Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Richard Wright: Um Jó Afro - Americano no Século XX

unesp

CLÁUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO

RICHARD WRIGHT: UM JÓ AFRO-AMERICANO NO SÉCULO XX

Tese apresentada ao
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista,
Câmpus de São José do Rio Preto,
para a obtenção do título de Doutora em Letras
Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlian

1999

unesp

CLÁUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO

RICHARD WRIGHT: UM JÓ AFRO-AMERICANO NO SÉCULO XX

Tese apresentada ao
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
da Universidade Estadual Paulista,
Câmpus de São José do Rio Preto,
para a obtenção do título de Doutora em Letras
Área de Concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlian

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

921/00

1999

DADOS CURRICULARES

CLÁUDIA MARIA CENEVIVA NIGRO

FILIAÇÃO	Laércio Ceneviva (in memorian) Clarice Carolina Martins Ceneviva
1981/1982	Curso de Gradução em Letras e Filosofia Universidade Federal de Uberlândia
1982/1986	Curso de Licenciatura em Letras (Português – Inglês) UNESP – SJRP
1986/1989	Professora de Inglês *Centro Cultural Brasil-Estados Unidos* - SJRP
1992/1994	Curso de Pós-Graduação em Letras – Mestrado UNESP – SJRP Bolsista da CAPES
1995/1997	Curso de Pós-Graduação em Letras – Doutorado UNESP – SJRP Bolsista da FAPESP
1998/1999	Professora de Inglês no *London* - SJRP Professora adjunto III na UNIP - SJRP

60

Aos

meus filhos

Tiago

Daniel

Gabriela

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela bolsa que me permitiu a realização deste trabalho;

À minha mãe, Clarice Carolina Martins Ceneviva, e aos meus irmãos, Clarice Maria Ceneviva e Laércio Ceneviva, pelo incentivo em todos os momentos;

À Gabriel Angel Nigro, pelo amor e companherismo;

Ao Prof. Dr. Carlos Daghlian, responsável pela segura e competente orientação;

Às Profas. Dras. Carmem Lúcia Zambon Firmino e Giséle Manganelli Fernandes, pelas críticas e sugestões feitas a este trabalho durante e após o exame de qualificação;

Às funcionárias do Departamento de Letras Modernas, Helena Luiza Buosi de Biagi, Romilda Dolores Menezes e Soraia Maria Xavier Bastos Moitinho; aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Nanci Queirós de Assis Pereira, Oscar José Marques; aos funcionários da Biblioteca, Márcia Salinas Menezes, Maria do Carmos Junqueira, Olinda Vacari Tezine Luchesi, Rogério Pereira Vaz, Rosana Pires Borelli e Wilse T.B. Azevedo Soares, pela dedicação com que sempre me atenderam,

o meu profundo reconhecimento.

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Cláudia Maria Ceneviva Nigro, RICHARD WRIGHT: UM JÓ AFRO-AMERICANO NO SÉCULO VINTE. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), S. J. do Rio Preto, 1999.

RESUMO

Esta tese analisa matizes de intertextualidade, enfatizando, principalmente, o *Livro de Jó* nos romances *Black Boy, Native Son* e *The Outsider* do escritor afro-americano Richard Wright (1908-1960). O ficcionista criou personagens que, no processo de amadurecimento, se desvencilharam do ser negro, embora ainda utilizassem a comunidade negra como reflexo. Repletos de motivos cristãos e pagãos, os romances de Wright projetam a religião como formadora de um conhecimento profundo no indivíduo, que se dá por meio do sofrimento e dos questionamentos de seus protagonistas. Assim, os livros de Wright tratam de algumas questões levantadas no *Livro de Jó,* tais como a natureza divina, a sabedoria, o conflito entre indivíduo e sociedade e a busca do autoconhecimento, que sustentam o seu significado nos dias atuais. Aliás, usamos também recriações do livro bíblico, tais como: o poema de Frost *The Mask of Reason*, a narrativa de Wells *The Undying Fire* e a peça de MacLeish *J.B.*, a fim de estabelecer um paralelismo das leituras de *Jó*, realizadas por estes autores, com a leitura ampla de Wright, que vai se intensificando a partir da autobiografia do autor. As epígrafes extraídas de *Jó*, com que Wright abre seus romances, sugerem as tensões causadas pelo dilema que motivou sua obra.

Unitermos: Richard Wright, Literatura Norte-Americana, Romance Afro-Americano, *Livro de Jó*, Intertextualidade, Literatura Comparada.

