poder enfrentar. Richard Wright, também ele um negro migrante para o Norte, analisou assim a referida situação:

Perhaps never in history has a more utterly unprepared folk wanted to go to the city; we were barely born as a folk when we headed for the tall and sprawling centers of steel and stone. We, who were landless upon land; we, who had barely managed to live in family groups; we, who needed the ritual and guidance of institutions to hold our atomized lives in lines of purpose, we, who had known only relationships to people and not relationships to things; we, who had had our personalities blasted with two hundred years of slavery and had been turned loose to shift for ourselves – we were such a folk as this when we moved into a world that was destined to test all we were, that threw us into the scales of competition to weigh our mettle. (TMBV 93. Sublinhado nosso)

II.1.3 O Confronto com a paisagem urbana

A consequência mais óbvia da chegada ao Norte de tantos migrantes do Sul foi o crescimento dramático das populações negras de várias cidades, sendo o caso mais sintomático o de Chicago. No artigo “The African American ‘Great Migration’ and Beyond”, o sociólogo Stewart E. Tolnay apresenta os seguintes dados dos censos de 1913 e 1973 do “U.S. Bureau of the Census”:

... between 1910 and 1970, the number of African Americans in Chicago increased from 44,103 to 1,102,620, and the percentage of the city's black population jumped from 2,0% to 32.7%. Similar transformations occurred in virtually all major northern and western metropolitan areas. (Tolnay. “The African-American ‘Great Migration’ and Beyond”)

Este crescimento esgotou a capacidade de muitas cidades em absorver e alojar um número tão elevado de novos habitantes:

The effect on Northern and Western cities was dramatic. In Detroit, Michigan, the black population, which was estimated at fewer than 6,000 before World War I, grew to more than 120,000 at the end of the 1920s. Chicago's black population grew from about 40,000 in 1910 to about 240,000 in 1930. New York's grew from 100,000 to 330,000. Western states, previously home to few blacks, received a smaller but still significant influx. In Los Angeles, California, the population of 8,000 blacks in 1910 increased to almost 40,000 in 1930. (*Great Migration*)

Em menos de uma geração, a Grande Migração transformava o negro americano de predominantemente trabalhador rural em habitante cidadão, e a mancha demográfica do país alterava-se radicalmente, com um Norte mais multicultural e um Sul menos “negro”, com problemas de mão-de-obra e muitas terras ao abandono:

By 1940, 23 percent of blacks in the United States were living in the North and West; black majorities in Louisiana, South Carolina, and Mississippi had come to an end. In the areas they left behind, thousands of farm acres were reported idle, and many businesses in these areas were forced to close or slow down. (*Ibidem*)

Como afirma Henry Louis Gates Jr. os negros americanos iniciavam-se na América tecnológica do século XX, “as if they had been transported in a time machine” (18). Acrescenta ainda que este movimento através do tempo e do espaço teve, muitas vezes, consequências trágicas.

A cidade, para os negros como para quase todos os novos migrantes, significava a “guetização” das suas vidas. As condições de alojamento nesses *ghettos* originaram profundos problemas de adaptação económica e social. Giles Oakley, autor da obra *The Devil's Music: A History of the Blues* descreve algumas dessas condições de habitação:

As more and more migrants poured into cities like Chicago (...) the geographical zone they inhabited hardly expanded. The density of population merely intensified, with people taking in more and more lodgers and several families sharing cooking facilities in “Kitchenettes”. Where overcrowding was at its worst, separate families would take turns to sleep in what they called “hot bed” apartments. (88)

Apesar de melhores salários e da liberdade de voto, de menos exposição à violência dos brancos e, em alguns casos, de melhores escolas para os seus filhos, o racismo permanecia na vida dos negros, persistente, manifestando-se logo à chegada nas práticas discriminatórias dos agentes imobiliários, que “forçavam” os novos inquilinos a instalarem-se em zonas

habitacionais degradadas e segregadas, contribuindo assim para o aumento dos *ghettos* negros urbanos e para o incremento da violência racial.

Contudo, uma maior população negra nas cidades possibilitou o desenvolvimento de mecanismos de suporte étnico no seio dessas comunidades, tais como igrejas e jornais negros e uma NAACP¹⁹ mais activa. Tornava-se também possível uma consciencialização política e o início de uma participação em cargos públicos de alguns membros da classe média negra, bem como mais oportunidades de negócio para essa comunidade:

A thorough consideration of the impacts of the Great Migration should not ignore the possibility of positive, rather than negative, consequences. A growing population increased the political clout of blacks in many northern and western cities, eventually resulting in the election of black mayors in several major, northern metropolitan areas. A larger population also meant more customers and clients for black-owned businesses and black professionals. (Tolnay. “The African-American ‘Great Migration’ and Beyond”)

Como a habitação era muito cara os novos moradores começaram a organizar “house-rent parties” nos seus apartamentos – com os poucos móveis arredados, a dança, a comida e o álcool duravam toda a noite a troco de uma entrada paga. Estas festas particulares anunciadas em público eram, na verdade, um expediente a que muitas famílias recorriam para angariar dinheiro de modo a poderem pagar a renda das suas “kitchenettes”, ou de outro modo seriam despejadas pelos senhorios brancos, que não demonstravam qualquer tipo de contemplações mesmo para com as situações mais dramáticas. Animadas por músicos de *blues*, muitas vezes em despique, as “house-rent parties” tiveram grande expansão em várias cidades, como Chicago e Washington e especialmente no bairro de Harlem em Nova Iorque²⁰.

II.1.4 Impacto da Grande Migração na sociedade americana

A alteração da composição racial das cidades do Norte, devida em grande medida ao influxo de migrantes do Sul, está também associada a outras modificações na organização racial e na vitalidade económica e cultural dessas urbes. O maior impacto da Grande Migração reside, aliás, na sua dimensão cultural, tal como refere Henry Louis Gates Jr.:

Just as slavery inadvertently created a new “African” culture – a New World Western, Pan-African culture and ethnicity – so, too, did the Great Migration create a new culture – a cross-pollinated black culture, one northern and urban yet thoroughly southern in its roots.

¹⁹ *National Association for the Advancement of Colored People.*

²⁰ Para mais informação sobre “house-rent parties” consultar o “site” da “Encyclopedia of the Harlem Renaissance” no endereço <<http://www.routledge-ny.com/ref/harlem/parties.html>>.

As much as anything else, the Great Migration was a site of cultural contestation, a new exchange and synthesis of black cultures once separated and isolated. (Gates 17)

O dinamismo de todo esse processo histórico originou a “Jazz Age” e um dos movimentos culturais mais importantes do século XX: “Harlem Renaissance”, na Nova Iorque dos anos 20.

Menos conhecida que a “Harlem Renaissance”, a “Chicago Black Renaissance”²¹ foi outra importante corrente cultural (1932-1950), directamente fortalecida pela Grande Migração da região do Delta, em especial, para Chicago. Só mais tarde, contudo, se tomou consciência pública da sua existência, quando algumas das suas figuras alcançaram sucesso notório, como a poetisa Gwendolyn Brooks, o músico Nat King Cole e o escritor Richard Wright. O surgimento do activismo cultural de Bronzeville – um bairro da zona sul de Chicago²² – tomou um rumo diferente do de Harlem e foi impulsionado por várias instituições que apoiavam a nova criatividade cultural dos negros. Richard Wright foi a figura cimeira deste movimento e usou a cidade de Chicago como ponto de observação para, entre outros textos, o seu romance *Native Son* e a obra *Twelve Million Black Voices*, um grande ensaio e trabalho fotográfico sobre a migração negra.

Com a acção política e, sobretudo, cultural de muitos intelectuais negros, foi possível a reabilitação e reconstrução de traços culturais desacreditados e de imagens e representações negativas dos afro-americanos. A maior transformação foi, pois, uma nova cultura negra: “the outcome of the exchange of traditional southern and northern black cultures and the resulting synthesis of the two” (Gates 19).

O fascínio dos brancos pelas novas formas culturais dos negros, nomeadamente pela sua música – *jazz* e *blues* – levou a um maior contacto entre as duas culturas e resultou, a longo prazo, em, por exemplo, diferentes estilos musicais, como o *rock and roll* e o *pop/rock* que haveriam de influenciar a música popular da segunda metade do século XX, na América e no mundo.

²¹ Enquanto categoria conceptual o termo só ganhou proeminência em 1986 com os trabalhos de Robert Bone, um “scholar” da Literatura Afro-Americana. Numa obra recente (*The Power of Black Music*, 1996), Samuel Floyd faz notar que: “Like the Harlem Movement, the Chicago Renaissance was a flowering of Afro-American arts and letters. Unlike the Harlem manifestation, however, in which recognition and theorizing took place simultaneously with its activity, recognition of and theorizing about the Chicago Renaissance is only now beginning” (*Chicago Renaissance*. <<http://www.chipublib.org/digital/chiren/intoduction.html>>)

²² A designação Bronzeville, inventada por um jornalista de Chicago, serviu como forma de ascensão social daquela zona e uma maneira de deixar de ser referida como “o bairro dos pretos”.

A Grande Migração produz, pois, ao longo das décadas de 20 a 50, uma cultura negra de valor inestimável no processo de afirmação da identidade cultural dos afro-americanos e na formação de uma cultura americana marcada pelo multiculturalismo:

What the Great Migration meant for African American culture specifically and American culture generally can scarcely be described. A regional, parochial black culture became cosmopolitan and universal, especially in its musical forms. The blues split into two distinct but related forms, the classic blues and “country” blues. Ragtime, in the rich cauldron of the migrating 1920s, metamorphosed itself into something called “jazz”. The Negro people suddenly were of two sorts, “old” and “new”. African Americans reinvented themselves, as more than a million souls removed themselves from the provinces to the metropole, from the periphery to the center, from South to North, from agriculture to industrial, from rural to urban, from the nineteenth century to the twentieth. (*Ibidem*)

O “Old Negro” do período anterior à Primeira Guerra Mundial deixava que o seu destino fosse decidido pela comunidade branca. Os “New Negroes” esperavam conseguir novas oportunidades, liberdade social e económica e pretendiam organizar-se e lutar por melhores condições para a sua raça. Ao definir uma cultura própria, o “New Negro” dá o seu contributo a uma civilização considerada, até aí, exclusivamente branca. A cultura passa a ser o modo de expressão do negro no pós-guerra e começa a ser “consumida” pelos brancos, sendo também um “lenitivo” para o estado depressivo da sociedade dos anos 30, tal como refere Maria Laura Bettencourt Pires, a este propósito, em *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*:

Pela primeira vez, na história dos Estados Unidos, uma parte da sociedade branca dominante, constituída essencialmente por intelectuais em crise de identidade e de auto-confiança, focaliza o seu interesse na comunidade negra, que, por ter uma maior ligação à natureza e pelo seu exotismo, podia servir de meio de cura para o *mal de vivre*, transmitindo-lhe ânimo e coragem para encarar com algum optimismo um futuro que se afigurava pouco promissor. (223)

A crise económica causada pela Grande Depressão atinge, igualmente, os afro-americanos e a figura romantizada do “New Negro” começa a desvanecer-se. Nas décadas de 40 e de 50 os tumultos raciais aumentam nos *ghettos*, a competição pelos empregos e a discriminação racial tornam-se mais difíceis de superar e a política deliberada de exclusão é reforçada. A segregação racial continua nas escolas e nos transportes públicos e a comunidade afro-americana, frustrada por não atingir uma total igualdade de oportunidades, enceta uma nova fase na sua luta – o “Civil Rights Movement”.

A luta pelos direitos cívicos é, pois, a outra grande consequência da Grande Migração, e o seu início marca também o fim deste êxodo, como se depreende das palavras de Lawrence Rodgers:

The Great Migration ended the same decade that its negative effects were registered in nearly every major city in America. From the summer of 1964, beginning with a violent outburst in Harlem, through the aftermath of Martin Luther King's assassination in April of 1968, seventy-five major riots erupted in sixty-seven cities across the country. (179)

O historiador John Hope Franklin afirmava já em 1947 que, apesar das muitas desilusões, o movimento para Norte ofereceu oportunidades que fizeram com que a transição valesse a pena; o destino dos negros americanos estava agora, mais do que nunca, nas suas próprias mãos:

The migration that began during the war had thrown the destiny of the Negro into his own hands more than ever before. He developed a responsibility and a self-confidence that he had not previously known. During the war he learned from no less a person than his President the promise of freedom, and on the battlefield he served his country. He began to see the discrepancies between the promise of freedom and his experiences in America. The Negro became defiant, bitter, and impatient. (Franklin 499)

O grande resultado final desta migração foi, segundo vários autores, como Nicholas Lemann, o facto de, pela primeira vez na História dos Estados Unidos, a questão racial se ter tornado um assunto nacional, algo que dizia respeito a todos os americanos, e ter deixado de ser apenas “o problema” do Sul.

Numa visão mais recente e bastante controversa (já nos anos 90) o dramaturgo afro-americano August Wilson considera, no entanto, que a Grande Migração foi um erro, “a transplant that did not take”:

We were land-based agrarian people from Africa. We were uprooted from Africa, and we spent 200 years developing our culture as black Americans. And then we left the South. We uprooted ourselves and attempted to transplant this culture to the pavements of the industrialized North. And it was a transplant that did not take. I think if we had stayed in the South, we would have been a stronger people. And because the connection between the South of the 20's, 30's and 40's has been broken, it's very difficult to understand who we are. (citado por Shannon 659)

Muitos dos Afro-americanos que nos últimos tempos têm realizado o movimento inverso, do Norte para o Sul, concordarão com August Wilson e com Rodgers quando este afirma que “the demographic shift southward, together with the collapse of the inner city, affirmed the historical difficulty of finding a livable home...” (180).

II.2. A narrativa de migração como resposta à geografia racial americana

We did not know what would happen, what was in store for us. We went innocently, longing and hoping for a life that the Lords of the Land would not let us live. Our hearts were high as we moved northward to the cities.

Richard Wright

I'm so poor, baby, I have to lean up against the fence to gargle
Yeah, now baby, well I believe I'll change towns
Yeah, I'm down so low baby, ooo lord, yeah, I declare I'm looking up
at down

Big Bill Broonzy

A assunção da migração como uma das experiências mais amplamente partilhadas pela América negra ao longo do século XX e a sua permanente procura de uma “livable home” constituem o pano de fundo do nosso trabalho. O “Romance da Grande Migração” – na acepção de Lawrence R. Rodgers – e os *blues* são, entre outras formas ficcionais e não ficcionais, as narrativas dessa migração que consideraremos, enquanto produtos culturais afro-americanos onde se situa o nosso estudo sobre Richard Wright e “Big Bill” Broonzy.

Apesar da existência de um *corpus* significativo de produção literária ainda durante a escravatura, foi contudo a Grande Migração do século XX que catalisou o surgimento de obras que iriam ajudar a crescer e a robustecer a literatura afro-americana como uma voz fundamental na consciência nacional dos Estados Unidos. Atendendo às monumentais mudanças sociais e culturais que engendrou, não é de estranhar que essa migração seja um dos temas centrais da escrita negra americana da época bem como de muitas outras manifestações culturais, nomeadamente os *blues*.

O conceito de narrativa de migração que adoptámos para a nossa análise toma como quadros de referência os trabalhos de arqueologia literária da Grande Migração levados a cabo nos anos 70 por críticos como Robert Stepto e Charles Scruggs e segue de perto as obras *Who set you flowin'?* *The African American Migration Narrative*, de Farah Jasmine Griffin (1995), e *Canaan Bound: The African American Great Migration Novel*, de Lawrence R. Rodgers (1997). As teorias e as análises de Griffin e Rodgers sobre a narrativa da Grande Migração Negra do século XX intersectam-se e completam-se, contribuindo ambos para nos ajudar a entender melhor “...the century-long effort by a surprisingly diverse range of black writers to come to terms with this epic relocation of a culture” (Rodgers xiii). Ousamos acrescentar a

esta “diverse range of black writers” uma quantidade igualmente diversa de autores de textos de canções de *blues* que, cremos, merecem ser igualmente melhor entendidos ou, pelo menos, conhecidos.

II.2.1 “Migration Narratives”

The seasons of the plantation no longer dictate the lives of many of us; hundreds of thousands of us are moving into the sphere of conscious history. We are with the new tide. We stand at the crossroads. We watch each new procession. The hot wires carry urgent appeals. Print compels us. Voices are speaking. Men are moving! And we shall be with them.

Richard Wright

A experiência da Grande Migração Negra é bastante variada; no entanto, as suas diversas representações possuem elementos comuns suficientes que lhes permitem ser englobadas numa “nova” forma de produção cultural. É esse o pensamento de Farah Griffin, já citada na primeira parte deste capítulo, e que apelida essa matriz de “migration narrative” e nela inclui diferentes narrativas como a autobiografia, a ficção, a música (*blues*), a poesia, a fotografia e a pintura produzidas durante as décadas da Grande Migração e nos anos que se lhe seguiram. A demarcação temporal que ela estabelece para esta forma abrange praticamente todo o século XX, desde a publicação, em 1902, do romance de Paul Lawrence Dunbar, *Sport of the Gods*, até 1992, com a obra *Jazz*, de Toni Morrison. Dunbar é o primeiro escritor negro a situar a acção de uma família de negros migrantes – os Hamilton – no Norte (Nova Iorque) criando assim as fronteiras iniciais de uma nova geografia literária afro-americana. Relativamente à escolha da contemporânea Toni Morrison para balizar a forma da narrativa de migração no tempo, passados que são tantos anos após a Grande Migração, Griffin justifica-a considerando que, por um lado, toda a obra daquela autora atesta as privações, o desenraizamento e a mobilidade que caracterizam a vida dos negros na América e que, por outro lado, em *Jazz* ela não só procura redefinir noções da “Jazz Age” e da “Harlem Renaissance”, como também comenta as consequências positivas e negativas da migração.

Farah Griffin considera que a narrativa de migração – ficcional e não ficcional – é marcada por quatro momentos essenciais:

- (1) an event that propels the action northward,
- (2) a detailed representation of the initial confrontation with the urban landscape,
- (3) an illustration of the migrant’s attempt to

negotiate that landscape and his or her resistance to the negative effects of urbanization, and (4) a vision of the possibilities or limitations of the Northern, Western, or Midwestern city and the South. These moments may occur in any given order within the context of the narrative; in other words, it is not necessary that there be a straightforward linear progression from the South to a vision of the consequences of migration, although this is most often the case. (3)

Na análise de Griffin os acontecimentos que propulsionam a acção para Norte estão intimamente ligados a um exercício violento do poder no Sul da América, sendo os linchamentos a sua face mais terrivelmente cruel. De forma mais ou menos explícita todos os tipos de narrativa de migração, desde a autobiografia à música, passando pela pintura, representam essa violência exercida sobre os corpos negros. A versão de Billie Holiday da canção “Strange fruit” oferece-nos um dos momentos em que o “pathos” narrativo afro-americano tem, a esse propósito, um dos seus expoentes máximos:

Southern trees bear a strange fruit:
Blood on the leaves and blood at the root;
Black bodies swinging in the southern breeze;
Strange fruit hanging from the poplar trees.

Pastoral scene of the gallant South:
The bulging eyes and the twisted mouth;
Scent of magnolia sweet and fresh;
Then the sudden smell of burning flesh.

Here is a fruit for the crows to pluck;
For the rain to gather, for the wind to suck.
For the sun to rot, for the tree to drop;
Here is a strange and bitter crop. (citado por Griffin 15)

As obras de Richard Wright *Uncle Tom's Children*, *Black Boy*, *Twelve Million Black Voices* e *Native Son*, entre outras, bem como os quadros de Jacob Lawrence carregam também essa carga simbólica da injustiça do Sul da América, onde “the black body – be it lynched, raped, working in the fields, working in kitchens, or acting in resistance – is a site of struggle” (Griffin 16). A grande maioria dos textos literários, as cartas escritas pelos candidatos a migrantes para familiares no Norte ou para jornais como o “Chicago Defender” e as “lyrics” de alguns *blues* focam a violência como principal catalisador do movimento. Os textos destas canções abarcam, aliás, praticamente todas as causas de abandono do Sul que já apontámos acima, tal como Griffin refere:

Blues of the north-bound genre stress the persona's decision to leave as an attempt to escape various factors that equals “blues”. These include Jim Crow and bad working conditions, but most often the persona seeks to leave in order to follow a lover. The vast majority of blues

lyrics tell of migrant men leaving their women, or women who are trying to escape the “blues”. The overall “pathos” of the blues haunts the atmosphere, and this is the reason for leaving. “The blues” encompasses the psychological state of someone who is exploited, abused, dominated, and dispossessed. Other lyrics draw specifically on the natural disasters which haunt the South, causing economic destruction and displacement. The final, and most rare group of lyrics focus on social injustice or violence as the cause for migration. (19)

A denúncia da violência mais brutal como a dos linchamentos ou o protesto social e político mais explícito escasseiam nos textos das canções de *blues*, sendo uma boa parte do vasto repertório de Big Bill Broonzy uma das exceções a essa regra. Broonzy foi um dos primeiros *bluesmen* a veicular, através das suas canções, um protesto social sobre a condição dos negros e a levá-lo ao conhecimento de um público branco, inclusive o europeu. Também Richard Wright foi um romancista negro pioneiro na denúncia das injustiças e da violência inerentes à segregação racial do Sul da América e no protesto contra a opressão, discriminação e exclusão social da comunidade negra urbana no Norte. Questões existenciais dos negros e as realidades político-sociais atravessam as narrativas de Wright e os *blues* de Big Bill Broonzy nos anos 30 e 40 do século XX.

Ainda de acordo com Farah Griffin, a narrativa de migração é marcada, num segundo momento, por uma exploração da urbanidade, por uma interpretação da sofisticação do poder urbano e, em alguns casos, pela decisão de regresso ao Sul. Esta autora sintetiza do seguinte modo a escolha da “sua” matriz de identificação e análise de diferentes criações artísticas da Grande Migração:

I have chosen to call these texts migration narratives. The paradigm “migration” provides a conceptual umbrella under which to gather these African-American creative artifacts. In addition to identifying the migration narrative as a dominant form of African-American cultural production in the twentieth century, I have tried to create a way of talking about African-American art that provides comprehensive space for the diversity of gender, class, and sexuality. Through critical readings of migration narratives, I reveal paradigms like “ancestors” and “strangers” that cross class, gender and genre. This interpretation finds no one static migration narrative, instead these narratives are as diverse as the people and the times that create them. (3)

Griffin toma de empréstimo a Toni Morrison o termo “ancestor”, mas amplia o seu sentido literal, incluindo nele várias ramificações com conceitos como: “ritual, religion, music, food, and performance” (5). A presença do “ancestor” nessas formas culturais trazidas do Sul “sometimes provides the new migrant a cushion with which to soften the impact of urbanization” (*Ibidem*).

O uso do paradigma “stranger” é influenciado pelo sociólogo Georg Simmel, que o utilizara na leitura que fez do processo de migração e urbanização num contexto europeu, mas não se circunscreve a essa análise, reflectindo mais o sentido que lhe é dado pela “Chicago School of Sociology”. Na sociologia americana e sobretudo na obra de Robert Park²³ o termo “stranger” evolui para o conceito de “marginal man”, o “outsider” que vamos encontrar em Richard Wright. Segundo Griffin, “with *Native Son* Richard Wright provides us with the novel-as-stranger par excellence” (7). O próprio Wright é um exemplo de “migrant as stranger”, embora ele tenha evitado tornar-se num Bigger (o protagonista “outsider” de *Native Son*), mesmo partilhando com o seu protagonista “a sense of disconnection from the stifling folk tradition of the race” (8). Farah Griffin afirma que as personagens Bigger e Wright representam, respectivamente, as consequências negativas e positivas do estatuto de “stranger”. Bigger, desprovido de qualquer contacto humano, não preenche esse vazio com uma consciência crítica sem se tornar num fora-da-lei. Wright torna-se o “stranger” que possui essa consciência e que ocupa a posição de um analista cosmopolita.

As “narrativas de migração” oscilam entre dois encontros – com o “stranger” e com o “ancestor”. A autora resume assim a importância destes conceitos como ferramentas de análise dessas narrativas:

...they are both masculine and feminine, male and female, concrete and abstract. In their extremes, ancestors and strangers are polar opposites; in more sophisticated texts they overlap. Sometimes the stranger and the ancestor seem to exist in the same figure. In fact, the most effective ancestors possess qualities of the stranger and the most effective strangers can pass as ancestors. For instance, Pilate glides through the pages of *Song of Solomon* walking a line between the familiar, ancestral mode and that of the “stranger”. (8)

Um terceiro momento da narrativa de migração será o retrato do modo como a paisagem urbana é negociada, o momento de luta em que o “ancestor” vai desempenhar um papel de grande significado. Os novos espaços urbanos são lugares onde se invocam os antepassados ou de onde podem também ser banidos. A rejeição dos “ancestors” conduz a mais alienação, ao exílio, ao estatuto de “stranger” e, por vezes, à morte. De acordo com Griffin, o “ancestor” é um meio de negociação para a construção de um novo “eu” que pode

²³ Robert Park foi um dos sociólogos da Universidade de Chicago que introduziu inovações no campo da sociologia urbana e relações raciais, com estudos pioneiros sobre o impacto da industrialização, urbanização e diferenciação social sobre as minorias étnicas. A “Chicago School of Sociology” influenciou de forma marcante o pensamento e a pesquisa de muitos cientistas sociais, incluindo importantes sociólogos negros como E. Franklin Frazier e Horace Cayton. Cf. Bernard W. Bell. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1989. p.151.

ser um dos aspectos cruciais da resistência às complexidades do Norte. Para certos autores, no entanto, e entre eles podemos incluir Richard Wright, os vários “sites of the ancestor” são de tal modo rígidos e provincianos que inibem o progresso e o desenvolvimento do protagonista²⁴; eles são o *locus* que produz e mantém os efeitos negativos da urbanização como o empobrecimento material e espiritual dos migrantes. Mas esses “safe havens” ou “safe spaces” como Griffin os designa (usando o termo de Patricia Hill Collins) também podem funcionar como bases de refúgio dos perigos e como contextos de segurança para a criação de uma subjectividade urbana alternativa. Segundo Patricia Hill Collins, que identifica os “safe spaces” com a família alargada, as igrejas, as organizações comunitárias afro-americanas e as tradições culturais como os *blues* femininos e as tradições literárias, esses espaços albergam uma cultura de resistência.²⁵ Griffin comenta esta posição de Collins, discordando dela, e afirmando que esses espaços podem ser também muito conservadores, acrescentando que as narrativas de migração evidenciam muitas vezes a ironia do termo “safe”, podendo conter ambas as possibilidades:

At their most progressive, they are spaces of retreat, healing, and resistance; at their most reactionary, they are potentially provincial spaces which do not encourage resistance but instead help to create complacent subjects whose only aim is to exist within the confines of power that oppress them. (9)

O quarto momento da narrativa de migração de que nos fala Griffin fornece a avaliação das consequências da mudança e uma visão de possibilidades futuras: “For many artists, the North ensures the death and demise of the migrant; for others migration is one step on the road to a cosmopolitan status. Still others (...) require a return South as a means of acquiring racial, historical, and cultural redemption” (10).

O núcleo central do nosso trabalho desenvolver-se-á em torno destes quatro momentos caracterizados por Griffin, de modo a fornecermos uma leitura crítica das narrativas de migração de Richard Wright e de Big Bill Broonzy. Acrescentaremos, naturalmente, outras perspectivas de análise, bem como vários posicionamentos dos *corpus* críticos desses autores, tentando fazer como aquela estudiosa afirma ter sido a intenção do seu estudo: “provide historically and theoretically informed close readings of selected migration narratives” (11).

²⁴ Não devemos confundir esta posição de Wright com uma outra de que é acusado, quanto a nós injustamente, que é a da rejeição da tradição “folk” afro-americana.

²⁵ Cf. Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought*. Boston: Unwin Hyman, 1990. p. 97.

Lawrence R. Rodgers, o outro crítico literário em cujos estudos também nos basearemos, classifica como “Great Migration Novels” os romances que retratam essa época histórica e as ligações biográficas dos seus autores com a migração. Este autor institui a mesma demarcação temporal para estas obras e considera que essa forma literária nasce da junção da tradição da literatura negra de migração²⁶ com a inovação causada pela nova realidade da vida urbana e do primeiro impacto do movimento Sul-Norte. À semelhança de Griffin, afirma que com a publicação de *Sport of the Gods* em 1902, Paul Laurence Dunbar “mapped a new literary terrain in the urban north that set the stage for twentieth-century southern African-American literature’s emphasis on urban subject matter”(39). O conceito teórico de “Great Migration Novel” é assim definido por Rodgers:

My definition of a migrant novel is one in which a real – or, less frequently, a symbolic – journey from south to north, occurring either in the novel or figuring prominently in the narrative’s recent past, strongly informs the protagonist’s psychological constitution and his or her responses to the external environment. These novels explore the spatial, relational, and psychological differences between the present and former worlds inhabited by characters whose identities are shaped by their participation in a real or symbolic migration. Suspended between two fundamentally different ways of life, migrants are interjacent figures, who, like their slave forbears, see their journeys as pilgrimages. The act of migrating may, like the flight north of the fugitive slave, temporarily free the migrant from oppressive elements of his or her former home. For all migrants, however, leaving the South marks a point of critical separation from family, friends, and geographic identity that is difficult to reclaim. (3)

O “Great Migration Novel” responde ao tempo e à História. Os seus autores interpretaram, de maneira diferente, o modo como essa migração afectou o sujeito afro-americano e a sua constante procura de um lar e de uma identidade. Rodgers examina essas narrativas procurando respostas para as seguintes questões:

How has a population that has been racially marginalized and economically disadvantaged also confronted geographic displacement from the foundational roots of its southern culture? How have migrants forged and retained human relations? And how have conceptions of identity changed as American racial and demographic circumstances have shifted over time? (4)

Ao estabelecer o género “Great Migration Novel” como uma presença significativa no cânone geral da ficção americana do século XX, Rodgers não pretende cartografar um género

²⁶ Como o próprio Rodgers reconhece, poder-se-á considerar que quase toda a literatura afro-americana é literatura de migração se pensarmos que os tropos dominantes da experiência afro-americana contêm múltiplas versões de migração tão variadas como, entre outras, a “Middle Passage” de África para as Américas, o comércio de escravos entre o Atlântico e o vale do Mississippi, o “Underground Railroad”, o estabelecimento da colónia dos “Kansas Exodusters”, o movimento para Norte de muitos dos membros mais qualificados (os “Talented Tenth”) e a migração em grande escala dos centros rurais para as cidades do Sul.

rígido e muito menos entrar numa discussão teórica sobre a categorização do romance. Ele pretende, sim, afirmar a importância da migração doméstica dentro da tradição literária afro-americana dum modo formal e histórico e não tanto teórico, incluindo na sua análise obras canónicas e não canónicas, e guiando-se por três objectivos gerais. O primeiro é o de identificar os romances que focam a Grande Migração e as características dos seus enredos que provêm dos pormenores inerentes a um êxodo cultural em massa. O segundo objectivo é o de interpretar a tradição do romance de migração dentro do contexto histórico da América negra, particularmente no que diz respeito ao conflito racial endémico entre brancos e negros e que a tem afectado profunda e negativamente. O terceiro objectivo de Rodgers é o de posicionar o romance de migração em relação a outras obras literárias afro-americanas como as “slave narratives” e a ficção urbana em geral, contribuindo assim para o estudo crítico de uma tradição literária “characterized by unique literary forms and an ongoing chronology of authors and works, which is notably sizable given the oppositional climate in which these authors labored” (5).

Nem todos os romancistas que escreveram sobre a Grande Migração o fizeram de forma directa. As narrativas não seguem todas um trajecto migratório facilmente identificável. A maior parte desses romances organiza-se em torno do movimento Sul-Norte, mas muitos outros, como *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, de Weldon Johnson (1912), e *Quicksand*, de Nella Larsen (1928), possuem protagonistas que, para lá da ida para o Norte, viajam para a Europa como expatriados, “reemigram” para o Sul e entram e saem de diferentes ambientes sociais e de classe. *Cane*, de Jean Toomer (1923), que Rodgers também inclui na “categoria” de romance da Grande Migração, não exhibe uma sequência migratória convencional; no entanto, esta obra “within its south-to-north-to-south mode of organization offers one of the century’s profound commentaries on how African-American identity is affected by the ongoing need to accommodate the geography of one’s surroundings” (6). No caso de *Native Son*, de Richard Wright (1940), a migração da família Thomas precede o início da acção do romance. Contudo, e tal como refere Rodgers, “inasmuch as the novel seeks to account for Bigger’s horrifying crimes in the context of his responses to his material limitations, his premigration sensibility, through which his responses to his slum environment are constantly filtered, emerges as a critical defining feature of his behavior”. (*Ibidem*)

O traço central comum que Rodgers identifica nestes romances situa-se tanto no enredo como nas personagens e no facto de a consciência e as acções destas, ao tentarem ajustar-se

ao Norte, serem guiadas pela experiência anterior de vida no Sul. Da maioria desses textos ressalta a ideia de que nem o Norte nem o Sul oferecem à população negra um cenário onde possam viver e progredir livremente em igualdade de circunstâncias com a população branca. São estas limitações da geografia racial americana que vão determinar o tom da ficção de migração, essencialmente o dos romances da primeira metade do século XX.

Os conceitos de “ascent” e “immersion”, padrões da narrativa afro-americana formulados por Robert Stepto²⁷ que Rodgers adota, vão também ajudá-lo a caracterizar o romance de migração. A forma mais extrema de ascensão – a passagem de uma cultura para outra – é uma das questões centrais desses romances:

The act of passing inevitably complicates the passer’s ambiguous relationship to both races and is further complicated when the passer migrates and thus doubly alienates him- or herself by place as well as by race. If one’s identity is neither wholly white nor black as culture constructs these binary conceptions of race, and one is geographically bound to neither the South nor the North, from where can American identity emanate? (7)

Rodgers lembra que em *The Autobiography of an Ex-Colored Man* Weldon Johnson mostra que as condições sociais e psicológicas que determinam a acção comprovam a ausência de soluções para essa dupla alienação, a não ser que “internal and external geographies of intra- and inter-racial America change substantially” (*Ibidem* 7). A falta de respostas à alienação e disfunção urbana, isto é, o lado mais trágico da migração, vai ter o seu expoente máximo em *Native Son*.

O estudo de Rodgers considera três fases cronológicas dentro da “categoria” “Romance da Grande Migração” – “The Early Migration Novel”, “The Fugitive Migrant Novel” e “The Communal Migrant Novel” – e debruça-se ainda sobre obras posteriores que ele designa por “Post-Ellison Migration Novel”. Afirma que a forma culmina com “Invisible Man”, de Ralph Ellison, um dos textos da ficção americana do pós-guerra mais comentados e que marcou a agenda do debate sobre a literatura negra americana durante décadas.

Native Son, o romance sobre o qual nos debruçaremos, situar-se-á, de acordo com Rodgers, na categoria de “Fugitive Migrant Novel”, a qual abarca um género de ficção de migração diferente – a que predominou nos anos da Grande Depressão e se estendeu até à década de 40. Rodgers escreve a esse respeito:

²⁷ Cf. Robert B. Stepto. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

Following up on Dunbar's and Johnson's conclusions about the limitations of American racial geography, Wright's *Native Son* and William Attaway's underappreciated *Blood on the Forge* (1941) offer the most potent expressions of the "fugitive migrant" impulse thematized around the same flight toward freedom as the fugitive slave narrative, their literary forebear. They even go so far as to incorporate the slave narratives' most frequently repeated incidents, particularly whipping scenes and perilous escapes to the North. The primary goal of the fugitive's migration is to achieve physical and spiritual freedom as a heroic response to violent white oppression. (8)

A ficção de migração ganha um registo mais significativo com a geração de escritores que sucedem aos autores da "Harlem Renaissance", que pouco tinham explorado, em termos literários, o movimento de massas de negros vindos do Sul para Harlem durante a segunda década do século XX. Uma nova geração de escritores, impulsionados pela depressão económica que se seguiu ao *Crash* de 1929, por privações pessoais e por um grande sentimento de desenraizamento, colocaram a migração no centro e não na periferia das suas imaginações artísticas e Chicago, mais do que Harlem, torna-se a sua base. Como já afirmámos anteriormente, o nome central desse grupo foi Richard Wright, um jovem migrante do Mississippi, devotado a todo um novo vocabulário de pormenores sociológicos, a um realismo documental e a um militantismo social e político que lhe permitiram traçar o quadro da situação da América negra urbana. Wright vai estar, pois, num lugar de charneira entre os seus antecessores de Harlem e toda uma nova geração de romancistas que, no seu trilha, continuaram a procurar novos caminhos na senda da "livable home" e a registar a dificuldade em encontrá-la. Foi este o cerne das questões levantadas pelo romance da Grande Migração e pela narrativa de migração negra em geral, que, no entanto, com mais ou menos pessimismo, procurou sublinhar "the astonishing adaptability, amid circumstances more brutal than those met by any other group in the country's history, of a culture that traded the plow for the factory in only a few decades" (Rodgers 38).

II.2.2 Os *Blues* migrantes

“I got the key to the highway, yes, and I’m billed
out and bound to go
I’m gonna leave, leave here runnin’, because
Walkin’ is most too slow

Big Bill Broonzy

But the geography of the blues is both a route to a particular time and place as well as a road map to the human soul. That ability of the music to connect with universal feelings of desire, love, loss, and bitter disappointment makes the blues fertile soil for so many of our greatest writers.

Alex Gibney

II.2.2.1 Antecedentes sociais dos *blues*

A música e a tradição oral sempre desempenharam um papel fundamental na vida dos negros americanos. Já durante a escravidão, a cultura de resistência dos escravos era articulada através das suas canções religiosas e seculares²⁸, das histórias familiares, “folktales”, aforismos, provérbios, sermões, adivinhas e de muitas outras componentes da tradição oral afro-americana. Tais factos têm sido amplamente analisados e documentados em várias obras, como é o caso da de Lawrence Levine *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, publicada em 1977. Levine percorre na sua análise todas aquelas componentes da tradição oral bem como os espirituais e as canções seculares dos séculos XIX e XX, e conclui que estas últimas desempenharam um papel fulcral na vida cultural do povo negro americano:

It gave a sense of power, of control. If it did not affect the material well being of its creators, it certainly did have an impact upon their psychic state and emotional health. It allowed them to assert themselves and their feelings and their values, to communicate continuously with themselves and their peers and their oppressors as well (...) Black secular song, along with other forms of oral tradition, allowed them to express themselves communally and individually, to derive great aesthetic pleasure, to perpetuate traditions, to keep values from eroding, and to begin to create new expressive modes. Black secular song revealed a culture which kept large elements of its own autonomous standards alive, which continued a rich internal life, which interacted with a larger society that deeply affected it, but to which it did not completely succumb. (296)

²⁸ Seculares por oposição a religiosas, como os bem conhecidos espirituais negros. As “canções seculares negras” incluem, entre outras, as “work songs”, os “field hollers” e os *blues*. De entre todas os *blues* tornar-se-iam as formas dominantes a partir de finais do século XIX.

Não vamos aprofundar a origem mais remota e eclética dos *blues* nem traçar detalhadamente a sua história a partir dos finais do século XIX. Todavia, impõe-se nos contextualizar, numa abordagem genérica, o nascimento e o desenvolvimento desta forma musical,

those tunes and lyrics known under the rubric of the blues, those starkly brutal, haunting folk songs created by millions of nameless and illiterate American Negroes in their confused wanderings over the American Southland and in their intrusion into the Northern American industrial cities (Wright. "Foreword" vii)²⁹.

Devemos começar por referir que a maioria dos autores e historiadores dos *blues*, como Paul Oliver, LeRoi Jones (depois Amiri Baraka), William Barlow e Giles Oakley, situa as raízes deste tipo de música nas canções dos escravos – espirituais, "field hollers" e "work songs". Mas se a escravatura ditou em grande parte a forma e o conteúdo dos *blues*, foi no entanto com a sua abolição e os subsequentes problemas do período da Reconstrução³⁰ que eles iriam adquirir o traço característico que ainda hoje mantêm, apesar de toda a evolução que entretanto sofreram ao longo do século XX.

Os negros emancipados, libertos de uma escravidão legal e de um controlo absoluto por parte do homem branco, iniciaram durante a Reconstrução uma luta na procura de um novo modo de vida. Porém, com a ansiada liberdade veio também a incerteza, a instabilidade, um certo tipo de isolamento e uma insegurança a que não estavam habituados. A rigidez e o paternalismo da sociedade escravagista tinham negado aos negros toda e qualquer forma de autonomia e independência, e foi com muita pobreza, desorganização e outras fragilidades (que a Reconstrução não soube ou não quis acautelar) que milhares deles se dirigiram para Norte e Oeste, onde se tinham já estabelecido algumas comunidades de homens negros libertados ainda durante a escravatura (os "freedmen"). Contudo, uma grande maioria de ex-escravos permaneceu no Sul, enfrentando uma situação de inferioridade racial e o ressentimento sulista pela derrota na Guerra Civil, nomeadamente o dos brancos pobres ("white trash") cujo número aumentava cada vez mais. O período da Reconstrução foi, pois, uma época caótica tanto para o Sul como para o Norte e os negros americanos, em particular, viram-se abandonados à sua sorte, mais afastados da organização social dominante e, inclusivamente, das influências dos sons musicais predominantemente europeus da maioria

²⁹ Richard Wright. "Foreword by Richard Wright" in *Blues Fell This Morning: The Meaning of the Blues*. Paul Oliver. New York: Horizon Press, 1961. p. vii.

³⁰ No rescaldo da Guerra da Secessão muitos estados do Sul legislaram no sentido de tornar a abolição federal da escravatura instituindo os "Black Codes". Assim preservaram o escravagismo... de forma subreptícia.

branca que antes ouviam nas plantações dos seus “masters”. Assim, décadas depois, os *blues* nasciam como a primeira música negra originariamente americana:

The Negro, during those few years after the end of slavery, just before the exodus to the Northern cities, stood further away from the mainstream of American society than at any other time. It was also during these years that the Negro’s music lost a great many of the more superficial forms it had borrowed from the white man, and the forms that we recognize now as blues began to appear. (...) In a few years after Emancipation, the shouts, hollers, yells, spirituals, and ballits began to take shape as blues. (Jones 59)

Apesar de todas as dificuldades a Emancipação proporcionou uma existência humana mais “normal”, uma humanidade que era impossível durante a escravatura, pois era a primeira vez que o negro americano estava só, com a sua família, longe dos grandes grupos de escravos das plantações onde trabalhava e cantava em conjunto. Agora, muitos eram rendeiros (“sharecroppers”) nas plantações agrícolas ou andavam errantes pelas terras do Sul à procura de trabalho. Os “sharecroppers” cantavam também enquanto laboravam, mas as “work songs” dos escravos eram agora substituídas por novas formas de canção que não tinham que ser necessariamente relacionadas com trabalho. Cada negro livre possuía a sua própria voz, a sua maneira de cantar (“shout”) e o seu próprio individualismo para lhe fornecer temas para essas canções.

Em paralelo com essa nova sensação de existência, de liberdade de movimento e até de lazer havia também uma certa liberdade pessoal para conduzir a própria vida e isso vai reflectir-se no conteúdo e na forma dos *blues* que, por volta de 1890, eram já uma realidade entre uma nova geração de trabalhadores negros do Sul (de empregadas domésticas a operários, lenhadores e estivadores), sobretudo na região do delta do rio Mississippi onde havia uma maior concentração dessa população:

The earliest folk blues were sung by nameless African Americans living and working in the South’s cotton belt in the 1880s and 1890s – in particular, the region from the Mississippi Delta to East Texas, which gave birth to several rural blues styles that were especially popular among the younger members of the local black population. (...) Their popularity spread quickly among the army of laborers involved in lumbering, milling, and turpentine production in the South’s “Piney Woods” forest belt, among the stevedores working the docks of southern seaports and riverports, among the workers building and repairing the levees along the Mississippi River and its tributaries and those building and maintaining the South’s new railroad system, and among the growing legions of black domestics in the cities. (Barlow 3)

Esta forma musical tornou-se numa nova voz dentro da comunidade negra que permitia veicular preocupações sociais e críticas vernáculas quer em forma de lamento quer em forma

de comentário irónico ou escarnecedor. Com os *blues* as tradições orais negras eram fortalecidas na linha de uma história de resistência cultural afro-americana ao domínio branco; o próprio tipo de música era uma resposta generalizada perante a renovada opressão infligida pelos brancos à população negra do Sul durante a Reconstrução, "a period when African Americans faced economic servitude, political disenfranchisement, social segregation and a wave of brutal lynchings" (3).

A expressão "the blues" estava intimamente ligada à ideia de tristeza e melancolia: "the color blue had been associated with melancholy for centuries, and so 'blue feelings' shortened to 'the blues'" (Collis 15)³¹. Mas só nas duas primeiras décadas do século XX é que passa a ser usada para designar as novas formas musicais – composições individuais improvisadas a partir das canções negras tradicionais com recurso a provérbios, ditados populares e imagens poéticas da tradição oral afro-americana. O ambiente de segregação racial e social, a pobreza e a exploração económica forneciam-lhes o tom lento e intensamente introspectivo, uma "blue note" com enorme carga emocional.

Sobre a forma e o conteúdo dos *blues* escreveu LeRoi Jones em *Blues People* (1963): "The blues is formed out of the same social and musical fabric that the spiritual issued from, but with the blues the social emphasis becomes more personal, the "Jordan" of the song much more intensely a *human* accomplishment" (63). A forma "call-and-response" das canções dos escravos manteve-se, mas nos *blues* é o cantor que responde a si próprio quer verbalmente quer com o instrumento de acompanhamento. Lawrence Levine afirma que "the blues was the most highly personalized, indeed, the first almost completely personalized music that Afro-Americans developed" (221). Mas o sentimento da voz solitária desta forma mais individualizada de canção também transportava consigo uma experiência e uma memória colectivas. Como refere Houston Baker Jr. em *Blues, Ideology and Afro-American Literature*,

... rather than a rigidly personalized form, the blues offer a phylogenetic recapitulation – a nonlinear, freely associative, nonsequential meditation – of species experience. What emerges is not a filled subject, but an anonymous (nameless) voice issuing from the black (w)hole. (5)

³¹ A propósito da origem desta expressão ver Albert Murray, *Stomping the blues*. 2nd ed. New York: Da Capo Press, 2000. pp. 63-65 e Paul Oliver. *Blues Fell This Morning: The meaning of the blues*. New York: Horizon Press, 1961. p. 304-305.

Mais do que uma nova forma de canção popular, mais do que os sentidos vários do conteúdo dos seus versos, os *blues* passam a ser algo intrínseco à própria condição de negro americano, como Paul Oliver, um historiador europeu branco, concluía em 1961:

... though the blues may frequently be associated with a state of depression, of lethargy or despair, it is not solely a physical or a mental state. It is not solely the endurance of suffering or a declaration of hopelessness; nor is it solely a means of ridding oneself of a mood. It is all of these and it is more: it is a part of the Negro's being, living with him and within him” (304).

Em 1986 também o dramaturgo August Wilson afirmava essa especificidade ou “negritude” dos *blues* através da voz de Ma Rainey na peça *Ma Rainey's Black Bottom*:

White folks don't understand about the blues. They hear it come out, but they don't know how it got there. They don't understand that's life's way of talking. You don't sing to feel better. You sing 'cause that's a way of understanding life (...) This be an empty world without the blues. I take that emptiness and try to fill it up with something. (194-5)

Os *blues* dos primeiros tempos são também muito ricos e cheios de significado do ponto de vista histórico e cultural. Na verdade, se por um lado eles reflectem os muitos e difíceis desafios que os negros enfrentaram nos anos que se seguiram à Guerra Civil, por outro eles espelham e narram a migração do Sul para o Norte como experiência individual e colectiva. Os padrões migratórios da população negra que se seguiram à Guerra Civil ajudaram, aliás, a enformar os *blues*, uniformizando e divulgando o estilo, sendo portanto difícil dissociar este tipo de música da própria movimentação geográfica afro-americana, nomeadamente daquela que é objecto do nosso estudo.

Em resumo: apesar das influências ancestrais, os *blues* foram um novo tipo de canção negra intimamente ligado aos padrões migratórios da população afro-americana nas primeiras décadas do século XX.

II.2.2.2 Os *blues* e a Grande Migração

A origem exacta dos *blues* no século XIX pode ser difícil de traçar, mas é fácil seguir-lhe as influências, o trajecto e a evolução logo a partir do início do século XX. O ano que se instituiu oficialmente como o do seu nascimento é 1903 e de tal modo a data é institucional que o Congresso Americano decretou 2003 “The Year of the Blues” a fim de se

comemorarem os 100 anos da efeméride³². Na verdade, foi em 1903 que W. C. Handy (1873-1958), um maestro e compositor de cor de Clarksdale, Mississippi (chamado, talvez abusivamente, “Father of the Blues”), ouviu pela primeira vez um negro tocar uma música estranha numa guitarra desafinada, algures numa estação de comboios em Tutwiler, na região do Delta do Mississippi. O músico maltrapilho cantava: “going where the Southern Cross the Dog”, fazendo deslizar uma navalha nas cordas de uma guitarra. Repetia o verso três vezes e respondia com o instrumento. O maestro, filho de um pastor protestante e líder dos “Mahara Minstrels” – uma orquestra “respeitável” com um repertório e instrumentos semelhantes aos das orquestras brancas – nunca tinha ouvido “tal” música, mas o efeito que ela lhe causou foi inesquecível, como aqui conta:

The singer repeated the line three times, accompanying himself on the guitar with the weirdest music I had ever heard. The tune stayed in my mind. When the singer paused, I leaned over and asked him what the words meant. He rolled his eyes, showing a trace of mild amusement. Perhaps I should have known, but he didn't mind explaining. At Morehead, the eastbound and westbound met and crossed the north and southbound trains four times a day. This fellow was going where [The Southern railroad crossed the Yazoo Delta Railroad, nicknamed “Yellow Dog” by black Mississippi sharecroppers], and he didn't care who knew it. He was simply singing as he waited. This was not unusual. Southern Negroes sang about everything. Trains, steamboats, steam whistles, sledge hammers, fast women, mean bosses, stubborn mules – all became subjects for their songs. They accompany themselves on anything from which they can extract a musical sound or rhythmical effect, anything from a harmonica to a washboard. (Handy 123)

Anos mais tarde, em 1912, W.C. Handy ajudou a tornar este tipo de música mais visível ao transcrevê-la para o papel e ao compor e gravar o famoso tema “Memphis Blues”. Oito anos depois, em 1920, já Mamie Smith, a primeira cantora negra a gravar uma canção de *blues*, vendia mais de um milhão de cópias do tema “Crazy Blues”. Este sucesso inesperado alertou as companhias fonográficas para o potencial de lucro que poderiam vir a ter os “race records”. Em breve cantoras como Ma Rainey e Bessie Smith começariam a dar a conhecer os *blues* a uma audiência ainda maior através das suas gravações. Aliás, esta música popular foi relativamente bem preservada precisamente devido ao facto de o seu aparecimento nas cidades do Norte ter coincido com o advento da indústria fonográfica no século XX. Existe, pois, um acervo considerável de documentos áudio relativos ao desenvolvimento da tradição dos *blues* a partir dos anos 20 daquele século o que nos permite traçar a evolução da música

³² Nesse ano tiveram lugar uma série de iniciativas desde exposições, concertos, documentários e a produção de uma série de filmes dirigidos por diferentes realizadores sob coordenação de Martin Scorsese – *Martin Scorsese Presents The Blues – A Musical Journey*. Realiz. Martin Scorsese. Sete DVDs. Sony Music (Video), 2003.

dentro do contexto da história que comentava. Acresce mencionar que na primeira metade do século XX este tipo de música foi um dos principais modos de expressão dos negros americanos, em paralelo com o *jazz*, tendo possibilitado uma assertividade cultural e social para esta comunidade. Assim, ao mesmo tempo que são uma nova forma de expressão cultural popular, os *blues* das primeiras décadas do século XX vão permitir a muitos negros americanos, particularmente a um número significativo de cantoras e de *bluesmen* mais desfavorecidos, negociar a sua independência económica e o seu próprio sentido de identidade ao poderem trabalhar como músicos e assinar contratos com estúdios de gravação de Nova Iorque e Chicago, embora fossem muitas vezes explorados e até enganados pelos proprietários brancos desses estúdios. Esta situação de exploração é bem retratada na peça de August Wilson *Ma Rainey's Black Bottom*.

Com a Grande Migração os *blues* dirigiram-se a Norte e entraram no repertório das grandes orquestras de *jazz* (as *big bands*). A década de 20 foi dominada pelos *blues* femininos, nomeadamente de Ma Rainey, Bessie Smith e Alberta Hunter. O primeiro cantor de *blues* masculino a atingir grande notoriedade foi Big Bill Broonzy mas apesar de se ter mudado para Chicago em 1920 só atingirá fama como *bluesman* em 1934.

Mais tarde os *blues* tornam-se “elétricos” com a guitarra amplificada. No fim dos anos 40 e princípio dos anos 50 os *blues do Delta* ouviam-se em cidades do Norte como Chicago pela voz e instrumentos de músicos migrantes do Sul, como Muddy Waters, Willie Dixon, John Lee Hooker, Howlin' Wolf e Elmore James, entre outros. Nessa época esses músicos conseguiram alguns êxitos discográficos mas a sua influência só seria reconhecida e a sua fama consideravelmente aumentada décadas depois, durante o “Blues Boom” dos anos 60 e 70, através de músicos brancos, britânicos na sua maior parte, que deram a conhecer os *blues* a audiências brancas. Da lista de divulgadores fizeram parte nomes tão sonantes como, por exemplo, Alexis Korner, John Mayall's Bluesbreakers, Rolling Stones, Yardbirds, Cream, Fleetwood Mac, Paul Butterfield Blues Band (da própria cidade de Chicago) e Canned Heat, entre muitos outros. O “Blues Boom”, ou “Blues Revival”, conseguiu que os *blues* passassem a ser apreciados por audiências muito mais vastas e tornou possível o reconhecimento do mérito e da influência de artistas como Albert Collins, John Lee Hooker, Albert King e Buddy Guy. E alcançou aos píncaros do estatuto de “estrela” planetária músicos como B. B. King que, na sua juventude, viviam e trabalhavam nos campos de algodão do Sul.

Segundo William Barlow, em conjunto com as respostas literárias os *blues* foram um dos mais significativos subprodutos da Grande Migração. Este autor refere: “there is a clear historical connection between the rebellious and restless spirit of folk blues musicians and the black exodus from the cotton belt in the first half of the twentieth century” (6). Desde as plantações de algodão do Sul, onde tiveram origem, até aos “ghettos” urbanos da América, os *blues* estiveram sempre interligados com as condições sociais, preocupações, conflitos e mudanças ocorridos nas vidas da classe trabalhadora afro-americana ao longo da primeira metade do século XX e, de forma muito especial, nas décadas difíceis da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial.

Os *blues* são uma forma de contar histórias tão universal que inspirou pessoas em todo o mundo, logo a seguir à Segunda Guerra Mundial, nas primeiras décadas tensas da Guerra Fria. Em 1958, aquando da morte de Big Bill Broonzy, Richard Wright afirmava num texto que escreveu sobre o músico:

... who would have dared to predict that millions of people of our time would rush to embrace the despairing sensuality of [Big Bill's] and other black men's blues? Yet this is what has happened. In Tokyo, Rome, Calcutta, Cairo, Paris, London, Hamburg, Copenhagen, – all the tense, worried cities of the earth are filled with the blues of the black men and women of America (“So Long Big Bill”).

Os *blues* tornaram-se ao mesmo tempo americanos e mundiais e Big Bill Broonzy foi um dos primeiros *bluesmen* a contribuir para isso. Broonzy escreveu e cantou *blues* na era da Grande Migração e não só partilhou a experiência das massas em movimento, como se dirigiu aos seus anseios e preocupações. Na sua posição privilegiada de simultaneamente migrante e artista popular e com uma visão do mundo já um pouco alargada ele testemunhou, analisou e comentou os acontecimentos vividos por tantos afro-americanos. Através das suas canções podemos abrir “janelas” de modo a observarmos um povo “a braços” com um período histórico imbuído de mudanças. De facto, os horizontes de Big Bill Broonzy eram bem mais vastos do que os da maior parte dos seus conterrâneos: foi recrutado em 1917 para integrar a força expedicionária americana que, na Primeira Guerra Mundial, interveio na Europa (França). Apesar da segregação racial das tropas ser mantida na maioria das actividades dos acampamentos, a sua participação na Primeira Grande Guerra foi-lhe benéfica. Ele teve oportunidade de aprender a ler e a escrever, embora de forma rudimentar. Apercebeu-se que o mundo ia muito para além da sua terra natal, o Arkansas rural, e constatou que a noção popular de superioridade racial dos brancos ficava abalada num cenário de guerra onde as

tropas brancas também exprimiam o sentimento do medo. Broonzy começava a acreditar que poderia haver possibilidades de ainda vir a ser tratado como um homem³³, tal como exprimirá mais tarde numa das suas canções (“ I wonder when I’ll get to be called a man?”). Estas percepções desempenhariam um papel decisivo na sua decisão de deixar o Sul e ir para Chicago em 1920, pouco tempo depois de ter regressado de França.

As “lyrics” dos *blues* das décadas da Grande Migração traduzem um tipo de narrativa que, mais do que os textos sociológicos, nos mostra os Negros do Sul como agentes interessados no seu próprio destino; esses textos são, nas palavras de Griffin, “ the migration narrative of the mass migrant” (19). É nestas criações culturais que encontramos a imagem mais completa e mais complexa dos factores que motivaram esses migrantes a partir. Os *bluesmen* rurais representavam, parafraseando Barlow, a consciência emergente de uma geração mais nova de afro-americanos a viver numa nova era histórica – procurando liberdade pessoal, mobilidade social e melhor compensação pelo seu trabalho (6).

Tal como o autor britânico e historiador dos *blues* Paul Oliver refere no seu clássico *Blues Fell This Morning*, este género musical espelha um povo em movimento: “a folk music reflects the environment of the people who create it, and when their background is a constant varying one it is scarcely surprising that the images that are mirrored in the blues have much to do with the movement of the black workers” (43-44).

Os *blues* movimentam-se do Sul para o Norte e, tal como os migrantes, vão sofrer o impacto do confronto com a cidade e transformar-se, pois para permanecer como uma componente importante da cultura negra tinham de absorver novas ideias, novos sons e novas maneiras de transmitir os altos e baixos emocionais da gente rural negra na grande cidade. E foi isso mesmo que aconteceu (Santelli 33).

Os *blues* migrantes viram-se desde logo confrontados com uma nova noção de tempo, bem como com novas tecnologias da indústria de gravação de discos e com os meios capitalistas de produção e distribuição. Tudo isto, juntamente com a falta de familiaridade do novo espaço que é a cidade, vai reflectir-se nas “lyrics” dos primeiros tempos que evocam a nostalgia do Sul como “lar”. O carácter cinético dos *blues* evidencia, tal como as outras narrativas de migração, a dificuldade em encontrar esse “lar” estável e habitável (aquilo a que Rodgers chama “livable home” e que Valerie Sweeney Prince denomina “viable home”).

³³ Não esquecer que na sociedade sulista da época um negro era sempre “boy”, mesmo com 70 anos...

Richard Wright refere essa característica dos *blues* no prefácio que escreveu em 1956 a *Blues Fell This Morning*, de Paul Oliver:

The locale of these songs shifts continuously and very seldom is a home site hymned or celebrated. Instead, the environmental items extolled are saw-mills, cotton-gins, lumber-camps, levee-banks, floods, swamps, jails, highways, trains, buses, tools, depressed states of mind, voyages, accidents, and various forms of violence. (ix)

Mas, segundo Griffin, são os próprios *blues* que passam a desempenhar o papel desse lar, tornando a transformação de migrante em habitante cidadão um pouco menos dura. E representam um lugar seguro ou um “site of the ancestor” porque, nas palavras de Sweeney Prince, a estrutura musical e ideológica dos *blues* lhes fornece o potencial de pôr ordem no caos da vida ao encontrar um significado para circunstâncias que de outro modo seriam desumanas e sem sentido (Prince 3).

Os *blues*, eles próprios (“The blues as such”, nas palavras de Francis Davis), são migrantes activos, autênticas personagens dentro das histórias que “cantam”:

One of the topics most frequently addressed in blues songs is the blues itself. Personification being a technique frequently employed by blues singers, regardless of whether they recognize it as a literary concept, the blues is also a familiar character in their songs – walking like a man, thumbing a ride, bidding the singer good morning, and implying that it’s going to be around for a good long spell no matter what the singer does to chase it away. (Davis 57)

Mas não são apenas os cantores a atribuírem características humanas aos *blues*: os estudiosos que escrevem sobre estes também lhes atribuem, chegando a esboçar-lhes a biografia nestes termos:

It’s born in Mississippi before the turn of the century, wanders around the South a little bit, spends a considerable amount of time in Texas, then turns up in Chicago just in time to father rock’n’roll. It dies a natural death around 1960, but – stubborn old cuss that it is – rises up like Lazarus every ten years or so. (*Ibidem*)

Os pioneiros dos *blues* do final do século XIX e primeiras décadas do século XX não imaginavam a importância que a sua música viria a exercer no novo século e que viria a constituir a base para praticamente todas as formas de música popular como *jazz*, *rhythm & blues*, *rock & roll*, *soul*, *funk* e *hip-hop*. Por isso, os *blues*, enquanto pais da multiculturalidade musical do século XX, não desaparecerão facilmente. Além disso, os *blues* são uma base de continuidade histórica para o povo negro. Representam uma forma ritualizada de falar da sua experiência e de passar um testemunho.

II.2.3 “The blues voice”/“The matrix as blues”

The blues defy narrow definition. For they exist, not as a function of formal inscription, but as a forceful condition of Afro-American inscription itself.

Houston Baker

Como vimos no ponto anterior, a tradição dos *blues* é uma realidade paradigmática que atravessa a vida e a cultura afro-americanas, é “a sensibility that pervades all forms of black song – indeed, all aspects of black life” (Davis 5). Com base nesse paradigma, eles tornaram-se também numa matriz de análise concebida pelo crítico literário Houston Baker Jr. como a ideal para reflectir a complexidade da cultura afro-americana. Baker argumenta que na América existe uma linguagem cultural distinta, um vernáculo, que só os negros americanos partilham em virtude da sua raça e como resultado da sua condição relativamente à cultura e sociedade americanas no seu todo. Devido a “special circumstances” (escravatura, racismo) os negros americanos viram-se forçados a desenvolver estratégias sociais, culturais e políticas bastante diferentes das desenvolvidas pela maioria branca dominante. Logo, segundo Baker, são necessárias “ferramentas” de análise especiais para extrair as mensagens contidas nos trabalhos de escritores e pensadores afro-americanos. O crítico encontra essas ferramentas na expressão vernácula da cultura negra, sintetizada nos *blues* como matriz ancestral onde se inscreve uma história colectiva de um povo sempre em mudança:

Combining work songs, group seculars, field hollers, sacred harmonies, proverbial wisdom, folk philosophy, political commentary, ribald humor, elegiac lament, and much more, they [the blues] constitute an amalgam that seems always to have been in motion in America – always becoming, shaping, transforming, displacing the peculiar experiences of Africans in the New World. (5)

Em *Blues, Ideology, and Afro-American Literature* (1984), Baker concebe uma matriz que fornece à cultura afro-americana a sua “proper figuration”. Este estudioso, e parafrazeando-o, define “blues matrix” como uma força, um fluido, uma rede que atinge toda a complexidade da produção cultural afro-americana, que penetra no seu âmago – o “black (w)hole” – de modo a interpretá-lo. Baker explicita e valida assim a função dos *blues* como matriz:

A matrix is a womb, a network, a fossil-bearing rock, a rocky trace of a gemstone’s removal, a principal metal in an alloy, a mat or plate for reproducing print or phonograph records. The matrix is a point of ceaseless input and output, a web of intersecting, crisscrossing impulses always in productive transit. Afro-American blues constitute such a vibrant network. They

are what Jacques Derrida might describe as the “always already” of Afro-American culture. They are the multiplex, enabling script in which Afro-American cultural discourse is inscribed. (3-4)

Partindo da definição científica de “buraco negro”³⁴ e entrando na literatura, Baker caracteriza assim o “black hole”:

... the symbolic content of Afro-American expressive culture [which] can thus be formulated in terms of the black hole conceived as a subcultural (underground, marginal, or liminal) region in which a dominant, white culture’s representations are squeezed to zero volume, producing a new expressive order. (152)

Mas, enquanto Baker argumenta que o “black (w)hole”, a sua “blues matrix”, parece oferecer refúgio e regeneração, Valerie Sweeney Prince afirma na sua obra *Burnin’ Down the House: Home In African American Literature* (2005) que os “black holes” presentes em romances da Grande Migração como *Native Son* (Richard Wright), *Invisible Man* (Ralph Ellison) e *The Bluest Eye* (Toni Morrison) comportam em si uma natureza destruidora.

Esta experiência afro-americana de um submundo, de uma “dark and powerfully invisible area”, constitui a sua “underground expressive (w)holeness” que é central na obra de Richard Wright. Aliás, Houston Baker Jr. propõe uma reavaliação da obra de Wright utilizando a sua “nova” matriz, pois considera que este autor decidiu “destapar o caldeirão” da cultura vernácula afro-americana e mostrar o seu povo com a força desestabilizadora dessa expressão, em toda a sua glória e miséria (*Ibidem*). Neste sentido Wright segue a tradição da expressão popular afro-americana das “slave narratives” com as suas representações da dimensão vernácula da comunidade escrava; faz precisamente o contrário daquilo de que foi muitas vezes acusado – o ter-se distanciado da tradição “folk” do seu povo, como já foi referido.

A obra de Houston Baker Jr. na área dos estudos literários afro-americanos tem sido uma referência para muitos estudiosos que ora a seguem ora a questionam; críticos como, por exemplo, Christopher M. Duncan (“The Blues Voice of Houston Baker Jr. as political theory...”), consideram-na mergulhada num posicionamento político. Relativamente à sua “blues matrix” cremos que ela nos é suficientemente útil e eficaz como ferramenta de análise tanto dos textos de Wright como dos de Big Bill Broonzy, no contexto espaço-temporal da Grande Migração Negra, que vemos como um “black (w)hole” na história americana do

³⁴ Uma região do espaço que tem tanta massa concentrada em si que não há forma de um objecto próximo escapar à sua atracção gravitacional (Cf. Houston Baker Jr., *Blues, Ideology and Afro-American Literature*, p. 144).

século XX. Os *blues*, nesse contexto, exerceram a função da própria “alteridade” da comunidade e da cultura afro-americanas. Tal como os críticos afro-americanos, não nos podemos abstrair da especificidade dessa cultura e do facto de ela inscrever a diferença racial, apesar de existir hoje, nos Estados Unidos, todo um novo discurso de pluralismo cultural e de diversidade instituído pelo modelo teórico branco, canónico, da universalidade e da neutralidade. A propósito dessa especificidade Isabel Caldeira afirmava em 1988 que “é muito difícil, se não impossível, expurgar um passado de escravatura e toda uma vivência de discriminação” (“A nova crítica afro-americana...” 36)

A nossa leitura de *Twelve Million Black Voices*, *Uncle Tom’s Children*, *Lawd Today*, *Native Son* e *Black Boy*, bem como de um número seleccionado de “lyrics” de Broonzy, será feita no quadro da tradição “folk” afro-americana, isto é, à luz da história comum aos negros americanos consubstanciada nos *blues* como tropo, os *blues* concebidos como matriz de análise cultural. Servir-nos-emos, por conseguinte, da “blues matrix” de Houston Baker Jr. como suporte metodológico de análise.

A escrita de Richard Wright e os *blues* de Big Bill Broonzy serão igualmente explorados por nós no sentido de neles identificarmos não só a expressão da busca de um lar (a “quest for home” de Prince), mas também a função de “home” que essas próprias narrativas desempenham.

III "BLACK BOYS" E "NATIVE SONS" OU O SUL E O NORTE COMO "HOME(LESSNESS)"

For place to be recognized as actually PLACE, as a personally valued locale, one must set and maintain the boundaries. If one is constituted and maintained, however, by and within boundaries set by another, then one is not a setter of place but a prisoner of another's desire. Under such conditions what one calls and perhaps, feels is one's own place would be, from the perspective of human agency, *placeless*. Bereft of determinative control of boundaries, the inhabitant would not be secure in his or her own space but maximally secured by another. Such confinement is always a function of interlocking institutional arrangements.

Houston Baker Jr.

Perhaps to lose a sense of *where* you are implies the danger of losing a sense of *who* you are.

Ralph Ellison

III.1. A Dinâmica do Lugar nas "narrativas de migração"

A movimentação dos negros americanos das áreas rurais para as áreas urbanas causou mudanças e realinhamentos de "lugar" e de "espaço" nas comunidades afro-americanas e na sociedade americana em geral. A estes aspectos é naturalmente atribuído um papel central nas chamadas "narrativas de migração". Tanto a literatura como os *blues* da Grande Migração Negra contêm o modo como a dinâmica de um lugar reage ao gênero, raça, nacionalidade ou condição social e cultural dos seus habitantes, e revelam a forma como estes respondem perante um determinado espaço que lhes é imposto ou que eles procuram e que não podem delimitar ou ultrapassar. Aliás, os conceitos de "lugar" e "espaço", sempre ligados à sua temporalidade, são centrais em toda a literatura afro-americana. Os "lugares" Sul e Norte dos Estados Unidos aparecem aí frequentemente representados em associação com outros lugares ou espaços-símbolo que reflectem a história movimentada e conturbada dos negros americanos, como sejam os campos de plantação de algodão, a "one-room cabin", a igreja, a rua da grande cidade, a "kitchenette", o "Black Belt", a "color line", entre outros.

Para Houston Baker Jr., a noção de "lugar" que atravessa a literatura afro-americana tem a sua génese no comércio europeu da escravatura, na "European displacement of bodies for commercial purposes" (Baker. "Richard Wright and the dynamics..." 91). Esses corpos, a

quem é retirada uma personalidade africana e a pertença a um lugar, são desde logo confinados a um espaço reduzido – os convés dos navios negreiros – onde permanecem imobilizados, prisioneiros, “in the *hole*, that place of knotted pain and scant hope that is the first, imprisoning birthplace of the Afro-American” (90). É assim feita a inscrição do afro-americano – “in the hole”. É pois um buraco escuro e fétido que está na origem do outro “lugar” peculiar que lhe irá ser atribuído no “Novo Mundo”. Richard Wright descreve esse “local de nascimento” do negro americano na secção “Our strange birth” do texto-documentário *Twelve Million Black Voices* (1941)³⁵:

Laid out spoon-fashion on the narrow decks of sailing ships, we were transported to this New World so closely packed that the back of the head of one of us nestled between the legs of another. Sometimes 720 of us were jammed into a space 20 feet wide, 120 feet long, and 5 feet high. Week after week we would lie there, tortured and gasping, as the ship heaved and tossed over the waves. In the summer, down in the suffocating depths of those ships, on an eight-or ten-week voyage, we would go crazed for lack of air and water and in the morning the crew of the ship would discover many of us dead, clutching in rigor mortis at the throats of our friends, wives, or children (14).

Baker afirma que a “Afro-America” foi um lugar (“another hole”) “imposto” ao povo negro, não por ele escolhido. É nesse “lugar” que ele nasce pela segunda vez: “The ‘second’ birth was but another deep hole of temporary placelessness from which one had to extract empowering reasons to endure until the next sunrise” (Baker. “Richard Wright and the dynamics...” 91). Nas plantações agrícolas do Sul, esse novo “lugar” do negro escravo continua em consonância com o “buraco” lugar de origem do afro-americano enquanto mero produto comercial. De acordo com Baker, ele é agora um lugar em movimento, pois a massa de milhões de escravos torna-se “a floating, ceaselessly moving body of predominantly male, commodified labor” (*Ibidem*). O espaço destinado aos “moving bodies” nas plantações é o mesmo dos objectos e das ferramentas do trabalho agrícola: “We sit in cabins that have no windowpanes; the floors are made of thin planks of pine. Out in the backyard, over a hole dug in the clay, stands a horizontal slab of oak with an oval opening in it; when it rains, a slow stink drifts over the wet fields (*TMBV* 57- 8).

O “espaço” da cabana irá dar mais tarde lugar a outros espaços de dimensão reduzida como as “kitchenettes” urbanas tão presentes na obra de Wright, e que à chegada os migrantes consideram “havens from the plantations in the South” (103). No entanto, esses “portos de

³⁵ De acordo com a lista de siglas esta obra será também designada por *TMBV*.

abrigo” mais não são, diríamos nós, que pequenos “convés” de “vertical slaveships”³⁶ e que Wright caracterizou deste modo: “The kitchenette is our prison, our death sentence without a trial, the new form of mob violence that assaults not only the lone individual, but all of us, in its ceaseless attacks” (104).

Ao contrário do soalheiro Sul, o Norte era frio e cinzento e, em vez das cabanas e da largueza dos campos, a grande cidade alojava os migrantes em torres de apartamentos minúsculos de rendas exorbitantes. O espaço exíguo, ocupado por várias famílias que tinham de o partilhar com ratos e outra bicharada e onde uma sanita servia mais de trinta inquilinos, faria lembrar o que os seus antepassados tinham experimentado nos veleiros da “Middle Passage” séculos atrás.



Fig. III.1. “Kitchenettes” de Chicago. À esquerda: uma família (Russell Lee, FSA, Biblioteca do Congresso, 1941); à direita: uma “kitchenette toilet” (foto incluída em *TMBV*).

De dentro de todos estes “buracos” – espaços de escravidão, opressão e submissão – emerge todavia aquilo a que Baker chama “a new operational law of personality”, “a law of placeless place”. Isto é, surge uma vida comunitária e uma cultura popular próprias que compensam toda a “movimentação”, falta de espaço, desenraizamento e negação da personalidade africana do negro tornado americano: “What emerges from the confined, imprisoning hole is an instability that gives rise to a distinctive folk culture. It is a culture whose very labor in motion and sui generis conceptualization of PLACE transform ‘confinement’ into ‘new birth’.” (Baker 93)

³⁶ Consideramos a expressão “vertical slaveships” bastante sugestiva para caracterizar as torres de apartamentos de Chicago divididos em pequenas “kitchenettes”; ela é citada por Baker no artigo “Richard Wright and The Dynamics of Place” (p. 97) e ter-lhe-á sido sugerida pela esposa, a Professora Charlotte-Pierce Baker, ao observar essas torres gigantescas.

Efectivamente, em *TMBV* Richard Wright dá voz às gerações saídas deste “new birth” e revela um “espaço” próprio, uma área gerada no seio do povo negro e delimitada por “fronteiras” populares, onde um distinto modo de vida e uma forma própria de linguagem foram criados:

We who have followed the plow ... have developed a secret life and language of our own We stole words from the grudging lips of the Lords of the Land ... And we charged this meager horde of stolen sounds with all the emotions and longings we had; we proceeded to build our language in inflections of voice, through tonal variety, by hurried speech, in honeyed drawls, by rolling our eyes, by flourishing our hands, by assigning to common, simple words new meanings which enabled us to speak of revolt in the actual presence of the Lords of the Land without their being aware! Our secret language extended our understanding of what slavery meant and gave us the freedom to speak to our brothers in captivity; we polished our new words, caressed them, gave them new shape and color, a new order and tempo, until, though they were the words of the Lords of the Land, they became *our* words, *our* language (40).

Twelve Million Black Voices é uma obra não ficcional escrita do ponto de vista do migrante que entra numa Chicago com um ritmo de vida fervilhante e acelerado em contraste com o ritmo lento do Sul. É um novo “espaço” onde: “the landscape is gray and the people indifferent. In place of cabins and fields, there are the black-belt tenements with many families in rooms meant for one. In place of blue skies and pastoral lands there are gray clouds and concrete buildings” (Griffin 72).

Com a emergência de Richard Wright e com a sua entrega ao naturalismo e realismo social como modos de representação literária mais “científicos”/sociológicos e “politicamente mais eficazes”, a narrativa de migração “explode” num modo anti-pastoral. A publicação da primeira colectânea de *short stories* de Richard Wright *Uncle Tom’s Children* (1938) marcou uma mudança significativa na representação da violência do Sul e no seu efeito na comunidade negra. Nas palavras de James T. Farrell, “the atmosphere is constantly explosive, and anything that happens can result in the calling of a mob”³⁷.

Wright descreve um Sul onde a possibilidade de linchamento está sempre iminente. Já no Norte, a memória desta possibilidade é tão forte que o regresso ao Sul se torna impossível. Como LeRoi Jones faz notar, “the South would always remain ... the scene of the crime” (95). Essa violência física mais brutal desaparece no Norte, mas permanece uma violência psicológica, mais sofisticada, por vezes mais subtil.

³⁷ Cf. artigo de James T. Farrell. *Partisan Review*, Maio 1938

Na verdade, no contexto das “narrativas de migração” e nomeadamente nas de Wright, a chegada dos negros do Sul à cidade do Norte é marcada por um choque imediato com um lugar e um tempo estranhos, com a tecnologia e o capitalismo urbano, com a multidão anónima. Os migrantes são protagonistas que ou transformam ou são transformados pelo ambiente urbano. Contudo, de acordo com Griffin, um aspecto permanece constante ao longo da maioria dessas narrativas: “In the North the focus on the body, which is so prevalent in the Southern sections of the migration narrative, shifts to a focus on the migrant psyche (52).

É Richard Wright mais do que qualquer outro artista quem explora em profundidade a consciência e a psique do migrante negro na procura de uma “livable home”. Na sua autobiografia *American Hunger* (segunda parte de *Black Boy*, publicada postumamente só em 1977), em *12 Million Black Voices*, em *Lawd Today!* (o primeiro dos seus romances a ser escrito e o último a ser publicado, só postumamente, em 1963) e em *Native Son* (1940), Wright prescrua os diferentes modos em que a experiência da migração afecta o homem negro na sua “quest for home” – o ideal universal de possuímos um “lar”, ideal a que todos aspiramos.

Como afirmámos, o despotismo das “leis” de Jim Crow, muitas vezes barbaramente materializado nos linchamentos, empurrou os migrantes para Norte e, aqui chegados, era-lhes efectivamente fornecido algum alívio. Por algum período de tempo, “the North stood as the symbol of home’s potential” (Prince 14). Mas rapidamente esse sonho se desvanecia, sendo uma vez mais adiado em face da guetização das suas vidas nos superpovoados e pobres “Black Belts” das grandes cidades do Norte – a casa que não é lar (“home”).

Na sua obra *Burnin’ Down The House* Valerie Sweeney Prince explora a presença constante da metáfora “home” na literatura afro-americana do século XX e o modo como essa ideia se intersecta com os *blues*. Segundo a autora, quando a casa, o espaço físico, falha, quando não alimenta nem protege, então a “blues expressiveness” funciona como “lar” alternativo. Os *blues* funcionam nesse caso como uma força que resiste à instabilidade e ao confinamento do lugar a que se chama “lar”, em suma, ao potencial destruidor da “home” que não é escolhida, mas sim atribuída.

Em *Native Son*, por exemplo, encontramos o protagonista Bigger Thomas em Chicago pouco tempo depois da sua família ter migrado para lá, vinda do Mississippi. Torna-se desde logo claro que os seus sonhos foram adiados. O que Bigger conhece como “lar” é confrontado com a fachada austera da cidade que restringe e limita a sua mobilidade. *NS* narra a revolta de

Bigger contra as “leis” que impõem uma política espacial que lhe declara a impossibilidade de sucesso. “IF YOU BREAK THE LAW YOU CAN’T WIN!” é o aviso do cartaz eleitoral do “State Attorney” Buckley que ele lê ao sair de casa. De facto, Bigger não pode vencer. E nem sequer possui uma “blues sensibility”. Parece aliás ter pouco interesse pelos *blues* que habilitaram tantos outros jovens migrantes a vencer. Deve, por isso, usar outros meios, outra forma de expressão, e acaba por recorrer a meios destrutivos de modo a (re)construir um “lar” para si próprio.

Retomando a ideia da dinâmica do “espaço” inerente à comunidade afro-americana, devemos ainda referir que as igrejas são os outros “lugares” essenciais. Esses centros de vida comunitária e social constituem a primeira “porta de entrada” dos negros americanos na chamada civilização ocidental, pois a religião foi “the form in which America first allowed our personalities to be expressed” (TMBV 129). Todavia, a rigidez das fronteiras que delimitavam o “espaço” de existência dos afro-americanos limitava-lhes também a capacidade de expressão em moldes formais, sofisticados e letrados, os de uma “civilização” ocidental estável (Baker 96). Formas alternativas de expressão são então criadas – formas populares – sendo a música a principal, o que veio a saciar a “fome” de expressão sentida:

Our hunger for expression finds its form in our wild, raw music, in our invention of slang that winds its way all over America. Our adoration of color goes not into murals, but into dress, into green, red, yellow, blue clothes. When we have some money in our pockets on payday, our laughter and songs make the principal streets of our Black Belts – Lenox Avenue, Beale Street, State Street, South Street, Second Street, Auburn Avenue – famous the earth over. (TMBV 127)

Essa “wild raw music” dos “Black Belts” é a “literatura” oral onde enquadrámos os textos das canções de *blues* como narrativas de migração³⁸. Nesta acepção de histórias de migração os *blues* são um baluarte de resistência cultural, fornecendo uma visão geral da sociedade americana vista de baixo pelas camadas mais desfavorecidas e oprimidas. As “lyrics” dos *blues* descrevem o dia-a-dia das massas negras, as suas condições de trabalho e de vida, as experiências na prisão, as viagens e as relações amorosas.

Estas canções são também conhecidas por “reals”, visto documentarem a verdade social e histórica do êxodo afro-americano para fora do Sul rural em direcção aos centros industriais da América urbana:

³⁸ Cf. Sterling Brown. “Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads and Work Songs”. *A Son’s Return*. Mark Sanders (ed). Boston: Northeastern University Press, 1996. Sterling Brown (1901-1989) foi o primeiro “scholar” a caracterizar os *blues* como um género de poesia popular (“folk poetry”) afro-americana e o primeiro poeta a incorporar a cadência e as metáforas dos *blues* nos seus poemas.

Although they call it the blues today, the original name given to this kind of music was “reals”. And it was real because it made the truth available to the people in the songs – if you wanted to tell the truth. Most good blues is about telling the truth about things. Just as gospel music is songs about people in biblical times, the blues is songs about black folks today – and these songs are dedicated to the truth. I’m telling stories that were told to me or events that happened to me – just like all blues singers. The blues is one of the few things that was born here in America by black people. It’s our music.³⁹

Enquanto que as “lyrics” dos *blues* rurais se enquadram mais na definição de Barlow – narrativas circulares e indirectas no seu discurso – as dos *blues* urbanos, essencialmente os da era da Grande Depressão, encaixam maioritariamente na concepção de narrativa, enquanto sequências organizadas que contam uma história. O etnomusicólogo Charles Keil considera mesmo que no Norte se verifica: “[an] increasing emphasis on lyrics that tell a story as opposed to the country practice of stringing together phrases linked only to a very general theme or emotional state” (74). No Norte e numa situação social que é ainda fragmentada, os *blues* começam a fornecer alguma ordem e coerência narrativa e os espectáculos ou “performances” dos *bluesmen* preenchem, assim, um vazio na existência urbana dos migrantes:

In the South, where a sense of community exists, the bluesman can serve as the wandering stranger, but in the North, where the context in itself is the “stranger”, the bluesman convenes the community and sets the atmosphere to invoke tradition. The blues performance therefore exists as a safe space where migrants are healed, informed, ministered, and entertained. (Griffin 55)

De acordo com Barlow, os textos dos *blues* dividem-se em duas categorias: “cautionary folktales” – lições de como sobreviver em ambientes sociais hostis – e “prideful songs of self-assertion” (325). Enquanto as primeiras alertam o ouvinte dando exemplos de como estar sempre vigilante perante a adversidade, os segundos tendem a fazer despertar no artista e na audiência emoção, prazer e resistência. Era todavia a “performance” dos cantores, isto é, a ligação do texto e do som, que transformava os *blues* numa componente da resistência e renovação cultural afro-americana (126).

Os cantores de *blues* tocavam sempre instrumentos e geralmente dançavam, mas era quando cantavam que invocavam a palavra falada, o “nommo” da filosofia tradicional africana, de modo a libertar os seus poderes mágicos “curativos”. As palavras eram assim usadas para reclamar a existência de uma cultura tradicional. Deste modo, a “performance” do

³⁹ Extracto de uma resposta dada pelo *bluesman* Henry Townsend numa entrevista que lhe foi feita por William Barlow (Wolf Trap, Va., Agosto 1983) e que este cita em *Looking Up at Down*, p. 326.

cantor de *blues* representava, em última instância, a concretização da “blues narrative” no sentido de literatura oral – a “orature” tal como é definida por Molefi Kete Asante na sua obra *The Afro-centric idea*: “the comprehensive body of oral discourse on every subject and in every genre of expression produced by people of African descent. It includes sermons, lectures, raps, the dozen, poetry and humour” (84).

Baseada na tradicional espontaneidade comunicativa afro-americana, a improvisação é outra característica central da abordagem estética dos artistas de *blues*, “the soul of performance”, nas palavras de Asante. De acordo com Barlow, a tendência para improvisar está historicamente relacionada com a ideia de liberdade dos afro-americanos – a de mobilidade social e autonomia cultural (327). Ao improvisar, o artista de *blues* faz uma afirmação de liberdade no meio de um grupo; é uma resposta poética às vicissitudes da vida que liga o artista e a audiência num processo comunicativo central à experiência cultural afro-americana. A participação do público fez dos *blues* uma arte comunitária:

Call and response between artist and audience was common, while kinetic exchanges took place through handclapping and dancing. The immediate purpose of these interactions was to achieve emotional release, catharsis, euphoria, transcendence, a healing of body and soul, and social harmony. In the long run, the collective memories that emerged from these cultural rituals promoted solidarity and cohesion. (*Ibidem*)

A outra componente de resistência cultural dos *blues* é a “blues praxis” dos seus intérpretes, as imagens que cultivavam de si próprios e da sua arte; estes “rebeldes culturais” adoptavam *personae* que lhes permitiam dar asas às suas imaginações colectivas. Essas “blues personae” atingiam um estatuto mítico no seio da comunidade negra, representando muitas vezes a antítese dos heróis ou heroínas da classe média branca. Esses *blues men* ou *blues women* constituíam o símbolo de uma “modernidade” afro-americana em perfeito contraste com a imagem estereotipada do negro dócil e primário tantas vezes retratado por Hollywood. Nas duas últimas décadas, e depois de uma prolongada infância, o estudo académico dos *blues* alcançou a idade adulta e manteve o passo ao ritmo da “blues tradition”, o que ajudou a legitimar esta música como uma expressão válida da cultura afro-americana (Barlow).

Como já foi referido, a divulgação dos *blues* e o seu desenvolvimento como expressão artística e musical esteve dependente das movimentações geográficas dos seus autores, logo a partir do período da Reconstrução. Compreende-se, pois, que muitos dos primeiros temas das “lyrics” dessas canções, para lá das condições de vida e de trabalho no Sul de Jim Crow, sejam justamente as viagens, a sensação de falta de pertença a um lugar (“placelessness”), a

solidão que daí advém e o anseio pela chegada ou regresso a um “lar”. Porém, estes temas alteram-se com a Grande Migração, porquanto os *blues* migrantes “impacted upon the city as much as it impacted upon them” (Griffin 52).