RICHARD WRIGHT: AN AFRICAN AMERICAN JOB IN THE 20TH CENTURY. Doctor's dissertation presented by Cláudia Maria Ceneviva Nigro to the Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1999.

ABSTRACT

Based on *Black Boy, Native Son* and *The Outsider*, by the African American writer Richard Wright (1908-1960), this dissertation analyzes nuances of intertextuality, emphasizing *The Book of Job*. The writer created characters that freed themselves from being a negro in their maturing process, and still made use of the community as a reflex. Abounding in Christian and pagan myths, Wright's novels projects religion as molder of a profound knowledge in the individual, derived from his protagonists'suffering and questioning. Thus, questions raised in *The Book of Job*, such as divine nature, wisdom, the conflict between individual and society, and the search for self-knowledge, support its meaning today and are dealt with in Wright's books. Otherwise, we also use the biblical book's recreations, such as: the poem of Frost *The Mask of Reason*, the narrative of Wells *The Undying Fire* and the play of MacLeish *J.B.*, in order to establish a parallel between these writers and Richard Wright, whose reading presents an intensification starting by his autobiography. The epigraphs taken from *Job*, with which Wright opens his novels, suggest the tensions caused by the dilemma which inspired his work.

Key-words: Richard Wright, American Literature, African American Novel, *Book of Job*. Intertextuality, Comparative Literature.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

1. Nota explicativa....08

2. Introdução....09

2.1 Objetivo e método....12
2.2. Richard Wright....15
2.3. O Intertexto....24

3. Os questionamentos de Jó....29

4. A leitura bíblica de *Jó* na literatura ocidental....45

5. As recriações do *Livro de Jó* no século XX....61

5.1. Herbert George Wells e o "espírito do mundo"....62
5.1.2. O intertexto com *Jó*....64
5.1.3. Os amigos de Jó....68
5.1.4. Os personagens de Wells....70
5.1.5. Wells e a polissemia de vozes....70
5.1.6. Jó: o protagonista à espera de respostas....73

5.2. Robert Frost e a fé um tanto quanto tradicional....76

5.3. O processo junguiano de individuação no teatro de Archibald MacLeish....84
5.3.1. O intertexto na peça....85
5.3.2. O olhar que reflete concepções segregacionistas....92
5.3.3. O puritanismo e a imagem da mulher em *J.B.*....93

6. Richard Wright no percurso jobiano do saber....98

6.1. *Black Boy*: a importância da biografia na construção da obra de R. Wright....100
6.1.1. A autobiografia imaginativa de R. Wright....106

6.1.2. O impacto biográfico nas noites do Sul.....109
6.1.3. As epígrafes.....114
6.1.4. O universo mítico, folclórico e religioso no texto de Wright.....117
6.1.5. Jó e Richard: o sofrimento injustificado.....124

6.2. *Native Son* e as relações com a memória de Richard Wright.....129
6.2.1. Aspectos trágicos no romance de Wright.....130
6.2.2. Os motivos reveladores da escrita.....135
6.2.3. Bigger Thomas e a tradição cultural da América.....153
6.2.4. O intertexto com o *Livro de Jó*.....176

6.3. *The Outsider*: a reflexão filosófica fixada nas exceções da vida.....184
6.3.1. O existencialismo de Wright.....185
6.3.2. A história da história de Wright com Jó.....188
6.3.3. Imagens do segregacionismo.....200
6.3.4. Hegel e o "espírito do mundo".....208
6.3.5. Nietzsche e Jung: existencialismo na tragédia?.....211
6.3.6. Jó e Cross: forasteiros culturalmente engajados na tradição da rebeldia.....215

7. Considerações Finais.....224

8. Bibliografia.....226

1. NOTA EXPLICATIVA

As alusões e citações da fonte primária serão seguidas dos números das páginas em que se encontram, de acordo com a edição incluída na bibliografia.

As indicações de fonte secundária serão feitas mediante a colocação entre parênteses, logo após cada alusão ou citação, dos números das páginas pertinentes precedidos do número de ordem da obra na bibliografia, seguido de dois pontos.

As citações serão feitas em itálico, sem outros destaques, independentemente de sua extensão.

As citações em português extraídas de obras publicadas em inglês foram traduzidas pela autora desta tese.