LeRoi Jones e Paul Oliver documentam nas suas obras *Blues People* e *Blues Fell This Morning*, respectivamente, as mudanças que ocorreram nas “lyrics” quando os *blues* viajaram para norte. Antecedendo o aparecimento de um novo tipo de *blues* (o *blues* urbano) as “lyrics” sofrem uma fase de transição e de incerteza no confronto com novos lugares. Estes factores levam muitas vezes o cantor a questionar a sensatez da decisão de migrar. Daí que o Sul surja frequentemente nas primeiras canções de *blues* urbanos. Os versos “I’m a poor ol’ boy, a long ways from home/My home’s in Texas, what am I doin’ up here?”⁴⁰ ilustram bem os primeiros tempos do impacto da cidade nos migrantes. Griffin comenta esses versos deste modo:

When the bluesman sings: he articulates the major tensions of a new migrant’s psyche. First, the South is home, it is the place where “I” am from. Second, this place is so far, not only in space, but also consciously far from his own existence. “Here” signifies both time and place: Up here is the site from which he speaks, but the use of “here” also designates the present. “Here” is the present and home is a long way and time from “here”. With the use of this word the bluesman conflates time and space. “Here” is literally translated to mean here and now. (53)

Parafraseando Griffin, por mais aterrador que tenha sido, o Sul como “lar” é visto agora com nostalgia. No entanto, a pergunta “What am I doin’ up here?” indica, por um lado, a confusão, e, por outro, o encantamento com toda a novidade do recente lugar e a ansiedade em obter respostas práticas e objectivas sobre a nova vida. Não se trata de uma questão de identidade, mas sim de objectivos e rumos concretos a seguir. A dúvida não é existencial (não como na obra de Wright), mas questiona-se ao mesmo tempo o “aqui” e o “eu”. Na canção, o termo “long” concentra a distância física, psíquica e emocional. Para além disso, as condições de migração estão inerentes nesses versos: o despojamento, a pobreza e o confronto com os novos modos de lidar com o tempo e o espaço.

Nas canções de William “Big Bill” Broonzy encontramos todas essas condições de migração, para além das imagens de mobilidade, com as estradas e o caminho-de-ferro como símbolos da procura de liberdade. As “lyrics” de Broonzy ajudam a ilustrar a Grande Migração, as suas causas e, sobretudo, os seus resultados – aquilo que o Norte tinha para oferecer aos migrantes negros.

⁴⁰ Tema tradicional citado por LeRoi Jones em *Blues People*, p. 106.

III.1.1 Big Bill Blues

When you write about me, please don't say I'm a jazz musician. Don't say I'm a musician or a guitar player – just write Big Bill was a well-known blues singer and player and has recorded 260 blues songs from 1925 up till 1952.

Big Bill Broonzy

That's the blues: despair transmuted into sensuality, sorrow made rhythmic, defeat measured in the jumping cadences of triumph. And none of America's black blues singers have felt this or sung it with the lust and sad sweetness of the late Big Bill Broonzy.

Richard Wright

Broonzy faz parte de uma geração de negros americanos cansados das leis segregacionistas, da opressão e dos obstáculos económicos do Sul e que se recusavam a aceitar o ritmo lento de mudanças das gerações anteriores, vendo na migração uma maneira de melhorar as suas vidas. De acordo com a investigação levada a cabo por Roger Randolph House, da Universidade de Boston, sobre Big Bill Broonzy (House, 1999), este tinha um comportamento mais secular do que os seus pais, antigos escravos, bastante religiosos, frequentadores da igreja e seguidores dos hinos “gospel”. Esse facto levou-o a eleger para si a nova forma de expressão que eram os *blues*, uma música nova que exprimia novos sentimentos.

Big Bill Broonzy cantou a mobilidade social – “Key to the Highway” tornou-se o seu famoso cartão de visita – e veiculou as preocupações dos migrantes negros da classe trabalhadora no Norte e no Sul dos Estados Unidos partindo da sua própria experiência:

Broonzy was unique as a blues composer in that he wrote from the many vantage points he had experienced in his own rural-to-urban migration. For example, some of the more subtle expressions of protest and resistance found in his blues lyrics focus on the degradation of black labor in the southern workplace. (Barlow 301)

No auge das gravações de *blues* rurais em finais da década de 20 as companhias discográficas de Chicago começavam a preferir duetos de *blues* com piano e guitarra. De entre os melhores duos que emergiram nessa altura estavam o de Thomas Dorsey e Tampa Red, logo seguido do de Big Bill Broonzy, que emparceirava com os pianistas Black Bob ou Josh Altheimer. Broonzy e Tampa Red foram os dois guitarristas essenciais da comunidade de *bluesmen* de Chicago pelo impacto que exerceram no desenvolvimento de um estilo de *blues*

urbano na zona de “Southside”. Num espaço de duas décadas a guitarra eclipsaria por completo o piano como instrumento líder dos “Chicago Blues” (300).

Broonzy ficaria para sempre associado à grande transição operada entre o estilo de *blues* rurais do Sul e o estilo dos *blues* urbanos não só pelas suas inovações artísticas e pelo seu virtuosismo na guitarra, mas também pela figura humana que foi, respeitado e venerado pelos seus pares:

William Lee Conley Broonzy was the venerable father figure of the Southside blues community. A generous, warm-hearted man with strong convictions and unwavering dignity, he stood out among his peers. He was a beacon for the city’s transient blues musicians, and he was the male archetype of Chicago-style blues from the late 1920s until the advent of Muddy Waters and Howling Wolf in the postwar era. (*Ibidem*)

Ainda hoje, passados quase 50 anos após a sua morte, se ensina a tocar guitarra ao estilo de Big Bill Broonzy, como exemplificado pelo livro, CDs e DVDs didáticos *The Guitar of Big Bill Broonzy taught by Woody Mann* editados por Stefan Grossman’s Guitar Workshop, Sparta, NJ, EUA (ver Fig. III.2).

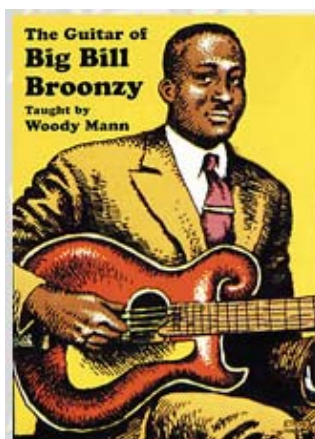


Fig. III.2. Capa de DVD didático.

A comunidade negra mais pobre de Chicago começou também cedo a admirar “Big Bill” que, logo após a chegada à cidade, entra no “circuito” das “house-rent parties” do “Southside”, onde se cruzavam muitos dos *bluesmen* de maior renome dessa época. É nessas festas animadas por músicos de *blues* que Broonzy conhece, entre outros, Blind Lemon Jefferson, Sleepy John Estes e Papa Charlie Jackson, que o ajudariam a desenvolver o seu estilo de guitarra que lhe abriria as portas dos estúdios de gravação. Em 1925 Broonzy gravaria mesmo um tema chamado “House Rent Stomp”.

Na sua autobiografia, Broonzy refere essa vivência no seio da comunidade negra, nesses “safe spaces” (tomando novamente de empréstimo o termo a Farah Griffin):

In 1920, I came to Chicago and the people asked me to come to their house. Some of them had known me at home and they knew I could play and sing the blues. So I went to their houses and they had fried chicken and pig feet chittlins for seventy-five cents a plate, and if you could play and sing you got all the eats and drinks free. (...) All of them was from some part of the South and had come to Chicago to better their living. And these people started to give parties and some Saturday nights they would make enough money to pay the rent, and so they started to call them house rent parties because they sold chicken, pig feet, home brew, chittlins and moonshine whiskey. (68-69)

Broonzy transformou-se em pouco tempo num músico, cantor e compositor de primeira linha, “capable of telling a compelling story in a few succinct verses” (Barlow 301). É-lhe atribuída a autoria de mais de trezentas canções e terá gravado cerca de 260, sendo muitas delas adaptações de temas populares tradicionais. Os seus originais são na sua maioria *blues* intensamente comoventes e, por vezes até, perturbadores, todos eles inspirados na sua própria vida.

Richard Wright, que considerou Broonzy como um poeta “daringly truthful and universal”, descreve assim as suas canções: “These are the blues that accuse as they laugh, judging with lyrical irony, complaining with wistful descriptions of hunger and loveless lives, and, in the end, winning a universal triumph with songs charged with joyous despair”.⁴¹ Wright vê em Broonzy e noutros pobres e humildes *bluesmen* como ele uma liberdade que lhes permite fazer e dizer o que lhes agrada. Considera mesmo que a sua “not belongingness” foi uma “strange and dubious wealth”, pois, ao contrário do senador ou do corretor de Wall Street, eles não têm que temer ou submeter-se à opinião pública, tão baixo é o seu estatuto social; assim, foram livres para contar o que a vida significava para eles. Segundo Wright, esta posição “privilegiada” de Broonzy permitiu-lhe deixar um legado de canções com as quais “we are warming our hearts”. Na sua pobreza, Broonzy produziu riqueza, “and we who never knew him are the gainers, are the richer for it”. (“So long Big Bill”)

Segundo Bruce Dick, este belo texto de Wright sobre Broonzy recapitula a estética dos *blues* que aquele autor vinha formulando ao longo de mais de duas décadas (“Richard Wright and the Blues...”). O texto termina com esta exaltação da obra e da vida do músico: “How much richness Big Bill gave us out of his poor, hard life! And he leaves us wondering what he

⁴¹ “So long Big Bill Broonzy”, typescript and carbon, [1958?] Liner Notes for Broonzy, Big Bill, [untitled]. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, JWW MSS 3 box 8, folder 198.

meant when he sang : Lord, I ain't got no money, but I'm the happiest man in town!" ("So long Big Bill...". Sublinhado no original)

A canção de Broonzy que melhor resume as suas vivências enquanto migrante e negro é "I Wonder When Will I Get to Be Called a Man":

When I was born into this world, this is what happened to me
I was never called a man, and now I'm fifty-three
I wonder when,
I wonder when,
I wonder when will I be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three? (in *Big Bill Broonzy Sings the Country Blues*)

Esta canção funciona também como uma "biografia" de Big Bill Broonzy. Ainda criança William já convivia com a mobilidade. Um de dezassete irmãos, nascido em 1893 em Scott, Mississippi, aos oito anos muda-se com a família para o Arkansas à procura de melhores condições de "sharecropping". Aos doze anos movimenta-se novamente para outra cidade do Arkansas, aprende a tocar violino e começa a ganhar algum dinheiro em piqueniques e "country dances". Em 1917, sem qualquer instrução ou treino é enviado directamente da plantação para a Guerra na Europa, onde permaneceu entre 1917 e 1919 numa unidade militar segregada⁴².

No regresso era um homem diferente, tal como é referido num dos capítulos do livro *Martin Scorsese Presents the Blues* (2003), da autoria de Christopher John Farley: "war had changed him, made him tougher, less willing to follow orders. The new Bill was not easily pushed around. Something in him had gone bolder (...) he wanted to follow his own path and not the roads that others laid down for him" (239).

Em 1920 deixa o Arkansas e vai para Chicago - "The main reason I left home was because I couldn't stand eating out of the back trough all the time (...) In the army, I had been used to being considered a man irregardless" (Broonzy citado por Lomax 436). Em Chicago substitui o violino pela guitarra, conhece o *bluesman* Papa Charlie Jackson numa "house rent party" e começa uma carreira como músico ao mesmo tempo que trabalha como operário numa fundição, depois como cozinheiro, paquete, transportador de pianos e bagageiro da companhia ferroviária Pullman, entre outras actividades. A "Sweet Home Chicago" do

⁴² Richard Wright refere-se a esta segregação em *Twelve Million Black Voices*: "our black boys come back from Flanders, telling us of how their white officers of the United States Army had treated them ... how they had jim-crowed them in the trenches even when they were fighting and dying ..." (TMBV 88)

bluesman Robert Johnson era na segunda década do século XX um ponto de encontro de uma vaga de músicos migrantes de *jazz* e de *blues* vindos essencialmente da região do Delta: Blind Lemon Jefferson, Papa Charlie Jackson, Blind Blake, Memphis Minnie, Lonnie Johnson, Sonny Boy Williamson, para nomear só alguns dos mais conhecidos.

Big Bill Broonzy grava o primeiro disco em 1927. Em 1939, canta no Carnegie Hall em Nova Iorque – a primeira vez que actua para um público branco – graças a John Hammond⁴³ e Sterling Brown (Smith 13-14). Mas, apesar de muita aclamação e sucesso, Big Bill mantém todos os seus empregos de dia e toca à noite em bares e “night clubs”.

A habilidade narrativa de Broonzy é um dos traços mais marcantes das suas canções. Cria um mundo rico de personagens, locais e “sujeitos poéticos” que dão vida à sociedade e à época em que viveu. No Norte, pinta retratos de personagens comuns do dia a dia – “train conductors”, “policemen”, “barmen”, “prostitutes” – com as quais se identifica. Foi assim um poeta acessível ao homem comum, ao negro mais iletrado. Embora tenha desistido das suas ideias de adolescente de se tornar pregador, colocou mensagens didácticas nos seus poemas, bem como comentário social e político.

As canções de Broonzy podem ser agrupadas por capítulos que contam diferentes aspectos da experiência da migração: a mobilidade, as condições rurais, as condições urbanas, a pobreza, o romance, o sexo, a boémia, a frustração, as alegrias, a solidão e o protesto social (House 1). Há ainda temas relacionados com questões existenciais dos negros, sentimentos de alienação e desenraizamento na vida da cidade, como “I wonder what’s wrong with me”, “All by myself” e “Lone wolf blues”.

Em relação às desumanas condições de trabalho no Sul, como nas construções dos diques do Mississippi, em “Stump Blues” Broonzy denunciava:

Yeah, you never get to do me like you did my buddy Shine,
Now you’ll never get to do me like you did my buddy Shine,
You know you worked him down on the levee until he went
real stone blind. (in *The Big Bill Broonzy Story*, vol. 2)

Já em Chicago, Broonzy gravou uma série de canções sobre o trabalho nas plantações e sobre as cheias do rio Mississippi. Desta forma, ele veiculou esses temas vividos e recordados

⁴³ Os mais conhecedores saberão da importância de John Hammond (1910-1987) na descoberta, promoção ou produção de talentos como Bessie Smith, Benny Goodman, Count Basie, Billie Holiday, Aretha Franklin, Pete Seeger, Bob Dylan e Bruce Springsteen, entre outros. Muito haveria a dizer sobre a sua actividade em prol da “integração” de músicos negros em bandas e orquestras de brancos. É pai do guitarrista homónimo John Hammond, que há anos actuou em Portugal.

por si e pela maioria dos migrantes da grande metrópole. É o caso de “Plough-hand Blues”. Esta canção fala da capacidade de resistência dos homens negros que suportavam um árduo trabalho físico atrás de uma mula e de um arado. Alude também à eterna dependência do sistema de “peonage” nas plantações e à estreita relação entre mulas e homens. Em última instância condena a exploração humana que o sistema de “sharecropping” representava, sendo o causador da morte prematura de tantos homens negros, como o seu próprio avô. A repetição dos versos acentua a rotina do trabalho e da própria vida:

Plough-hand has been my name,
Lord, for forty years or more
Plough-hand has been my name,
Lord, for forty years or more
Yes, I declare I did all I did all I could,
Oooo, Lord, trying to take care of my so and so.

I ain't gonna raise no more cotton,
Lord, and I declare I ain't gonna try to raise no corn
I ain't gonna raise no more cotton,
Lord, and I declare I ain't gonna try to raise no corn
Now if a mule starts running away with the world,
Oooo, Lord, I declare I'm gonna let him go right home.

I wouldn't tell a mule to get up,
Lord, if he'd sit down in my lap
I wouldn't tell a mule to get up,
Lord, if he'd sit down in my lap
Lord I declare I'm through wih ploughing,
Oooo, Lord, that's what killed my old gran'pa

Every night I'm hollering, oh gee,
Getting up in my sleep
Every night I'm hollering, oh gee,
Getting up in my sleep
Lord, I'm always setting my back by and back,
Oooo, Lord, to keep my little plough from going too deep (Broonzy 60)

O tema das inundações foi também cantado por Big Bill na linha de muitos outros artistas de *blues*, como foi o caso de Bessie Smith com o seu “Backwater Blues” sobre as inundações do rio Mississippi, em 1927, com consequências devastadoras para a população negra do Sul. A canção de Big Bill “Southern Flood Blues” conta a história de uma noite trágica de tempestade para uma comunidade negra durante as inundações do rio Ohio:

Early one morning, water was coming in my door
Early one morning, water was coming in my door
It was the Ohio River, telling us to get ready and o

It was dark and it was raining, you could hear
that hollering wind
It was dark and it was raining, you could hear
that hollering wind
If I get away this time, I will never come here again

Yeah, my baby was cryin', I didn't have a thing to eat
Yeah, my baby was cryin', I didn't have a thing to eat
Yeah, water had come in, wash everything I had
Down the street

I was hollering for mercy, and it weren't no oats around
I was hollering for mercy, and it weren't no boats around
Yeah, it looks like people are gonna stay right here and drown

Baby, my house started shakin' started floatin' on
down the stream
Baby, my house started shakin' started floatin' on
down the stream
It was dark as midnight, people begin to holler and scream (in *Big Bill Blues*)

“Looking Up at Down”, gravada em 1939, tem origem numa experiência de pobreza e privação no seio da família de Broonzy causada por uma rigorosa seca em 1916 que destruiu as culturas familiares, o que os obrigou a pedir um empréstimo. Para poder pagar a dívida e não perderem as suas fracas posses, Broonzy e os irmãos foram trabalhar nas minas de carvão. Do fundo do poço onde trabalhava observava os outros homens que lá em cima olhavam para ele de cima para baixo. Broonzy interiorizou essa perspectiva dos outros em relação a si e incluiu-a na canção, onde também expressou o sentimento de constante pobreza:

I'm just like an old rooster
Lord, way out here on a hill
I'm just like an old rooster
Lord, way out here on a hill
People I'm just scratching
Lord, Big Bill is just trying to live

I'm just like Job's turkey
I can't do nothing but gobble
I'm so poor, baby
I have to lean up against a fence to gabble
Yeah now, baby
Gal, I believe I'll change town
Lord, I'm down so low baby
Lord, gal, I declare I'm looking up at down

The men in the mine, baby
They all looking down on me
Gal, I'm down so low, baby

I'm low as I can be
Yeah now, baby, I'm down as I can be
Yeah, I'm down so low baby
Lord, everybody's looking down on poor me (Broonzy 79)

Na primeira estrofe, a utilização da palavra “hill” – ligada à utopia (“city upon a hill”) – acentua o contraste com a situação do sujeito poético (“scratching”; “trying to live”). As evocações bíblicas da segunda estrofe reforçam a sua vida de extrema miséria. Habitualmente, só “The Lord looks down”; aqui “everybody’s looking down”, o que ajuda a salientar a triste sorte do sujeito.

As canções “Mr. Conductor Man”, “IC Blues” e “C and A Blues” poderão ser incluídas no sub-género de “Railroad Blues”, no qual o signo dominante é o do caminho-de-ferro, símbolo popular de fuga, separação ou esperança, para além do papel social fundamental como um empregador dos negros.

“This Train” é uma adaptação do espiritual clássico da música popular afro-americana que falava de um comboio celestial:

This train is bound for Glory, this train (3x)
Don't ride nothin' but the righteous and the holy
This train is bound for Glory, this train

This train don't carry no gamblers, this train (3x)
No midnight gamblers – no bar fliers
This train is bound for Glory, this train

(...)

This train you don't pay no transportation, this train (3x)
No Jim Crow and no discrimination
This train is bound for Glory, this train

This train don't carry white, this train (3x)
Everybody ride it is treated just alike
This train is bound for Glory, this train. (in *Big Bill Broonzy Sings Folk Songs*)

Na época da escravatura e nos tempos que se seguiram à Emancipação os cantores de espirituais e de “gospel” ao interpretarem esse tema enfatizavam, naturalmente, o carácter puramente religioso dos passageiros em direcção ao Céu, único lugar de libertação dos justos. Esse comboio recusava-se a transportar pecadores, jogadores, dançarinos. Broonzy actualizou o texto e relacionou-o com a discriminação racial nos transportes públicos, um dos temas políticos mais quentes do Movimento pelos Direitos Cívicos. Na voz de Broonzy este velho

tema tornou-se num veículo de protesto não só contra a imoralidade do indivíduo mas também contra o pecado da discriminação racial.

“Key to the Highway” é a canção de referência de Big Bill Broonzy, o qual costumava tocá-la no início e no fim dos concertos. Nela, Broonzy exprime a alegria de possuir “a chave” que lhe iria abrir a porta que o conduziria à estrada da liberdade e a um recomeço da sua vida. Relata as frustrações de um homem cansado dos problemas “at home”, seja com a mulher, seja com a discriminação racial na sua cidade. Até certo ponto, esta história é autobiográfica, aludindo à própria experiência de Broonzy ao regressar da guerra e ao descobrir que não poderia voltar nem para junto da mulher, que o abandonara, nem para a vida da plantação. Estes sentimentos encontrariam eco junto de muitos dos seus ouvintes migrantes:

I got the keys to the highway
Yeah, I’m billed and bound to go
I’m gonna leave here running
'Cause walkin’ is too slow

I’m going down to the border
Yeah, baby, where I’m better known
'Cause you haven’t done nothing, here, girl
But drove a good man away from home

Now when the moon peeks over the mountain
Yeah, I’ll be on my way
I’m gonna walk this old highway, baby
Until the break of day (in *Broonzy interviewed by Studs Terkel*)

Por seu turno, “Walking down the Lonesome Road” é uma canção que exprime uma solidão extrema, saída da revolta, humilhação e desgosto amoroso; há ainda uma grande saudade de casa e, por mais estranho que pareça, o Sul continua a ser essa casa:

Have you ever been walking down a lonesome road
And did have no place to go and no place to
Room and board?

Things look so dark, baby, down that road ahead
You get to thinking about the way you’s living
And about what your mother said. (Broonzy 72)

Aqui a estrada não levará a uma vida melhor. Esta canção alude à procura de uma existência que vai para além de um amor perdido. Há uma mensagem de desespero: a estrada irá conduzir a mais problemas. Daí a saudade da terra natal (o Sul) enquanto lugar de

memória, não como “a site of terror” mas como “a site of the ancestor”, como escreve Griffin: “The memory of the South as land of racial horror and shame or as land that houses the ancestor plays a significant role in the migrants’ confrontation with this new experience of power in the North”. (47) Este conceito perpassa a narrativa de migração, conduzindo à ideia de uma possível “redenção” do horror racial: “If the South is established as a place of birthright, then the ancestor will be a significant influence in the migrant’s life in the North” (Griffin 5).

Nas canções “Green Grass Blues” e “Going Back to Arkansas”, entre outras, Broonzy exprime essa nostalgia dos laços sociais do Sul, da paisagem e do lento ritmo de vida da sua infância e juventude, e o sentimento subjacente de perda e desorientação na grande cidade. Aqui a voz de Broonzy vai essencialmente cantar o modo como os negros americanos viram a sua condição de pobreza durante a Grande Depressão.

De facto, a comunidade negra de Chicago foi fortemente atingida pela depressão dos anos 30, o que veio piorar ainda mais a sua precária condição económica. Os “Chicago Blues” da era da Grande Depressão souberam captar o modo e o ambiente desses tempos, tendo assim possibilitado aos artistas de *blues* desempenhar um papel importante na resistência cultural da sua comunidade. São vários os ensaístas, como William Barlow, que classificam os *blues* dessa época como “Depression Blues”. Big Bill Broonzy, que viveu este período já como um artista popular, gravou muitos temas sobre o desemprego, a pobreza e a discriminação no acesso aos poucos lugares de trabalho disponíveis, começando nas próprias Agências de Emprego. Na sua biografia *Big Bill Blues* (1955), evoca um episódio ocorrido numa dessas agências:

I remember once I went to an employment office and everybody had to get a number and get in line. Then you had to wait until your number was called. I stayed in line for about five hours. There was about fifty of us in this line and only two Negroes, me and a Negro woman. After they had called the white men and women, one of the managers came out and said to me and the Negro woman: ‘Sorry but we don’t hire any Negroes today and don’t know when we will. (85)

Respondendo à surpresa da mulher negra perante tal discriminação, Broonzy comentou: “All over the USA it’s the same soup, but it’s just served in a different way” (*Ibidem*). Este episódio seria referido numa das suas mais famosas canções – “Black, Brown and White”: “I went to an employment office, got a number and I got in line/They called everybody’s number, but they never did call out mine!” (Broonzy 82-83)

Em Chicago, mesmo antes do *Crash* de 1929, emergia já uma consciência económica e social no seio dos migrantes negros. Em 1928, com “Starvation Blues”, Big Bill Broonzy já descrevia uma realidade tal que como que fazia prever o cenário de tragédia social da Grande Depressão:

Starvation in my kitchen, rent signs on my door,
Starvation in my kitchen, rent signs on my door,
Times is so hard, I can't find work no more.

I got up this morning, just about the dawn of day
I got up this morning, just about the dawn of day
Man, I ain't got no job, I ain't got no place to stay

Lord, I walk in the store, I ain't got a dime
Lord, I walk in the store, I ain't got a dime
Man, I asked for a dime neckbone, but don't pay me no mind (in *The Young Big Bill Broonzy 1927-1932*)

Este tema refere os efeitos da crise económica que já atingia os negros, como o desemprego e a dificuldade de sobrevivência, acrescidos da falta de solidariedade daqueles que poderiam ajudar.

“WPA Blues” – uma canção de protesto político e social relatando uma longa história – narra as dificuldades em receber a ajuda das políticas sociais de Roosevelt através do programa “Works Program Administration” (WPA) dada a burocracia do mesmo, pelo menos em relação aos Negros. Segundo Guido van Rijn, autor da obra *Roosevelt's Blues*, Broonzy terá “roubado” este tema ao guitarrista do Arkansas, William “Casey Bill” Weldon em 1936. A questão da autenticidade autoral de muitos temas de Broonzy é referida logo no início do prefácio da sua autobiografia por Stanley Dance: “The blues that Big Bill Broonzy sings and talks about had an indisputably rural origin amongst the Negroes of the Southern United States, but they were adopted by the coloured communities of the big towns so long ago that authenticity is not always precisely to be determined” (7). É ainda repetida por Charles Edward Smith no prefácio da edição americana de 1964:

It is obvious that a lot of horse-trading went on among singers, copyrights notwithstanding. In an older folk environment songs existed, generally speaking, outside the framework of copyright laws, in a freer musical environment. It was this freedom of movement that the blues singers, in their free use of lyric lines and blues strains, helped to preserve (18).

De qualquer modo, na voz de Big Bill “WPA Blues” tornou-se muito popular junto da população negra:

Everybody's workin' in this town, and it's worried
Me night and day
Everybody's workin' in this town, and it's worried
Me night and day
It's that mean workin' crew that works for the WPA

Well, well, the landlord come this morning,
And he knocked on my door
He asked me if I was going,
To pay my rent no more

He said, "You have to move,
If you can't pay"
And then he turned,
And he walked slowly away

So I have to try,
Find me some other place to live
That house wreckin' crew is coming,
From the WPA

Well, well, I went to the relief station,
And I didn't have a cent
They said, "Stay on where you're stayin',
You don't have to pay no rent

So when I got back home,
They was tackin' a notice on the door:
This house is condemned,
And you can't live here no more

(...)

Early next morning,
While I was layin' in bed
I heard a might rumblin',
And bricks come tumblin' down on my head

So I had to start duckin' and dodgin',
And be on my way
They was tearin' my house down on me,
Ooh, that crew from WPA. (Van Rijn)

As canções "Going Down The Road", "When Will I Get To Be Called a Man?" e "Black, Brown and White" exprimem a discriminação racial de uma forma bastante explícita para a época, condenando o racismo americano de uma maneira assaz frontal. Depois de muita dificuldade em gravar "Black, Brown and White", composta em 1945, Broonzy conseguiu-o finalmente em 1951, mas em Paris:

This little song that I'm singing about
People you know its true
If you're black and got to work for a living
This is what they will say to you

Refrain:

They say if you's white, you's all right
If you's brown, stick around
But if you're black
Un, un, brother, git back, git back, git back

I was in a place one night
They was all having fun
They was all buying beer and wine
But they would not sell me none

(Refrain)

Me and a man was working side by side
This is what it meant
They was paying him a dollar an hour
And they was paying me fifty cents

(Refrain)

I went to an employment office
Got a number and I got in line
They called everybody's number
But they never did call out mine

(Refrain)

I helped to build this country
And I fought for it too
Now I gess you can see
What a black man has to do

(Refrain)

I helped win sweet victory
With my little plough and hoe
Now I want you to tell me, brother
What you gonna do about the old Jim Crow

They say if you' white, you's all right
If you's brown. stick around
But if you're black
Un, un, brother, git back, git back, git back (in *Broonzy interviewed by Studs Terkel*)

Estas canções ajudaram a expressar os sentimentos dos afro-americanos durante os primeiros anos do Movimento pelos Direitos Cívicos. Broonzy partilhava, assim, com todos

os migrantes os seus sentimentos de revolta pela privação do acesso às oportunidades de vida que continuava a verificar-se no Norte.

Em larga medida, a promessa de uma maior mobilidade social provou ser um mito. Em termos de habitação, a população negra estava sitiada em zonas residenciais degradadas e que rapidamente se vêem sobrelotadas. O sonho americano tinha-se transformado em alguma assimilação e alguma abundância para os imigrantes europeus chegados à América nas últimas décadas do século XIX e primeiras duas décadas do século XX; para os migrantes de cor vindos do Sul, pelo contrário, esse sonho tinha-se tornado no pesadelo da exclusão. Richard Wright denunciou essa persistência em excluir os negros da cidadania americana por oposição aos imigrantes europeus que nela rapidamente eram incluídos: “while the Irishman, the Scot, the Croat, the Welshman, the Frenchman, the Spaniard, to whom opportunities are open, merge with the river of American life, we black folk remain out of touch with the quickening fluids of American hope” (*TMBV* 115).

Para além da exclusão social, há ainda a questão fulcral para os migrantes vindos do Sul de, como comunidade, se sentirem divididos quer entre o campo e a cidade, quer entre o Norte e o Sul. Isto reflecte-se nos *blues* das décadas de 30 e de 40, como é o caso dos temas de Broonzy “Green Grass Blues”, “Going Back to Arkansas” e “I’m a Southern Man” onde predomina o sentimento da saudade de casa, dos laços sociais do Sul. Essas canções exprimem o sentimento de perda e desorientação partilhado por muitos migrantes ao tentarem adaptar-se à estranheza da vida urbana. Por um lado, Chicago e as outras cidades forneciam algumas oportunidades e direitos impossíveis de atingir no Sul, mas, por outro lado, faltava-lhes o ritmo de vida mais lento, os laços familiares, os amigos, o custo de vida mais baixo, e sobretudo o sentimento de pertença a um lugar a que o Sul, apesar de tudo, ainda era associado.

III.1.2 Richard Wright's Blues

I been North, and East
Rambling South and West -
I have rambled North and East
rambled the South and in the West -
But Lawd Lawd there just ain't no place
Where a black man can get some rest...

Richard Wright

Ralph Ellison, um dos estudiosos da obra de Wright, produziu um importante artigo intitulado “Richard Wright's Blues” onde demonstra a influência desta “folk art form” na formação do autor e na sua atitude perante a vida, bem como na qualidade e tom da sua autobiografia. A infância e adolescência de Wright, profundamente marcadas por incidentes dramáticos, violência física e psicológica, rejeições familiares, frustrações, discriminações e por uma busca incessante de liberdade forneceram-lhe os temas e o tom para a sua autobiografia – os mesmos que caracterizam muitos *blues*. Daí que Ellison considere que *Black Boy* é como uma canção de *blues*, forma musical que define como: “an impulse to keep the painful details and episodes of a brutal experience alive in one's aching consciousness, to finger its jagged grain, and to transcend it, not by the consolation of philosophy but by squeezing from it a near tragic, near-comic lyricism” (78).

Ora, *Black Boy* é atravessado pelos silvos dos comboios, por nomes de cidades do Sul, desavenças, lutas, fugas, decepções e mortes; é uma autobiografia carregada de pobreza, de “fome” física e psíquica e de muita dor. É como uma canção de *blues* cantada vigorosamente por um rapaz negro ao mesmo tempo que mergulha na sua dor (79).

Richard Wright é também um “blues singer” quando partilha as experiências dos negros do Sul sobre os quais escreve. *Twelve Million Black Voices*, por exemplo, é uma espécie de “blues performance” ao expressar a humanidade e determinação dos negros perante as adversidades racial e económica. A secção da obra referente ao Sul abre com uma descrição idealizada da terra, estabelecendo uma ligação entre esta e as gentes negras numa harmonia quase perfeita. Wright faz não só esta união como se une ele próprio a esse povo através do uso do pronome “we”:

The land we till is beautiful, with red and black and brown clay, with fresh and hungry smells, with pine trees and palm trees, with rolling hills and swampy delta. (...) Our Southern springs are filled with quiet noises and scenes of growth. (...) In Summer the magnolia trees fill the countryside with sweet scents for long miles. (...) In autumn the land

is afire with color. (...) In winter the forests resound with the bite of steel axes eating into tall trees as men gather wood for the leaden days of cold. (TMBV 32)

No entanto, logo apresenta a ligação entre essa mesma paisagem e os linchamentos que nela são perpetrados, transmitindo uma óbvia ironia nesse contraste:

Most of the flogging and lynchings occur at harvest time, when fruit hangs heavy and ripe, when the leaves are red and gold, when nuts fall from the trees, when the earth offers its best. The thought of harvest steals upon us with a sense of an inescapable judgement. It is time to settle accounts with the Lords of the Land, to divide the crops and pay old debts, and we are afraid. (TMBV 41-42)

O horror dos linchamentos no Sul é nuclear nas obras de Wright das décadas de 30 e 40. Essa e outras violências são as primeiras causas que levam as suas personagens a fugir ou a partir para o Norte. No Sul elas ou são vítimas ou são testemunhas. Mas o espectro da multidão que comete o linchamento desempenha um lugar proeminente nas suas imaginações no Norte. O medo da violência penetra nas suas mentes: Bigger Thomas, de *Native Son*, por exemplo, actua dominado pelo medo de ser encontrado numa posição comprometedora com uma mulher branca, o que, no Sul, seria motivo suficiente para cair nas mãos da turba de linchadores. Jake, de *Lawd Today!*, e os seus amigos brincam com a possibilidade do seu próprio linchamento ao verem passar uma mulher branca na rua. Atente-se na ironia da rima “hope”/“rope”:

Oh, Lawd, can I ever, can I ever? ...
Naw, nigger, you can never, you can never...
But wherever there's life there's hope...
And wherever there's trees there's rope. (111)

Tanto *Uncle Tom's Children* como *12 Million Black Voices* ilustram o poder da violência na decisão de migrar. No entanto, enquanto que para a personagem Big Boy, de *Uncle Tom's Children*, a violência é a única causa para a fuga, para a comunidade histórica de *12 Million Black voices* ela é um dos fios de uma teia de opressão que obriga à partida.

Em *Uncle Tom's Children* o Sul é um lugar onde a violência exercida pelos brancos sobre os negros é um estilo de vida (Griffin 29). No prefácio a esta colectânea de contos, “The Ethics of Living Jim Crow”⁴⁴, Wright estabelece o factor violência como sendo o elo que mantém a ordem social sulista inalterável; perante essa realidade, os pais negros instruem os

⁴⁴ “Ethics of Living Jim Crow” foi um ensaio escrito por Wright em 1937 enquanto membro do “Federal Writers Project” e mais tarde incluído numa segunda edição de *Uncle Tom's Children*. Trata-se de um relato autobiográfico da sua educação no contexto das relações raciais num Sul totalmente segregado.

filhos a desenvolver mecanismos de sobrevivência e a aprender a desempenhar o duplo papel de americano e de negro, a desenvolver a “double consciousness” de que W.E.B. Du Bois falava em “The Souls of Black Folk” (1903).

No conto “Big Boy leaves home”, de *Uncle Tom’s Children*, ao usar o som distante de um comboio como evocação de uma possibilidade de fuga para o Norte, Wright faz fundir a personagem Big Boy com a história colectiva do povo negro. Esta personagem figura como representante quer do escravo fugitivo quer do *bluesman*. Wright identifica o comboio de um modo coerente com a ideia de liberdade presente na cultura oral afro-americana desde os espirituais até aos *blues*. Na introdução a *Uncle Tom’s Children*, da edição da Harper Perennial de 1993 e repetida na edição da Perennial de 2004, Richard Yarborough faz realçar a energia e a riqueza cultural do folclore afro-americano usado por Wright nessa obra:

UTC represents one of the most ambitious and complex fictional uses of black folklore that had appeared to that time. The recurring motif of the train and the verbal jousting of the young men in “Big Boy leaves homes”, the biblical echoes underlying the role of the “Flood by the Riverside”, and the depiction of Sue and her winding sheet in “Bright and Morning Star” all take on added resonance when one considers the rich black cultural freight that they carry. Indeed, much of the structural glue holding together the six pieces in this collection is provided by the pervasive and skilful manipulation of Afro-American folklore. (Introduction *UTC* p. xxii. Sublinhado nosso.)

Ao chegar ao Norte os migrantes de Wright são lançados para um espaço e para um tempo desconhecidos. Insegurança, medo e solidão são, entre outros, os sentimentos que ele partilha com as suas personagens, tais como Bigger e Jake, respectivamente protagonistas de *Native Son* e *Lawd Today!* Tal como o *bluesman* da canção (“What am I doin’ up here?”), também Richard Wright se questiona: “What would happen to me here? (...) Would I survive? (...) Should I have come here? But going back was impossible. I had fled a known terror, and perhaps I could cope with this unknown terror that lay ahead” (*AH* 1-2). O Sul é o “lugar” para onde ele não pode voltar; a cidade é não um “lugar” de oportunidade, mas sim de terror desconhecido que terá que enfrentar. Wright descreve a sua chegada usando uma linguagem carregada de termos que remetem para transitoriedade e insegurança às quais geralmente associamos a migração:

Everything seemed makeshift, temporary. I caught an abiding sense of insecurity in the personalities of the people around me (...) Wherever my eyes turned they saw stricken, frightened black faces trying vainly to cope with a civilization that they did not understand. I felt lonely. I had fled one insecurity and embraced another (3).

III.2. A focalização Wrightiana da migração

I had learned to leave old places without regret and to accept new ones for what they looked like.

Richard Wright

Buckley looked down at Bigger and said, “Just a scared colored boy from Mississippi.”

Richard Wright

Richard Wright formou a sua visão do mundo através dos olhos do migrante que ele próprio foi desde muito jovem, indo de uma cidade para outra, no Sul. Aos três anos já o pequeno Richard era obrigado a mudar de casa e de lugar com alguma frequência, dada a situação economicamente precária da sua família e também por virtude da saúde débil da mãe. Em 1927, com 19 anos, migrou do Mississippi rural para Chicago. Dez anos depois mudou-se para Nova Iorque e, outros dez anos depois, exilou-se em França e aí viveu o resto da vida.

A Grande Migração Negra é, em muitos aspectos, a base sobre a qual muitos dos seus textos ficcionais e não ficcionais foram construídos. A complexidade da sua obra é caracterizada por uma ampla diversidade de géneros, desde romances, autobiografias, *short stories*, poesia, textos de canções de *blues*, ensaios e uma “Folk History”. Tudo isto produz naturalmente muitas perspectivas sobre a migração.

Mas, mais do que um migrante, Wright é visto como um perpétuo viajante que passou a vida colocando uma distância física entre si próprio e o Sul da América num esforço de libertação e emancipação das duras limitações que esse “lugar” significava. No entanto, e de acordo com Rodgers, “no matter where he moved [the South] remained the most enduring psychic frame through which to interpret his surroundings” (Rodgers 103). Segundo este estudioso, as raízes da alienação da personagem Bigger Thomas – um dos “outsiders” mais famosos da literatura americana – são os anos da infância de Wright (*Ibidem*).

O espectro da focalização wrightiana da migração tem uma abrangência muito vasta, desde o indivíduo à família e desta à comunidade, do Sul ao Norte, dos pormenores de viagem à longa luta do migrante. Alguns temas são recorrentes, nomeadamente as barbaridades cometidas pela sociedade branca do Sul, as percepções que o negro do Sul tem da vida no Norte, o encontro inicial com o Norte e as condições de vida dos seus guetos. As viagens de comboio também são enfatizadas, colocando-se assim Wright na tradição dos *blues*. A “ameaça” sexual dos negros engendrada pela imaginação dos brancos é igualmente um tema

comum. A representação das mulheres como seres passivos e intelectualmente débeis por função da sua movimentação numa órbita de vida muito estreita e limitada – “from their kitchen to the white folk’s kitchen and back home again” (*TMBV* 129) – ocorre com alguma consistência em Wright, facto por demais criticado por muitos analistas e críticos, nomeadamente a crítica feminista Hazel Carby⁴⁵. Aliás, a reacção à obra de Wright, neste como noutros pontos, sempre suscitou ora o aplauso, ora veemente crítica.

Sem nos alongarmos nos temas relacionados com a caracterização das mulheres, ou enveredar por justificações ou branqueamento de ideias, não devemos, porém, esquecer aquilo que Houston Baker refere no artigo “On knowing our place” em relação à “somewhat ruthless portrayal of Afro-American women” (210) feita por Wright em *12 Million Black Voices*. No início do século XX o mundo do trabalho de milhões de migrantes negros nas cidades do Norte divide-se em “[black women] domestics” e “[black men] laborers”, como o próprio Wright o rotula. Daí resulta inevitavelmente “an essentially Afro-American male vision of the world” (Baker 210).

Desconhecemos a existência de trabalhos académicos aprofundados sobre a Grande Migração Negra na obra de Wright. No entanto, a presença da migração e dos migrantes, sobretudo os de Chicago, é constantemente evocada e muitas vezes analisada em obras várias sobre o autor.

III.2.1 *Black Boy/American Hunger*

Wright apresenta Bigger Thomas, protagonista de *Native Son*, como produto da grande metrópole do Norte, mas na sua obra autobiográfica, *Black Boy*, ele retrata-se essencialmente como produto do Sul. Os dois volumes da sua autobiografia eram originalmente duas partes da mesma obra intitulada *The Horror and the Glory*. O primeiro volume, *Black Boy*, representa a vida do autor desde a sua infância em Natchez, no Mississippi, até ao fim da sua adolescência quando inicia a viagem em direcção a Chicago. O segundo volume, *American Hunger*, publicado postumamente em 1977, é o relato do seu encontro inicial com essa cidade.

A grande força de *Black Boy* reside na imagem terrível que traça do Sul e nos seus relatos das motivações dos potenciais migrantes. Wright critica tanto a sociedade branca do

⁴⁵ Cf. Hazel V. Carby. *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. New York: Verso, 1999.

Sul como a negra, embora a ênfase seja colocada no racismo dos brancos e nos modos oficiais e não oficiais de o preservar.

A pressão da legislação “Jim Crow” sente-se ao longo do texto. Uma das primeiras percepções da segregação racial por parte do pequeno Richard ocorre na estação do caminho-de-ferro aquando de uma ida a Arkansas para visitar a avó materna: “for the first time I noticed that there were two lines of people at the ticket window, a ‘white’ line and a ‘black’ line (...) When I boarded the train I was aware that we Negroes were in one part of the train and that the whites were in another” (*BB* 55). Wright adopta então a perspectiva narrativa de uma criança confusa e não familiarizada com a noção de raça: “I wanted to understand these two sets of people who lived side by side and never touched, it seemed, except in violence. Now, there was my grandmother [a light-skinned woman of black and Irish descent] ... Was she white? Just how white was she?” (*Ibidem*).

De entre as várias áreas da vida dos negros afectadas pela divisão racial – os exemplos em *BB* vão desde escolas, comboios, cinemas e bibliotecas – Wright reage de forma mais veemente à segregação das oportunidades de vida e de trabalho, à contradição da apregoada “land of opportunity”.

Ao ser aceite como aprendiz por Mr. Crane, o dono “Yankee” de uma loja de artigos de óptica em Jackson, Mississippi, Richard Wright acredita que irá ter a oportunidade de aprender um ofício. Contudo, passa um mês a desempenhar tarefas menores sem qualquer treino ou formação e quando pede para aprender mais, um colega branco recusa-se a ensiná-lo e dirige-se-lhe em tom ameaçador: “What are you trying to do, get smart, nigger? (...) This is white man's work around here” (207). Pouco tempo depois é intimidado pelos colegas brancos a deixar esse emprego.

Mais tarde, em Memphis, é entrevistado para um outro lugar também numa companhia do mesmo ramo, sendo-lhe novamente dito: “ You won’t get a chance to learn the optical trade here. That’s not our policy” (244-245). Esta franqueza mais polida indiciava uma mudança na natureza da segregação que Wright identifica do seguinte modo em “The Ethics of Living Jim Crow”: “[In Memphis] my Jim Crow education assumed quite a different form. It was no longer brutally cruel, but subtly cruel” (297). Apesar de a manifestação da injustiça estar mais suavizada ela mantém-se, sendo o seu efeito, por vezes, ainda mais arrasador.

A segregação podia ser tão cruel como a maior das violências. Em *Black Boy* temos percepção desse facto, por exemplo, no episódio da hospitalização da mãe de Wright. Após

ser atendida, e ainda em estado crítico, é levada numa maca para fora do hospital. O jovem Richard pergunta: “Why are they taking Mama that way?” O seu tio responde: “There are no hospital facilities for coloureds, and this is the way we have to do it.” A mãe é então transportada para uma “rooming house” até recuperar o suficiente e ser levada para casa de comboio no vagão das mercadorias (110-11).

Numa entrevista para um outro emprego perguntam-lhe se mente. A resposta é desconcertante: “Lady, if I was a thief, I’d never tell anybody” (160). A reacção furiosa da interlocutora deixa-o ainda mais perplexo e Richard tenta entender a situação: “I recalled hearing that white people looked upon Negroes as a variety of children, and it was only in the light of that that her question made any sense” (161). Este incidente terá marcado Richard de tal maneira que questões como esta são recorrentes em *Native Son*, nomeadamente quando Bigger é entrevistado para trabalhar em casa dos Dalton e este lhe pergunta: “If you had a job, would you steal now?” (NS 90)

Em *Black Boy*, quando Wright aceita o emprego para o qual estava a ser entrevistado, as perguntas continuam e ao revelar que está a estudar no “seventh grade” a senhora não entende porque é que ele ainda está na escola:

“Well, I want to be a writer” (...)
“You’ll never be a writer,” she said. “Who on earth put such ideas into your nigger head?”
“Nobody,” I said.
“I didn’t think anybody ever would,” she declared indignantly. (BB 162-3)

Sentindo-se insultado e “too naive to think that there were many white people like that” (163), Richard não volta ao trabalho. Contudo, este padrão de comportamentos continuaria a repetir-se. Depois de abandonar a escola, obtém um emprego numa loja de roupa que “sell[s] cheap goods to Negroes on credit” (198). Os donos abusam frequentemente dos seus clientes e Wright testemunha uma situação de espancamento a uma mulher negra que não terá pago as contas, cena essa que diverte o patrão e o seu filho. Wright não faz comentários, o que intriga os donos. Perguntam-lhe porque é que não se ri e não fala como os outros negros. Wright responde: “there’s nothing much to say or smile about” (200-1). É prontamente despedido.

A segregação e a violência racial só eram possíveis por causa das ideias interiorizadas no seio da sociedade branca sobre a alegada inferioridade da raça negra. Embora houvesse, muitas vezes, uma componente sexual ligada a essa violência, na sua essência ela era originada na simples hostilidade racial e, por vezes, numa ambição material. O tio de Wright, por exemplo, é assassinado por “whites who had long coveted his flourishing liquor business”

(63). O próprio Wright é atacado por se ter esquecido de dizer “sir” a um jovem branco embriagado. Esta violência é aceite com uma resignação estranha; nem sequer se interpõem processos judiciais. A mulher espancada na loja de roupas foge a cambaleiar e é presa por alegada bebedeira perante a passividade dos transeuntes (200).

Wright não se resigna em face da impunidade de tanta violência e injustiça. No entanto, e segundo Paul Gilroy, em *Black Boy* a brutalidade pública ritualizada investida contra os afro-americanos acaba por ser “ofuscada” aos olhos do leitor pelo autoritarismo e pela violência no seio da própria família de Wright, à qual este dá grande enfoque (175). Talvez seja por isso que ele reaja perante a “bleakness” e “barrenness” da vida dos negros com uma espécie de desdém racial: “I used to mull over the strange absence of real kindness in Negroes, (...) how lacking we were in those intangible sentiments that bind man to man” (46). Na verdade, a constante batalha de Wright contra as restrições culturais e intelectuais é um dos temas fortes em *Black Boy* e não é uma batalha que se quede no plano intelectual. Tal como ele afirma: “there were more violent quarrels in our deeply religious home than in the home of a gangster, a burglar or a prostitute” (155). Num outro episódio familiar, ele próprio ataca a tia vingativa com uma faca de cozinha. Noutra ocasião, ameaça o tio irracionalmente agressivo: “I’ve got a razor in each hand! [...] If you touch me, I’ll cut you!” (175). Todavia, são os ataques ao seu pensamento e à sua imaginação – tal como as tentativas da avó materna em censurar as suas leituras – que ele mais ressentente: “I want none of that Devil stuff in my house” (47). Wright perguntava-se: “How could one live in a world in which one’s mind and perceptions meant nothing and authority and tradition meant everything? There were no answers” (182).

Wright vê a religião como o factor central que forçava nele e na sua comunidade um conformismo inaceitável para si. Talvez, por isso, possuísse um certo prazer em atacá-la com tanta frequência, como quando num gesto de extrema blasfémia proclama o seu ateísmo e depois exprime uma atracção estética de sensualidade pela “vivid language of the sermons” (113) e pela “dramatic vision of life held by the church” (123). Ao recordar as suas primeiras fantasias sexuais com a mulher do pastor da igreja, afirma: “I felt no qualms about my first lust for flesh being born on holy ground; the contrast between budding carnal desires and the aching loneliness of the hymns never evoked any sense of guilt in me” (124).

A indignação de Wright contra a sua própria cultura, isto é, contra a constatação de que “Negroes had never been allowed to catch the full spirit of Western civilization, that they

lived in it but not of it” (45), também se manifesta na sua resposta aos negros do Sul que são coniventes com o “Jim Crowism”. Tal sucede no caso do director negro da escola secundária que deseja ser cúmplice com uma audiência de brancos no dia da graduação, sendo rejeitado como “bought’ man”; o seu pedido a Wright para que lesse, em vez do seu discurso, um outro, já escrito mas como se fosse de sua autoria, elogiando a escola e as “oportunidades” de educação dadas aos negros, é considerado “something unclean” (195). Num outro momento, num dos seus outros empregos, Wright é surpreendido pela actuação de um jovem negro, que caracteriza como “hardheaded, sensible, a reader of magazines and books (...) proud of his race and indignant about its wrongs”, mas que no entanto, “in the presence of whites [he] would play the role of a clown of the most debased and degraded type” de modo a ganhar gorjetas dos empregados brancos do escritório (248). Isto provoca em Wright “disgust and loathing” (*Ibidem*).

Contudo, os ataques de Wright contra a “bleakness of black life” não terminam com esta agressividade moral. Um dos aspectos mais perturbadores de *Black Boy* é a sua recusa em reconhecer quaisquer aspectos redentores da vida dos negros no Sul. A falta de uma vida comunitária estruturada nas zonas mais rurais também o deixa perplexo: “I had been pitying myself for not having books to read and now I saw children who had never read a book (...) I saw a bare, bleak pool of black life and I hated it” (156-7).

Em face da triste e culturalmente árida vida sulista dos negros, Wright coloca a migração como a possível ideia de escape. Tal como em *Lawd Today!*, esse pensamento de fuga é conseguido retratando o mítico Norte na imaginação do Sul. Esta noção é adquirida bastante cedo por Wright, tal como se descreve nesta conversa entre um grupo de jovens alunos:

“Shucks, man. I’m going North when I get grown”.

“A coloured man’s all right up North.”

“They say a white man hit a coloured man up North and that coloured man hit that white man, knocked him cold, and nobody did a damn thing!” (*BB* 90-91)

O Norte mítico do próprio Wright é por ele construído e ao mesmo tempo desconstruído em vários textos. Ganha consciência da vida do mundo das cidades através dos jornais que entrega, num dos seus empregos, quando lê as histórias dos suplementos e se declara “claimed by [vast cities]” (142). Contudo, esta fantasia desmorona-se quando se apercebe que os próprios jornais são também racistas. O facto de esses periódicos serem publicados em Chicago – “the city to which Negroes were fleeing by the thousands” – deixa-o inseguro –

“unsure of the entire world” (145). No entanto, as suas quimeras sobre o Norte persistem ligadas ao seu sonho de ser escritor: “I dreamed of going North and writing books, novels” (186). Na mesma passagem, contudo, explicitamente concede que enquanto “the North symbolized (all) I had not felt and seen, it had no relation whatever to what actually existed” (*Ibidem*). A necessidade de redenção é também afirmada directamente: “I felt that I had to go somewhere and do something to redeem my being alive” (*Ibidem*).

Na parte final da obra Wright faz a apologia do Norte mítico e do valor positivo da migração num tom de optimismo: “I headed North, full of a hazy notion that life could be lived with dignity, [that men] might win some redeeming meaning for their having struggled and suffered here beneath the stars” (*BB* 285). Todavia, e de acordo com Fabre (“Afterword” 142), este gesto optimista só foi possível com o acréscimo das actuais cinco últimas páginas de *Black Boy*, quando Wright decidiu publicar a primeira parte da autobiografia separadamente da segunda. Inicialmente *Black Boy* terminava do seguinte modo: “This was the culture from which I sprang. This was the terror from which I fled”. O aditamento das cinco páginas pretendia enfatizar o apelo do Norte, o sonho de um mundo melhor, sonho esse que alimentou várias gerações de escravos fugitivos, colocando-se assim Wright na tradição literária das narrativas de escravos. Contudo, ao reflectir sobre a sua experiência em Chicago inicia a segunda parte da autobiografia – *American Hunger* – com esta afirmação de desencanto: “My first glimpse of the flat black stretches of Chicago depressed and dismayed me, mocked all my fantasies” (*AH* 1).

III.2.2 *Twelve Million Black Voices*

Mais ainda do que *Black Boy*, um outro ponto de partida relevante para analisar a presença da migração nos textos de Wright é a obra já referida, *Twelve Million Black Voices*. Trata-se, como já referimos, de uma narrativa histórica com o subtítulo sugestivo de “A Folk History of the Negro in the United States of America” e com fotografias de Edwin Rosskam. Esta obra coloca o próprio conceito de migração no centro da história e cultura afro-americanas. Wright concebe a história da “Black America” como “a complex movement of a debased feudal folk toward a twentieth-century urbanisation” (*TMBV* 5), uma deslocação recharacterizada no fim da obra em termos mais fortes: “hurled from our native African homes into (...) the most complex and highly industrialised civilisation the world has ever known, we stand today with a consciousness and memory such as few people possess” (*TMBV* 146).

Se é verdade que a narrativa histórica que Wright adopta é a de uma comunidade rural em direcção à cidade, é igualmente verdade que ele se esforça por representar a história dos negros americanos em termos de movimento. Até no seu relato da escravatura (como vimos atrás) ele enfatiza o “movimento” forçado e violento de uma população em direcção a um ambiente estranho e hostil: “Europeans *tore* us from our native soil (...) *dragged* us across thousands of miles of ocean, and *hurled* us into another land, strange and hostile, where for the second time we felt the slow, painful process of a new birth” (12. Sublinhado nosso). Mas, em *TMBV*, o relato da escravatura é breve e Wright rapidamente encaminha a sua narrativa para os anos que se seguiram à Reconstrução.

Uma das respostas dos negros perante a emancipação seria, segundo Wright, virarem-se para os senhores donos das terras (“Lords of the Land”) e suplicar-lhes trabalho. Mas muitos escravos libertados responderam com “restlessness and incessant mobility”, uma reacção natural a séculos de reclusão: “Just as a kitten stretches and yawns after a long sleep, so thousands of us tramped from place to place for the sheer sake of moving, looking, wondering [sic] landless upon the land” (36).

Depois da Emancipação, muitos negros do sul dedicaram-se à actividade de “sharecropping”, que era, nas palavras de Wright, “the harshest form of human servitude the world has ever known” (38). Mas mesmo este frágil meio de subsistência não duraria muito. Como já referimos, para além de outros factores, o cultivo do algodão entrou em declínio e a mecanização foi sendo gradualmente introduzida. Os “sharecroppers”, incapazes de fazer face às suas dívidas, tornaram-se “migrants upon the land” (56), e quando a indústria do Norte abriu as suas portas à mão de obra negra durante a Primeira Guerra Mundial, muitos milhares abandonaram o Sul. A Grande Migração da Primeira Guerra Mundial e a migração subsequente para Norte dominam esta narrativa de movimento de Wright e parte do seu projecto foi precisamente revelar as causas que subjazem a esse acontecimento histórico.

Depreende-se do relato feito em *Twelve Million Black Voices* que tudo no Sul engendrava o desejo de fuga. Wright enumera as injustiças e violências inerentes à segregação sulista. Numa passagem da obra, ligando a violência racial à legislação separatista, ele dá a entender que protestar contra tal subjugação seria fatal:

The Lords of the Land will teach the doctrine of “white supremacy” to the poor whites who are eager to form mobs (...) They will seize one of us (...) and, as a token, a naked and bleeding body will be dragged through the dusty streets (...) We cannot fight back; we have

no arms; we cannot vote; and the law is white. There are no (...) black men anywhere in the government of the South (43).

A Fig. 104HIII.3 ilustra o realismo arrepiante dos “naked and bleeding bodies” de que Wright fala em *Twelve Million Black Voices*.

O Sul, ao recusar uma cidadania plena aos negros, impelia-os a partir; factores vindos do Norte despoletaram a fuga em massa dos primeiros migrantes do século XX. Quando a Primeira Grande Guerra começou “a call was made to [southern blacks] to come north and help turn the wheels of industry” (86). Os primeiros a fazer esta chamada eram os agentes laborais:

The Bosses of the Buildings send men with fair words down from the North, telling us how much money we can make digging in mines, smelting ore, laying rails and killing hogs. They tell us that we will live in brick buildings, that we will vote, that we will be able to send our children to school for nine months of the year, that if we get into trouble we will not be lynched (86-7).

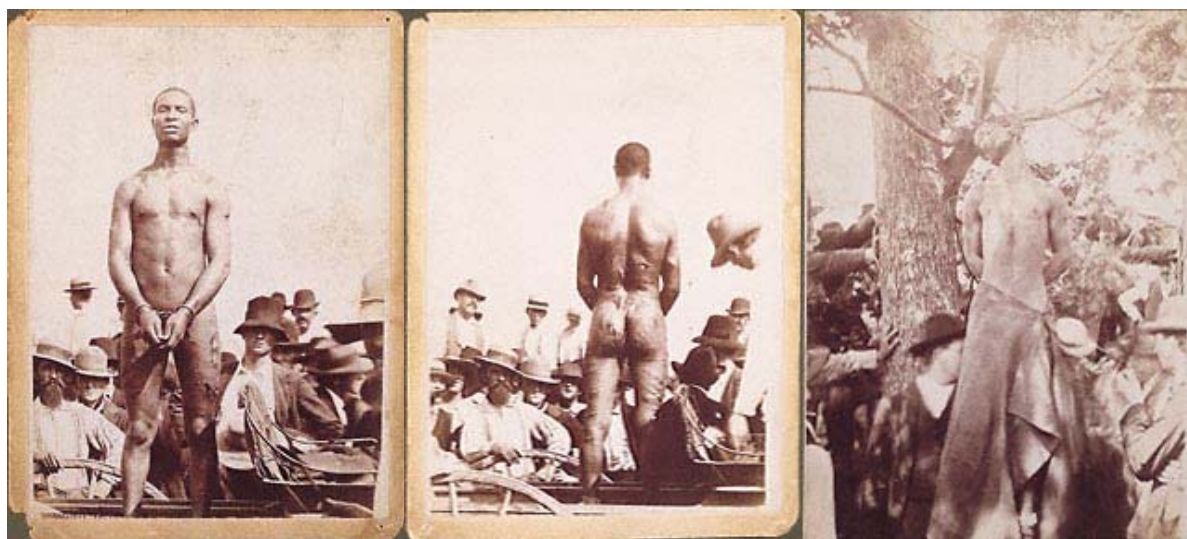


Fig. III.3. Sequência de linchamento de um homem. São evidentes os maus-tratos prévios. (cerca de 1900, local desconhecido, *Collection of James Allen and John Littlefield*, fotos 38-40).

Qualquer suspeita surgida era desvanecida pela imprensa negra. Para lá do *Chicago Defender* Wright menciona o *Courier*, de Pittsburg, e o *Afro-American*, de Baltimore. Todos eles “painted the North as a land of promise” (87). Uma vez a América entrada na guerra, a migração para fora do Sul é alimentada pelo tratamento horrendo que os soldados negros recebiam no seu regresso da Europa⁴⁶. Escreve Wright: “The Lords of the Land take them and lynch them while they are wearing the uniform of the United States Army” (88).

⁴⁶ Já referimos ter sido esta uma das razões que levou Big Bill Broonzy a abandonar o Sul.

Uma vez concebida a ideia de partir pelo potencial migrante, o passo seguinte era o de encontrar a determinação necessária para enfrentar a incerteza e os riscos. Essa determinação chegava com as cartas daqueles que já tinham ousado partir: “Suddenly a friend leaves and we whisper to him to write and tell us if the dream is true. We wait. Word comes. It *is* true!” (87) Segundo James Grossman, as cartas “spoke to black southerners in their own language and addressed their major concerns. [They] were circulated, read before large gatherings, and heatedly discussed” (91).

Com o poder da esperança, os homens (as mulheres estão geralmente ausentes nesses episódios em Wright) abandonavam os seus patrões depois de mais um insulto ou de mais um episódio de discriminação e apesar dos avisos – “You’ll starve up North, nigger” (87) – ou tentativas de suborno – “Come on; we’ll build you a big school!” (88) – eles juntavam o dinheiro necessário e partiam. Como é típico dos relatos de migração, em que as viagens são descritas de forma otimista e emotiva, a voz narrativa em *TMBV* declara: “Our hearts were high as we moved northward to the cities” (98).

A estrutura de *TMBV* deve muito às narrativas de escravos, representando a fuga de um Sul opressivo para um Norte imbuído de grande esperança. Wright estabelece até uma relação entre a luta do migrante e a do escravo fugitivo enfatizando a viagem através do rio Ohio: “What emotions (...) we felt when we first glimpsed the sliding waters of the gleaming Ohio! [It] is more than a river. It is a symbol, a line that runs through our hearts dividing hope from despair, just as once it bisected the nation, dividing freedom from slavery” (*Ibidem*).

À medida que o migrante-narrador se dirige para o Norte, a paisagem transforma-se. Toda a hostilidade e desordem do Sul desaparece: “Dense southern swamps give way to broad, cultivated wheat farms (...) Silos take the place of straggling piles of hay (...) The cheeks of the farm people are full and ruddy, not sunken and withered like soda crackers” (*Ibidem*).

Os sotaques mudam, e a forma arrastada de falar do Sul (“which has brought down on our black bodies suffering untold...”) transforma-se em “clipped Yankee phrases”, ditas com “rapidity and neutrality” (98). O migrante encontra não só americanos do Norte como todo o espectro de imigrantes europeus. Por isso, para um negro do Sul, viajar para Norte “involves more strangeness than going to another country” (99).

A viagem do migrante para Norte, a viagem de comboio, é comum nas descrições ficcionais, históricas, epistolares e até nos relatos orais da migração negra. Ao realçar a

viagem de comboio, a partida do migrante é colocada numa poderosa tradição de representação que encontra a sua expressão mais eloquente e mais desenvolvida nos *blues*.

Para muitos migrantes, a viagem em si também condensa as suas primeiras experiências de liberdade a que associavam o Norte. Com efeito, os transportes públicos no Sul eram segregados, e, ao longo da viagem, os migrantes observavam a alteração nas regras de interação racial. Grossman cita um migrante que ia na “white people’s coach” no momento de atravessar o rio Ohio (1).

No comboio os migrantes procuram os velhos padrões de actuação segregada: “We look around the train and we do not see the old familiar signs: FOR COLORED and FOR WHITE” (*TMBV* 99). Também nas viagens de “streetcar”, ao chegar à cidade do Norte, as lembranças do sistema de segregação do Sul regressam vivas às mentes dos migrantes. A proximidade física dos brancos do Norte torna-se então aterradora: “We have been told we can sit where we please, but we are still scared. We cannot shake off three-hundred years of fear in three hours” (*TMBV* 100). Este contacto interracial no Norte está envolto numa palavra: indiferença. Mas, ao movimentarem-se para Norte, os migrantes de *TMBV* acham esta indiferença “sweet and welcome” (99). No entanto, tal como Grossman comenta em relação aos seus “autores de cartas”, havia muita solidão e muitas saudades dos velhos amigos e instituições (geralmente a igreja) (*TMBV* 89).

A “indiferença” da paisagem urbana rapidamente perde o seu “doce” sabor e torna-se opressiva e claustrofóbica: “For the first time in our lives we feel human bodies, strangers (...) pressing always close about us. We cannot see or know a *man* because of the thousands upon thousands of *men*” (*TMBV* 100). A falta de preocupação com os outros é vista como sendo substituída por uma preocupação sinistra com o indivíduo enquanto força de trabalho: “The Bosses of the Buildings are not at all *indifferent*. They are deeply concerned about us, but in a new way. It seems as though we are now living inside of a machine” (*TMBV*). Esta politização da migração não está presente nas primeiras obras de Wright. *Lawd Today!* (1935) e *Uncle Tom’s Children* (1938) contêm muito pouco das marcas estilísticas e ideológicas das suas obras posteriores e estão libertas daquilo a que Michel Fabre chama “compulsion to explain” (84). Embora em 1935 Wright já estivesse envolvido com o Partido Comunista, essas obras não possuíam ainda explicitamente um naturalismo “científico” marxista que caracteriza obras posteriores.

III.2.3 *Lawd Today!*

Lawd Today! representa dezoito horas na vida de Jake Jackson, um trabalhador dos correios migrante em Chicago, centrando-se nas condições do seu trabalho, no seu casamento em ruínas, e num entardecer que termina com um roubo e um espancamento, antes de regressar a casa e molestar a mulher. Simbolicamente, a acção decorre ao longo do dia 12 de Fevereiro, “Abraham Lincoln’s birthday”.

Apesar de apresentar um tema tão desolador, a obra é, por um lado, representativa da cultura afro-americana e do emprego da tradição vernácula, e por outro situa-se num modernismo literário euro-americano. No ensaio “Bigger’s Blues: *Native Son* and the Articulation of Afro-American Modernism”, Craig Werner afirma: “*Lawd Today!* (...) is a conscious rewriting of *Ulysses*. Filled with direct allusions to Joyce and Eliot, the novel employs a mythic parallel and multiple styles to catalog one day in the life of a black Chicago worker.” (125)

Uma grande parte da estrutura de *Lawd Today!* assenta no diálogo. Wright emprega aqui a estratégia que Henry Louis Gates, Jr. apelida de “Signifyin(g)”. Na obra de Gates “Signifying” é uma noção que engloba desde os jogos verbais (“dozens”) até à metanarrativa da produção literária afro-americana, emaranhando-se mais tarde em oposições estruturalistas de “signifier-signified”.

Há um momento em *Lawd Today!* em que a técnica de “Signifyin(g)” contraria as pretensões de um modernismo literário:

“I saw in the papers the other day where some old white woman over in Paris said a rose is a rose is a rose is a rose (...) and when they asked her what it was she wouldn't tell... .” (...)
“Jeesus, that sounds like old Cab Calloway.”
“Aw, hell, he ain't never said nothing that crazy.” (LT 173-4)

Tal como em *Twelve Million Black Voices*, todas as fases do processo de migração estão representadas em *Lawd Today!*. A obra trata não só do passado sulista do migrante e do seu novo estatuto no Norte, mas também da visão do Norte e dos difíceis temas da memória e da nostalgia. A primeira referência ao Sul parece dar a entender que Jake é do Norte. Discutindo política, com Lil, a mulher, esta diz-lhe: “They burned a coloured man alive the other day.” A sua reacção zangada e imediata é a de desmentir: “Shut up! You don't know what you talking about!” Imediatamente a seguir, a distância geográfica do acidente leva-o aparentemente a terminar com o assunto: “Aw, that was down South, anyhow” (37). O tema do linchamento é

recorrente na acção quando Jake vislumbra, numa banca de jornais, uma fotografia: “half-charred body of a Negro swinging from the end of a rope.” A sua reacção é novamente de indiferença: “Jake grunted and whistled louder” (46). Mais tarde, já quase no fim da acção, Slim, um colega de Jake menciona o linchamento e Jake parece já ter esquecido: “Yeah?” Slim continua e Jake contra-ataca: “Well, Gawddammit, they ought to lynch ‘em if they ain’t got no better senses to stay down there” (193). O azedume e a impaciência das reacções de Jake sugerem uma atitude de repugnância em relação ao Sul, expressa pelo narrador de forma clara quando Jake passa por um cinema:

[In films] he always wanted to see Negroes (...) shown against the background of urban conditions (...) Anything which smacked of farms, chain gangs, lynchings, hunger, or the South in general was repugnant to him (...) He wanted to forget them forever; to see them again merely served to bring back the deep pain for which he knew no salve (138).

Esta passagem torna evidente a vontade de Jake em esquecer, associando directamente o Sul a violência e pobreza. A sua memória do Sul vem à superfície nas conversas com os três colegas. A função destas é a de construir um retrato complexo da vida e história desses homens. Dessa forma ficamos a conhecer, por exemplo, detalhes concretos sobre o trabalho que realizavam no Sul:

“... picking cotton 'til your back feels like its going to break in two ...”
(...)
“... and hoeing 'til your hand blister...”
“... and plowing ...”
“... shucking corn ...”
“... killing hogs ...”
“... cooking molasses ...”
“... hauling logs...”
“... laying them railroad ties...”
(...)
“Gawd, when you think of all the work we black folks done done...”
“... and ain't got a damn thing to show for it all...”
“... but bent backs and weak minds...” (176)

O ressentimento e a resignação engendrados por tais condições encontram-se sintetizados numa curta estrofe:

A naughts a naught
A figger's a figger
All for the white man
None for the nigger... (*Ibidem*)

Estes versos remetem para a discriminação racial do Sul com uma simples lógica de *blues*, o que é recorrente noutras obras de Wright, nomeadamente em *TMBV* (42). Na verdade, este uso habilidoso de elementos populares parece não encaixar na sua tão alegada rejeição de uma herança cultural negra.

A par das dolorosas recordações, *Lawd Today!* ao contrário de qualquer outra obra de Wright, reconhece o valor da nostalgia do Sul. Quando a conversa atinge o tema de “good times in the South”, a vida passada é lembrada numa linguagem idilicamente pastoral:

“Fishing's what I love! Seems like I can smell them cat-fish frying right now!” (...)
”And in the summer when the Magnolia trees in blossom...”
”You can smell 'em for half a mile!” (...)
”And them plums...”
”... so ripe they was busting open!” (*LT* 179)

A ironia que ressalta da justaposição dessas doces memórias com recordações do sofrimento no Sul e da desilusão no Norte, é representada na troca de “Signifyin(g)” poético:

“Boy, the South's good...”
”... and bad!”
”It's heaven...”
”... and hell...”
”... all rolled into one!”
”The only difference between the North and the South is, them guys down there'll kill you, and these up here'll let you starve to death.” (179-80)

A vida de pobreza oferecida pelo Norte gera azedume, pois era enorme a esperança investida na migração. É em *Lawd Today!* que encontramos pela primeira vez a representação, por parte de Wright, daquilo a que se pode chamar o Norte mítico – uma construção do Norte que só existe na imaginação do potencial migrante: “Lawd, when I was down South I use' to dream about Chicago!/Chicago seemed like the promised land!” (178)

Estas possibilidades redentoras do Norte são recapituladas noutra estrofe:

Heaven is up
South is down
Lawd, Lawd
I'm Northward Bound... (*Ibidem*)

Esta rima faz recordar um folheto evangélico encontrado nos correios e que representa a redenção e a condenação em termos de viagens de comboio: “THE EVERLASTING DAMNATION RAILWAY COMPANY” oferece “The Quickest and Shortest Route to the Hottest Depths of HELL” (162), enquanto que “THE SALVATION AND REDEMPTION

RAILWAY COMPANY, INC!!!!” oferece passagem para “THE GLORY GATES OF THE GREAT BEYOND” (163). Os caminhos são locais alegóricos como “Dancehall Station”, “Communist Junction” (Inferno), e “Temperanceville” (Céu). Não esqueçamos a conotação do comboio com o movimento que apoiou a fuga dos escravos para o Norte, no século XIX (“Underground Railroad”).

Lawd Today! enfatiza o otimismo concentrado na viagem Sul-Norte. Uma das personagens, recordando o dia da partida, lembra: “the train was so full of black folks coming North I had to stand all the way to Chicago.” À medida que a conversa prossegue, alguém diz: “Them was the days when we lived in hope” (LT 178).

À chegada, à medida que o migrante esperançado é confrontado com a realidade da cidade do Norte pela primeira vez, um misto de medo e deslumbramento, juntamente com a incerteza do abandono do Sul, acabavam por fazer desvanecer o otimismo da viagem. Os amigos em *Lawd Today!* comparam as suas impressões iniciais do Norte. “Funny as hell,” diz um, “feeling like I done forgot something”, diz outro; um terceiro homem diz: “It took me a long time to get use’ to feeling what freedom was like” (173).

A longo prazo, habituar-se à “liberdade” significava aceitar as limitações de oportunidade para os negros americanos no Norte. Ao tecer comentários sobre os estudantes brancos que trabalhavam com ele nos Correios, Jake, de *Lawd Today!*, pensa: “Soon’s they get out of school they’s going to be big shots. But a nigger just stays a nigger” (118). Contudo, a curto prazo, habituar-se à liberdade significava desaprender os comportamentos exigidos pelo sistema segregacionista do Sul. “Every time I see a white man,” diz um dos homens, “I’d feel like getting off the sidewalk to let ‘im pass” (173). Na obra de Wright, o hábito mais difícil de abandonar para o homem negro era o medo da proximidade física das mulheres brancas, um medo do tamanho do perigo que tal proximidade implicaria no Sul:

“The first time I set down beside a white woman in a streetcar,’ diz um dos amigos de Jake, “I was setting there trembling and she didn’t even look around” (*Ibidem*).

Nicholas Lemann escreve que a pedra angular da segregação era evitar “the possibility of a black man’s impregnating a white woman” (27). Wright tinha uma consciência aguda de que a associação da pureza racial com a pureza sexual na imaginação dos brancos do Sul se tinha transformado numa paranóia sem limites em relação à natureza supostamente predatória da sexualidade do homem negro que, muitas vezes, em resposta, acabava em violência.

Em *Black Boy*, por exemplo, um jovem negro é assassinado por ter alegadamente estado com uma prostituta no hotel onde ele trabalhava. O seu destino é descrito por Wright como: “the white death, the threat of which hung over every black male in the South” (196).

Esta ameaça, “the white death”, é um tema fulcral nas descrições wrightianas do Sul. O incidente em *Black Boy* é, de facto, a repetição de uma breve passagem em “The Ethics of Living Jim Crow” – o já referido primeiro ensaio autobiográfico de Wright – em que um negro “bell-boy” é castrado e expulso da cidade depois de ter sido encontrado com uma prostituta branca (296). Em *Lawd Today!* este tema é abordado directamente quando um dos homens relaciona uma anedota “Signifyin(g)” com o estereotipo do macho negro predador. Um condutor negro a quem uma mulher branca faz uma proposta fica paralisado de medo: “He would’n’t even talk. He just stood there with his mouth open, thinking about all the black men the white folks done killed and burned (...) She got so mad she pulled off her shoe and beat ‘im over the head with it” (LT 180). Este episódio leva uma outra personagem a comentar: “If a white woman had smiled at me I would’ve started runnin” (181). Em *American Hunger* Wright recorda um acontecimento ocorrido após a sua chegada a Chicago. Uma empregada do restaurante onde ele trabalhava, ao baixar-se para apanhar algo, foi contra ele. Neste incidente, “charged with the memory of dread”, Wright paradoxalmente encontrou “a deep emotional safety in knowing that the white girl who was now leaning carelessly against [him] (...) was not thinking of [him]” (11). Esta ameaça figura em termos de oposição Norte-Sul. Estará implícito que no Norte ela não ocorrerá. Contudo, essa oposição é posta em causa por Wright em *Native Son*, com a dedução por parte do mundo dos brancos de que o protagonista, um assassino, é necessariamente um violador.

III.2.4 *Uncle Tom’s Children*

Em “Big Boy Leaves Home”, uma das “short stories” de *Uncle Tom’s Children*, uma brincadeira de crianças conduz a um assassinio e a um linchamento, com o protagonista negro a fugir da multidão que mata o seu amigo Bobo. A história termina com a fuga de Big Boy para um Norte desconhecido, mas que imediatamente se situa em oposição a um Sul assassino. Contudo, para além disso, há ao longo da história a figura do comboio do Norte que evoca simultaneamente esperança e presságio de morte. O comboio aparece primeiro “whistling mournfully” enquanto os rapazes estão a brincar, ao sol. Eles reagem com espanto:

There goes number fo!
(...)
Boun fer up Noth, Lawd, boun fer up Noth! (*UTC* 15)

A imagem é então associada a uma ideia de fuga redentora com os rapazes a cantarem:

Dis train bound for Glory
Dis train, Oh Hallelujah
(...)
Ef yuh ride no need fer fret er worry
Dis train, Oh Hallelujah (15-16)

O comboio volta a surgir quando os rapazes estão a nadar, momentos antes de avistarem a mulher branca cuja reacção faz despoletar os crimes à volta dos quais a história gira. Desta vez os rapazes convocam uma imagem menos abstracta do Norte:

There goes number seven!
Headin fer up Noth!
(...)
Lawd, Ahm goin Noth some day
They say colored folks up Noth is got ekual rights (27-8)

Mais tarde, quando Big Boy se esconde esperando pelo camião que o levará até Chicago, o apito do comboio ouve-se novamente “far away and mournful” (53), fazendo lembrar as brincadeiras de juventude que parecem agora já bastante distantes. Na sua aparição final, imediatamente antes do linchamento, o comboio torna-se ameaçador e imparável, “its bell tolling and its whistle crying as it slides along the rails” (61). Este motivo ambíguo, simbolizando ao mesmo tempo esperança e desespero, evoca os “railroad blues”. No final desta história a esperança triunfa, com Big Boy escondido num camião, fugindo para um Norte potencialmente livre.

III.2.5 *Native Son*

Native Son está mergulhado no mundo da Grande Migração, embora não trate da migração como tal. Ainda que a obra mencione migração só uma vez e o passado sulista do protagonista quatro vezes, não podemos deixar de estabelecer essa ligação, pois *Native Son* retrata o Norte do pós-Migração.

Por outro lado, as acções de Bigger obedecem a uma sequência típica de migração podendo ser comparadas com as dos “fugitive migrants” de outros autores contemporâneos de Wright. Embora a “viagem” real de Bigger entre o Southside de Chicago e a casa dos Dalton na zona norte da cidade seja de poucos quilómetros, ela representa para o protagonista de

Native Son o equivalente a entrar num país estrangeiro. A “viagem” é despoletada pela oferta de um emprego a Bigger Thomas como “chauffeur” da família Dalton feita pelo funcionário da Segurança Social. É condição imposta a aceitação do emprego, caso contrário, o “relief money” da família seria cortado. Mas isso não determinou por si só a ida de Bigger para a zona “branca” da cidade. De uma forma mais indirecta, ele parte para essa “viagem” porque o seu medo dos brancos impede-o de roubar Blum, um branco dono de uma loja da sua vizilhança, e esse mesmo medo leva-o a apontar uma faca ao amigo Gus. A curta viagem do “migrante” Bigger é, assim, caracterizada por uma permuta dos “push and pull factors” que levava a maioria dos outros “fugitive migrants” a colocarem-se em movimento, fugindo do Sul para o Norte. Estes fugiam dos brancos para não serem perseguidos, feridos ou até mortos. Bigger foge dos negros, após ter roubado um comerciante e ferido um amigo. A sua partida laboral distancia-o fisicamente da sua comunidade, da cultura de “South Side” Chicago, da qual ele já se encontrava alienado.

Existem algumas razões para Wright ter “ignorado” ao longo da obra o passado que inventou para Bigger. Em primeiro lugar, as suas leituras sobre sociologia conduziram-no a uma visão particularmente dura da cidade. No seu prefácio de *Black Metropolis*, ele escreve que a cidade do Norte é “the environment out of which the Bigger Thomases come” (xviii). Por seu turno, as condições dos bairros miseráveis “detail the structure of [their inhabitants’] lives like an engineer outlining the blue-prints for the production of machines” (xx).

Por conseguinte, depois de cinco anos em Chicago, o passado sulista de Bigger poderá ser irrelevante. Além disso, devido ao seu crescente interesse pelo pensamento marxista, Wright tinha chegado à conclusão que o esquema de opressão social do Sul fazia parte de um sistema mais vasto, mais impessoal e em muitos aspectos mais implacável. Por outras palavras, Wright começa a perceber a posição do negro americano como inerentemente ligada à exploração capitalista da classe trabalhadora.

A outra razão reside na concepção do negro americano como “[the] child of the culture that crushes him” (“Introduction Black Metropolis” xxv). Este é indiscutivelmente o tema dominante da sua obra. Esta perspectiva aparece em *Native Son* quando o advogado Max, ao conduzir a defesa de Bigger, diz ao juiz: “Your honour, consider the mere physical aspect of our civilisation. (...) How it seems to dangle within easy reach of everyone the fulfilment of happiness! (...) Imagine a man walking amid such a scene, a part of it, and yet knowing that it is not for him!” (NS 429-30).

Este relacionamento dos afro-americanos com uma cultura branca dominante, da qual são excluídos, aplica-se igualmente ao Sul e ao Norte. A única distinção feita por Wright é que no Norte o problema é necessariamente mais complexo e mais pronunciado. Apesar da ausência das leis “Jim Crow”, o aspecto físico da cidade de Chicago confundia e revoltava a mente de Bigger, pois mostrava-lhe dois mundos em perfeito contraste: o do sucesso e riqueza dos brancos e o do atraso e miséria dos negros.

A estrutura do próprio enredo de *Native Son* reforça esse aspecto. Com Bigger a aproximar-se mais do crime, o contraste entre o apartamento infestado de ratos da sua família e a mansão dos Dalton, para onde foi trabalhar como “chauffeur”, torna-se cada vez mais visível para ele.

Ao ver um avião a fazer desenhos no céu, Bigger e Gus dão voz a todo o seu sentimento de exclusão e às suas fantasias de voar:

“Them white boys sure can fly,” Gus said.

“Yeah,” Bigger said wistfully. “They get a chance to do everything.”

(...)

“I could fly one of them things if I had a chance,” Bigger mumbled

(...)

“If you wasn't black and if you had some money and if they'd let you go to that aviation school, you could fly a plane,” Gus said.

(...)

[Bigger:] “God I'd like to fly up there in that sky.”

[Gus:] “God'll let you fly when He gives you your wings up in heaven.” (NS 17-8)

No entanto, a vontade de voar de Bigger não corresponde só ao desejo literal de pilotar o avião. Houston Baker escreve que a presença do avião: “signifies what might be called a traditional dynamics of Afro-American place (...) suggest[ing] the narrow confinement of black life” (“Richard Wright and Dynamics...” 10). Bigger e Gus constroem assim as suas fantasias de fuga à volta de uma imagem que enfatiza o seu confinamento mesmo que isso simbolicamente sugira liberdade sem limites.

Ao observar uma ave a levantar voo, Bigger exclama: “Now if I could only do that”, e continua: “I reckon we the only things in this city that can't go where we want to go” (NS 22). Na prisão, falando abertamente com Max, pela primeira vez, Bigger reinveste na metáfora da fuga com os factos literais da exclusão racial. Grossman faz notar que, embora a segregação fosse ilegal no Norte, “school officials took advantage of rulings permitting them to gerrymander district lines” (248). Referindo-se a esta prática, Bigger afirma: “I wanted to be an aviator once. But they wouldn't let me go to the school where I was suppose' to learn it.

They built a big school and then drew a line around it” (409). Como o General Marshall declarou em 1940: “There is no such thing as coloured aviation at this time” (Oliver 256).

Native Son poderá afastar-se dos processos de migração, mas o mundo presente nesta obra é aquele que foi deixado pelos primeiros migrantes aos seus descendentes.

A cidade que, para Wright, produziu Bigger Thomas foi, ela própria, enormemente alterada pela migração de massas que se seguiu ao rebentar da Primeira Guerra Mundial. Entre 1910 e 1920 a população negra de Chicago cresceu de 44.103 habitantes para 109.458 (Cayton e Drake 8-9). Em “How Bigger Was Born” – texto/ensaio introdutório da edição de 1941 de *Native Son*, publicado em 1940 – Wright afirma um dos seus princípios orientadores quando escreve que aquele ambiente “supplies the instrumentalities through which the organism expresses itself” (36). Devemos reconhecer que parte do projecto estético de Wright em *Native Son* é o de apresentar vários pormenores factuais, tendo como referente a zona de “Southside” de Chicago na década de 30, de modo a que o leitor possa compreender as “instrumentalities” de Bigger; descreve com pormenor as condições de habitação do “Black Belt”, as pressões sobre qualidade, preços e localização das exíguas “kitchenettes”.

Os problemas habitacionais em Chicago derivavam de uma combinação de factores. O “boom” da população negra na altura da Primeira Guerra Mundial coincidiu com uma quebra na construção, e os proprietários brancos receram os efeitos das “vizinhanças negras”. Inicialmente de modo violento e depois, mais sucessivamente, através do uso de contratos de arrendamento restritivos, proibindo a venda das propriedades a afro-americanos numa área superior a 75% da área da cidade, esses proprietários mantiveram as suas zonas residenciais “brancas” (Cayton and Drake, 178-84). Com perspectivas de habitação tão limitadas para os negros, os proprietários do “Black Belt” podiam efectivamente decidir os seus preços e é um desses proprietários que vemos na personagem de Mr. Dalton em *Native Son*:

[Max:] “Why is it that you charged the Thomas family eight dollars per week for one room in a tenement?”

“Well, there's a housing shortage”

“All over Chicago?”

“No. Just here on the South Side.” (NS 364)

De modo a gerar mais rendimento por cada prédio, os maiores apartamentos foram divididos em “kitchenettes” – habitações de uma só divisão – que eram arrendadas separadamente. Estas eram habitações minúsculas onde não eram feitas obras ou qualquer

tipo de reparação, e não possuíam condições de higiene. O apartamento que Bigger partilha com a mãe, o irmão e a irmã é uma dessas típicas “kitchenettes”:

There was no rug on the floor and the plastering on the walls and ceiling hung loose in many places. There were two worn iron beds, four chairs, an old dresser, and a drop-leaf table on which they ate [...] Here all slept in one room [...] He smelt food cooking and remembered that one could not smell food cooking in Dalton's home” (NS 143).

O ambiente urbano descrito por Wright é desolador, tanto mais quanto mais nos apercebemos como os pormenores que ele retrata são tão próximos da realidade. Mas *Native Son* vai muito para além do realismo social que atravessa o enredo. Os aspectos dramáticos da migração e as implicações várias desta obra, bem como as inovações que apresenta serão tratados no próximo capítulo deste trabalho.