Os itens da Bibliografia seguem as normas da MLA no caso das obras em inglês e as da ABNT no caso das obras em português.

unesp

2. INTRODUÇÃO

The man who finds his homeland sweet is still a tender beginner; he to whom every soil is as his native one is already strong; but he is perfect to whom the entire world is as a foreign land. The tender soul has fixed his love on one spot in the world; the strong man has extended his love to all places; the perfect man has extinguished his.

Hugo de St. Victor (trans.Edward Said)

A relação entre os romances *Black Boy, Native Son* e *The Outsider* de Richard Wright (1908-1960) com o *Livro de Jó* faz parte do processo criativo do autor. A intertextualidade com *Jó*, mesmo que aparentemente não almeje ser a intertextualidade dominante na obra do escritor, faz-se intensa e pode conter as dúvidas do autor sobre religião e os questionamentos sobre a realidade do negro em solo americano. A noção de justiça divina também se mostra premente: trata-se do chamamento de Wright pelo Deus justo que responde a Jó e que reconhece o comportamento questionador ante a diversidade.

Assim, no primeiro capítulo abriremos o trabalho esclarecendo o objetivo. O estudo das epígrafes serve para fazer a ligação entre as obras mais importantes do escritor afro-americano, aparentemente desconexas. Faremos também uma retomada do lugar do escritor afro-americano na literatura de seu país, com o intuito de melhor apresentar Richard Wright ao leitor brasileiro.

Após esta introdução, iniciaremos com uma resenha da crítica relacionada ao *Livro de Jó* e enveredaremos por uma tentativa de análise do livro bíblico em nosso contexto. No segundo capítulo, procuraremos aprofundar nossa reflexão sobre o *Livro de Jó*, com o objetivo geral de extrair de textos teóricos sobre o assunto a fundamentação necessária

unesp

para o "entendimento", e com o objetivo específico de preparar o material para explorar a intertextualidade das epígrafes de Richard Wright. Com base nestas leituras, selecionaremos estratégias de trabalho para refletirmos sobre os resultados encontrados e destacaremos algumas influências do livro bíblico na literatura ocidental, até chegarmos às leituras contemporâneas do *Livro de Jó,* que incluem a obra de Richard Wright.

O próximo passo será dar sequência à introdução sobre o *Livro de Jó*, procurando verificar certas influências do livro bíblico na literatura ocidental, na tentativa de mostrar como *Jó* inspirou e marcou algumas obras importantes de grandes escritores que se serviram do livro bíblico e como estes foram significativos para a noção de intertextualidade que trabalharemos nesta tese. Neste terceiro capítulo procuraremos apontar a presença de *Jó* em autores consagrados no cânone da literatura universal, seguindo, de certa maneira, uma ordem cronológica, demonstrando que o cânone ocidental construiu-se, de certa maneira, a partir do livro bíblico.

No quarto capítulo discutiremos recriações modernas do livro bíblico na literatura norte americana. Trabalharemos com a narrativa de Wells, o poema de Frost e a peça de MacLeish. Estas releituras constituirão um passo importante para o entendimento de Jó na obra de Wright. Tal como Jó, que enfatizou pontos distintos em seus diálogos, Wright iniciou em *Black Boy* o mergulho no Eu. Entretanto, este mergulho, como visto nas epígrafes por ele utilizadas (uma de *Jó* e outra de um conto folclórico), ainda se mostra fortemente marcado pelas raízes afro-americanas. O personagem Richard sustenta o caminho do social para o individual e, por esta razão, enfatizaremos a memória associada à busca do autoconhecimento. Ligaremos esta obra de Wright com o poema de Frost, cujos elementos sociais encontram-se marcados com a mesma intensidade com que refletem os movimentos do ser em busca do divino em si. Em *Native Son* a relação que se estabelece com a narrativa de Wells leva em consideração os elementos jobianos trabalhados por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Wells: a busca do autoconhecimento encontra-se diluída em reflexões acerca do caminho percorrido pela humanidade. O vínculo hegeliano, construído por uma associação entre individual e universal, pela educação através da história, é enfatizado pelas vozes dos personagens Jan e Max, dissonantes em relação à voz do protagonista. Em Bigger, por sua vez, podemos detectar o arquétipo do *Self*, posteriormente visto em *The Outsider* e na peça de MacLeish. Embora MacLeish tenha criado o "seu Jó" depois de Wright, pudemos compreender, através destas releituras, o inconsciente coletivo de Jung: no pós-guerra, os escritores eram ainda mais questionadores da justiça divina. Assim, justificamos este capítulo como uma leitura jobiana dos pontos a serem levantados nas obras de Richard Wright.