Devemos, entretanto, referir que a Grande Migração Negra figura nas obras de Richard Wright, nomeadamente naquelas que até aqui brevemente analisámos, de modos diferentes.

Em *Lawd Today!*, *Black Boy* e *Uncle Tom's Children*, a migração é apresentada como uma defesa psicológica contra os horrores do Sul e como uma rejeição desse mundo. Em *Twelve Million Black Voices* a migração é vista como o momento determinante da modernidade afro-americana, pois trata-se do relato da transplantação do mundo rural para a cidade, da agricultura de subsistência para a indústria, da segregação racial legislada para, pelo menos teoricamente, uma cidadania de pleno direito. Em *Lawd Today!*, *Native Son* e *American Hunger* ela é a força que vai ajudar a criar as condições únicas da metrópole negra do Norte; vai fornecer uma mão-de-obra para a indústria e alguns serviços, vai fazer aumentar de forma dramática a grande cidade do Norte e vai marcá-la do ponto de vista social e cultural. Mas vai acima de tudo obrigar a nação americana a reflectir sobre a questão racial.

IV RICHARD WRIGHT E BIG BILL BROONZY: VOZES MIGRANTES ROMPENDO AS MARGENS

My problem was here, here with me, here in this room, and I would solve it here alone or not at all. (...) I would hurl words into this darkness and wait for an echo, and if an echo sounded, no matter how faintly, I would send other words to tell, to march, to fight, to create.

Richard Wright.

[The song *Black, Brown and White*] doesn't tell the Negro to get back but just about where and who tells them to get back all the time, and reminding the one who says it. I, Big Bill, don't like to get back, I'm a blues singer and I sing about it.

Big Bill Broonzy

O paralelismo que procurámos estabelecer entre um romancista negro como Richard Wright e um músico negro de *blues* como Big Bill Broonzy vai talvez de encontro aos ecos que os excertos em epígrafe produzem. São palavras que repercutem memórias de uma época de luta e protesto de duas vozes incómodas que insistiam em se fazer ouvir e que, ao fazerem-no, deixaram marcas, inovaram e estabeleceram pontes.

Vindos do Sul, estes autores descreveram as suas vidas como viagens. Ambos contaram histórias de migração do campo para a cidade e, em certa medida, ambos exprimiram o desejo de conhecimento e de criação como um dos seus objectivos, um dos destinos finais dessas jornadas.

Wright e Broonzy serviram-se das suas experiências, retrataram-nas, mas foram mais além, não se quedaram pelo puro realismo documental. As suas próprias autobiografias evidenciam algo mais do que o simples retrato do artista. Embora constituindo expressões muito diversas, os textos de ambos são atravessados por uma sensibilidade e uma inquietude marcantes, por uma procura constante de respostas para a ausência de uma vida humana vivida com dignidade por parte dos negros americanos.

A obra e a estética de Wright devem ser vistas como o resultado dessa busca incessante. A música de Broonzy, vigorosa e espontânea, constitui igualmente, no seu conjunto, um somatório de procuras de novos ritmos com a introdução de novos instrumentos, embora para o fim da sua carreira ele tenha regressado à forma dos *blues* acústicos tradicionais ou rurais.

Para além disso, os seus contributos ajudaram a transformar os *blues* numa forma de arte séria com importantes implicações sociais.

Nas primeiras décadas do século XX, a procura de uma identidade social e cultural afro-americana era levada a cabo essencialmente pelos negros mais letrados ou por aqueles que possuíam relações de parentesco birraciais. Logo, não vamos encontrar na música popular negra, de um modo geral, questões existenciais, ou seja, a procura da resposta à pergunta “Who am I?” – que terá sido a questão central da “unfinished quest” de Richard Wright, usando a expressão que serve de título a uma das obras de Michel Fabre, um dos principais biógrafos do autor. No entanto, no caso de Broonzy, e como já constatámos através da breve abordagem de algumas das suas “lyrics”, talvez não tenha sido totalmente assim. Ele também se interrogou acerca do estatuto dos negros na sociedade, apesar dos seus conhecimentos se limitarem a uma vivência prática, no seio da classe trabalhadora; contudo, o artista estava sempre lá, exibindo crítica, protesto, irreverência e humor, mas também curiosidade e sede de conhecimento.

IV.1. As inovações dos *blues* urbanos de Broonzy

The material of [Big Bill's] songs is rich in variety. Not all blues are songs of lament or protest. The tragic and the oppressive are faced and mocked with courage and humour. The droll accounts of imperfect relationships between men and women contain more irony than self-pity. And when it is time to dance, Big Bill swings the blues on his guitar with a beat and an abandoned gaiety that leave no doubt as how and why the blues are the backbone of jazz.

Stanley Dance

Como já foi referido, Big Bill Broonzy tornou-se a figura central num grupo de pioneiros dos *blues* que atribuiu uma nova voz à classe trabalhadora afro-americana, tendo ajudado a dar-lhe visibilidade cultural tanto junto do público negro como do branco. Esses artistas produziram uma literatura oral que falava das preocupações de uma geração de migrantes, e que viria a atrair os afro-americanos de todo o país, e, em última análise, os americanos brancos e os europeus.

Segundo William Barlow, esses artistas inventaram uma música com grande capacidade curativa que cuidava de um grupo étnico duramente atingido pela pobreza e discriminação racial (310). As “house-rent parties” constituíam autênticos laboratórios onde se

desenvolviam os *blues*⁴⁷, lugares onde os migrantes se sentiam mais fortalecidos e onde podiam preservar a cultura trazida do Sul. Como tal, e segundo afirma Randolph House, os *blues* desta época representavam uma música popular orgânica que apaziguava a dor dos que a escutavam, alegrava-os e levantava-lhes a moral num tempo de rápidas mudanças e de muita insegurança (93).

O grupo de migrantes que Broonzy liderava criou o som que se tornaria conhecido como “Chicago Blues”, designação que cunhava a música rural dos negros vindos dos estados situados ao longo do delta do Mississippi, e que agora vestia novas roupagens⁴⁸. Estes precursores dos “Chicago Blues” foram autênticos mestres na arte dos *blues* urbanos:

They stood as masters of a college of black folk expression, teaching one another their instrumental techniques, sharing their songs, sometimes stealing one another’s material, constituting the core discipline from which would-be practitioners from around the world would draw (*Ibidem*).

Esses *blues* urbanos herdaram, pois, dos *blues* rurais uma relação directa com a vida dos negros americanos das camadas mais populares e, imbuídos de um tom triste (a chamada “blue note”⁴⁹), passaram a funcionar, nomeadamente na grande metrópole de Chicago, como o repositório das ideias de “ancestor” e “home” de Griffin.

De acordo com Samuel Charters, para além dessa “blue note” Broonzy transportou sempre consigo um estilo de cantar que englobava as pronúncias, as inflexões de voz e as vocalizações características das diferentes regiões por onde passou (171). Mas ele conseguiu adaptar a sua música aos novos tempos de modernidade da vida em Chicago, ao ponto de Barlow ter considerado a inovadora parceria de Broonzy com o pianista Black Bob como o melhor conjunto de guitarra e piano a emergir em Chicago nos finais da década de 1920 – a par de Tampa Red e Georgia Tom Dorsey. O duo de Broonzy e Black Bob teve, de facto, um grande impacto no desenvolvimento do estilo de *blues* urbano (300).

Os *blues* de Chicago são um dos estilos de *blues* mais importantes ainda hoje. Big Bill Broonzy foi um precursor que antecedeu outros grandes nomes de Chicago do pós-Guerra, eventualmente mais conhecidos do grande público, como Muddy Waters e Howlin’ Wolf e, mais recentemente, Buddy Guy.

⁴⁷ Nessas festas eram frequentes os chamados “cutting contests” (concursos entre músicos).

⁴⁸ Um dos vários epítetos de Big Bill Broonzy é, precisamente, “Padrinho dos Blues de Chicago”. As suas viagens e *tournées* pela Europa nos anos 40 e 50 grangearam-lhe outro: “Embaixador dos Blues”.

⁴⁹ De um modo simplista a “blue note” é obtida diminuindo em meio tom uma das notas de um acorde maior transmitindo-se assim uma sensação expressiva de tristeza e lamento.

Em finais da década de 1930 Broonzy formou várias bandas – com as quais gravou vários temas – desde trios a sextetos, incluindo o grupo de “swing blues” denominado *Big Bill and the Memphis Five*. Foi dos primeiros a gravar com grupos internacionais e a experimentar a guitarra eléctrica nas suas bandas, juntando-se-lhes inclusivamente um guitarrista branco – George Barnes – que Broonzy considerou com valor suficiente para o acompanhar nos temas de 1938 “Sweetheart Land” e “It’s a Lowdown Dirty Shame” (159). Ambas as canções evidenciam com clareza o saxofone tenor de Bill Owsley e a guitarra eléctrica de Barnes, um pioneiro do instrumento a lembrar Lonnie Johnson⁵⁰.

Já mencionámos que Big Bill foi um dos artistas mais gravados nos anos 30, estimando-se que tenha criado mais de 260 canções quer sobre questões sérias quer sobre temas mais ligeiros, repletos de humor e ironia, tudo o que ele acreditava ser de interesse para os migrantes. Qual foi então o contributo artístico inovador de Broonzy e o seu papel no estreitamento das relações interracialis?

Os *blues* de Broonzy apresentavam inovação tanto do ponto de vista musical como do ponto de vista textual. Os novos instrumentos por ele introduzidos (como a guitarra eléctrica) juntamente com a sua voz produziam um tempo mais rápido, com mais notas por compasso do que o que se ouvia até então. O cantor veiculava sentimentos e contava histórias, agora mais claramente articuladas, menos fragmentadas. Não se limitava a exprimir estados emocionais através de “moans and hollers”, fornecia também uma coerência narrativa através das suas “lyrics”. Tal como Keil explica, nos *blues* urbanos as canções tornam-se mais definidas e estandardizadas, com menos improvisado e menos desvios (54). O que permanece do estilo “country” de Broonzy é o ritmo e a forma de “call-and-response” da sua estrutura AAB⁵¹, para além do facto de as letras das suas canções se dirigirem claramente às audiências dos migrantes pobres.

O tema “Unemployment Stomp” ilustra bem a originalidade de Broonzy. Gravado em 1938 com Punch Miller no trompete, Joshua Altheimer no piano e, possivelmente, Fred Williams na bateria, incorpora tanto na forma como no conteúdo as mudanças registadas nos estilos de *blues* no Norte. Representa uma gravação rara de *boogie-woogie blues*, um estilo desenvolvido nos ambientes urbanos de “after-hours joints” e de “rent parties” (Griffin

⁵⁰ Estas canções podem ser ouvidas em <<http://www.hotget.com/music/Big-Bill-Broonzy-Sweetheart-Land,39250.html>> e <<http://www.hotget.com/music/Big-Bill-Broonzy-Its-A-Low-Down-Dirty-Shame,39251.html>>, respectivamente.

⁵¹ Estrutura musical típica dos *blues* caracterizada por conter uma linha melódica repetida (AA) seguida de um refrão (B). Na música popular em geral é mais comum a estrutura AABA.

58-59). Tal como os *blues* clássicos, os *blues boogie-woogie* caracterizavam-se por possuírem formas estandardizadas, inícios e fins regulares e geralmente dois instrumentos ou mais (Keil 218) incluindo o piano. Mas, de acordo com LeRoi Jones, este tipo de *blues* representou uma fusão de várias influências:

[boogie-woogie blues] seemed to be a fusion of vocal blues and the earlier guitar techniques of the country singers, adapted for the piano (...). Ragtime was the first appropriation of white pianistic techniques by Negro musicians, boogie-woogie was the second, but in such a blatantly percussive and blueslike manner as to separate it immediately from any more Europeanized music. In keeping with the traditional styles of Negro music, boogie-woogie also was predominantly a music of rhythmic contrasts rather than melodic or harmonic variations (114).

Os *blues boogie-woogie* traduzem, pois, o modo como a música negra urbana aliou elementos do seu passado cultural sulista com uma técnica de tocar piano de músicos brancos, tendo desse modo criado uma forma de arte urbana única. O ritmo *boogie-woogie* influenciou depois a música branca e tornou-se, nas palavras de Griffin, “a mainstay of American Popular Music during the 1940s” (60). É a partir destes *boogie-woogie blues* que anos mais tarde os pianistas de *rock and roll* irão criar os seus temas. Se ouvirmos “Unemployment Stomp” com atenção⁵² logo aí identificamos o som precursor do piano de Jerry Lee Lewis.

Com uma introdução de trompete *boogie-woogie* e bateria, “Unemployment Stomp” evolui para um compasso quaternário e o trompete responde à chamada do cantor, com fundo de piano. Ao longo da canção o trompete e o piano respondem ao vocalista num padrão tradicional de “call-and-response”, mas há mais notas do que o compasso de quatro tempos costuma conter. Isto como que reflecte o acelerado ritmo de vida e a fragmentação da paisagem urbana tal como ela é vivida pelos migrantes. Richard Wright referia isso mesmo em *TMBV*: “Our nervousness and exhaustion are pounded out in the swift tempo of boogie-woogie” (126).

O ritmo desses *blues* urbanos pode por um lado sugerir a descontinuidade e o nervosismo da vida citadina; por outro lado, a coerência das narrativas que Broonzy canta fornece “a strand of stability and order” (Griffin 60). Com um tema directamente relacionado com as vidas das audiências a quem se destina, e com ironia à mistura, “Unemployment Stomp” dá voz ao medo e à frustração da comunidade migrante durante a Grande Depressão:

⁵² Ouvir em <<http://www.hotget.com/music/Big-Bill-Broonzy-Unemployment-Stomp,39254.html>>, por exemplo.

I'm a law abidin' citizen, my debts I sure will pay.
I'm a law abidin' citizen, my debts I sure will pay.
I hope war don't start and Uncle Sam don't have to send me away.

I have never been in jail and I've never had to pay no fines.
I have never been in jail and I've never had to pay no fines.
I wants a job to make my living 'cause stealing ain't on my mind.

I know a time when I raised my own meat and meal.
I know a time when I raised my own meat and meal.
My meat was in my smoke house and my meal was in my field.

Oh when Mr. Roosevelt sent out them unemployment cards.
Yes when Mr. Roosevelt sent out them unemployment cards.
I just know'd for sure that the work was going to start.

Broke up my home 'cause I didn't have no work to do.
Broke up my home 'cause I didn't have no work to do.
My wife had to leave me 'cause she was starvin' to (in *Big Bill Broonzy, The Godfather of Chicago Blues*).

Nas primeiras estrofes a “persona” considera-se um cidadão modelo, trabalhador e pagador de impostos, e mostra preocupação pela entrada dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial. A terceira estrofe apela a uma certa nostalgia do Sul no qual o migrante, por mais pobre que fosse conseguia pelo menos evitar que a sua família passasse fome. Lá, ele podia cultivar alguns produtos ou criar animais. Por muito poucos que fossem os seus bens, eram algo de seu e da sua família. Agora, na cidade, está dependente da ajuda que o governo de Roosevelt fornecer. Sem poder sustentar a família, o casamento é desfeito. Este desmembrar das famílias evidencia o carácter destrutivo da vida urbana.

O *blues* instrumental “House rent stomp” é outra das canções inovadoras de Broonzy que permanece como testemunho da sua popularidade ao fazer a síntese entre o “ragtime” e a guitarra de *blues*. Sobre essa canção escreve o próprio Broonzy na sua autobiografia:

I wrote a guitar solo titled House Rent Stomp. No words, just picking the old string-guitar. That's what I call picking a guitar and making sounds on the six strings, picking them and pushing them up and down, and making the first two strings – E and B – cry, the G and D talk and the A and E moan, and sliding up and down the neck of the guitar (68).

Apesar da sua originalidade como músico de *blues* e da criação de tantos temas singulares, no final da década de 20 do século XX, Big Bill não podia prever a importância da sua música nos anos subsequentes ao *Crash* de 1929:

During this period, Big Bill little realized that he, Chicago, and America, were about to become interwoven in a web of misery and despair. In the early 1930s, America entered the

great depression, and with the growing need for “sorrow songs”, Big Bill and the blues would come into their own (House 98).

A Grande Depressão devastou a zona de Southside de Chicago, e Broonzy estava lá para o testemunhar. Ao mesmo tempo que Big Bill cantava sobre as consequências da Grande Depressão, Richard Wright escrevia sobre os danos psicológicos causados pelo desespero económico dessa época em *American Hunger*.

Barlow afirma que em Chicago os afro-americanos começaram a desenvolver um modo de estar mais actuante do ponto de vista racial e político (311). Broonzy seria disso exemplo. Sob o ponto de vista musical, as suas influências foram bastante abrangentes. Apadrinhou vários artistas, tendo inclusivamente ido buscar alguns ao Sul, e orientou-os nos bastidores da indústria de gravação dos “race records” de Chicago.

Maxwell Street⁵³ na zona de Westside Chicago era um lugar onde se podiam descobrir novos talentos como cantores de *blues*. Depois da Segunda Guerra Mundial Maxwell Street passou de mercado ao ar livre dos imigrantes judeus para um local de feira onde se podiam ouvir cantores de *blues*. Broonzy passaria a frequentá-lo, a travar amizades com os *bluesmen* recém-chegados à cidade e a ajudar muitos deles a iniciarem-se na vida artística, como foi o caso de Memphis Slim e Muddy Waters.

Em *Blues off the Record* Paul Oliver refere-se ao músico nestes termos: “Big Bill emerged in the thirties as one of the major artists of his day ... and remaining in Chicago, he was a prime mover in the blues music of the city” (113).

Broonzy foi igualmente embaixador dos *blues* na Europa, mas ao contrário de Armstrong que aí divulgou o *jazz* durante os “Roaring Twenties”, não ganhou dinheiro ou fama. Essa sua estadia em vários países europeus na década de 50 tornar-se-ia contudo crucial para a divulgação de um tipo de música que iria captar o interesse de vários críticos e intelectuais, nomeadamente o de Yannik Bruynoghe, que mais tarde ajudou Broonzy a escrever a sua autobiografia – *Big Bill Blues*.

Bruynoghe, um escritor e intelectual belga apreciador dos *blues*, conheceu Big Bill aquando da sua primeira vinda à Europa (França), em 1951, a convite de Hughes Panassié e

⁵³ Maxwell Street é uma rua curta, situada no “Westside Chicago”, zona do antigo bairro judeu e que foi até há poucos anos (2002) um centro comercial e um mercado ao ar livre. Mas foi essencialmente uma parte importante da cultura negra da cidade, famosa pelos seus músicos de rua e pelos *blues*. Foi também “porto” de entrada de muitos migrantes negros e de muitos imigrantes europeus, tornando-se inclusivamente conhecida como “The Ellis Island of the Midwest”, um marco histórico da cidade de Chicago. Cf. Lori Grove & Laura Kamedulski. *Chicago's Maxwell Street*. Chicago: Arcadia Publishing, 2002. p. 7.

do “Hot Club de France”. Os dois estabeleceriam uma amizade que se prolongou até à morte de Big Bill em 1958. Aquando da segunda *tournee* de Big Bill em 1952, Bruynoghe recebe-o em sua casa, na Bélgica, e propõe-se ajudá-lo na escrita de um livro sobre a sua vida e a sua música. Tratou-se da primeira obra escrita por um *bluesman* e também viria a ser a primeira em francês consagrada especificamente ao *blues*. A primeira edição inglesa é de 1955 e foi publicada em Londres pela editora Cassel & Co. Ltd. A edição americana da Oak Publications, com material e notas biográficas adicionais – ver a capa na Fig. IV.1 – data de 1964 e é de difícil acesso⁵⁴, bem como a reimpressão de 1999 da Da Capo Press.

Os principais sucessos de Broonzy como *bluesman* surgem precisamente quando realiza a sua primeira *tournee* pela Europa como músico solista. A sua recepção na Europa ultrapassou de longe a atenção que lhe era dada nos Estados Unidos, onde os *blues* raramente eram vistos como uma forma de arte séria com impacto social. Na Europa, pelo contrário, a crítica aclamava o *jazz* e os *blues*. Broonzy fez várias viagens ao velho continente onde gravou vários discos, tendo sido mesmo tema de dois filmes-documentário (referidos na bibliografia). Por altura da sua morte por cancro em 1958 a vida e música de Broonzy haviam sido já bem documentadas, e ele tinha já recebido algum reconhecimento.

Sintetizando um pouco o que foi dito até aqui no nosso estudo sobre Big Bill Broonzy e o seu papel na cultura americana do século XX, devemos referir que ele se revelou um inovador dos *country blues* ao adaptar o som do Delta do Mississippi às necessidades dos migrantes negros de Chicago, dando-lhes forma através da escola informal das “house-rent parties”, dos “honky-tonk clubs” e dos estúdios de gravação primitivos.

⁵⁴ Comprovámos essa dificuldade ao tentarmos obter essa fonte bibliográfica, tendo-o unicamente conseguido através de uma livraria australiana.

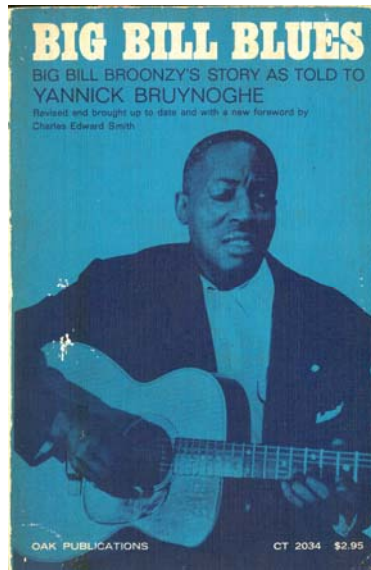


Fig. IV.1. A capa de uma raridade bibliográfica preciosa: a autobiografia de Big Bill Broonzy.

Broonzy, a voz do homem negro comum quando muitos andavam ainda à procura de vozes que poderiam emprestar legitimidade à sua comunidade, promoveu um certo optimismo quanto ao futuro da mesma. Afirmou certa vez: “The blues is when a man feels that there’s a lot of trouble today, but tomorrow’s going to be better.” (in *Melody Maker*. Feb 6, 1958: 13).

No estudo que faz de Big Bill Broonzy, House conclui o seguinte sobre a importância do artista:

A prolific composer, whether penning original compositions or rewriting the tunes of other blues singers, he turned the music into a vehicle for documenting the reactions of migrants to the dramatic process of migration and urbanization experienced in the 1920s and 1930s. Moreover, from the Great Depression through the Civil Rights Era, he consistently voiced his abhorrence of race discrimination. In short, Big Bill was a poet and singer of Whitmanian stature for African-American migrants (217-18. Sublinhado nosso).

No cenário segregado da “Windy City” os clubes de *blues* e de *jazz* acabariam por se converter em locais informais de interacção social entre negros e brancos. Nesse aspecto, a música popular afro-americana viria a ser o material que ajudaria a cimentar uma futura integração racial e Broonzy desempenhou aí um papel fundamental.

Tal como Broonzy e os outros migrantes que os criaram, os *blues* responderam ao confronto com a cidade, a tecnologia e o capitalismo industrial num processo de dádiva e recolha, um modo de adaptação necessário para a sua sobrevivência:

The blues and gospel were influenced by and served to influence the culture of the cities to which the migrants fled. In this way, the music shares a great deal with the migrants who produced it and who were its primary audience. Written migration narratives revolve around

two different understandings of the migrant's confrontation with the urban landscape and the place and importance of the South in "safe spaces" of nurturing, transition, or resistance. Some artists paint portraits of a city transformed by the arrival of the migrants; others paint portraits of migrants transformed by the city. Some assert the possibilities inherent in Southern retention in safe spaces within the city; others see them as limiting and provincial. Still others doubt that the South is capable of survival in the city (Griffin 64).

De entre as "narrativas de migração" mais pessimistas aqui referidas por Griffin encontram-se, sem dúvida, as de Richard Wright, tema da próxima Secção. À semelhança de Broonzy, Wright foi um narrador do povo, só que se situou para lá do povo, ocupou um espaço de distância crítica que lhe permitiu descrever e analisar as provações do migrante, ocupou o lugar de "stranger", do "outro" em relação a si próprio.

IV.2. "To build a bridge of words" – A voz do migrante Wright e o desenvolvimento da estética do artista

I felt lonely. I had fled one insecurity and had embraced another.

Richard Wright

Richard Wright's vision of Chicago is split between wonder and terror, but it is always preferable to the rural alternatives in Mississippi which Wright so categorically rejected (...) Chicago was both a brutally naturalistic environment which could crush Bigger Thomas and also a world of "high idealism" which could help to liberate the narrator of *Black Boy* and *American Hunger*.

Hakutani and Butler

[Wright was] a man forever seeking a place where he could be more fully human, moving from Mississippi to Memphis, to Chicago, to New York, to Paris; visiting different parts of Europe, America, Africa, and Asia; and, for a while, joining the Gary Davis movement in order to be a "citizen of the world".

Michel Fabre

As "narrativas de migração" de Richard Wright são das mais pessimistas, como se afirmou, pois a sua ligação com um passado traumático no Sul tornava-lhe difícil admitir as possibilidades oferecidas pela cultura negra e as potencialidades existentes no migrante negro como possuidor de uma voz enquanto agente de uma linguagem urbana própria.

Acreditamos, no entanto, que essa dificuldade de Wright não significava rejeição ou cegueira perante a cultura popular negra. Muito pelo contrário, essa "folk culture", esse

“algo” muito forte a que ele se referirá mais tarde, como adiante veremos, foi a matriz cultural – a “blues matrix” de Houston Baker Jr. – que sempre o acompanhou.

Wright é o migrante que entra em Chicago, confuso e sem certezas. No âmbito da “blues matrix” de Baker podemos considerar que a segunda autobiografia de Wright (*American Hunger*) que relata esse período, é uma “blues narrative”. Segundo Griffin, os primeiros parágrafos dessa obra poderão mesmo ser comparados ao verso “What am I doing up here?” de uma canção de *blues* de Robert Johnson:

My first glimpse of the flat black stretches of Chicago depressed and dismayed me, mocked all my fantasies. Chicago seemed an unreal city whose mythical houses were built on slabs of black coal wreathed in palls of gray smoke, houses whose foundations were sinking slowly into the dank prairie. Flashes of steam showed intermittently on the wide horizon, gleaming translucently in the winter sun. The din of the city entered my consciousness, entered to remain for years to come. (...) What would happen to me here? Would I survive?” (AH 1).

A cidade é descrita como se de um mundo sobrenatural se tratasse, uma espécie de “twilight zone” onde a falta de cor, de árvores e de variedade de formas contrasta fortemente com a beleza natural dos quadros que nos pinta da paisagem do Sul em, por exemplo, *Uncle Tom’s Children* e *Black Boy*.

O ambiente citadino afecta todos os seus sentidos. Nas palavras de Griffin, a linguagem e os sons da cidade confundem-no, assaltam a sua sensibilidade sulista com um “staccato” violento (70). É o mesmo “staccato” que começa a reflectir-se na electrificação e no ritmo mais acelerado dos *blues* urbanos, de que Broonzy, com a sua guitarra, foi um dos obreiros. Chicago não evidenciaria sinais físicos da segregação racial, mas as pessoas agiriam com indiferença: “Each person acted as though no one existed but himself” (AH 1). Wright começa a perceber de imediato a alienação urbana e a sentir dificuldade em se adaptar ao novo ambiente e em interpretá-lo à luz das leis que tinham determinado a sua existência até então: “...I began to grow tense again, although it was a different sort of tension than I had known before. I knew that this machine city was governed by strange laws and I wondered if I could ever know them.” (*Ibidem* 2)

Wright cedo se apercebe de que o seu maior problema na cidade é a relutância em esquecer os sinais do seu mundo anterior, vivido no Sul da segregação racial, das “Jim Crow Laws”. Para lidar com a nova realidade, a sua “ethics of living Jim Crow” já não se adequa. Com efeito, ele necessita agora de outras ferramentas conceptuais para poder explorar e compreender as novas condições em que se encontra (Griffin 71).

Em muitos aspectos, *American Hunger* documenta o percurso de Wright que vai desde a alienação urbana até à adopção de uma perspectiva de “outsider” que ele próprio foi construindo através de uma crescente consciência crítica dos factores que o alienavam. E é de fora que vai observar, espreitando para dentro do mundo dos migrantes pobres que, por força da ausência de um posicionamento crítico, são duplamente alienados – como trabalhadores e como negros – e na sua perspectiva são excluídos do mundo moderno.

Wright parece realmente não ter descoberto as potencialidades de “safe spaces”, como os *blues* e as *performances* dos *bluesmen* que ajudavam os migrantes nesta fase de transição, pelo que se virou para si próprio e adoptou o lugar do “outro”, do estrangeiro:

Slowly I began to forge in the depths of my mind a mechanism that repressed all the dreams and desires that the Chicago streets, the newspapers, the movies were evoking in me (...) A dim notion of what life meant to a Negro in America was coming to consciousness in me, not in terms of external events, lynchings, Jim Crow and the endless brutalities, but in terms of crossed-up feeling, of psychic pain (*AH* 7).

Essa dor psicológica e os sentimentos de exclusão expressos em *American Hunger* estão reflectidos na ficção de Wright, nomeadamente em *Native Son*, e no seu documentário *TMBV*. Na interpretação de Griffin é já a voz de Wright como “stranger” que enforma e articula *TMBV*:

Those who, like Bigger’s mother, cling to their southern folkways are doomed to complacency. Those who, like Bigger, reject the folkways without acquiring a critical consciousness of their oppression are destined to act out in nihilistic rebellion. Those rare few, like Wright, who acquire a critical consciousness may overcome and emerge into the modern world. Even this latter possibility is characterized by the loneliness and marginality of the stranger. This sense of the marginality of the stranger in Richard Wright is greatly influenced by the work of the Chicago school of sociology, especially the work of Louis Wirth and Robert Park (72).

Para Wright os “southern folkways” não são potenciadores de desenvolvimento para o migrante. A não ser que ele adquira um sentido crítico, um pensamento reflexivo de um “outsider”; a não ser que se distancie da sua “folk culture”, ele está destinado a uma morte literal ou metafórica “on the city pavements”.

Entendemos essa necessidade de distanciamento sugerida por Wright não como uma rejeição da sua herança cultural mas antes como um afastamento no sentido de poder conhecer outras realidades, de ter acesso ao conhecimento e conseqüentemente ao poder que ele traz consigo. Trata-se de evitar ser um excluído da sociedade e da história, de não se resignar por pertencer aos “leftovers of history”, servindo-nos da expressão usada por August

Wilson em “Ma Rainey’s Black Bottom” (1911). O próprio Wright reconheceu a importância dos conhecimentos que adquiriu através do seu autodidactismo e dos seus estudos sociológicos na construção de *TMBV* e de outras obras que reflectem a migração:

It was from the scientific findings of men like the late Robert E. Park, Robert Redfield, and Louis Wirth that I drew the meanings for my documentary book, *TMBV*; for my novel *Native Son*; it was from their scientific facts that I absorbed some of that quota of inspiration necessary for me to write *Uncle Tom’s Children* and *Black Boy* (Introduction *Black Metropolis* xviii-xix).

No mundo descrito em *TMBV* existem os “safe spaces” onde os negros agem e falam livremente, só que Wright não lhes reconhece um potencial revolucionário por não serem capazes de reflectir sobre a opressão que tornou necessária a sua existência. Mesmo relativamente à “black church” Wright também identifica os seus poderes curativos, mas critica-a pelo seu provincianismo, por ajudar a criar sujeitos resignados, negros que não entram no mundo moderno, sobretudo as mulheres: “Wright’s women migrants, like Bigger’s mother and Jake’s wife, are even more premodern than men” (Griffin 80).

Esta posição de Wright sobre o papel da mulher negra irá ser mais tarde corrigida por Toni Morrison e outros autores. Talvez não coubesse a Wright reflectir sobre a situação das mulheres negras de um modo particular, evitando dar delas uma imagem tão passiva e tão negativa; não esqueçamos as questões que levantou e da forma tão vigorosa com que tratou tantos outros problemas que à sua comunidade diziam respeito e de que foi o primeiro a fazê-lo.

Voltando ao jovem migrante Richard e à sua escrita, verificamos que ele se focaliza no impacto imediato que a cidade exerce sobre os migrantes quando descreve o seu confronto inicial com a paisagem urbana. Aqui, o poder adquire um rosto diferente, sendo quase omnipresente mas menos identificável. As condições de habitação, por exemplo, revelam-se péssimas; no entanto, os senhorios imigrantes vindos da Europa ou migrantes brancos que vão enriquecendo à custa dos migrantes negros, mas que não exercem esse poder directamente sobre os seus inquilinos, são pessoas ausentes. Os intermediários são os “gangster politicians” que aparentemente protegem mas, na verdade, exploram os seus clientes. No Sul, os opressores tinham um rosto, eram conhecidos dos negros; no Norte, eles estão muito distantes, encontram-se para lá do “muro” dos “black belts” e das paredes das “kitchenettes”:

The Kitchenette differs from the tyrants of Uncle Tom’s Children – tyrants who are known, confronted, and with whom characters interact. Instead, the kitchenette shields our

oppressors from us. Bigger Thomas's life is shaped by the South Side tenements, yet he does not know that the absentee landlord, Mr. Dalton, is the executor of his oppression (*Ibidem* 75-6).

Há conflitos latentes entre as raças e, por vezes, irrompem violentos tumultos nas ruas dos “black belts”. Contudo, agora na cidade, há “espaços” onde o migrante pode manifestar a sua rebelião. Esses espaços, segundo Griffin “come in the form of organizations, institutions, and urban chaos” (*Ibidem* 73). O migrante negro tem pela primeira vez a oportunidade de escolher o modo como quer resistir perante a opressão dos brancos:

For the first time the migrant is confronted with options for a resisting discourse in the form of nationalism or communism. Should he find neither of these entirely desirable or suitable, he may choose the individual, solitary intellectual route of Wright, a choice supported by free access to institutions like libraries, or like the mass of Wright's migrants, he may act out his frustrations through violence, liquor, religion, or sex (*Ibidem*).

Para compreender o mundo dos migrantes de Wright é, pois, necessário compreender os modos de funcionamento do poder. Este funciona sobre eles não só enquanto “sujeitos económicos” mas também enquanto “sujeitos raciais”: são homens pobres e negros, muitas vezes confundidos e motivados pelo medo. Muitos desconhecem as forças que actuam sobre si. Só o próprio Wright reclama alguma clarificação nesta esfera; contudo, para ele, o conhecimento acarreta ainda mais alienação e insatisfação. A complexidade do poder no Norte torna-se evidente quando comparada com o poder no Sul: “Now for the first time there is death, not in a field, not by a lynch mob, but ‘on the city pavement’. There is no visible murderer; the living conditions themselves serve as the lynch mob” (*Ibidem* 74). Segundo Wright, a linguagem é o meio através do qual o migrante é alienado pela primeira vez:

The slow Southern drawl, which in legend is so sweet and hospitable but which in fact has brought down on our black bodies suffering untold, is superseded by clipped Yankee phrases, phrases spoken with such rapidity and neutrality that we, with our slow ears, have difficulty in understanding (...) It is the beginning of living on a new and terrifying plane of consciousness (*TMBV* 98-9).

Aparentemente, o jovem autor não valoriza ou não considera essenciais as linguagens próprias do seu povo e as novas formas de expressão na cidade. Mas os migrantes negros, à semelhança dos seus antepassados escravos vindos de África, exibem uma inovação linguística e um dinamismo na criação de novas formas híbridas de linguagem na paisagem urbana. Esta linguagem que está configurada no calão, nos *urban blues* e noutras formas de

“Black English”, ajuda os migrantes a estruturar as suas experiências no ambiente urbano (Griffin 74).

Ao longo das últimas décadas, têm surgido várias leituras apontando eventuais contradições a Wright relativamente à sua posição perante a “folk culture” dos migrantes. No que concerne à música e muito particularmente aos *blues*, Wright atribuiu-lhe, porém, um papel determinante no exercício da modernidade no homem negro. Com efeito, a música negra movimentar-se-ia muito para lá do provincianismo das formas de devoção religiosa do Sul: “Our music [appeals] because so many of those who live in the cities feel deep down just as we feel” (TMBV 128).

Wright conheceu e interessou-se desde sempre pelos *blues*. Esse interesse manter-se-ia vivo, tendo-se até acentuado, durante o auto-imposto exílio em Paris. A atenção e o respeito que o público francês demonstrava pelos *blues* de Big Bill Broonzy e Blind John Davis, que actuaram em Paris no início dos anos 50, acalentaram em Wright uma ainda maior atenção por essa forma artística. Ao contrário de muitos americanos, os franceses tinham a música negra, e em especial o *jazz*, em grande estima. Já na década de 30 consideravam-no uma “forma superior de arte” e acorriam a todos os concertos de músicos americanos. Este entusiasmo alastrou-se aos *blues* à semelhança do que já acontecia em Londres por essa altura.

Embora as apostas literárias de Wright tenham mudado ao longo da década de 40, ele manteve sempre um interesse pelos *blues*. Ainda que inconscientemente, a “blues matrix” subjaz às suas preocupações literárias. Paul Oliver também refere a importância que Wright atribuía aos *blues*, aludindo às conversas em que ambos discutiam sobre esta música durante horas a fio nos cafés parisienses.

Wright continuou a escrever os seus próprios *blues* e a fazer recensões críticas de discos de músicos já conceituados. Um dos seus últimos textos sobre *blues* foi precisamente as já referidas “jacket notes” do disco “The Blues of Big Bill Broonzy”, intituladas “So long, Big Bill Broonzy”.

Bruce Dick, que investigou a relação entre Wright e os *blues*, conclui o seu estudo apelando a que seja dada mais atenção a este facto se queremos ter uma visão mais completa deste complexo autor:

Wright’s blues connection is of more significance than most commentators have previously acknowledged. Exposed to a variety of folk music since his childhood, Wright was motivated from the beginning of his literary career by a pronounced feeling for the blues,

and was either studying them or working on his own until just a few days before he died. That his major contribution rests in his autobiographies and famous fiction is unquestionable. To limit Wright's achievements to two or three books, however, is a grave disservice to academic scholarship as well as to Wright and African-American folk culture. We must re-examine Wright's blues writings as well as his own blues if we are to gain a complete understanding of such a complex and fascinating writer (Dick "Richard Wright and the blues connection" 408).

É igualmente na dança, nomeadamente o "lindy hop" – uma das primeiras danças criadas pelos migrantes negros nos "dance halls" do Norte⁵⁵ – que Wright identifica uma expressão popular com o grande poder de romper com um certo provincianismo redutor assente na cultura popular sulista dominada pela religião. Para ele a dança dos negros exprime: "a sense of what our bodies want, a hint of our hope of a life lived without fear, a whisper of the natural dignity we feel life can have, a cry of hunger for something new to fill our souls, to reconcile the ecstasy of living with the terror of dying." (*TMBV* 126).

A dança também adquire, assim, as qualidades dos *blues* fornecendo aos migrantes negros uma oportunidade de expressão da sua humanidade, para além de funcionar como terapia, afastando-os da bebida e da droga (Griffin 81). Wright recorda que, para ele, o "dance hall" era um lugar onde os migrantes: "plunged into pleasure to obliterate the memory of the slow death on city pavements." (*TMBV* 126)

Poder-se-á considerar, tal como o faz Griffin, que os negros – tendo estado afastados da "civilização" – experimentam as rupturas da modernidade mais intensamente que os outros grupos e que, na perspectiva de Wright, são ao mesmo tempo modernos e pré-modernos (82). Para o autor, a "black religion" caracteriza-se por um primitivismo pré-moderno mas ao mesmo tempo a "black music", por exemplo, é inovadora e vai de encontro às condições da modernidade:

Our blues, jazz, swing, and boogie-woogie are our "spirituals" of the city pavement, our longing for freedom and opportunity, an expression of our bewilderment and despair in a world whose meaning eludes us (...) Our thirst for the sensual is poured out in jazz; the tension of our brittle lives is given forth in swing; and our nervousness and exhaustion are pounded out in the swift tempo of boogie-woogie. We lose ourselves in violent forms of dance (*TMBV* 126).

As imagens e influência do Sul na cidade representadas por Wright eram as perspectivas literárias afro-americanas dominantes ao longo da década de 1940. Surgiriam depois as

⁵⁵ A palavra "Lindy" é uma homenagem a Lindbergh, o famoso aviador. A dança "Lindy Hop" foi também conhecida pelo nome "jitterbug".

abordagens das autoras afro-americanas contemporâneas de Wright Dorothy West (1901-1998), Ann Petry (1908-1997) e Gwendolyn Brooks (1917-2000).

Na versão de West o Sul não só sobrevive na cidade como também é necessário para a sustentação e a sobrevivência do migrante. De facto, West concebe uma alternativa para o abandono ou ausência do passado sulista na obra de Wright, atribuindo ao Sul o papel de fonte inspiradora à resistência dos migrantes na cidade (Griffin 83). A perspectiva de Ann Petry (presente em “The Street”) está mais próxima da de Wright; ao contrário deste, porém, aquela autora já tem em conta as possibilidades que a cultura negra oferece. Nos seus poemas “Kitchnette Building” e “We Real Cool”, Brooks retrata a diferença entre os “domestic spaces” ocupados pelas mulheres – mulheres que, apesar de tudo, ainda sonham com uma vida melhor – e os “street spaces” onde, nas esquinas, os homens, pelo contrário, se conformam com o seu destino: uma morte rápida e prematura (108).

Também James Baldwin, um dos autores afro-americanos influenciados por Wright, irá desenvolver nas suas obras ópticas diferentes em relação ao papel da igreja e à cultura negra na cidade. Coincidente com a perspectiva de West, Baldwin vai atribuir à “storefront church” dos migrantes um papel fundamental nas suas vidas – aspecto que Wright não valorizou – apesar de também lhes reconhecer um carácter provinciano e anti-intelectual. Griffin refere a importância desta visão de Baldwin para os autores afro-americanos que se lhe seguiram:

[For Baldwin] African-American culture in general and those retentions of Southern black culture that exist on the urban landscape are fundamental to an expression of black humanity. Following the Civil Right’s Movement several writers would begin to pick up his lead. In these later works there is little possibility of remaining whole in the context of urbanization without a safe space (91).

Retomando Wright, registamos que a cultura popular negra, e principalmente os *blues*, ajudaram a formar o seu estilo literário. Esta leitura tem sido seguida por alguns estudiosos do autor nas últimas décadas, nomeadamente Eugene Miller, a quem nos referiremos mais adiante.

Ainda em relação à construção da estética literária wrightiana, não podemos ignorar o facto de que, para lá da cultura negra sulista onde Wright cresceu, ele foi, desde cedo, um autodidacta que adquiriu uma formação cultural de cariz ocidental e canónico. Foi sempre, portanto, um intelectual entre dois mundos, como afirma Abdul R. JanMohamed, um outro estudioso do autor:

Wright is a border intellectual (...) caught between the racialized construction of white and black groups, with which he could not fully identify or desidentify (...) Wright ended up dedicating his life to an investigation of the border space between the two, and in so doing he in effect became an archaeologist of the site of his own formation (citado por Saraiva 94).

Há um passado cultural que acompanha sempre Wright, do qual ele não se desliga nunca. No entanto, tal como o próprio afirma em *White Man, Listen!* (1957), existe também dentro de si uma brecha entre a consciência que possui desse passado e a sua própria consciência. Tal facto obriga-o como que a distanciar-se desse ambiente cultural em termos intelectuais de modo a poder revelar todas as suas inconsistências, como sejam uma certa reverência e servilismo em relação à cultura da maioria branca: “I and my environment are one, but that oneness has in it, as its very core, an abiding schism (WML 48).

Richard Wright desde muito cedo desenvolveu em si “the habit of reflection”, o que o distancia do negro comum em termos intelectuais; contudo, mantém sempre uma forte ligação com os membros da sua raça. Parte das suas reflexões prende-se quer com o espaço geográfico e os diferentes lugares onde viveu as suas atribuladas e traumáticas infância e adolescência quer com as tensões raciais a que assistiu desde muito jovem. *Black Boy* foi o resultado de toda essa reflexão e da necessidade de a partilhar com os leitores brancos e negros. O “afastamento” intelectual e o posicionamento de alteridade que Wright impõe a si próprio não o leva a afastar-se da sua cultura; muito pelo contrário, ele procurou sempre contribuir para um encontro de realidades culturais diferentes, de modo a alcançar uma coexistência harmoniosa que abolisse qualquer exclusão. O Wright narrador emerge de uma realidade cultural e de um passado que não renega mas com o qual não se pode comprometer se quer ganhar a “liberdade” necessária de modo a poder analisar as questões existenciais.

Ana Luísa Saraiva realizou um estudo sobre Wright (um dos dois trabalhos sobre o autor desenvolvidos em universidades portuguesas, que são do nosso conhecimento) intitulado “Outside looking in: A dinâmica da alteridade em Richard Wright”. Nele a autora faz uma leitura de Wright à luz da filosofia existencialista. Nesse trabalho, a alteridade em Wright é interpretada como um tropo que possibilita um outro entendimento das questões existenciais e considerada “... um verdadeiro tropo no sentido em que revela a organização narrativa e o sentido de uma obra que permaneceria invisível caso fosse lida como manifesto/protesto sociológico”. (138)

Sob o ponto de vista estético, Wright vai sempre acrescentando, ao longo da sua carreira, aos aspectos da cultura popular afro-americana que nele habitam, os conhecimentos da sociologia, a teorização política e a filosofia existencialista, entre outros.

Em praticamente todas as obras de prosa ficcional que escreveu, o protagonista é confrontado com um ambiente hostil, o que tem sido um tema recorrente da ficção ocidental ao longo dos tempos. Todavia, Wright incutiu às suas ficções uma poderosa trama racial, mostrando até que ponto a cor negra da pele agrava as já difíceis atribulações da vida humana. E os principais meios que usou para, nas palavras de Robert Felgar, escavar esse “veio” e dele extrair toda uma riqueza literária foram o realismo, o naturalismo e o modernismo (13). De acordo com este autor, Wright é realista na medida em que rejeita o que considera um tratamento suave e romântico da experiência negra americana levado a cabo pelos autores da “Harlem Renaissance” durante a década de 1920; é naturalista, particularmente em *Native Son*, ao descrever a vida dos afro-americanos como se numa selva se desenrolasse – um local de competição mortífera de luta pela sobrevivência; e é influenciado pelo modernismo literário na medida em que enfatiza o mito, o simbólico e o irracional (*Ibidem*). *Lawd Today!*, por exemplo (um romance onde Wright levou longe experiências inovadoras a nível da escrita), à semelhança de *Ulysses*, de James Joyce, denuncia uma grande influência modernista. Refira-se ainda que Wright foi influenciado pelo grande nome do modernismo literário, Gertrude Stein, cuja personagem Melanctha, de *Three Lives*, o impressionou particularmente a ponto de ele a considerar um dos poucos retratos convincentes de uma mulher negra traçado por um autor branco.

Tal como muitos outros autores, Wright foi afinal colher ensinamentos a diversos legados literários sempre que deles necessitou para os seus próprios fins.

IV.2.1 O(s) realismo(s) de Wright

It is clear ... that Wright is regarded not as a novelist of ideas or as a symbolist, but as an emotionally powerful creator who writes from his guts and churns up reality in a melodramatic but effective way because he is authentic, close to nature, true to life.

Michel Fabre

Retomemos a chegada do migrante Wright a Chicago, numa época e num lugar determinantes não só para o prosseguir da sua obra literária bem como para o tom que ela passa a adquirir.

A cidade de Chicago dos inícios da década de 30 do século XX foi, para ele, uma decepção, visto que falhara o cumprimento das expectativas que em 1927 ainda jovem nutria ao migrar para lá, vindo de Memphis.

Ele foi um dos vários milhões de negros pobres que tinha idealizado um lugar de igualdade racial, diferente do Sul racista e segregacionista onde sempre sentira que o homem branco condicionava todos os movimentos dos negros com a constante e omnipresente ameaça dos linchamentos.

Como já foi referido, Wright encontrou no Norte urbano um racismo que se manifestava de forma menos clara, mas os negros continuavam a ser brutalmente marginalizados, numa situação social ainda mais agravada pela Depressão. Cedo se apercebeu de que a opressão dos negros do “Black Belt” de Chicago era tão nociva como no Sul e revelava-se-lhe ainda mais insidiosa à medida que ele conhecia a extensão da realidade de pobreza e de privação social em que os negros viviam na zona de South Side. Em *American Hunger* Wright relata a sua variada experiência laboral nos primeiros anos em Chicago, que lhe permitiria contactar com essa pobreza bem de perto, sobretudo quando trabalhou como angariador de seguros e tinha que visitar as “kitchenettes” dos possíveis clientes. Thomas Philpott, num estudo que realizou sobre os *ghettos* de Chicago de finais da década de 20 do século XX, descreve essas condições de vida desoladoras e a exploração imobiliária a que estavam sujeitos: “[Black people], along with recent migrants from Mexico, occupied the worst housing in the city, but while Mexicans paid *less* for their flats than did any other ethnic group surveyed, the blacks paid *more* than all the rest” (251).

Influenciado pela análise marxista, Wright iria mais tarde culpar os “Bosses of the Buildings” pelas suas desonestidades para com os ingénuos negros, fazendo-os pagar altos preços por exíguas “kitchenettes” de fraca qualidade, idênticas àquela, cheia de ratos, em que o próprio Wright vivia juntamente com a mãe e o irmão – “a place alive with vermin ... the smell of cooking hung in the air day and night” (AH 23). Segundo Wright, as condições de vida em que a comunidade negra era forçada a viver revelavam-se altamente aniquiladoras dos seus jovens:

The kitchenette fills our black boys with longing and restlessness, urging them to run off from home, to join together with other restless black boys in gangs, that brutal form of city courage (...)The kitchenette is the funnel through which our pulverized lives flow to ruin and death on the city pavements, at a profit (...) (TMBV 112-116).

Apesar do ambiente consternador e do cepticismo da família perante o seu desejo de se tornar escritor, Wright continuava a ler e a escrever avidamente. Estudou a ficção modernista de entre outros, Joyce e Proust. Tal facto levou-o a realizar experiências com a escrita. No entanto, os primeiros resultados foram, segundo ele, tão pobres que rasgava as folhas onde escrevia. Wright não tinha ainda encontrado uma solução para a sua condição social e psicológica em Chicago. Ao começar a procurar respostas para a crise económica e social dos trabalhadores negros como ele próprio, encontrou no activismo social e anti-racista do Partido Comunista Americano (CPUSA) uma alternativa no contexto de vida de pobreza da zona habitacional negra de South Side Chicago.

A consciencialização de uma experiência e de um sofrimento partilhados com todos os negros de Chicago levou Wright a questionar-se e a procurar respostas. Tal como antes tinha fugido do Sul na tentativa de construir uma vida melhor, também agora queria saber como prosperar; só que geograficamente não tinha mais para onde fugir. Daí que, sob o ponto de vista intelectual, estivesse receptivo a ouvir as ideias veiculadas pelos comunistas sobre o modo como aperfeiçoar a sociedade; segundo ele: “the Negro could not live a full, human life under the conditions imposed upon him by America” (AH 41).

A presença do CPUSA em South Side, com as suas constantes manifestações de apoio aos negros e aos desempregados, representava para Wright a alternativa política que desafiava de forma radical as bases sociais das condições de vida que ele observava. O comunismo era olhado como uma resposta à crise do capitalismo na era da Depressão, tendo em conta que a outra resposta radical possível poderia ser a perigosa ameaça do fascismo.

Wright foi inicialmente atraído pelo CPSUA através da sua organização artística, o John Reed Club (JRC), cujas posições perante as condições de vida de South Side ele admirava. Foi aí recebido como um escritor-trabalhador negro e a organização encorajou o seu sonho de encontrar algo para lá da subjugação racial em que novamente se via, agora no Norte. O apelo revolucionário ao levantamento dos deserdados feito pelos textos das revistas do JRC atraíram Wright:

It seemed to me that here at last in the realm of revolutionary expression was where negro experience could find a home. Out of the magazines I read came a passionate call for the experiences of the disinherited, and there were none of the lame lispings of the missionary in it (...) It urged life to believe in life (AH 63-4).

Contudo, a sua permanência no JRC seria sempre caracterizada por um afastamento da militância puramente política, algo que outros membros do partido não viam com bons olhos.

Ele estava mais interessado na análise intelectual do comunismo, na sua ideologia, pela resposta comovente que oferecia à opressão dos negros do que propriamente no activismo político diário. Aliás, a sua relação com o Partido Comunista revelou-se sempre bastante polémica e ele acabaria por se afastar, desiludido por concluir que o Partido preferia a disciplina à verdade e não tolerava as críticas internas. Como ele próprio afirma em *American Hunger*: "It was inconceivable to me, though bred in the lap of southern hate, that a man could not have his say. I had spent a third of my life travelling from the place of my birth to the North just to talk freely, to escape the pressure of fear." (AH 92). Também o Wright escritor concluía que uma adesão cega à ideologia comunista não lhe deixaria espaço para a concentração no seu trabalho e para a reflexão de que ele necessitava, tal como o faz sentir em *AH*: "The conditions under which I had to work were what baffled them. Writing had to be done in loneliness and Communism had declared war upon human loneliness" (123).

De qualquer modo, o espírito do realismo proletário ajudou a trazer à luz do dia obras como *Native Son*. Rapidamente se tornaria porém insuficiente e demasiado castrador para poder abarcar tudo o que a elas subjazia. No entanto, esse como outros realismos dos anos trinta desempenharam um papel preponderante no documentário de uma "changing and troubled society", tal como Malcom Bradbury afirma em *The Modern American Novel*:

During the Thirties, there was proletarian realism and bourgeois realism, urban realism and rural realism, WASP realism and Dustbowl realism, white realism and black realism. This was a decade when the forms of realism and naturalism once more came to seem the "natural" or appropriate way to record a changing and troubled society (137).

Wright confrontou-se com o desafio de ter de representar a cidade moderna, a migração e a pobreza urbana. É natural que tivesse ido beber inspiração nos clássicos do realismo e naturalismo europeus. Contudo, os dois romances que publicou em vida, *Native Son* e *The Outsider*, podem estar muito próximos do realismo e do naturalismo, mas, e de acordo com Bradbury, o seu tema essencial é já aquele que virá a caracterizar a ficção negra da década de 50: "a man's will to move from non-being to being and at the same time to see an exposed modern emptiness within such self-hunger" (133).

Será, nesse sentido, pouco rigoroso enquadrar Wright meramente nas correntes realista ou naturalista, visto as suas posições oscilarem entre o marxismo e o humanismo existencialista, tal como Fabre considera em *The Unfinished Quest* (59).

Tanto a literatura como a política funcionaram como um todo ao serviço da mensagem humanitária que Wright pretendeu transmitir. Ele construiu uma visão filosófica do mundo a

partir da precariedade da sua própria vida e dos momentos históricos que testemunhou: “Wright was heir of the tyranny of the 1st World War and the Depression, of the Mississippi and the Great Migration” (*Ibidem* 79). O seu interesse pela explicação que o comunismo dava da sociedade foi alimentado pelas leituras que realizou sobre sociologia e psicologia, um interesse que o levou a visitar o famoso Departamento de Sociologia da Universidade de Chicago localizada na zona de South Side. Essa aprendizagem revelar-se-ia crucial para a sua obra das décadas de 30 e 40:

“I didn’t know what my story was, and it was not until I stumbled upon science that I discovered some of the meanings of the environment that battered and taunted me. I encountered the work of men who were studying the Negro community, amassing facts about urban negro life, and I found that sincere art and honest science were not far apart, each could enrich the other.” (Wright. “Introduction” xvii-xviii)

É deste modo importante considerar a sociologia que Wright leu e relacioná-la com o “seu” comunismo. Se na sociologia marxista Wright descobriu os conceitos gerais sobre capitalismo e relações de classe, já na sociologia de Chicago encontrou ideias mais específicas sobre migração e mudança social, que lhe permitiram transpor a sua própria história para a história do seu tempo. *Black Boy* e *American Hunger* são exemplo de um produto da imaginação sociológica dos anos 1930. Consciente ou inconscientemente, Richard Wright transportou-se para a sua obra como um “case study” tornando-se, assim, o informante de si próprio enquanto jovem negro que cresce no Sul e migra para Chicago (Cappetti 209-10).

As personagens ou os migrantes de Wright deambulam pelas ruas de Chicago que os sociólogos da “Chicago School of Sociology” tinham traçado para o seu estudo. Juntam-se aos “gangs” de rapazes que analisaram, encontram problemas que eles explicaram e tiveram desenlaces que também por eles foram previstos. Esse paralelismo elucida bem a longa ligação entre o romance, e especificamente o romance americano, e a “rua” (3).

Na sua obra *Writing Chicago* (1993) Carla Cappetti defende que o autor Richard Wright deve ser visto dentro de uma tradição de escrita urbana mais abrangente, não devendo ser colado aos rótulos já gastos do naturalismo, literatura proletária ou literatura étnica os quais a crítica literária nem sempre tem encarado de forma positiva. Refere que ele deverá ser reavaliado dentro de uma tradição já consolidada – ‘The representation of “others” within the West’ – e afirma:

James T. Farrell, Nelson Algren, and Richard Wright are representative of a literary tradition that has characterized the novel from its inception. This tradition was born of the curiosity, passion, and commitment that have driven American and European novelists across class and race boundaries, into invisible or wilfully neglected corners of society: the slum, the ghetto, the consciousness of the delinquent, the mind of the prostitute (15).

Wright tentou definir uma tradição que combinasse a herança intelectual europeia, a cultura vernácula do seu povo, a arte moderna e a “black folk culture”.

IV.2.2 “The evidence of things unseen” ou o subtexto da expressão afro-americana

Wright wanted no more to be locked into a prefabricated black language than into a white one.

Eugene E. Miller

Com o ensaio “Blueprint for Negro Writing”, publicado em 1937, Richard Wright insurgia-se de forma radical, revolucionária, e possivelmente até um pouco injusta, contra a literatura negra existente até então, tendo por isso mesmo enfrentado as críticas tanto de brancos como de negros. A sua ousadia afrontava a tradição existente na literatura americana, em que a escrita afro-americana se encontrava sujeita ao aval de um público branco maioritário. Além disso, em 1937 Wright era ainda formalmente membro do Partido Comunista Americano o que complicava mais as reacções ao documento, apesar de nele sobressair a independência do seu pensamento face a qualquer corrente política.

Com efeito, Wright preocupou-se sempre com o estilo. “Blueprint for Negro Writing” enfatiza o equilíbrio entre conteúdo, forma e expressão. Na verdade, ele levava a escrita muito a sério; para ele, escrever era uma arma, uma actividade vital, um modo de salvar o mundo.

Em “Blueprint”, o escritor interroga-se sobre o papel dos valores negros na luta pela liberdade e igualdade defendendo que é necessário fazer chegar às massas proletárias mensagens de solidariedade e irmandade entre os homens para que haja determinação na acção e no protesto.

As suas concepções sobre aquilo que podemos considerar uma poética ou teoria literária, prendem-se com as tentativas de encontrar uma linguagem psicológica, um código estético que fizesse justiça ao seu conhecimento intrínseco, afectivo e empírico da realidade, a um saber que brotava da sua vivência no seio de um grupo minoritário reprimido.

A origem da estética de Wright radica, portanto, na sua herança afro-americana, a qual estava já dentro de si muito antes da decisão de se tornar escritor, antes mesmo de ter acesso à Biblioteca Pública de Memphis, antes de descobrir o *Book of Prefaces* de Mencken, e antes de

conhecer nomes do realismo literário como Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, John dos Passos, ou escritores existencialistas franceses como Sartre e Camus.

O acesso à Biblioteca Pública de Memphis foi determinante na gênese literária de Wright. Não foi fácil, porém: sendo negro, Wright não tinha acesso aos livros da Biblioteca. Valeu-lhe a ajuda de Jim Falk, um amigo branco que lhe emprestava o seu cartão de leitor, com o qual o jovem Richard requisitava os livros que desejava dizendo que eram para Falk. Estes factos verídicos são relatados em *Black Boy*.

A herança afro-americana não era, no entanto, uma herança de que ele tivesse consciência. Só mais tarde na sua carreira é que, num texto não publicado e não datado, intitulado “Memories of My Grandmother”, Wright reflectiu nas bases pessoais que sempre se encontraram por detrás da sua preocupação com a forma de expressão. Esse ensaio desempenha um papel idêntico ao que “How Bigger was born” e “How Uncle Tom’s Children grew” tinham desempenhado respectivamente em relação a *Native Son* e a *Uncle Tom’s Children*.

“Memories of My Grandmother” só existe na forma manuscrita e em versões dactilografadas, fazendo parte dos textos não publicados de Wright presentes na Beinecke Library da Universidade de Yale. Trata-se de uma exposição de experiências e de especulações relativas à sua procura do segredo para produzir textos que tivessem o cunho da autenticidade, procura essa que, segundo ele, esteve sempre interligada com a preocupação de conseguir níveis populares de expressão. O ensaio refere que a versão manuscrita de *The man who lived underground* (1942)⁵⁶ lhe tinha proporcionado uma enorme satisfação, pois sentia que esta, mais do que qualquer outra era uma obra resultante de uma alegria criativa. O que o tinha inspirado era “something”, “algo” que ele não conseguia definir mas que sentia; “algo” que tinha atravessado a obra e que o tinha ajudado a moldar as personagens e a acção, como se da nota dominante de uma peça de jazz se tratasse. Esta noção de uma nota dominante era tão central na sua experiência como na da sua avó. Havia “algo” indefinível sobre ela que tinha atingido o subconsciente de Wright: algo que o confundia e que ao mesmo tempo o surpreendia com a consciência que isso lhe dava de si próprio e do seu meio.

⁵⁶ *The man who lived underground* foi originalmente pensado como um romance mas, por não ter encontrado editor que o publicasse, Wright viu-se obrigado a encurtar a história de modo a poder ser publicada em revista, o que aconteceu na revista *Accent* em 1942. Muitos anos depois, em 1960, *The man who lived underground* foi incluído na obra *Eight Men*, publicada já após a morte de Wright.

Tratava-se da avó materna Margaret Wilson com quem Wright viveu durante a sua infância e adolescência, e que ele retrataria de forma bastante viva em *Black Boy*. As suas lembranças mais marcantes desta sua parente eram as relacionadas com os rigorosos preceitos religiosos de uma Adventista do Sétimo Dia, e o modo como os aplicava na sua vida que ela vivia à luz do Velho Testamento.

Ao recordar a sua ligação com a avó, Wright acaba por admitir que o mais importante que dela reteve não foi a vivência religiosa fundamentalista que ela seguia com rigor. Talvez alimentando a síndrome da obsessiva repulsa/fascínio que caracterizava essa relação, Wright concluiu que o olhar conceptual e verbal que ele tinha atribuído à rígida visão religiosa da avó, era o mesmo que se encontrava nos *blues*. Estas canções terrenas e deste mundo também possuíam algo que lhes era extrínseco, um ambiente emocional que dava sentido aos versos. Em *Voice of a Native Son: The Poetics of Richard Wright* Eugene Miller explica do seguinte modo a atitude de Wright perante esse sentimento que possuía mas cujo significado não alcançava:

In trying to name what he sensed but could not fully grasp, he sought for years to go “nudist”, (...) to strip away phenomenal stereotypic Negro religious behaviour, to get at the essentials of it. The stripping was also a reclothing of this essential something, not in an already established literary form, but in a kind of verbal ceremony, a dynamic outline that would inevitably veil yet reveal it, like the bandages on the movie *Invisible Man*. In terms of current literary theory, he sought to rewrite/revise [his grandmother’s] text (5).

Embora mais adiante no ensaio Wright fale de teorias literárias e estéticas que também influenciaram *The man who lived underground*, torna-se claro pelas suas referências à religião, aos *blues*, à “trait of Negro thinking and feeling”, e acima de tudo ao “folklore”, que na origem da sua satisfação com essa sua obra estava o facto de sentir que tinha conseguido tocar o coração da “folk expression”, o “algo” que dá poder à expressão afro-americana – “... the substance of things hoped for, and the evidence of things unseen” (“Memories of My Grandmother” 14).

Voice of a Native Son: The Poetics of Richard Wright (1990) é uma obra sobre a estética literária de Richard Wright onde Miller aborda de forma bastante pertinente a dificuldade que encontramos em situar o autor numa ou noutra corrente literária de um modo estanque e definitivo. O objectivo de Miller foi trazer para o centro da análise da obra de Wright um autor intuitivo, emotivo, visionário e até místico. Baseou-se, para isso, quer em “Memories of My Grandmother” e em “Personalism” (1935-1937?) – um texto igualmente

não publicado e também existente na Universidade de Yale – quer em inferências e especulações sobre as suas influências intelectuais, ou seja, aquilo que Miller designa de “Wright’s poetics” e que define como “the formulation of the critical precepts implicit in the poet's practice.” (xii)

Embora tendo aplicado esta leitura da posição teórica de Wright sobre a sua própria obra a um número reduzido de textos (um deles é *Native Son*) e aos seus poemas “haiku”⁵⁷, Miller considera que essa abordagem ajuda a clarificar toda a carreira literária do autor. Na sua opinião, os dois textos não publicados que analisou são reveladores da construção da estética wrightiana, mais do que propriamente “Blueprint for Negro Writing” e “How Bigger was born”.

Miller considera que Wright se posiciona no centro do recorrente debate sobre a relação entre realidade e arte e que a cultura afro-americana tem evoluído no meio de duas posições estéticas: a dos que vêem a arte como artifício reflector de envolvimento humano numa realidade metafísica, ou dos que a consideram criação de um mundo à imagem da realidade física. O ensaísta situa a literatura afro-americana na última posição por considerar que a sua evolução tem estado directamente ligada à vida física, emocional e psicológica dos negros americanos, afirmando:

This movement in Afro-American literature has been particularly self-conscious for at least sixty-five years. Hughes "The Negro Artist and the Racial Mountain" expressed the desire to bring art and life together; Johnson "Preface" to *The Book of Negro Poetry*, with its call for capturing the special flavor more accurately by "symbols from within rather than by symbols from without," was in some ways an even clearer example. The Black Aesthetic of the 1960s and early 1970s was only the most recent and the most explicit. In the 1980s, emerging theorists of Afro-American literature are devoting their attention to what black American writers have long been working towards (*Ibidem*).

Segundo Miller, mais do que a “dupla visão” de DuBois, Wright possuía uma “tripla visão”: um forte sentido de si mesmo e da liberdade individual em controlar esse “eu”, para lá da dupla consciência dos dois meios culturais em que o seu “eu” teria que existir e mover-se. Afirma ainda: “His titanic impulse was to expropriate the three rather than to be expropriated by them. Only in his agony to shape these could his self be perpetuated.” (xx).

O cânone literário que influenciou as suas primeiras investidas de autodidacta no domínio da literatura, e cujo peso foi aumentando à medida do seu crescimento como escritor,

⁵⁷ Nos últimos anos de vida Wright descobriu a poesia “haiku” japonesa, caracterizada por estrofes de dezassete sílabas, tendo escrito uns quatro mil poemas nessa forma.

foi depois complementado pela procura de uma linguagem que servisse o seu “individualistic self”. Wright não queria ser prisioneiro nem de uma linguagem “branca” nem de uma linguagem “negra”. Tal não significava porém uma rejeição da linguagem “negra” (*Ibidem*).

Miller argumenta ainda que a prática advogada por Wright para os escritores negros em “A Blueprint for Negro Writing”, explica essa visão tripla:

The Negro writer who seeks to function within his race as a purposeful agent has a serious responsibility. In order to do justice to his subject matter, in order to depict Negro life in all its manifold and intricate relationships, a deep, informed, and complex consciousness is necessary; a consciousness which draws for its strength upon the fluid lore of a great people, and moulds this lore with the concepts that move and direct the forces of history today (“A Blueprint” 57).

As reflexões de Wright sobre código, metáfora ou voz, todo o seu interesse por temas de expressão literária e a relação entre a literatura e a arte, foram sobretudo explorações intelectuais – uma necessidade pessoal de descobrir “algo” de superior que tanto podemos encontrar no “primitive folk” como no narrador mais sofisticado – que lhe permitissem dar poder às suas ideias e projectos. Segundo Miller, esse “algo” que ele perseguia e de que fala em “Memories of My Grandmother”, e a forma de expressão que buscava, interligar-se-iam com a sua condição de afro-americano que lhe traçaria o “destino” de porta-voz dos negros e dos povos de cor de todo o mundo (xxiii).

Em *American Hunger* Wright refere que, quando iniciava a sua aprendizagem de escritor em Chicago, aquilo que desesperadamente procurava era um nível de expressão que estivesse de acordo com a dos romances que lia; um nível de expressão que captasse um estado físico ou um movimento e que transportasse um forte sentimento subjectivo (*AH* 22). Wright desejava por um lado produzir “a vast, delicate, intricate, and psychological structure” equivalente àquilo que encontrava em Proust; por outro, queria escrever sobre o povo no seu próprio ambiente (*AH* 24).

O “something” que ele percepcionara na avó e descreve em “Memories of My Grandmother” – e que era o que encontrava por detrás quer da sua atitude perante a vida quer da atitude do povo afro-americano em geral – esse “something” tornava-se essencial para o seu objectivo de dar um poder de expressão igual àquele que descobria nas obras de ficção clássicas que lia, e que fosse, segundo Miller:

[an] oxymoronic emotion-concept that would give meaning to the assemblage of words and images he put on paper. His grandmother had it, as did the anonymous blues composers, and

it enabled them to give a reality to the very worlds they created, the kind of reality he strove to give his works (7).

A seguinte passagem de *American Hunger* ilustra bem esta preocupação de Wright com a construção de uma estética literária capaz de transmitir uma grande força emocional:

I strove to master words, to make them disappear, to make them important by making them new, to make them melt into a rising spirit of emotional stimuli, each greater than the other, each feeding and reinforcing the other, and all ending in an emotional climax that would drench the reader with a sense of a new world.” (AH 22)

Essa carga emocional foi inicialmente canalizada por Wright para a poesia, forma que elegeu para veicular a sua sede de expressão, a sua tendência para o “imaginative and fanciful”⁵⁸.

Detentor de uma grande sensibilidade poética, Wright transformou a sua poesia no veículo do seu entusiasmo e da sua indignação, mas o apelo e a necessidade da ficção, na forma de romance ou “short story” cedo se fizeram sentir, pois, como afirma Fabre, o dom de Wright para o diálogo e para a tragédia, o seu sentido de realismo, possibilitaram-lhe um rápido domínio dessas formas literárias (Fabre, *The Unfinished* 44). Todavia, mesmo na prosa mais realista a poesia esteve sempre presente na obra de Wright:

Often masked by the hard honesty or biting realism of the novelist, this poetry never stopped appearing in his prose Works. At times lyrical, at times offended, at times outraged, his poetic sensibility vibrated in harmony with an imagination solidly rooted in the naturalness and wonder of childhood. Let us remember that *Native Son* was dedicated “To my mother who taught me to revere the fanciful and the imaginative” (54).

A luta incessante de Wright foi no sentido de se insurgir contra tudo aquilo que impede a concretização da humanidade de um indivíduo; essa luta foi antes de mais motivada pela existência de uma grande sensibilidade poética. Segundo Fabre, o estudo da poesia de Wright ajuda a trazer à luz um aspecto esquecido da personalidade do autor:

His intimate sense of the universal harmony, his wonder before life, his thirst for a natural existence, all these tendencies which nourished, as much as did any ideology or faith, his courageous and incessant battle against all that prevents an individual from belonging to the world (*Ibidem*).

Este sentido de harmonia é caracterizado por aquele estudioso através da metáfora da ponte universal com vários arcos que o percurso de Wright foi levantando e construindo,

⁵⁸ “I Have Seen Black Hands”, possivelmente de 1934, é um dos poemas de Wright mais conhecido e mais valorizado. Os seus primeiros poemas são dedicados aos cidadãos mais desprotegidos.

ligando os diferentes lugares da sua vida, que por sua vez representam também as diferentes fases da sua obra:

[Wright's] life could be compared to a bridge, of which the three arches reached first to the Chicago ghetto of the Depression, then to the artistic and intellectual circles of New York during World War II and finally to Europe during the fifties. This geographical progression coincides curiously enough with his spiritual itinerary, which lends at least a superficial unity to his career: America and *Native Son* representing the communist phase; Paris and *The Outsider*, the existentialist phase; Africa and *White Man, Listen!*, the anticolonialist phase (xxx).

No entanto, Fabre acrescenta que a divisão da obra de Wright em fases estanques pode ser extremamente redutora, visto que o seu pensamento é muito mais do que um somatório de diferentes fases e até porque isso o circunscreveria a uma mera testemunha da sua época. O pensamento de Wright deve ser visto como um processo de evolução contínua, repleto de complexidades interiores.

No entanto, terá sido Wright um inovador, um precursor de novas ideias e novas estéticas? Tal como questiona Michel Fabre: “Was he really an innovator? Certainly the literary forms that he used for his writing were not original” (*Ibidem*).

Poder-se-á argumentar, como faz Fabre, que Wright será essencialmente conhecido como um dos primeiros negros americanos a ter confrontado a América branca com a verdade e crueza do seu racismo e com o ressentimento e humilhação de um significativo sector da sua população. Contudo, isso só atestaria o estado de uma minoria oprimida no seu contexto histórico-social. Historicamente, por conseguinte, *Native Son* terá sido uma atitude de desafio, uma bomba ideológica com a qual Wright proclamou, de uma forma aberta, o seu medo, sentido de privação e ódio (xxi). Onde residem então a originalidade do autor e o seu pioneirismo?

Pesando as inúmeras análises críticas da vida e da obra de Wright cremos poder afirmar, tal como Fabre o faz, que eles se manifestam essencialmente nas pontes ideológicas, filosóficas e literárias que construiu:

[Richard Wright] borrowed what he needed from wherever he found it, in order to gain better control of his reader, to create a new synthesis which bears his original stamp, to deal more blows to his adversaries, to convey his message more forcefully and thus “to build a bridge between men” (xxx).

Por outro lado, Wright foi original na medida em que soube compreender a situação excepcional do negro americano no século XX, em particular durante o período crucial que

medeia entre a Grande Depressão e o advento do Black Power. Estes foram anos que testemunharam a emergência do chamado Terceiro Mundo e com isso toda uma mutação da nossa civilização (xxxiii). Embora muitos dos seus contemporâneos não estivessem receptivos a ouvi-lo, a verdade é que Wright se veio a revelar profético, nomeadamente se considerarmos os desenvolvimentos históricos e sociais na América e no mundo relativamente, por exemplo, ao movimento pelos Direitos Cívicos e à descolonização africana.

Wright não previu uma América mítica, desprovida de injustiças ou de tensões raciais e sociais. Reclamou o direito à coexistência entre os povos quando exigiu para si e para todos os negros o direito a exprimir-se sem rótulos, sem ser remetido a um papel de representante de uma raça, nação, classe ou religião: “For the sake of all Americans, he wanted, as an American, to be allowed to criticize America. (...) Wright attempted to act as a critical conscience of our world.” (xxxiv)

O autor Richard Wright não deve pois ser julgado só pela sua escrita. A sua carreira de intelectual militante deve também pesar nessa avaliação: “He can then be evaluated as one of Ralph Waldo Emerson’s living pillars of an era, a ‘representative man’” (xxiv). Mais do que um autor negro, Wright via-se como um “outsider between two cultures”, um homem à procura de um modelo de pensamento capaz de explicar a complexidade da situação humana (Fabre, *The World* 8).

IV.3. *Native Son* ou a migração trágica de Bigger Thomas

Wright's *Native Son* is in one sense a story of the failure of integration (though that failure is paradoxically a kind of salvation), and it is a failure phrased in terms of city space, city maps, horizons and perspectives, and views from windows. By extension, those views could even be said to include scenes framed by the motion picture screen or the advertising billboard. In the most general terms, this means simply that the city Bigger sees and moves through is a different city than the one Wright's white characters perceive.

Charles Scruggs

Native Son moves unrelentingly toward the conclusion that the Great Migration failed black America.

Rodgers

Allienated and inarticulate, Bigger repeatedly struggles to tell as well as understand his story, becoming in the process a bluesy modernist black hero in a racist wasteland.

Keneth Kinnamon

Como já afirmámos, a personagem Bigger – protagonista de *Native Son* – é um produto da cidade, mas a sua criação teve lugar no Sul de “Jim Crow”. O próprio Wright o admite: “The birth of Bigger Thomas goes back to my childhood, and here was not just one Bigger, but many of them, more than I could count and more than you suspect.” (“How Bigger was born” 10). Cada um dos Biggers que ele conheceu no Sul encontrou modos diferentes de contornar as leis e as regras “Jim Crow”, e cada um deles acabou por pagar um preço elevado pela sua ousadia: “They were shot, hanged, maimed, lynched, and generally hounded until they were either dead or their spirits broken” (Baker, *Twentieth Century* 24-25).

Os anos da experiência traumática do seu autor no Sul foram, pois, a longa gestação de *Native Son*. A realidade de Chicago bem como os novos conhecimentos de Wright no domínio da cultura e da literatura ajudaram-no a desenvolver a personagem Bigger, tornando-o no protótipo do “urban racial misfit”, tomando as palavras de Rodgers (100). Keneth Kinnamon refere isso mesmo no artigo “How *Native Son* was born”:

Further exposure to the urban Biggers of Chicago, more explosive even than the Biggers of the South, deepened Wright's understanding of the type, as did his further reading in white literature reflecting the frenetic life of cities and his close study of Biggers in pre-revolutionary Russia and in Nazi Germany (112).

São todavia as próprias palavras de Wright que melhor explicam o produto final em que se transformou a personagem Bigger e que melhor o caracterizam: “Tense, afraid, nervous, hysterical, and restless, Bigger Thomas is the product of a dislocated society; he is a dispossessed and disinherited man; he is all of this, and he lives amid the greatest plenty on earth and he is looking and feeling for a way out.” (“How Bigger” 23)

Os jovens rebeldes que Wright tinha observado tanto no Sul como no Norte fundiram-se e deram origem ao protótipo Bigger. No entanto, como que para “validar” a personagem literária, como refere Kinnamon, um Bigger real surge em Chicago, quando Wright se encontrava a meio da escrita do romance. Tratava-se de Robert Nixon, um jovem negro do Sul acusado do assassinio de uma mulher branca. Este jovem desconhecido que de repente salta para as primeiras páginas dos jornais do país acaba por influenciar a construção da personagem Bigger de forma ainda mais directa do que propriamente os rebeldes e marginais observados por Wright. O caso Nixon, como é conhecido, torna bem patente a existência de um racismo feroz por parte dos brancos americanos. Se os leitores actuais de *Native Son*, como Kinnamon sugere, acharem exagerado o artigo do jornal *Tribune* sobre os crimes de Bigger Thomas tal como aparece na última parte do romance, deveriam então ler as notícias que esse mesmo jornal publicou na altura sobre o verídico caso Nixon, e de que os seguintes extractos que esse autor cita são bem ilustrativos:

Comes from a little town

The Negro Youth is Robert Nixon. He is 18 years old and comes from a pretty little town in the old south – Tallalulah, La. But there is nothing pretty about Robert Nixon. He has none of the charm of speech or manner that is characteristic of so many southern darkies. That charm is a mark of civilization, and so far as manner and appearance go, civilization has left Nixon practically untouched. His hunched shoulders and long, shewy arms that dangle almost to his knees, his out-thrust head and catlike tread all suggest the animal. He is very black – almost pure Negro. His physical characteristics suggest an earlier link in the species.

Ferocious Type

Mississippi river steamboat mates, who hire and fire roustabouts by the hundreds, would classify Nixon as a jungle Negro. They would hire him only if they were sorely in need of roustars. And would keep close watch on him. This type is known to be ferocious and relentless in a fight. Though docile enough under ordinary circumstances, they are easily aroused. And when this happens the veneer of civilization disappears. ... As he talked yesterday Nixon’s dull eyes lighted only when he spoke of food. They fed him well at the detective bureau, he said. He likes cocoanut pie and strawberry pop. It was after a generous meal of these refreshments that he confessed two of his most shocking murders. ... These killings were accomplished with a ferocity suggestive of Poe’s “Murders in the Rue Morgue” – the work of a giant ape. Again the comparison was drawn between Nixon and the jungle

man. Last week when he was taken ... to demonstrate how he had slain Mrs. Florence Johnson, mother of two small children, a crowd gathered and there were cries of: "Lynch him! Kill him!" Nixon backed against a wall and bared his teeth. His showed no fear, just as he has shown no remorse. He stood in a snarling attitude until police took him indoors and the crowd was ordered away (115).

Importa observar que na época em que se desenrola o romance *Native Son* (anos 30 do século XX) os negros eram considerados, tanto no Sul como no Norte, seres inferiores tanto mental como fisicamente. Esperava-se que estivessem, pois, isolados do resto da sociedade americana.

Mal teve conhecimento do caso Nixon, Wright, já então a viver em Nova Iorque, pede à sua amiga Margaret Walker, em 1938, que lhe envie todos os recortes das notícias de jornal a ele referentes. Não contente com a posse das fontes dadas pela cobertura da imprensa, ele próprio viaja até Chicago para recolher o máximo de detalhes naturalistas que lhe permitissem assegurar a verosimilhança da sua história em *Native Son*. O inquérito policial a que Bigger Thomas é sujeito, a cobertura jornalística dos seus crimes e o seu julgamento correspondem em muitos aspectos ao caso Nixon. Apesar de esta história ter oferecido a Wright muito material social e de lhe ter estimulado a imaginação, *Native Son* adquiriu forma e conteúdos temáticos que vão muito para lá desses pormenores realistas. Em 1941, Ralph Ellison considerava-o "o primeiro romance filosófico de um negro americano", e vaticinava-lhe a posição central que viria a ter dentro das letras afro-americanas e americanas do século XX: "*Native Son*, examined against past Negro fiction, represents the take-off in a leap which promises to carry over a whole tradition, and marks the merging of the imaginative depiction of American Negro Life into the broad stream of American Literature" (Ellison citado por Baker. *Twentieth Century* 17).

O papel referencial de *Native Son* advém, antes de mais, do forte poder emocional que transmite, da dimensão social e psicológica da mensagem de Wright e, sobretudo, do peso do protagonista Bigger que não tem deixado nem leitores nem críticos indiferentes ao longo dos anos.

Bigger Thomas penetrou de forma inquietante nas mentes de inúmeros leitores e isso deve-se ao facto de Richard Wright ter dado uma voz a um jovem negro oriundo do seio dos migrantes pobres de Chicago para contar a sua "negra" história ou a sua "blues life". Além disso, preocupou-se em desenhar um pano de fundo da acção que sublinhasse todos os "blues moments" de Bigger: "I tried to keep a unified sense of background throughout the story ... I

tried to keep before the eyes of the reader at all times the forces and elements against which Bigger was striving” (“How Bigger was born” 36).

Como já foi referido em relação à autobiografia *Black Boy*, que pode ser comparada a uma “blues song”, também *Native Son* possui a intensidade do poder dos *blues*, apesar de serem muitos os críticos que, ao longo do tempo, têm descartado a ligação da obra com expressões da “afro-american folk culture” e com o seu carácter vernáculo. Na verdade, Bigger não se refugia nos *blues*; ele vive e exprime os seus próprios *blues*, embora de forma não cantada e verbalmente pouco articulada:

Listening carefully to Bigger Thomas’s inarticulate blues, we can more easily perceive the modernist blues novel inside the realist protest novel and envision a crossroads meeting of Bigger Thomas with Samuel Beckett, Toni Morrison, or Bertolt Brecht (Werner 120).

Apesar da considerada relação algo ambivalente de Wright com a sua “folk culture”, e do seu também tantas vezes criticado posicionamento em relação às formas de expressão popular, análises mais recentes de *Native Son* têm mostrado que a obra se situa na tradição dos *blues* e têm-na abordado como texto inscrito na matriz do modernismo euro-americano. Essa visão segue a linha de análise de Ralph Ellison, Henry Louis Gates Jr, Houston Baker Jr. e Robert Stepto, os críticos que identificaram conexões entre o discurso teórico euro-americano e a expressão vernácula afro-americana. É todavia Craig Werner quem vai mais longe em relação a *Native Son* ao considerar o subtexto modernista da obra, afirmando-o compatível com a “afro-american blues tradition”, e ao identificar os *blues* de Bigger (119). Tal como em muitas das outras obras Wright não fala *sobre* os *blues*, ele fala *blues* (146).

De uma forma convincente, Werner relaciona *Native Son* com o modernismo enquanto movimento literário, situando a obra “ at the crossroads where the blues and modernism meet in the Afro-American tradition.” (*Ibidem*) Considera também que Wright focaliza na sua personagem de exclusão mais poderosa, Bigger Thomas, os temas da fragmentação e da alienação. Segundo aquele estudioso, a marca mais evidente do modernismo de *Native Son* é a apresentação que o seu autor faz de Chicago como uma “unreal city”. Em “How Bigger was born” Wright descreve as tensões latentes nessa cidade fabulosa, indescritível, onde o seu protagonista vive:

... an indescribable city, huge, roaring, dirty, noisy, raw, stark, brutal; a city of extremes: torrid in summers and sub-zero winters, white people and black people, the English language and strange tongues, foreign born and native born, scabby poverty and gaudy luxury, high idealism and hard cynicism!” (“How Bigger” 29).

Também na introdução que fez à obra de St. Clair Drake e Horace Cayton, *Black Metropolis*, Wright dissertava sobre esses extremos que iriam ser vivenciados por Bigger:

In that great iron city, that impersonal, mechanical city, amid the steam, the smoke, the snowy winds, the blistering suns; there in that self-conscious city, that city so deadly dramatic and stimulating, we caught whispers of the meanings that life could have, and we were pushed and pounded by facts much too big for us (xvii).

Apesar de a maioria dos críticos sublinhar o carácter naturalista do tratamento da cidade em *Native Son*, Werner considera que Wright modula esse naturalismo com um subtexto modernista que realça o impacto psicológico da cidade. Bigger tem da cidade uma visão dupla como entidade simultaneamente viva e morta: “There were many empty buildings with black windows, like blind eyes, buildings like skeletons standing with snow on their bones in the winter winds. (...) They stopped in front of a tall, snow-covered building whose many windows gaped blackly, like the eye-sockets of empty skulls.” (212, 270) Passagens como estas ajudam a criar um mundo surrealista, sugerindo o ponto extremo da consciência alienada de Bigger Thomas. O crítico Robert Butler considera, aliás, que apesar de Richard Wright ser muitas vezes descrito como um escritor naturalista, ele retrata a cidade com estilos impressionantemente não naturalistas, com técnicas bastante mais expressivas que os métodos documentais do naturalismo, como sejam as técnicas surrealistas:

Surrealist techniques are extensively used to dramatize the fundamental lack of connection between Bigger Thomas and the world in which he is placed. Because his external life offers him so little, Bigger perceives the city as a process of fragmentation and dislocation, a strange nether world that threatens to destroy him. (“Farrell’s ethnic neighborhood and Wright’s urban ghetto”)

A cidade funciona, na verdade, como um contraponto do estado psicológico de Bigger, da sua mente atormentada. As situações extremas, tanto físicas como emocionais, que ele vivencia convertem a cidade de Chicago numa espécie de mundo sombrio e surrealista. Esta imagem da cidade é mais vincada na Parte II da obra, onde Bigger actua completamente dominado pelo medo que tinha sido já despoletado na Parte I.