No último capítulo analisamos as obras *Black Boy, Native Son* e *The Outsider* focalizando, principalmente, as marcas de Jó nos personagens de Wright. Acreditamos que, como afirma Fiorin, o itinerário pelo discurso não se esgota no interior do próprio discurso, mas se projeta na história (77:77 e 80).

Richard Wright encontrou no livro bíblico um elemento de contraponto que se integrou no próprio criar. O eixo de sua análise de *Jó* desloca-se dos elementos puramente formais do texto e o transcende, sem que um seja anulado pelo outro. Assim, o escritor afro-americano ultrapassou o existencialismo e todas as correntes a que foi encerrado pela crítica, pois para os personagens de Wright o fato de existir não era mais importante do que a busca pessoal pelo autoconhecimento. Deus aparece nas narrativas como momento de pura intelecção, afirmando a fé como pensamento. Aplicam-se aos personagens de Wright a afirmação de Vittorio Gasman segundo a qual *o único erro de Deus foi não ter dado duas vidas ao ser humano: uma para ensaiar, outra para atuar*, uma colocação que tenta conciliar as tradições puritanas e aristocráticas com as tensões vivenciadas pelos negros, e que apresenta uma maneira pluralista bem condizente ao gosto dos norte-americanos.

unesp

2.1. Objetivo e Método

A preocupação com a busca da totalidade humana já afligira as gerações anteriores a Jó. A dualidade exposta pela busca individual, que muitas vezes reflete a coletividade, espelha-se sobremaneira na obra do escritor afro-americano Richard Wright. Retratando o homem alienado (pessoa que não toma conhecimento dos problemas sociais e não tem consciência dos seus direitos) do resto da comunidade afro-americana, Wright retoma o tema jobiano e sustenta que a verdadeira liberdade requer de cada indivíduo a aceitação do seu elo com a humanidade. Assim, o escritor manipula uma linguagem articulada e de absoluta precisão na criação de personagens que se desvencilharam do ser negro, mas nunca deixaram de utilizar a comunidade afro-americana como espelho, individualizando a maneira de apresentar sua mensagem. Segundo Kristeva *o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o córpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no texto.* (109:98) Os personagens de Wright, portanto, são seres sociais que se iniciam no processo de autoconhecimento por meio do mergulho no *Self* junguiano.

Neste trabalho mostraremos o intertexto proveniente do *Livro de Jó* e de suas recriações nas seguintes obras de Wright: *Black Boy* (1945), *Native Son* (1940) e *The Outsider* (1953). Entretanto, uma questão nos vem à mente: como desenvolver este tema trabalhando com obras que apresentam temas antitéticos, muitas vezes díspares?

Ao que saibamos, trabalhos que tratam da obra de Wright à luz das epígrafes extraídas de *Jó* ainda não foram realizados. No entanto, Linda Hamalian interpreta epígrafes em geral, não se atendo ao possível intertexto da obra do escritor com o Jó bíblico. (23:78) Em *Lawd Today,* Hamalian trabalha com as epígrafes que Wright extraiu

de T.S. Eliot, Van Wyck Brooks e Waldo Frank. Em *Savage Holiday* ela cita as onze epígrafes que, segundo a autora são ligadas entre si. A epígrafe inicial é de Oscar Wilde, a segunda epígrafe é do *Livro de Jó*, a terceira do *Livro do Êxodos*, a quarta de Sandor Ferenczi, a quinta de Freud, a sexta de Nietszche, a sétima de Theodore Reik (que traduz Nietszche em termos psicanalíticos), a oitava do *Fausto*, a nona de Eurípedes, a décima de *Corintios*, e a final do *Dr. Fausto* de Marlowe. A autora analisa as epígrafes para relacionar os personagens a uma possível justificativa para a história narrada nestes livros de Wright.

Já o nosso procedimento de análise fundamenta-se na obsessão do escritor Richard Wright com a linguagem produtora de sentido. O ser afro-americano traduz-se, nas obras de Wright, por uma paixão pela polissemia: ao mesmo tempo que enfoca o indivíduo e sua busca interior (Jung), mostra outras vozes clamando pela coletividade. Nas obras do escritor fica patente a combinação de contrários, a ambigüidade proposital, que chega até mesmo a tratar de temas duais. A polifonia bakhtiniana apresenta-se, assim, reveladora de algumas linhas teóricas, cabendo ao leitor desta tese não fazer opção por nenhuma delas. Aliás, qualquer crítico é forçado a reconhecer que não existe um ponto de partida fixo para a literatura e que cada texto pede uma teoria que lhe convenha. Conforme diz Frye *Todos os ensaios cuidam de crítica, mas por crítica eu entendo a obra conjunta da erudição e do gosto voltados para a literatura; uma parte do que é variavelmente chamado educação liberal, cultura, ou estudo das humanidades*. (83:11)