A cidade recorda constantemente a Bigger não só a sua clausura social como também o seu medo de ser capturado mesmo ainda antes de ter cometido o primeiro crime. Ao longo da acção, toda a cidade de Chicago se vai transformando num gigantesco inferno à sua volta, do qual não há saída: “he could not leave Chicago; all roads were blocked.” (NS 284)

Como afirma Rosenblatt, a localização da acção de *Native Son* é o inferno e Bigger é um “boarder in hell ... always close to fire and incendiary material” (22). Há uma variedade de “fogos” dentro dele. Sempre que pensa nos brancos sente um aperto no estômago – “it’s like fire” (60) ou “like somebody’s poking a red hot iron down my throat” (58). Uma das tarefas no seu novo emprego é cuidar da fornalha que fornece aquecimento à casa dos Dalton, manter a chama viva. É à volta dessa fornalha onde arde o corpo decapitado de Mary – núcleo central da acção da Parte I da obra – que outras fornalhas vão ardendo, quer o ódio de Bigger quer a “kitchenette” onde é forçado a viver com a sua família. O inferno e o fogo são, de facto, imagens recorrentes no mundo de Bigger, são distorções surrealistas de ideias e sentimentos que vão crescendo na sua mente ajustando-se ao amontoado de sensações que a preenchem. Ele próprio é, nas palavras de Rosenblatt, uma distorção: “[Bigger is] an upside down man who, when he tries to stand right side up, turns inside out.” (21)

A sua condição existencial é traçada desde muito cedo e mesmo quando factores externos como a migração poderiam indiciar, pelo menos, uma melhoria social, a sua situação regride, piora a todos os níveis. A transplantação para o Norte transforma-se no seu encarceramento e na sua condenação em termos figurados e literais. Consideramos que Roger Rosenblatt descreve essa viagem fatal de Bigger de forma bastante sugestiva, recorrendo à metáfora do inferno:

His life began backward with a geographical inversion. His family traveled north in the “great migration” expecting to realize emancipation, and received instead a different form of enclosure. They escaped out of one house of bondage into a smaller and more cramped house where the story begins. The Thomases moved north to be able to earn a living and began a slow death of mind and body. They moved up to go down. They emigrated to a colder climate where the heat was stifling. Specifically, they undertook a pilgrimage to the land of Chicago which turned out to be hell, despite its Loop, its fake ring of paradise. The city was a butcher of hogs, and was known for its fire. (*ibidem*)

As vidas dos negros migrantes tinham sido um autêntico inferno no Sul, marcadas pelo espectro de uma potencial morte por linchamento e, agora no Norte, continuavam assinaladas por um real ou metafórico estatuto de condenados. Parafraseando Lawrence Rodgers, devemos lembrar que os custos de se ser negro, antes e depois da migração, foram demasiado elevados (60). No caso de Bigger Thomas esse preço é a morte. Logo, é um percurso trágico de um migrante ou de um filho de migrantes aquele que vamos encontrar na obra e que detectamos logo no seu início. *Native Son* é, nas palavras daquele autor, “Wright’s naturalistic

vision of a migrant wasteland [that] remained the depression's most familiar image of urban blackness.” (*ibidem* 109)

Apesar de *Native Son* não tratar directamente da migração, o movimento que é central no retrato que Wright faz do povo e da cultura afro-americana em *TMBV*, está também prefigurado no permanente desejo de fuga de Bigger. Os temas da fuga e do confronto com a linha de divisão racial, presentes na obra de Wright desde *TMBV* e *LT!* até *BB*, têm um peso simbólico particular em *Native Son*. Desde o momento em que acorda, logo no início da acção, Bigger permanece sempre em movimento, embora sem um rumo preciso. Na segunda parte da obra Bigger empreende uma fuga alucinante para tentar escapar aos seus perseguidores.

O protagonista Bigger é-nos apresentado inicialmente como estando destinado a cometer algum delito sério, pois com apenas vinte anos já tem antecedentes criminais por ter estado num reformatório. Consegue perceber-se a sua adolescência atribulada pela sua constante necessidade de se afastar da família e de procurar o seu “gang”. Juntos, provocam desacatos, cometem pequenos delitos, frequentam os cinemas baratos, lêem revistas, jornais e ouvem as notícias, sabendo bem que o “American way of life” lhes é negado. O desejo de ser piloto ou de pertencer ao exército ou à marinha está-lhes interdito. Bigger questiona-se: “What in hell can a man do?” (59) e Guy responde-lhe: “God'll let you fly when he gives you wings up in heaven.” (55) Mas Bigger não vai voar para o céu. Ele faz o seu próprio voo (“Flight” é o título da segunda parte do romance) mas esse “voo” ou “viagem” só o vai levar de uma a outra zona do “inferno”.

Este peso metafórico do inferno é alimentado pelas próprias palavras de Bigger ao longo da acção. A palavra “hell” é por ele usada continuamente, sobretudo nos diálogos com a namorada Bessie, que com ele partilha esse inferno, embora ela tenha um só seu, mais calmo, mais calado, igualmente muito sofrido mas que ela, ao contrário de Bigger, sublima não através da violência mas através da bebida e dos “seus blues”. Os apelos que dirige a Bigger, quase em forma de oração, têm a cadência e o sentimento dos blues. Valerie Prince afirma mesmo: “[Bessie's pleas] become an urban blues performance for which Bigger is her audience”(31). Entendemos, aliás, as cenas dos “blues de Bessie” (e talvez não tenha sido em vão a escolha deste nome para esta personagem se evocarmos o nome de Bessie Smith) como um dos “blues moments” de *Native Son* que poderão representar a posição do próprio Wright perante a “folk culture”. Não lhe atribuindo um papel de libertação revolucionária, também

não descarta a sua importância; pelo contrário, reconhece-lhe o carácter de uma força que sustenta o sentido da vida, por mais infeliz que ela seja. No caso de Bessie, a sua expressão, tão próxima da tradição dos *blues*, veicula a humanidade de uma “working woman”. O lamento lírico dos *blues* domésticos de Bessie revelam que ela, ao contrário de Bigger, tem consciência da sua situação e verbaliza-a. Pouco antes de morrer, Bessie exprime o seu próprio sentimento de exclusão num longo “blues moan”:

All my life's been full of hard trouble. If I wasn't hungry, I was sick. And if I wasn't sick, I was in trouble. I ain't never bothered nobody. I just worked hard every day as long as I can remember, till I was tired enough to drop; then I had to get drunk to forget it. I had to get drunk to sleep. That's all I ever did. And now I'm in this. (...) All you ever caused me was trouble, just plain black trouble. All you ever did since we been knowing each other was to get me drunk so's you could have me. That was all! I see it now. I ain't drunk now. I see everything you ever did to me. (269)

Bigger, ao contrário de Bessie, não possui vocabulário nem qualquer forma de expressão – a não ser a violência – capaz de lhe possibilitar uma reacção à sua condição de vida, de lhe permitir aceder a um espaço onde pudesse reconhecer a dimensão da mesma “blues life” que partilha com Bessie. Bigger rejeita o sentimento vernáculo de uma vida banal como a da namorada e, ao fazê-lo, nega as afinidades existentes entre os negros comuns como ele próprio e afasta de si o potencial abrigo da “folk culture” e do “Black Belt”, que o poderiam proteger da opressão sufocante que sente e da perseguição policial a que vai estar sujeito.

Para Bigger a “folk music” nunca lhe oferece sequer uma compensação momentânea para escapar à opressão. Quando a mãe canta, “the song irked him”. (48) Quando Mary Dalton canta “Swing low sweet chariot” ele troça da canção. A alienação de Bigger reflecte a visão de Wright sobre a “folk expression” como politicamente passiva. No entanto, para Werner, *Native Son* permanece como a perspectiva mais vincada de Wright sobre a “black blues life” pela forte exclusão que a obra exprime, pelo apelo, mesmo que desarticulado, que o seu protagonista faz:

The intensity of *Native Son*, its implicit call, derives from its indirect articulation of exclusion, of an experience which by its very nature cannot be rendered directly. Bigger Thomas's inability to sound a call *is* his call; his despair of envisioning a response *is* his response to the alienation of the Afro-American community in the modernist waste land. (147)

No início da Parte II de *Native Son* e em poucas páginas, Wright como que estabelece a “blues life” do protagonista partilhada com as restantes personagens negras. Aí inclui as

reflexões de Bigger sobre essa experiência comum bem como o seu sentimento de alienação da sua própria comunidade. Na opinião de Werner, o que o narrador Wright coloca no pensamento de Bigger é, no fundo, um “blues call” como na seguinte passagem em que compara a casa dos Dalton e o apartamento da sua família :

This was much different from Dalton's home. (...) Here all slept in one room; (...) [There] each person lived in one room and had a little world of his own. He hated this room and all the people in it, including himself. Why did he and his folks have to live like this ? What had they ever done? Perhaps they had not done anything maybe they had to live like this way precisely because none of them in all their lives had ever done anything, right or wrong, that mattered much. (143)

Bigger vê o seu próprio sentimento de alienação reflectido em toda a família e associa a “blues life” com o mundo das mulheres negras, de resignação e passividade perante a exclusão a que são votadas pelo racismo branco. A alienação de Bigger é tal que ele não consegue encontrar um modo de exprimir com clareza os seus sentimentos. No entanto, desejava-o, podemos mesmo dizer que ambicionava exprimir os seus próprios *blues* que, tal como as palavras dos *bluesmen*, funcionariam numa dinâmica de “call-and-response” e validariam a sua experiência numa forma comunitariamente válida: “He wondered wistfully if there was not a set of words which he had in common with others, words which would evoke in others a sense of the same fire that smoldered in him” (401).

Toda a dinâmica do meio ambiente de Bigger converge para uma anulação do seu ser e é essa dinâmica que determina tanto as suas acções como os seus comportamentos, valores e atitudes face à divisão da vida americana em dois blocos distintos. Os habitantes dos “Black Belts”, embora revoltados, sabem qual o seu papel na sociedade racista americana; contrariamente, os cidadãos americanos de plenos direitos ignoram ou têm uma ideia errada ou estereotipada de tudo o que aos negros diz respeito. Metaforicamente, existe uma parede que divide o mundo negro do mundo branco e que circunscreve os que vivem do lado negro, não podendo estes ultrapassar a linha limítrofe que divide dois grupos de seres humanos. No lado branco tudo é presumivelmente seguro, belo, luxuoso e abundante, mas tais regalias são inatingíveis para a minoria negra. Bigger sente essa separação de forma nítida na sua mente: “Half the time I feel that I'm on the outside of the world peeping in through a knot-hole in the fence” (58).

Ao escrever *Native Son*, o objectivo de Wright foi o de confrontar o leitor com Bigger enquanto produto inevitável da socialização racial Americana, mostrando ”what had made

[Bigger] and what he meant” (“How Bigger” 31). Contudo, através do poder da sua escrita, quis negar ao leitor “the consolation of tears” (*Ibidem*); isto é, não queria que o destino trágico de Bigger fosse chorado, mas sim pensado e questionado. De acordo com Joyce Ann Joyce, para conseguir esse objectivo Wright teve a tarefa difícil de encontrar um equilíbrio entre a necessidade de uma distância estética para evitar piedade ou empatia excessivas e a necessidade de assegurar a admiração dos leitores pela determinação de Bigger e pelo seu despertar espiritual, antes de morrer (69). Talvez por isso Wright tenha criado uma personagem tão dura, raiando mesmo, por vezes, o humanamente desprezível. Wright quis endurecer o seu romance relativamente às suas histórias anteriores de *Uncle Tom’s Children*, que ele se queixava de ser “a book even banker’s daughters could read and weep over.” (“How Bigger” 31)

As influências do naturalismo urbano de Theodore Dreiser e Stephen Crane, a “Chicago School of Sociology”, e os relatos marxistas das relações entre classes são tudo importantes ingredientes na tentativa de Wright em responder à questão colocada logo no início do romance pela irmã de Bigger: “How come Bigger acts that way?” (46) – interrogação próxima da observação da mãe: “Boy, sometimes I wonder what makes you act like you do”. (45)

Ao sair à rua, o cartaz publicitário da candidatura do “State Attorney” Buckley que Bigger tem à sua frente avisa: “IF YOU BREAK THE LAW YOU CAN’T WIN!”. Apesar de tudo, no espaço da rua o pensamento de Bigger voa mais alto, muito mais do que a sua mãe ou irmã poderão imaginar. Esses sonhos são compreendidos e partilhados por Gus e por outros amigos. Esta cultura masculina da rua contrasta com o ambiente da “kitchenette”. Na rua, os homens e os rapazes podem reunir-se e arquitectar alguma actividade, lícita ou não, sem o olhar recriminatório de mulheres assustadas como os da mãe e da irmã. Contudo, Bigger não é mais livre nas ruas. A cultura negra das ruas tal como é apresentada por Wright é tão limitada e limitadora para os homens quanto a “kitchenette” é para as mulheres.

Logo no início da acção de *Native Son* a “kitchenette” onde habita a família Thomas é apresentada como um espaço restritivo e opressor tanto para Bigger como para os outros membros desse “lar” – a mãe, a irmã e o irmão. Esse local introduz desde logo na acção as tensões que irão estar em causa em todos os ambientes que frustrarão as aspirações de Bigger: “The dynamics inside the apartment are but a reflection of larger social forces” (18).

A atenção do leitor é de imediato dirigida para Bigger e para o seu natural desejo masculino de fugir àquele ambiente castrador e de falta de privacidade para um jovem adulto. A exiguidade do apartamento de uma única divisão reduz os movimentos das personagens e cria constrangimentos e conflitos de diversa ordem. Em *TMBV* Wright referia-se assim a essa interacção no seio das famílias negras, alimentada por esse espaço: “The kitchenette throws desperate and unhappy people into an unbearable closeness of association, thereby increasing latent friction, giving birth to never-ending quarrels of recrimination, accusation, and vindictiveness, producing warped personalities” (108).

Este espaço de vida da família Thomas distorce as relações naturais entre mãe e filho, entre irmãos e irmã. A forçada proximidade física torna-se insuportável e uma vida familiar estável, a ideia de “lar” bem como a vivência de uma cultura popular que poderia representar um melhor “abrigo”, tornam-se impossíveis. Como Dan McCall afirma, “Wright’s point [in representing the kitchenette] is not to deny the Negro’s ‘folk culture’. He was trying to show that for those slum dwellers the folk culture was swallowed in unbearable closeness” (7).

Bigger sente dificuldade em se identificar com os familiares que o rodeiam, vendo-os mesmo como um dos vários obstáculos na sua vida. Estes são para ele a encarnação da “folk culture” que rejeita por considerar que não contribui para a emancipação dos negros. Chega mesmo a troçar dos seus modos ou costumes quando a mãe comenta o facto de Bigger não parecer satisfeito com a proposta de emprego que iria ajudar a família a sobreviver, ao que ele responde: “What do you want me to do? Shout?” (49) Bigger está a referir-se ao típico “shout” afro-americano, expressão popular de alegria, gratidão e louvor a Deus. Prática comum nas igrejas afro-americanas e muito popular junto dos migrantes vindos do Sul, essa expressão carismática dos negros é mais do que um simples grito, é uma expressão comunitária, que compromete o indivíduo como parte de um grupo em comunhão com Deus. Mas Bigger não deseja expressar alegria, muito menos em forma de “shout”, só porque lhe foi destinado um “relief job”. Ele encara a prática do “shouting” como frívolo, como algo de ineficaz. Por conseguinte, logo a partir desta sua reacção entendemos que se quer distanciar da sua comunidade reflectida no seu lar familiar, e conseqüentemente, distanciar-se do seu passado sulista e do espaço de dominação feminina que é a “kitchenette”. Por outro lado, a mãe, a senhora Thomas, com uma visão muito restrita do mundo e o “lar” que ela representa, não conseguem dar a Bigger o tipo de vida que ele quer, e as suas frustrações não encontram formas de expressão, a não ser através da violência:

Bigger cannot start the creative task of building useful shelters. Instead of creativity, his anger finds the wrecking ball of violence. Alienated as he is, Bigger is not able to effect enough of a change to dramatically alter the African American experience of home. The walls erected to contain him remain unmoved even as Bigger's fate is sealed (Prince 27).

Logo na primeira cena, e depois do início da acção com o barulho ensurdecido de um relógio despertador (BRRRRRRRIIIIIIIIIIIIIIIIIINNG!), o episódio da perseguição e morte do rato, bem como o comportamento sádico de Bigger para com a irmã são como que premonitórios dessa violência. As palavras da senhora Thomas relativamente ao comportamento do filho prefiguram também o destino da personagem: "If you don't stop running with that gang of yours and do right you'll end up where you never thought you would." (47)

O tom da acção é, pois, ditado nessa cena e de forma súbita, através do som estridente do relógio, como que ferindo de imediato os ouvidos do leitor. Na verdade, cremos que não terá sido em vão que Wright escolheu usar um efeito sonoro para abrir a acção de *Native Son*. Como ponto de partida para o tema da história esse som tem o poder de despertar no leitor um efeito pouco agradável, quase que um efeito de choque. O uso dessa onomatopeia é como que um aviso, um grito de morte simbólico tanto no sentido literal como no figurado, pois estes são os grandes temas ao longo da obra.

A mãe de Bigger pede-lhe que desligue o relógio e acenda a luz. Mas Bigger preferia ficar a dormir, no seu mundo de sonhos, e não ter que suportar a realidade, não ter que olhar a pobreza e imundície à sua volta que a luz do dia uma vez mais revelará. No entanto, Bigger vai ter que enfrentar essa realidade e com o decorrer do tempo tanto ele como a mãe vão ter que enfrentar igualmente a morte. Bigger, a sua própria e a Sra Thomas, a do seu filho.

Um dos problemas principais levantados pelo romance tem, pois, a ver com a morte, mais concretamente com o assassinio, que paira ao longo da obra e atravessa a vida do protagonista. Ainda no Sul, o pai de Bigger foi assassinado num acidente racial, logo, desde cedo a morte faz parte da sua vida.

Na adversidade do Norte Bigger não tem nem pai a quem recorrer nem um lugar onde verdadeiramente pertença, pois o local que Bigger habita não é um "lar". O *ghetto* onde ele vive é um mundo de tristeza, pobreza e privação, rodeado por uma sociedade de luxo e abundância que mantém os negros à parte. No mundo branco que Bigger vê nos filmes há fartura de comida, há privacidade e conforto. É um mundo de gente elegante e privilegiada, um mundo sensual, de bebida e dinheiro, tal como Bigger observa nos ecrãs do cinema. É

um mundo de fantasia, com tudo aquilo que o mundo negro não possui. E porque ele não consegue entrar nesse mundo Bigger torna-se hostil. É possuído de violência principalmente contra a sociedade que não lhe permite ser um homem, que o vê sempre como um “Negro Boy” de quem não se espera nada de positivo – a imagem estereotipada do “Bad Nigger”. Vive como um criminoso embora não tenha ainda cometido nenhum crime. Porque é negro, foi sentenciado a uma pena: uma vida infecta na prisão do *ghetto*. Ele coabita com a vergonha porque o homem branco lhe faz sentir que não é um igual, sente medo porque o homem branco está sempre pronto a persegui-lo e a matá-lo só porque é negro. Sente-se oprimido e encurralado e impotente para arranjar uma saída ou um modo de lidar com essa opressão:

When a person finds all avenues of expression and development either closed or severely constrained, as Bigger’s are, violence is often the instinctive reaction to oppression. Violence is Bigger’s outlet of expression, the only way he can rebel against the society that attempts to squash him at every turn. (Galloway “Spotlight on Tragedy”)

Sem dinheiro e sem oportunidades de ter um bom emprego e forçado a enfrentar a vergonha de ser um “outsider” Bigger envereda pelo caminho do crime. No entanto, o medo dos brancos paraliza-o de tal forma que não consegue concretizar um assalto a uma loja de um branco. Ele não consegue entrar no mundo dos brancos, nem para os roubar. Roubar os próprios negros é mais fácil, pois os polícias brancos não interferem na resolução desses pequenos crimes que consideram fazer parte “natural” do “Black Belt”.

Na primeira parte do romance – “Fear” – Wright introduz os símbolos, as imagens e o tema que estruturam a acção e dão credibilidade à história. O tema principal é o medo. E todos os outros símbolos e imagens estão dependentes do medo – no abstracto e como presença física. O medo subjaz a cada acção do romance e motiva os crimes de Bigger. Medo e ódio, facetas de uma mesma emoção, são os únicos sentimentos de Bigger quando ele se confronta literalmente com o mundo branco. Ele sempre invejou esse mundo à distância, mas quando tem que o enfrentar a inveja é rapidamente substituída por medo. Bigger sente de tal modo medo dos brancos que não é capaz de discernir o bem do mal, reflectir sobre as suas acções ou racionalmente determinar que atitudes tomar. O resultado deste medo paralizador é o que vai dar origem à trama da história.

Bigger, empurrado para um canto pela discriminação e por circunstâncias várias de marginalidade, frustrado por um racismo e pela limitação de oportunidades concedidas ao homem negro na sociedade, enceta uma luta numa tentativa de transgredir os limites que lhe são impostos. No entanto, a percepção de espaço para Bigger torna-se ainda mais reduzida ao

ir para casa dos Dalton, onde vai trabalhar como *chauffeur* do magnata imobiliário que lhe deu emprego por indicação dos funcionários da assistência social. A cidade fecha-se cada vez mais sobre si e ele vai ficando enclausurado: "... the city refuses to accept Bigger's claim of belonging and forces him to occupy increasingly confined places." (Prince 15).

O mundo dos brancos mostrado nos filmes e que ele desejava tanto conhecer apresenta-se-lhe agora como um mundo frio e distante, muito diferente dos ambientes hollywoodescos:

... while walking through this quiet and spacious white neighborhood, he did not feel the pull and mystery of the thing as strongly as he had in the movie. The houses he passed were huge: lights glowed softly in windows. The streets were empty. (...) This was a cold and distant world; a world of white secrets carefully guarded. (...) All he had felt in the movie was gone; only fear and emptiness filled him now. (NS 82)

O novo emprego permite-lhe passar para a zona proibida da cidade mas não lhe vai abrir horizontes. Pelo contrário, a entrada em casa dos Dalton vai remetê-lo para um novo espaço fechado e reduzido – a cave da mansão – e vai selar o seu destino. A governanta, Peggy, ao dar as orientações a Bigger sobre as suas funções na casa para lá das de *chauffeur*, diz-lhe: "It's really more than a job you've got here. (...) It's just like home" (96) Este novo lugar na vida de Bigger poderia de facto ser um lar potencial para ele desde que não transgredisse os limites das suas funções e que permanecesse dentro dos "espaços" que lhe estavam destinados. Porém, é precisamente essa transgressão e o medo de Bigger que vão propulsionar a acção e conduzir ao crime.

Num momento de pânico Bigger asfixia involuntariamente Mary Dalton com uma almofada depois de pressentir a entrada da senhora Dalton no quarto onde ele se encontrava com a jovem. Apesar de invisual ela sentiria por certo a presença de Bigger no quarto da filha. A descoberta da sua presença no espaço de maior intimidade de uma mulher branca não seria só comprometedora, seria de imediato entendida como violação. Não teria desculpa possível, ninguém acreditaria na verdade, que Bigger não tinha violado Mary, que só a tinha transportado ao seu quarto por estar completamente ébria e não poder nem subir as escadas nem deitar-se pelos seus próprios meios.

Depois de se aperceber de que Mary está morta, Bigger, aterrorizado, engendra uma maneira horrenda de se ver livre do corpo. Mete o cadáver na fornalha de aquecimento da casa e ao verificar que o corpo não cabe resolve decapitá-lo usando para isso um machado. Estamos pois perante um crime sanguinário, terrivelmente bárbaro.

A prisão de Bigger, iminente desde o início da acção, poderia ter sido causada por qualquer pequeno acto ilícito, mas, por força das circunstâncias, foi-o por assassinio e violação. Depois de ter morto a jovem, Bigger Thomas é apanhado numa espiral de violência, após tentar esconder as provas do seu crime e incriminar Jan, o namorado de Mary.

Estranhamente, esta morte como que dissipa nele o peso sufocante da opressão que sempre o acompanhara e fá-lo sentir uma certa liberdade, algo que nunca sentira antes: “And now that he had killed Mary he felt a lessening of tension in his muscles, he had shed an invisible burden he had carried” (NS 152). De uma forma igualmente surpreendente, o acto de matar vai dar sentido à sua vida e o julgamento e a execução na cadeira eléctrica serão para ele secundários, meros incidentes: “He had murdered and had created a new life for himself. It was something that was all his own, and it was the first time in his life he had had anything that others could not take from him.” (142)

O assassinio de Mary foi para Bigger um acto de criação, pois para quem estava predestinado a não fazer nada durante a sua vida, ele encontrou no acto de matar um meio de realizar algo. Contudo, ele engendra mais do que morte ao asfixiar Mary. Ele cria um “new self”, uma nova consciência de si próprio. Bigger começa a olhar para a sua vida de uma forma mais contemplativa e tenta atribuir um valor ao seu passado. Considera que o assassinio foi um gesto criativo porque lhe possibilitou reflectir sobre a sua vida. Antes do crime a consciência de Bigger estava inibida pelos seus medos, ele preferia não pensar; depois do crime, confronta-se a si próprio e verbaliza as suas emoções. Controla os seus próprios actos dando liberdade à sua mente e dá início a um plano de defesa do seu crime. Decide destruir o corpo de Mary e incriminar o namorado desta, Jan, criando uma história bastante elaborada para se salvar. Bigger começa a agir em liberdade apesar de muito em breve ter de fugir para se esconder da perseguição policial. Na fuga mata a namorada, Bessie, por temer que ela gorasse os seus planos.

Depois de descobertos os seus crimes, a atenção que sempre tinha sido negada a Bigger é-lhe de repente dedicada numa caça ao homem em que toda a cidade está empenhada. Bigger fica encurralado pela polícia e é capturado no telhado de um dos edifícios abandonados por onde tinha andado escondido depois de ter sido iniciada a sua perseguição. Capturado e feito prisioneiro perde o seu medo da morte, pois tinha ascendido a um novo patamar na sua vida: “He had committed murder twice and had created a new world for himself.” (NS 281)

É um novo Bigger que nos é dado conhecer na Parte III de *Native Son*: “In his new condition Bigger moves into the book of “Fate” prepared to take an active role in inscribing his story in the developing discourse.” (Reilly “Giving Bigger a voice” 56)

Bigger não se arrepende nem pede perdão dos seus crimes e rejeita o crucifixo por ver nele um símbolo da religião que manietava os membros da sua raça, tornando-os passivos e subservientes, não ajudando na luta pelos direitos de plena cidadania. Max, o advogado comunista que o defende, tenta comutar a pena para prisão perpétua, mas Bigger recusa. Sabe que tem que morrer para pagar pelos seus crimes hediondos.

Na última cena do romance Bigger consegue finalmente estruturar o seu pensamento e situar-se pela primeira vez acima do medo e do ódio que comandaram sempre a sua vida e o conduziram de forma cega a esta situação trágica. Contudo, não se sente mais prisioneiro agora do que antes fora da prisão; ao aceitar o seu crime ele liberta-se do seu passado de ódio e violência e morre como um ser livre, como um ser completo: “Never in all his life, with this black skin of his, had the two worlds, thought and feeling, will and mind, aspiration and satisfaction, been together, never had he felt a sense of wholeness” (279-80).

É na conversa final com Max que Bigger reganha humanidade ao exprimir o seu desejo que afinal é o desejo de toda a gente – ter a oportunidade de viver e de desenvolver as suas capacidades como um ser humano livre: “Mr. Max, I didn’t mean to do what I did. I was trying to do something else. But it seems like I never could. I was always wanting something and I was feeling that nobody would let me have it” (457).

Bigger entende finalmente os impulsos que o conduziram à revolta, à violência e ao crime e exclama: “what I killed for I am!” (461) Bigger assume a responsabilidade individual de ser como é e morre como viveu – só – mas com um entendimento do seu sofrimento. O mundo dos brancos só lhe permitiu um modo de sentir responsabilidade sobre si próprio: aceitar-se como um assassino.

As mensagens de Wright em *Native Son* são várias. Segundo Evelyn Avery, “Native Son serves as Wright’s warning to white America to recognize her invisible sons before they ruthlessly judge and condemn their country. With nothing to live for, his characters are willing to die for freedom.” (Avery 21) Na verdade, escolher entre uma existência humilhante e uma morte digna é o dilema de muitas das personagens de Wright. Para muitos dos seus protagonistas, a única alternativa é a revolta violenta se quiserem preservar a sua identidade. Perseguidos durante muito tempo eles são autênticos rastilhos à espera de serem acesos:

“Only the heat of black anger, and the fire of black weapons can penetrate the cold white world and loosen its grip on the Negro community.” (*Ibidem* 18)

A verdadeira tragédia de *Native Son* é que Bigger não consegue encontrar outro meio que não seja a violência para exprimir o seu potencial desejo – “to merge himself with others and be part of this world, to lose himself so he could find himself, to be allowed a chance to live like others, even though he was black” (*NS* 280).

Bigger é mais do que um caso sociológico. Ele incorpora a noção do homem moderno tão alienado da realidade que tem de construir as suas próprias regras de comportamento. Neste sentido Bigger é um revolucionário, rebelando-se intuitivamente contra as condições da sua vida. Ele presencia um mundo de sofrimento e se não consegue fazer com que esse mundo encaixe no seu sentido inato de justiça, ele então irá imitar a sua injustiça: “He attacked a shattered world in order to demand unity from it.” (Avery 21) Ao fazer isso Bigger torna-se num monstro. Mas ele irá mesmo assim acolher essa identidade porque viveu demasiado tempo num mundo que lhe negava qualquer sentido de identidade: “[Bigger] had lived outside of the lives of men. Their modes of communication, their symbols and images had been denied him” (*NS* 454-5).

As condições de vida de Bigger, cuidadosamente mostradas logo no início, ajudam a construir esta personagem. De facto, a vida de Bigger é tão desesperada que ele prefere evitar reconhecê-lo, alienando-se ou então sendo levado a cometer actos violentos e auto-destrutivos: “He knew that the moment he allowed what his life meant to enter fully into his consciousness, he would either kill himself or someone else.” (60) Toda a existência de Bigger é condicionada pelo medo. E Bigger odeia aquilo que receia incluindo o conhecimento de si próprio, o que se verifica durante uma boa parte da acção. Logo, o sentido do “eu” que Bigger desenvolve depois de ter cometido o crime torna-se psicologicamente muito valioso para ele.

Na tradição da ficção naturalista, *Native Son* mostra a crueldade da indiferença da natureza e o mal que ocorre devido à intervenção da espécie humana. Apesar do seu fim mais optimista, no qual o leitor compreende que Bigger pode morrer sentindo a realização da sua humanidade porque encontrou a sua identidade, o romance acaba por chocar todos, o que é o seu objectivo: “Wright’s intention to shock his readers into a new awareness of the terrible dimensions of American racism was to a large degree accomplished.” (Kinnamon *New Essays* 23)

Em *Bigger Thomas*, Wright cria uma das personagens mais desagradáveis da literatura americana; no entanto, ele consegue retratá-lo de uma forma simpática. A tarefa de Wright torna-se difícil, dada a falta de capacidade comunicativa do seu protagonista, uma limitação que leva o autor a expressar a condição de Bigger através de uma intrusão autoral na sua mente, do simbolismo e de uma narrativa repleta de acção.

As qualidades literárias de *Native Son* são muitas. Tem havido, no entanto, ao longo de décadas algumas posições críticas que não as valorizam, embora validem sempre o poder da obra em termos de contestação ou protesto social.

À semelhança de *UTC* também em *NS* Wright usa uma combinação de prosa directa, naturalista e muito simbolismo. Ele reconstrói cuidadosamente a realidade física do “South Side” de Chicago, usando material recolhido nos seus estudos sociológicos e na sua experiência de vida nessa cidade. O uso das imagens e dos símbolos ajudam Wright a resolver o problema das limitações linguísticas do seu protagonista.

Inúmeros símbolos e imagens sustentam o tema principal. O frio e o calor transmitem a extensão do medo de Bigger; ele transpira de terror e “turns burning hot”, sente frio no edifício abandonado e enregela no telhado. O seu ódio é simbolizado pelo “red-hot iron”.

As imagens de luz e escuridão são frequentes. Bigger tem medo da “unending darkness” da cegueira da senhora Dalton, tem medo do “dark trap” do quarto de Mary. Odeia o que os brancos fizeram da sua “dark skin”. No entanto, acolhe com agrado a “safe darkness” da cave da casa dos Dalton, que esconde segredos terríveis. Mas os temas de luz e escuridão são ambivalentes e complexos. Por um lado, Bigger odeia o que os brancos fizeram da cor negra da sua pele e é levado a vê-la como escuridão negativa. Odeia a escuridão do quarto de Mary e a cegueira da senhora Dalton – é a escuridão do inimigo. No entanto, gosta da escuridão quando ela o protege do mundo dos brancos e daquilo que esse mundo lhe causou – é o caso da cave que está separada dos andares superiores dos Dalton. Mas, mesmo aí, a sua segurança é ameaçada pela presença do gato branco. Este, sempre a olhar fixamente para Bigger, simboliza o mundo dos brancos e a sua acusação em relação a Bigger. Contrasta com o rato preto da cena inicial da acção que, com as suas tentativas de fugir e com a sua morte, deixa entrever o destino fatal de Bigger.

A cor e o contraste preto-branco são também recorrentes na acção. À medida que Bigger atravessa com Bessie a entrada do edifício abandonado onde se quer refugiar, a

mudança gradual da cor das imagens usadas por Wright para descrever a percepção de Bigger reflectem o seu sentido crescente de exclusão:

He looked up and down the street, past ghostly lamps that had a long series of faintly shimmering cones of yellow against the snowy_night. He took her to the front entrance which gave into a vast pool of inky silence. He brought out the flashlight and focused the round spot on a rickety stairway leading upward into a still blacker darkness. (NS 221)

A cegueira da senhora Dalton desempenha um papel fundamental no contexto da morte de Mary, visto que permite a Bigger escapar de ser visto, mas por outro lado fá-lo ir de encontro ao crime para que ela não revelasse a presença dele no quarto. Logo, a cegueira da senhora Dalton é causadora da violência de Bigger, tal como a “cegueira” dos brancos em verem os negros como indivíduos leva os negros a viverem no medo e no ódio. Esta imagem da cegueira representa, pois, a incapacidade da América branca no seu todo em ver os negros americanos para lá dos estereótipos veiculados e reforçados pelos *media*. Wright faz pairar essa personagem invisual por todo o texto, nas descrições que faz de outras personagens que, em termos figurativos, por um ou por outro motivo são também cegas. O próprio Bigger conclui, em certa medida, que também foi incapaz de ver os brancos como indivíduos para lá do todo, do conjunto opressor da sociedade.

A neve é outro símbolo forte em *Native Son*. Muito branca, ela começa a cair a partir do início da segunda parte da acção e acaba por se transformar em tempestade de neve e vento que propicia a captura de Bigger. Depois dos ossos de Mary terem sido encontrados Bigger tenta escapar saltando por uma janela. Ao cair no chão a neve cobre-o todo, incluindo boca, olhos e ouvidos; todos os seus sentidos ficam esmagados pela neve, representando a brancura metafórica que ele sempre considerou ter sufocado a sua vida. Bigger tenta escapar, mas a neve vai impedir que ele avance por qualquer dos caminhos de fuga, possibilitando assim que a polícia branca o cerque e capture.

A cruz cristã tem uma simbologia dupla. O reverendo Hammond mostra uma dessas cruces a Bigger na prisão com o intuito de lhe levar algum alento. Bigger, que chega a comparar-se a Cristo por se estar a sacrificar para lavar a vergonha de ser negro tal como Cristo lavou os pecados dos homens, acaba por rejeitar esse símbolo. Fá-lo ao evocar a imagem de uma cruz a arder que ele tinha visto no meio da multidão que o tinha apupado, apelidando-o entre outras coisas de “black ape” e pedindo o seu linchamento. Ele só consegue associar as cruces a arder com o ódio do racismo (configurado aqui no Ku Klux Klan) que

marcou toda a sua vida. Logo, em *Native Son*, as cruces acabam por simbolizar o oposto daquilo que representam em contextos cristãos.

O relógio é outro símbolo que se repete ao longo da acção. Há relógios em várias cenas como que a avisarem Bigger do perigo que se aproxima, batendo mais alto nos momentos de maior tensão.

Muito mais haveria a referir sobre a riqueza literária e temática de *Native Son* sendo este ao mesmo tempo um romance psicológico e sociológico com um protagonista tão forte e tão complexo. Segundo Reilly, a construção desta personagem evidencia antes de mais uma grande qualidade literária da obra, por mais importantes que as influências da Sociologia de Chicago tenham sido:

We have no reason to doubt that, just as Wright said, the sociology of Chicago helped him to know his own story, but when it came to voicing the story of Bigger Thomas the resources of literature far surpassed the contribution of empirical studies. To put the matter another way, a major consequence of Wright's redrafting the contract of realistic fiction so that representation of Bigger's consciousness became the central element as the opportunity to construct the narrative as an evolving contest of stories – some inchoate, others partially completed before they are set aside or trumped by another tale, and all of them qualifying and redrawing the portrait of Bigger Thomas until the novel makes room for Bigger to speak for himself (50).

Na impossibilidade de dilatarmos neste trabalho a nossa abordagem de *Native Son* como a migração trágica de Bigger Thomas, detemo-nos por ora nessa tarefa com esta ideia condensada nas palavras de Rodgers e que elucida bem o percurso desta personagem migrante: “Unable to prosper in the South or acculturate in the North, the Fugitive migrant must either keep moving ... or die” (Rodgers 99).

Native Son alterou as sensibilidades sociais e literárias de muitos dos seus leitores. Para além disso causou um profundo efeito no evoluir da literatura afro-americana. Uma geração inteira de novos autores negros seguiu os passos de Wright, alguns dos quais já aqui referidos. Foi tal a dimensão do impacto que Wright e *Native Son* exerceram sobre dois dos seus contemporâneos – Ellison e Baldwin – que uma série de discussões, artigos e até obras foram produzidos sobre o tema.

V CONSIDERAÇÕES FINAIS

The world of twentieth century black writing has witnessed the chronicling of the journey.

Houston Baker Jr.

The search for justice, opportunity, and liberty that characterized the twentieth century for African Americans can be described as a quest for home. (...) A look back upon the century of African American Literature shows that home is ubiquitous and nowhere at the same time. Perhaps that is why authors express the longing for home utilizing the language and the sentiment of the blues.

Valerie Sweeney Prince

Neste trabalho empreendemos uma viagem pelos percursos de vida de dois importantes autores americanos, dois *self-made men* que, à sua maneira, projectaram a sua arte perante vastas e interessadas audiências. Provenientes ambos de estados do Sul dos Estados Unidos, o escritor Richard Wright e o músico Big Bill Broonzy acompanharam milhares de outros afro-americanos na sua caminhada setentrional em busca de uma vida melhor, sem os constrangimentos cívicos e a ausência de respeito, liberdade e igualdade que a pertença a uma raça implicava nos estados *Dixie*. Dos campos de algodão para o mundo, ambos se dirigiram a Chicago, ambos viveram no “Southside” em miseráveis *kitchenettes*, ambos abriram os seus horizontes – e os horizontes de milhões... – ao demandarem, como tantos intelectuais, a tão demandada Europa do pós-Guerra, ambos, diria Camões, se foram da lei da morte libertando.

Pioneiros nas suas artes, cada um expôs realidades cruas e, por vezes, arrepiantes, vivências negras como a cor da sua pele, pavorosamente ardentes como as cruzes do Ku Klux Klan ou tragicamente asfixiantes como as cordas dos linchamentos. Uma personagem de *Lawd Today!*, de Wright, foi, nesse aspecto, bem eloquente: “And wherever there’s trees there’s rope”.

É vastíssima a exegese da obra literária e ensaística de Richard Wright, de que se dá conta nas referências bibliográficas desta dissertação. Livros inteiros e teses académicas lhe têm sido dedicados, artigos e ensaios em revistas literárias e jornais a têm dissecado com profundidade – fazendo florescer originais conceitos como os de “blues matrix”, “black (w)hole”, “livable home” e “safe spaces” que os seus autores associaram a Wright e às narrativas de migração conotadas com a Grande Migração Negra.

Vastíssima é também a influência musical de Big Bill Broonzy: consolidada por novas gerações de músicos e críticos de craveira superior, medida pelos mais de quatrocentos e cinquenta mil resultados de uma simples pesquisa no *Google* e academicamente ratificada por teses de mestrado e doutoramento em universidades, a suave perenidade da sua obra pioneira atrai e fomenta o interesse pela forma musical afro-americana por excelência: os *blues*.

Foi nossa intenção estudar a narrativa da Grande Migração Negra através de textos de Wright e Broonzy. Começando por apresentar uma breve resenha desse acontecimento histórico, tentámos em seguida realçar a sua presença nuclear quer no seio da literatura afro-americana quer na evolução dos *blues*, uma forma de expressão musical umbilicalmente ligada a esse fenómeno migratório.

Ao colocarmos em paralelo estes dois autores pretendemos dar visibilidade aos *blues* e demonstrar a sua importância matricial na identidade cultural afro-americana, bem como sublinhar a sua influência em Richard Wright. Por outro lado, procurámos identificar aspectos temáticos comuns na obra de ambos, nomeadamente no relato de uma era de procura de um lar habitável e na luta por uma cidadania de inclusão, em suma, na busca de uma vida humana digna e justa por parte dos negros americanos.

Foi igualmente nosso propósito sublinhar o pioneirismo dos legados culturais de Broonzy e Wright e, ainda que de forma necessariamente muito incompleta, homenagear as suas vozes a partir deste nosso mundo globalizado do início do século XXI, onde continua a proliferar o sofrimento de seres humanos pobres, discriminados social e racialmente e alienados de realidades urbanas brutais e impiedosas, como o experimentado por muitas das “personae” de Broonzy e das personagens de Wright.

Pensamos ter demonstrado que Richard Wright é um autor cada vez mais actual tanto na sua dimensão ética como literária pela reflexão a que nos obriga quanto à existência de um mundo que teima em remeter para as margens a diferença racial, e tantas outras diferenças, que persiste em ver o Outro como ameaça latente num mar de múltiplos conflitos, alguns dos quais já por muitos designados de civilizacionais.

O nosso estudo da vida e das canções de Broonzy associa-se ao de estudiosos vários que, nas últimas décadas, têm procurado na cultura popular afro-americana novas fontes de informação ilustrativas da visão e dos sentimentos da pobre classe negra trabalhadora nas épocas conturbadas do século XX americano, nomeadamente nos anos da Grande Depressão. Cremos ter chamado a atenção para a capacidade que os *blues* de Broonzy tiveram em

carregar consigo a história da Grande Migração Negra, para o poder narrativo das suas “lyrics” bem como para a importância deste músico no panorama da cultura afro-americana e americana em geral.

Pensamos ter contribuído para um melhor entendimento da história e da cultura afro-americanas do século XX, nomeadamente no que concerne ao papel da migração e à emergência de vozes como as de Wright e Broonzy, que ajudaram não só a construir uma identidade cultural específica mas que também a deram a conhecer à América e ao mundo.

Finalmente, desejamos que a nossa pesquisa desperte o interesse e possa vir a ser de algum modo útil a outros admiradores de Wright, de Broonzy ou dos *blues* que sobre eles antevejam novas hipóteses de trabalho. Seria, por exemplo, interessante prosseguir actividade nos seguintes temas:

- a exploração do ambiente literário e musical de Chicago nos anos 30 e o envolvimento de Wright e Broonzy na chamada “Chicago Black Renaissance”.
- a permanência de Wright e Broonzy na Europa na era do despertar dos europeus para os *blues* na década de 50.
- a influência de Big Bill Broonzy nas gerações posteriores de músicos, a imitação do seu estilo e a preservação da sua música através de versões das suas canções.

Ao darmos por concluído o nosso trabalho sobre um prolífico Broonzy e um humanista e complexo autor como Wright propicia-se a ocasião para reconhecermos e declararmos que a abordagem das suas obras e vidas é uma “Unfinished Quest”.

VI ANEXO: TEXTOS DE CANÇÕES DE BIG BILL BROONZY



Big Bill Broonzy, por Paul Oliver

Neste anexo são apresentadas as “lyrics” completas das canções de Broonzy analisadas na dissertação.

1. “Black, Brown and White”

This little song that I’m singing about
People you know its true
If you’re black and got to work for a living
This is what they will say to you

Refrain:

They say if you’s white, you’s all right
If you’s brown, stick around
But if you’re black
Un, un, brother, git back, git back, git back

I was in a place one night
They was all having fun
They was all buying beer and wine
But they would not sell me none

(Refrain)

Me and a man was working side by side
This is what it meant
They was paying him a dollar an hour
And they was paying me fifty cents

(Refrain)

I went to an employment office
Got a number and I got in line
They called everybody's number
But they never did call out mine

(Refrain)

I helped to build this country
And I fought for it too
Now I guess you can see
What a black man has to do

(Refrain)

I helped win sweet victory
With my little plough and hoe
Now I want you to tell me, brother
What you gonna do about the old Jim Crow

They say if you' white, you's all right
If you's brown. stick around
But if you're black
Un, un, brother, git back, git back, git back.

2. "I Wonder When Will I Get to Be Called a Man"

When I was born into this world, this is what happened to me
I was never called a man, and now I'm fifty-three
I wonder when will I be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three?

When Uncle Sam called me, I knowed I'd be called a real McCoy
But I got none of this, they just called me soldier boy
I wonder when will I get to be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three?

When I got back from overseas, that night we had a ball
Next day I met the old boss, he said "Boy get you some overalls"
I wonder when will I get to be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three?

I've worked on the levee camps, and axer gangs too
Black man's a boy, don't care what he can do
I wonder when will I get to be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three?

They aid I was uneducated, my clothes were dirty and torn
Now I've got a little education, but I'm still a boy right on

I wonder when will I get to be called a man
Do I have to wait till I get ninety-three?

3. "Key to the Highway"

I got the keys to the highway
Yeah, I'm billed and bound to go
I'm gonna leave here running
'Cause walkin' is too slow

I'm going down to the border
Yeah, baby, where I'm better known
'Cause you haven't done nothing, here, girl
But drove a good man away from home

Now when the moon peeks over the mountain
Yeah, I'll be on my way
I'm gonna walk this old highway, baby
Until the break of day

Come here, sweet mama, now and help me with this heavy load
I am due in West Texas, and I've got to get on the road I'm goin' to
West Texas, I'm goin' down behind the farm(?)
I'm gonna ax the good Lord what evil have I done

4. "Looking Up at Down"

I'm just like an old rooster
Lord, way out here on a hill
I'm just like an old rooster
Lord, way out here on a hill
People I'm just scratching
Lord, Big Bill is just trying to live

I'm just like Job's turkey
I can't do nothing but gobble
I'm so poor, baby
I have to lean up against a fence to gabble
Yeah now, baby
Gal, I believe I'll change town
Lord, I'm down so low baby
Lord, gal, I declare I'm looking up at down

The men in the mine, baby
They all looking down on me
Gal, I'm down so low, baby
I'm low as I can be
Yeah now, baby, I'm down as I can be

Yeah, I'm down so low baby
Lord, everybody's looking down on poor me.

Everything I get a hold of baby
It goes away like snow in June
If I get a chance now baby again
I'm goin' up to the moon
Yeah now baby
Yeah I believe I change town
Yeah poor me down so low baby
Big Bill is lookin' up at down

5. "Plough-hand Blues"

Plough-hand has been my name,
Lord, for forty years or more
Plough-hand has been my name,
Lord, for forty years or more
Yes, I declare I did all I did all I could,
Oooo, Lord, trying to take care of my so and so.

I ain't gonna raise no more cotton,
Lord, and I declare I ain't gonna try to raise no corn
I ain't gonna raise no more cotton,
Lord, and I declare I ain't gonna try to raise no corn
Now if a mule starts running away with the world,
Oooo, Lord, I declare I'm gonna let him go right home.

I wouldn't tell a mule to get up,
Lord, if he'd sit down in my lap
I would't tell a mule to get up,
Lord, if he'd sit down in my lap
Lord I declare I'm through wih ploughing,
Oooo, Lord, that's what killed my old gran'pa

Every night I'm hollering, oh gee,
Getting up in my sleep
Every night I'm hollering, oh gee,
Getting up in my sleep
Lord, I'm always setting my back by and back,
Oooo, Lord, to keep my little plough from going too deep.

6. "Southern Flood Blues"

Early one morning, water was coming in my door
Early one morning, water was coming in my door
It was the Ohio River, telling us to get ready and go

It was dark and it was raining, you could hear
that hollering wind
It was dark and it as raining, you could hear
that hollering wind
If I get away this time, I will never come here again

Yeah, my baby was cryin', I didn't have a thing to eat
Yeah, my baby was cryin', I didn't have a thing to eat
Yeah, water had come in, wash everything I had
Down the street

I was hollering for mercy, and it weren't no oats around
I was hollering for mercy, and it weren't no boats around
Yeah, it looks like people are gonna stay right here and drown

Baby, my house started shakin' started floatin' on
down the stream
Baby, my house started shakin' started floatin' on
down the stream
It was dark as midnight, people begin to holler and scream.

7. "Starvation Blues"

Starvation in my kitchen, rent signs on my door,
Starvation in my kitchen, rent signs in my door,
Times is so hard, I can't find work no more.

I got up this morning, just about the dawn of day
I got up this morning, just about the dawn of day
Man, I ain't got no job, I ain't got no place to stay

Lord, I walk in the store, I ain't got a dime
Lord, I walk in the store, I ain't got a dime
Man, I asked for a dime neckbone, but don't pay me no mind.

8. "Stump Blues"

Yeah, you never get to do me like you did my buddy Shine,
Now you'll never get to do me like you did my buddy Shine,
You know you worked him down on the levee until he went
real stone blind.

9. "This Train"

This train is bound for Glory, this train (3x)
Don't ride nothin' but the righteous and the holy
This train is bound for Glory, this train

This train don't carry no gamblers, this train (3x)
No midnight gamblers – no bar fliers
This train is bound for Glory, this train

This train don't carry no liars, this train (3x)
No hypocrites and no bar fliers
This train don't carry no liars, this train

This train is built for speed, boy, this train (3x)
Fastest train you ever did see
Now, this train is built for speed, boy, this train

This train is solid black, oh, this train (3x)
When you go there you don't come back
Oh, this train is built for glory, this train

This train you don't pay no transportation, this train (3x)
No Jim Crow and no discrimination
This train is bound for Glory, this train

This train don't carry white, this train (3x)
Everybody ride it is treated just alike
This train is bound for Glory, this train.

10. "Walking down the Lonesome Road"

Have you ever been walking down a lonesome road
And did have no place to go and no place to
Room and board?

Things look so dark, baby, down that road ahead
You get to thinking about the way you's living
And about what your mother said.

11. "WPA Blues"

Everybody's workin' in this town, and it's worried
Me night and day
Everybody's workin' in this town, and it's worried
Me night and day
It's that mean workin' crew that works for the WPA

Well, well, the landlord come this morning,
And he knocked on my door
He asked me if I was going,
To pay my rent no more

He said, "You have to move,
If you can't pay"

And then he turned,
And he walked slowly away

So I have to try,
Find me some other place to live
That house wreckin' crew is coming,
From the WPA

Well, well, I went to the relief station,
And I didn't have a cent
They said, "Stay on where you're stayin',
You don't have to pay no rent

So when I got back home,
They was tackin' a notice on the door:
This house is condemned,
And you can't live here no more

So a notion struck me,
I'd better be on my way
They're gonna tear my house down,
Ooh, that crew from WPA

Well, well, I went out next morning,
I put a lock on my door
But though I wouldn't move,
But I have no place to go

The real estate people,
They all done got so
They don't rent to,
No relief clients no more

So I know,
Have to walk the streets night and day
Because that wreckin' crews coming,
Ooh, from that WPA

Well, well, a notion struck me,
I'd try to stay a day or two
But I soon found out,
That that wouldn't do

Early next morning,
While I was layin' in bed
I heard a might rumblin',
And bricks come tumblin' down on my head

So I had to start duckin' and dodgin',
And be on my way
They was tearin' my house down on me,
Ooh, that crew from WPA

VII BIBLIOGRAFIA

VII.1. Textos de Richard Wright

- WRIGHT, Richard. *American Hunger*. New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1977.
- . *Black Boy: a Record of Childhood and Youth*. 1945. New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1966.
- . “Blueprint for Negro Writing”. *The Norton Anthology of African American Literature*. Henry Louis Gates Jr., Nellie McKay (eds). New York: W.W. Norton & Company, 1997. 1380-1388.
- . “Foreword by Richard Wright”. *Blues Fell This Morning: The Meaning of the Blues*. Paul Oliver. New York: Horizon Press, 1961.
- . “How Bigger was born”. *Native Son*. 1940. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1972.
- . “Introduction by Richard Wright”. *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*. St. Clair Drake and Horace A. Cayton. 1945. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- . *Lawd Today!*. 1963. Boston: Northeastern University Press, 1991.
- . “Memories of my grandmother”, drafts, typescript, corrected [with photocopy for research]. n.d. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, JWJ MSS 3 box 6, folder 119.
- . *Native Son*. 1940. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1972.
- . “So long Big Bill Broonzy”, typescript and carbon, [1958?] Liner Notes for Broonzy, Big Bill, [untitled]. Richard Wright Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, JWJ MSS 3 box 8, folder 198.
- . “The Ethics of Living Jim Crow”. *The Norton Anthology of African American Literature*. Henry Louis Gates Jr., Nellie McKay (eds). New York: W.W.Norton & Company, 1997. 1388-1396.
- . *12 Million Black Voices*. 1941. New York: Thunder’s Mouth Press, 1988.
- . *Uncle Tom’s Children*. 1936. New York: Perennial, 2004.
- . *White Man Listen!* 1957. Garden City: Anchor Books, 1964.

VII.2. Textos de Big Bill Broonzy

BROONZY, Big Bill. *Big Bill Blues. Big Bill Broonzy's story as told to Yannick Bruynoghe*. New York: Oak Publications, 1964.

Harry's Blues Lyrics Online. Big Bill Broonzy Lyrics.
6-03-04 < http://blueslyrics.tripod.com/artistswithoutsongs/big_bill_b>

Blues Lyrics on line. Blues Lyrics: Big Bill Broonzy. 3-05-04
<<http://www.geocities.com/bourbonstreet/delta/2541/blbbroon.htm>>

VII.3. Estudos/artigos sobre a obra de Richard Wright

EVERY, Evelyn Gross. *Rebels and Victims: The Fiction of Richard Wright and Bernard Malamud*. Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1979.

BAKER, Hoston. "On Knowing Our Place". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis Gates Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993.

—. "Richard Wright and the Dynamics of Place in Afro-American Literature". *New Essays on Native Son*. Kenneth Kinnamon (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

—. *Twentieth Century Interpretations of Native Son*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972.

BLOOM, Harold. *Richard Wright's Native Son*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1988.

BRADLEY, David. "Preface". *12 million black voices*. 1941. New York: Thunder's Mouth Press, 1988.

BUTLER, Robert J. "Farrell's ethnic neighborhood and Wright's urban ghetto: two visions of Chicago's South Side." *Melus*. Volume: 18. Issue: 1. (1993): 103+.

—. *The Critical Response to Richard Wright*. Westport, CT: Greenwood Press, 1995.

CAPPETTI, Carla. "Sociology of an Existence: Wright and the Chicago School". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Loius Gates Jr. and K. A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 146-155.

COSTELLO, Brannon. "Richard Wright's Lawd Today! and the Political Uses of Modernism". *African American Review*. Volume: 37. Issue: 1. (2003): 39+

DAWAHARE, Anthony. "From No Man's Land to Mother-Land: Emasculation and Nationalism in Richard Wright's Depression Era Urban Novels". *African American Review*. Volume: 33. Issue: 3. (1999): 451.

DICK, Bruce. "Richard Wright and the Blues Connection". *The Mississippi Quarterly*. Volume XLII. Fall 1989. Number 4. 393-408.

- ELLIS, Aime J. "Where's Bigger's Humanity? Black Male Community in Richard Wright's Native Son". *ANQ*. Volume: 16. Issue: 3. (2003): 23+
- ELLISON, Ralph. "Richard Wright's Blues". *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964.
- FABRE, Michel. "Afterword". *American Hunger*. Richard Wright. New York: Harper & Row Publishers, Inc., 1977
- . *Richard Wright: Books and Writers*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1990.
- . *The Unfinished Quest of Richard Wright*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- . *The World of Richard Wright*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1987.
- . "Wright's South". *The World of Richard Wright*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1987.
- FELGAR, Robert. *Student Companion to Richard Wright*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- . *Understanding Richard Wright's Black Boy: A Student Casebook to Issues, Sources & Historical Documents*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, Inc., 1998.
- FOLEY, Barbara. "The Politics of Poetics: Ideology and Narrative in *An American Tragedy* and *Native Son*". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis GATES Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 188-199.
- FULLER, Hoyt W. "On the death of Richard Wright". *Black Southern Voices: An Anthology of Fiction, Poetry, Drama, Nonfiction, and Critical Essays*. John Oliver Killens and Jerry W. Ward, Jr. (eds). New York: Meridian (Penguin Group), 1992.
- GATES, Henry Louis, Jr. and Kwame A. Appiah (eds). *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad Literary Series, 1993.
- GIBSON, Donald B. *Five Black Writers: Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes, And Le Roi Jones*. New York: New York University Press, 1970.
- HAKUTANI, Yoshinobu. "The city and Richard Wright's Quest for Freedom". *The city in African-American Literature*. Yoshinobu Hakutani and Robert Butler (eds). London and Toronto: Associated University Press, 1995. 50-63.
- HARRIS, Trudier. "Native Sons and Foreign Daughters". *New Essays on Native Son*. Keneth Kinnamon (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HIGASHIDA, Cheryl. "Aunt Sue's Children: Re-viewing the Gender(ed) Politics of Richard Wright's Radicalism". *American Literature. A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography*. Volume: 75. Number: 2. (June 2003).

- HOWE, Irving. "Black Boys and Native Sons". *A World More Attractive: A View of Modern Literature and Politics*. New York: Horizon Press, 1963.
- JOHNSON, Barbara. "The re(a)d and the Black". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis GATES Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 149-155.
- JOYCE, Joyce Ann. "The Figurative Web of Native Son". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis GATES Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 171-187.
- . "The tragic Hero" in *Richard Wright's Native Son*. Harol Bloom (ed). Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1988.
- KINNAMON, Keneth. "How *Native Son* was born". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis Gates Jr. and K. A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993.
- . "Introduction". *New Essays on Native Son*. Keneth Kinnamon (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . (ed) *New Essays on Native Son*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- MARGOLIES, Edward. *The art of Richard Wright*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1969.
- McCALL, Dan. *The example of Richard Wright*. New York: Harcourt, Brace and World, 1969.
- MECHLING, Jay. "The Failure of Folklore in Richard Wright's Black Boy". *Journal of American Folklore*. Volume: 104. Issue: 413. (1991): 275.
- MILLER, Eugene E. *Voice of a native Son: The poetics of Richard Wright*. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- . "Richard Wright, Community and the French Connection". *Twentieth Century Literature*. Volume: 41. Issue: 3. (1995): 265+
- PORTER, Horace A. "The Horror and the Glory: Wright's Portrait of the Artist in *Black Boy* and *American Hunger*". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis Gates Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 316-327.
- PUDALOFF, Ross. "Celebrity as Identity: Native Son and Mass Culture". *Richard Wright: Critical Perspectives Past and Present*. Henry Louis Gates Jr. and Kwame A. Appiah (eds). New York: Amistad Literary Series, 1993. 156-17.
- POULOS, Jennifer H. "'Shouting Curses': The Politics of 'Bad' Language in Richard Wright's 'Black Boy'". *The Journal of Negro History*. Volume: 82. Issue: 1. (1997): 54+

- REDDING, Saunders. "The Alien Land of Richard Wright". *Five Black Writers: Essays on Wright, Ellison, Baldwin, Hughes, and Le Roi Jones*. Donald B. Gibson (ed). New York: New York University Press, 1970.
- REILLY, John M. "Giving Bigger a Voice: The Politics of Narrative in *Native Son*". *New Essays on Native Son*. Keneth Kinnamon (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Rowley, Hazel. *Richard Wright: The Life and Times*. New York: Henry Holt and Company, 2001.
- ROXO, Gracinda Rosário. "Cidadania e Exclusão em Richard Wright". Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.
- SARAIVA, Ana Luísa M. F. R. "'Outside, Looking In' A Dinâmica da Alteridade em Richard Wright". Dissertação de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2002.
- WERNER, Craig. "Bigger's Blues: Native Son and the Articulation of Afro-American Modernism". *New Essays on Native Son*. Keneth Kinnamon (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- YARBOROUGH, Richard. "Introdução". *Uncle Tom's Children*. Richard Wright. 1936. New York: Perennial, 2004.

VII.4. Estudos/artigos sobre a obra de Big Bill Broonzy

- ASBELL, B. "The Whisper of Big Bill Broonzy". *Melody Maker*. February 8, 1958: 13.
- FARLEY, Christopher John. "Big Bill Broonzy: Key To The Highway" in *Martin Scorsese Presents the Blues. The companion book to the PBS series*. Peter Guralnick, Robert Santelli et al (eds). New York: Harper Collins Publishers, 2003.
- HOUSE, Roger Randolph, III. "*Keys to the Highway*": William "Big Bill" Broonzy and the Chicago Blues in the era of the Great Migration. Dissertação de Doutorado. Boston University, 1999.

VII.5. Obras/artigos sobre Blues

- BARLOW, William. *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1989.
- CHARTERS, Samuel. *The Bluesmakers*. 1967. New York: Da Capo Press, 1991.
- COBB, Charles E. Jr. "Travelling the Blues Highway". *National Geographic* April 1999.
- CONE, James H. *The Spirituals and the Blues*. New York: Orbis Books, Maryknoll, 1999.

- COWLEY, John. "Shack Bullies and Levee Contractors: Bluesmen as Ethnographers". *Journal of Folklore Research*. Volume: 28. Issue: 2/3. (1991): 135.
- DAVIS, Francis. *The History of the Blues*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.
- COLLIS, John. *The Blues: roots and inspiration*. London: Salamander Books, 1997.
- ERLEWINE, Michael, Vladimir Bogdanov et al (eds). *All Music Guide to the Blues*. 2nd ed. San Francisco: Miller Freeman Books, 1999.
- GARON, Paul. *Blues and the Poetic Spirit*. San Francisco: City Lights, 1996.
- GURALNICK, Peter, Robert Santelli et al. *Martin Scorsese Presents the Blues. The companion book to the PBS series*. New York: Harper Collins Publishers, 2003.
- HANDY, W. C. *Father of the Blues: An Autobiography*. W.C.Handy. 1941. New York: Da Capo Press, 1991.
- JONES, LeRoi. *Blues People*. New York: Harper Collins Publishers, 1963. New York: Perennial, 2002.
- KEIL, Charles. *Urban Blues*. 1966. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- LOMAX, Alan. *The Land Where the Blues Began*. New York: Pantheon Books, 1993.
- MURRAY, Albert. *Stomping the blues*. 2nd ed. New York: Da Capo Press, 2000.
- OAKLEY, Giles. *The Devil's Music: A History of the Blues*. London: British Broadcasting Corporation, 1976.
- O'CONNOR, Patrick Joseph. "Roosevelt's blues". *Popular Music and Society*. Volume: 24 Issue: 2, 2000.
- OLIVER, Paul. *Blues Fell This Morning: The meaning of the blues*. New York: Horizon Press, 1961.
- . *Blues Off The Record: Thirty years of blues commentary*. New York: Da Capo, 1984.
- SANTELLI, Robert. *The Best of the Blues: 101 Essential Albums*. New York: Penguin, 1997.
- . *The Big Book of Blues: A Biographical Encyclopedia*. New York: Penguin, 2001.
- SWITZER, Robert. "Signifying the Blues". *Alif: Journal of Comparative Poetics*. (2001): 25+.
- VAN RIJN, Guido. *Roosevelt's Blues*. Oxford: University of Mississippi Press, 1997.
- WEISSMAN, Dick. *Blues: The Basics*. New York: Routledge, 2004.

VII.6. Bibliografia Geral

- ANDREWS, W. T. "The Causes of Negro Migration from the South." *Journal of Negro History*. Volume: 63. Issue: 4. Fall 1978.
- ASANTE, Molefi Kete. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- BACK, Les and John Solomos (eds). *Theories of Race and Racism: A Reader*. London: Routledge, 2000.
- BAKER, Jr., Houston A. *Afro-American Poetics: Revisions of Harlem and the Black Aesthetic*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988.
- . "Belief, Theory, and Blues: Notes for a Post-Structuralist Criticism of Afro-American Literature". *Studies in Black American Literature Volume II*. Joe Weixlmann and Chester Fontenot, Jr. (ed). Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1986.
- . *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: a Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- . *Critical memory: Public Spheres, African American Writing, and Black Fathers and Sons in America*. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 2001.
- . *Modernism And The Harlem Renaissance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- . *The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- BELL, Bernard W. *The Afro-American Novel And Its Tradition*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1989.
- BLACKWELL, Elizabeth Canning. *Frommer's Chicago 2004*. New York: Wiley, 2003.
- BRADBURY, Malcom. *The Modern American Novel*. New York: Oxford University Press, 1992.
- BRADBURY, Malcolm and Howard Temperly. *Introduction to American Studies*. 3rd ed. London: Longman, 1998.
- BROWN, Sterling. "Negro Folk Expression: Spirituals, Seculars, Ballads and Work Songs". *A Son's Return*. Mark Sanders (ed). Boston: Northeastern University Press, 1996.
- CALDEIRA, Isabel. "A cor do Cânone" in *O Cânone Nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.
- . "A Construção Social e Simbólica do Racismo nos Estados Unidos". *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Número 39. Maio 1994.

- . “A nova crítica afro-americana ou a canonização dos *blues*”. *Actas do 9º Encontro da APEAA*. Lisboa, 1988.
- . “‘All coloured people sing’: Do Estereótipo à Identidade”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Número 4/5. Outubro 1980.
- . “História, Mito E Literatura: A Cicatriz Da Palavra Na Ficção De Toni Morrison”. Dissertação de Doutoramento. Coimbra: Universidade De Coimbra, 1992.
- . (ed) *O Cânone Nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Livraria Minerva, 1994.
- CAMPBELL, Neil and Alasdair Kean. *American Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 1997.
- CAPPETTI, Carla. *Writing Chicago*. New York: Columbia University Press, 1993.
- COLES, Robert. *The South Goes North*. 1969. Boston: Little, Brown and Company, 1971. Vol. 3 da série *Children of Crisis*.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- DODSON, Howard. “Introduction”. *In motion: The African-American Migration Experience*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2004.
- DODSON, Howard and Sylviane A. Diouf (eds). *In motion: The African-American Migration Experience*. Washington, D.C.: National Geographic Society, 2004.
- DRAKE, St. Clair and Horace A. Cayton. *Black Metropolis*. 1945. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. 1903. Henry Louis Gates Jr. and Terri Hume Oliver (eds). New York: Norton & Company, 1999.
- DUNCAN, Christopher M. “The *Blues* Voice of Houston Baker Jr. as political theory”. *New Political Science*. Volume: 22. Number: 2. 1 June 2000: 231-248.
- ELLISON, Ralph. *The Collected Essays of Ralph Ellison*. John F. Callahan (ed). New York: The Modern Library, 1995.
- FABRE, Geneviève and Robert O’Meally. *History & Memory in African-American Culture*. New York: Oxford University Press, 1994.
- FARRELL, Walter. “Psychosocial and other factors in Black Migration”. *Negro History Bulletin*. Volume: 41. Issue: 2. Ma./Apr. 1978.
- FERRIS, William and Charles R. Wilson (eds). *The Encyclopedia of Southern Culture*. University of North Carolina Press, 1989.
- FISHBURN, Catherine. *Studies in the Novel*. Volume: 31. Issue: 2. University of North Texas: (1999): 202.

- FRANKLIN, John Hope and Alfred A. Moss Jr., *From Slavery to Freedom: A History of African Americans*. 3rd ed. New York: Vintage Books, March 1969.
- GATES, Henry Louis, Jr. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York: Oxford University Press, 1992.
- . “New Negroes, Migration, and Cultural Exchange” in *Jacob Lawrence The Migration Series*. Elizabeth Hutton Turner (ed). Washington D.C.: The Rappahannock Press in association with The Phillips Collection, 1993. 17-21.
- . *“Race”, Writing, And Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.
- . *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.
- GOLDFIELD, David. R. *Black, White, and Southern: Race Relations and Southern Culture, 1940 to the Present*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.
- GRIFFIN, Farah Jasmine. *Who Set You Flowin’? The African-American Migration Narrative*. New York: Oxford University Press, 1995.
- GROSSMAN, James R. *Land of Hope: Chicago, Black Southerners, and the Great Migration*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- GROVE, Lori and Laura Kamedulski, *Chicago’s Maxwell Street*. Chicago: Arcadia Publishing, 2002.
- HAKUTANI, Yoshinobu and BUTLER, Robert. *The city in African-American Literature*. London and Toronto: Associated University Press, 1995.
- HOLT, Thomas C. “Afro-Americans”. *Harvard Encyclopedia Of American Ethnic Groups*. Stephan Thernstrom (ed). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1980. 5-23.
- HOWE, Irving. *A World More Attractive: A View of Modern Literature and Politics*. New York: Horizon Press, 1963.
- HUGGINS, Nathan I., Martin Kilson et al (eds). *Key Issues in the Afro-American Experience. Volume I*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.
- . *Key Issues in the Afro-American Experience. Volume II*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.
- KENT, George E. *Blackness and the adventure of Western Culture*. Chicago: Third World Press, 1972.

- LEMANN, Nicholas. *The Promised Land: the Great Black Migration and How it Changed America*. Knopf, 1991. New York: Vintage Books, 1992.
- LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- MARKS, Carole. *Farewell, we're good and gone: the great black migration*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- McCARTNEY, Martha W. *A Study of the Africans and African-Americans on Jamestown Island and at Green Spring, 1619-1803*. Williamsburg, Virginia: National Park Service/Colonial Williamsburg Foundation, 2003.
- McPHERSON, James M. , Holland, Laurence B. et al. *Blacks in America: Bibliographical Essays*. Garden City, New York: Doubleday and Company, Inc, 1972.
- MITCHELL, Angelyn (ed). *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham: Duke University Press, 1994.
- MORRISON, Toni. "Home". *The House that race built*. Wahneema Lubiano (ed). New York: Vintage Books, 1998
- NEIL, Figstein. *Going North – Migration of Blacks and Whites from the South, 1900-1950*. Academic Press, 1981.
- PHILPOTT, Thomas. *The slums and the ghetto: Immigrants, Blacks and Reformers in Chicago, 1880-1930*. Belmont, CA.: Wadsworth, 1991.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- POWELL, Richard J. 'Art History and Black Memory: Toward a "Blues Aesthetic"'. *History & Memory in African-American Culture*. Geneviève Fabre and Robert O'Meally (ed). New York: Oxford University Press, 1994. 228-43.
- PUM, Jay. "Blues, History and the Dramaturgy of August Wilson". *African American Review*. Volume: 27. Issue: 4. (1993): 561+
- PRINCE, Valerie Renee Sweeny. *Burning Down the House: Home in African American Literature*. New York: Columbia University Press, 2005.
- RAMALHO, Maria Irene. *Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.
- RODGERS, Lawrence R. *Canaan Bound: The African-American Great Migration Novel*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1997.
- ROSENBLATT, Roger. *Black Fiction*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974.

- SANTOS, Cândida. "Ntozake Shange: percursos de uma identidade". Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.
- SHANNON, Sandra G. "A transplant that did not take: August Wilson's views on the great migration". *African American Review* 31 (1997).
- SCRUGGS, Charles. *Invisible Cities in the Afro-American Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- SLUITER, Engel. "New Light on the '20 and Odd Negroes' Arriving in Virginia, August 1619". *William and Mary Quarterly (Third Series)* 54 (1997): 395-398.
- SOLLORS, Werner. *Theories of ethnicity: A Classical Reader*. London: Macmillan Press Ltd, 1996.
- SPENCER, Jon Michael. *New Negroes and their Music*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1999.
- STEPTO, Robert B. *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.
- STULL, James N. *Literary Selves: Autobiography and Contemporary American Nonfiction*. Westport, CT: Greenwood Press, 1993.
- TOLNAY, Stewart E. "The African-American 'Great Migration' and beyond". *Annual Review of Sociology*. Volume: 29 (2003): 209+
- TURNER, Elizabeth Hutton (ed). *Jacob Lawrence: The Migration Series*, Washington D.C.: The Rappahannock Press, 1993.
- WEIXLMANN, Joe and Chester J. Fontenot (ed). *Studies in Black American Literature. Volume II: Belief vs. Theory in Black American Literary Criticism*. Greenwood, Florida: The Penkevill Publishing Company, 1986.
- WILSON, August. *Fences and Ma Rainey's Black Bottom*. London: Penguin Books Ltd, 1988.

VII.7. Webgrafia

- BASKERVILLE, John D. The Rural to Urban Black "Great Migration": A Brief History. 4-10-2004 <<http://ci.coe.uni.edu/facstaff/zeit/museum/migrate.html>>
- Black Migration*. The Reader's Companion to American History. 14-01-2004 <<http://college.hmco.com/history/readerscomp/rcah/html>>
- CURTIS, Lucious. "Times is Getting Harder". Mississippi River Blues Vol. 1, Matchbox Label. in *Blues of the Great Migration. History Matters*. George Mason University and The Graduate Center, City University of New York (CUNY). 6-7-2005 <<http://www.historymatters.gmu.edu/d/5333/>>

- FLUG, Michael. *Chicago Renaissance*. Digital Public Library. 01-2000. 3-10-2004
<<http://www.chipubib.org/digital/chiren/introduction.html>>
- GALLOWAY, Shirley. "Spotlight on Tragedy: Bigger Thomas as America's Native Son".
1993. 22-03-05 <<http://www.cyberpat.com/shirlsite/essays/wrightsbigr.html>>
- Great Migration*, Encarta Africana. 3-10-2004 <<http://www.africana.com/research/encarta>>
- GROSSMAN, James R. *Reflections on The Meaning of the Great Migration*. 9-05-04
<<http://www.pbs.org/gointochicago/migrations>>
- History Matters*. 20-01-07 <<http://historymatters.gmu.edu/d/332/> >
- McCARTNEY, Martha W. *A Study of the Africans and African-Americans on Jamestown Island and at Green Spring, 1619-1803*. National Park Service/Colonial Williamsburg Foundation, Williamsburg Virginia, 2003. 20-1-2007
<http://www.cr.nps.gov/history/online_books/african/african.pdf>
- PILGRIM, James. *Jim Crow Museum of Racist Memorabilia*. 20-1-07
<<http://www.ferris.edu/jimcrow/>>
- Research Resources on Chicago and the Great Migration. Chicago Jazz Archives. 21-1-2004
<<http://www.lib.uchicago.edu/e/su/cja/greatmigration.html>>
- The Great Migration: A story in paintings by Jacob Lawrence*. Columbia University.
24-1-2004 <<http://www.columbia.edu/itc/history/odonnell/w1010/edit/migration/migration.html>>
- The Great Migration*. Digital History. 3-10-2004 <www.digitalhistory.uh.edu>
- Year of the Blues*. Experience Music Project. 9-5-2003. 24-1-2004
<<http://www.yearoftheblues.com/index.asp>>

VII.8. Filmografia

- Big Bill Blues – Blues and Folk Songs with Big Bill*. Curta-metragem. realiz. Jean Delire, Bélgica, 1956.
- Big Bill Broonzy and Roosevelt Sykes*. 60 minutos, preto&branco. DVD. YAZ-DVD518, Shanachie Entertainment, 2002.
- Blues Summit Concert*. B. B. King. DVD. MCA, 1993.
- Goin' to Chicago – the story of America's great migration*. Realiz. George King. PBS, 2001.
- Martin Scorsese Presents The Blues – A Musical Journey*. Realiz. Martin Scorsese. Sete DVDs. Sony Music (Video), 2003.

VII.9. Discografia

BROONZY. *Amsterdam Live Concerts 1953*. Concertos gravados por Louis Van Gasteren, Holanda, 1953. MRC – Munich Records.

—. *Big Bill Blues*. Epic Records. EE22017, 1969.

—. *Big Bill Broonzy Sings Folk Songs*. Smithsonian/Folkways, SF 40023, 1991.

—. *Big Bill Broonzy Sings the Country Blues*, Folkways Records FA 2326, 1957.

—. *Black, Brown and White*. Mercury 842743-2, 1991.

—. *Broonzy interviewed by Studs Terkel*. Smithsonian/Folkways. SF 3586, 1956.

—. *The Big Bill Broonzy Story*, vol. 1. Verve Records U-300-5, 1959.

—. *The Big Bill Broonzy story*, vol. 2, Verve Records V-300-5, 1959.

—. *The Godfather of Chicago Blues*. Saga Blues 982 117-0, 2004.

—. *The Young Big Bill Broonzy 1928-1935*, Yazoo 11011, 1988.

VIII CRÉDITOS DE IMAGENS

- Fotografia de Big Bill Broonzy: Frank Driggs Collection/© Archive Photos.
<<http://bluesmasters.blogspot.com/2006/09/estilo-e-pioneirismo.html>>
- Fotografia de Richard Wright: in Felgar, Robert, “Understanding Richard Wright's Black boy”, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1998.
- Desenho de Big Bill Broonzy: Paul Oliver. In Broonzy, Big Bill. *Big Bill Blues. Big Bill Broonzy's story as told to Yannick Bruynoghe*. New York: Oak Publications, 1964.
- “Ho For Kansas!”: Copyprint of handbill. Black Migration – Exoduster Movement, 1878. Historic American Building Survey Field Records, HABS FN-6, #KS-49-14. Library of Congress, Prints and Photographs Division (109). In [Toni] Morrison Images, MIT OpenCourseWare.
<<http://ocw.mit.edu/ans7870/211/211.705/f03/studymaterials/morrisonimages/exoduster.jpg>>
- “Colored people to Kansas”: University of Nebraska at Omaha.
<http://amhist.ist.unomaha.edu/module_files/Colored%20People%20to%20Kansas.jpg>
- “A negro family just arrived in Chicago from the rural South”: Allan H. Spear, “Black Chicago: The Making of a Negro Ghetto 1890-1920”. University of Chicago Press.
<http://amhist.ist.unomaha.edu/module_files/Moving.jpg>
- Cabana (“casa”) de “sharecropper” no Delta do Mississippi: site “Living Conditions”, Kenyon College.
<<http://northbysouth.kenyon.edu/1999/space/livingcon.htm>>
- “Nigger Milk”: Jim Crow Museum of Racist Memorabilia. Ferris State University.
<<http://www.ferris.edu/jimcrow/caricature/>>
- “Cartoon showing anguished woman kneeling next to the body of a lynched man”: Laurence Foy, Library of Congress Prints and Photographs Division. In [Toni] Morrison Images, MIT OpenCourseWare.
<<http://ocw.mit.edu/ans7870/211/211.705/f03/studymaterials/morrisonimages/anguishedcartoon.jpg>>
- Linchamentos. Esquerda: “The lynching of Garfield Burley and Curtis Brown. October 8, 1902, Newbern, Tennessee”, foto 48. Direita: “The lynching of Thomas Shipp and Abram Smith, a large gathering of lynchers. August 7, 1930, Marion, Indiana”, foto 27. © 2005 Collection of James Allen and John Littlefield.
<<http://www.withoutsanctuary.org/main.html>>
- Uma família numa “kitchenette” em Chicago (1941): Russell Lee, FSA, Library of Congress. Site “Living Conditions”, Kenyon College. <<http://northbysouth.kenyon.edu/1999/space/livingcon.htm>>. Foto:
<<http://northbysouth.kenyon.edu/1999/space/kitchen.jpg>>
- Uma “kitchenette toilet”: in Richard Wright, *Twelve Million Black Voices*.
<<http://xroads.virginia.edu/~1930s/Print/document/12million/page2.html>>
- Sequência de linchamento: “Lynching of African American male, victim hanging in a tree, stripped, lower body wrapped in coarse blanket. Lynch mob. Circa 1900, location unknown”, fotos 38-40. © 2005 Collection of James Allen and John Littlefield. <<http://www.withoutsanctuary.org/main.html>>

IX ÍNDICE REMISSIVO

A

All by myself..... 62
Alzheimer, Josh(ua)..... 58, 99
American Hungeriv, 53, 76, 81, 90, 95, 102, 105, 106,
107, 115, 117, 118, 123, 124, 158, 160, 161
Armstrong, Louis 102
Asante, Molefi Kete 56
Avery, Evelyn 142, 143

B

Backwater Blues..... 63
Baker Jr., Houston...2, 4, 49, 50, 51, 54, 76, 93, 106, 127,
129, 130, 147, 165
Baker, Charlotte-Pierce 51
Baldwin, James 112, 146, 160, 162
Baraka, Amiri *ver* Jones, LeRoi
Barlow, William.....2, 5, 55, 56, 58, 60, 67, 97, 98, 102
Barnes, George..... 99
Basie, Count 62
Beinecke Library..... 120
Belafonte, Harry..... 6
Big Bill and the Memphis Five 99
Black Boy ...iv, 3, 5, 53, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 90, 95,
105, 106, 108, 113, 118, 120, 121, 130, 158, 160, 161
Black, Brown and White 2, 67, 69, 96, 150, 170
Blake, Blind 62
Blueprint for Negro Writing..... 119, 122, 123, 158
Blues
boogie-woogie..... 99, 100
Chicago 3
country 103
Bob, Black..... 58, 98
Brooks, Gwendolyn..... 112
Broonzy, Big Bill 2, 3, 5, 6, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64,
65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 83, 96, 97, 98, 99, 100, 101,
102, 103, 104, 105, 106, 110, 147, 148, 149, 150, 158,
159, 162, 169, 170, 171
Brown, Sterling 54, 62
Bruynoghe, Yannik 102, 159, 171
Butler, Robert..... 105, 131, 160

C

C and A Blues 65
Caldeira, Isabel..... 2
Cappetti, Carla..... 118
Carby, Hazel..... 76
Cayton, Horace..... 94, 131, 158, 165
Charters, Samuel 98
Chicago Defender..... 83
Crane, Stephen 77, 136

D

Dance, Stanley..... 68, 97
Davis, Blind John..... 110
Dick, Bruce 4, 60, 110, 111, 163
Diouf, Sylviane A..... 165
Dorsey, Thomas 58, 98

Drake, St. Clair 94, 131, 158
Dreiser, Theodore 120, 136
DuBois, W. E. B. 122
Dylan, Bob..... 62

E

Ellison, Ralph 3, 49, 72, 129, 130, 146, 160, 162, 165
Estes, Sleepy John..... 59

F

Fabre, Michel.... 81, 85, 97, 105, 114, 117, 124, 125, 126,
167
Farley, Christopher John 61
Farrell, James T..... 52
Felgar, Robert 114, 171
Foy, Laurence 171
Franklin, Aretha..... 62
Franklin, John Hope..... 62

G

Gates Jr., Henry Louis ... 1, 2, 86, 130, 158, 159, 161, 165
Gilroy, Paul..... 79
Going Back to Arkansas 67, 71
Going Down The Road 69
Goodman, Benny 62
Green Grass Blues 67, 71
Griffin, Farah Jasmine 4, 5, 52, 53, 55, 57, 60, 67, 73, 98,
99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112
Grossman, James 59, 84, 85, 93
Grossman, Stefan 59
Guy, Buddy..... 98

H

Hammond, John 62
Handy, W. C. 163
Harlem Renaissance..... 114, 164, 167
Holiday, Billie..... 62
House Rent Stomp 59, 101
House, Roger Randolph..... 58
House-rent party 59, 60, 97, 99, 103
Houston Baker, Jr. 49, 50, 51, 54, 76, 93

I

I wonder what's wrong with me..... 62
IC Blues 65

J

Jackson, Papa Charlie 59, 61
JanMohamed, Abdul R. 112
Jefferson, Blind Lemon..... 59
Jim Crow, leis 53, 56, 65, 70, 73, 77, 80, 90, 93, 106, 107,
127, 151, 155, 158, 169, 171
Johnson, Lonnie 62, 99
Johnson, Robert 62, 106
Jones, LeRoi 52, 57, 100

K

Keil, Charles..... 5, 55, 99, 100
Key to the Highway..... 2, 58, 66, 152
King, B. B. 169
Kinnamon, Keneth 127, 128, 143, 159, 160, 161, 162

L

Lawd Today! ..iv, 5, 53, 73, 74, 80, 85, 86, 88, 89, 90, 95,
114, 147, 158, 159
Lawrence, Jacob..... 3, 166, 168, 169
Lemann, Nicholas 89
Lewis, Jerry Lee 100
Lindy hop 111
Lone wolf blues..... 62
Looking Up at Down..... 55, 64, 152, 162

M

Man who lived underground, The 120, 121
Maxwell Street 102, 166
McCall, Dan 137
Memories of My Grandmother..... 120, 121, 123
Memphis Minnie 62
Miller, Eugene.....99, 112, 119, 121, 122, 123, 163
Miller, Punch..... 99
MLA ver Modern Language Association
Modern Language Association..... 11
Morrison, Toni 108, 130, 165, 171
Mr. Conductor Man..... 65

N

Native Son ..iv, 3, 5, 53, 73, 74, 76, 78, 86, 90, 91, 92, 93,
94, 95, 107, 108, 114, 117, 120, 121, 122, 124, 125,
127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138,
142, 143, 144, 145, 146, 158, 159, 160, 161, 162, 169

O

Oliver, Paul 1, 57, 102, 110, 150, 158, 171
Outsider, The..... 117, 125
Owsley, Bill 99

P

Panassié, Hughes..... 102
Park, Robert 107
Petry, Ann 112
Philpott, Thomas 115
Plough-hand Blues 63, 153
Prince, Valerie Sweeney..... 53, 133, 138, 140, 147

R

Ragtime 100
Rainey, Ma..... 108, 168
Reilly, John M. 142, 146
Rodgers, Lawrence R. 4, 75, 127, 132, 146
Rosenblatt, Roger..... 132
Rosskam, Edwin..... 81

S

Santelli, Robert 162, 163
Saraiva, Ana Luisa 113
Scorsese, Martin..... 61, 162, 163, 169
Scruggs, Charles 127
Seeger, Pete..... 62
Slim, Memphis..... 102
Smith, Bessie 62, 63, 133
Smith, Charles Edward 68
Southern Flood Blues..... 63, 153
Springsteen, Bruce 62
Starvation Blues 68, 154
Stein, Gertrude 114
Stepto, Robert 130
Stump Blues 62, 154
Sweetheart Land 99

T

Tampa Red..... 58, 98
This Train..... 65, 154
Townsend, Henry..... 55
Twelve Million Black Voices .5, 50, 52, 61, 72, 81, 82, 83,
86, 95, 171

U

Uncle Tom's Children....iv, 5, 52, 73, 74, 85, 90, 95, 106,
108, 120, 136, 158, 162
Unemployment Stomp 99, 100

V

van Rijn, Guido..... 68

W

Walker, Margaret 129
Walking down the Lonesome Road 66, 155
Waters, Muddy..... 59, 98, 102
Weldon , William..... 68
Werner, Craig 86, 130
West, Dorothy 72, 112, 118, 152
When Will I Get to Be Called a Man 61, 151
White Man, Listen! 113, 125
Williams, Fred 99
Williamson, Sonny Boy 62
Wilson, August 108, 167, 168
WPA Blues 68, 155
Wright, Richard .iv, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 49, 50, 51, 52, 53, 57,
58, 60, 61, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81,
82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 100, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123,
124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
148, 149, 158, 159, 160, 161, 162, 171