No entanto, a solidez do significado nos levou a optar pelo interstício entre uma idéia e outra. É sabido que Wright pretendeu reconstruir a busca do ser humano por sua identidade em um discurso plurissignificativo que significa tudo, qualquer coisa e nada. Não há no discurso do escritor uma linearidade, um sentido estanque. Antes porém, sua

unesp

obra é repleta de sentidos que se dirigem a diversos caminhos movendo o ambíguo para o terreno da intelecção pura.

As obras que analisaremos engendram uma combinatória ímpar: a revolução do escritor não é só pessoal, mas um retoque da marginalidade ocidental encontrada na literatura e fundamentada, principalmente, no personagem de *Jó*. Seus personagens constituem o outro como mesmo e projetam nesta estrutura a disjunção dos contrários.

Assim, levaremos em conta os aspectos intertextuais por meio de comparação e contraste. Iremos enfocar as obras *Black Boy* (1945), *Native Son* (1940) e *The Outsider* (1953), explorando suas associações com o livro bíblico de *Jó*, interpretaremos as epígrafes para inserir o escritor na tradição da literatura rebelde (marginal) ocidental, a fim de mostrar a maneira estética com que Wright trata de questionamentos profundos que determinam as diretrizes de sua obra. No que diz respeito aos aspectos estéticos literários, houve nesta tese a necessidade de citar que o escritor inovou: discordou dos modelos existentes na literatura afro-americana e nela imprimiu tal força que após Wright novos rumos foram tomados.

Nossa orientação teórica fundamenta-se em algumas teorias da narrativa, como as de Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, Julia Kristeva, bem como em pensadores, tais como Hegel e principalmente Carl Gustav Jung. Transitando por tantas áreas do conhecimento, em nossa pesquisa usamos também o conceito de ironia de modo genérico, conforme dicionarizado por Massaud Moisés: *a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender*. (118:295) Entretanto, em duas ocasiões lançamos mão da ironia socrática: *propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundí-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios (...) a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências*. (294)

unesp

O intertexto com Jó lançou um olhar diferenciado para a obra de Richard Wright e levou-nos a descobertas que podem conduzir a uma revalorização do escritor. A partir das epígrafes extraídas do *Livro de Jó*, mostraremos a conexão entre os questionamentos de Jó e dos personagens de Wright, cuja degradação social decorre também da opressão racial.

2.2. Richard Wright: a representatividade afro-americana.

Richard Nathaniel Wright, fruto de uma família pobre e discriminada pela sociedade americana que segrega minorias étnicas, especialmente os negros, foge do padrão familiar esperado e sustentado nos Estados Unidos e catalisa seu profundo sentimento de exclusão, não em forma de violência, mas em forma de arte. Vivendo sob os estereótipos brancos e lutando contra eles, Wright encontrou no Partido Comunista a chance para tornar-se conhecido como escritor e sair das enormes filas de ajuda aos necessitados na época da Grande Depressão de 1930.

A Grande Depressão mostra claramente a instabilidade das fortunas e a falta de segurança, em qualquer nível social. Este fantasma ronda principalmente as minorias. A insegurança gera violência na luta pelo trabalho pretendido, já que este se tornou escasso. Mas esta violência não diz respeito apenas à América do Norte, pois tal sentimento vinha da propaganda de Mussolini, Hitler, Franco e Tojo. A população mundial em crise tenta desesperadamente definir o poder e criar, assim, valores preestabelecidos por estes mesmos poderosos, que tragam segurança e estabilidade, como a maneira mais fácil de livrar-se da responsabilidade das decisões. A figura do líder, bom ou mau, avulta-se como fundamental e desestrutura toda a sociedade.

unesp

A própria situação do país, entre guerras e tendo que se reconstruir após a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, criou na maioria dos escritores norte-americanos um sentimento de rebeldia, muitas vezes estampado em atos de violência. A busca por novas formas na literatura, assim como em relação à situação do país por ocasião da Grande Depressão, tem como alvo principal a rejeição das formas anteriores. A literatura, neste período, vestiu-se, algumas vezes, da fórmula de literatura crítica e da literatura de protesto. Porém a reflexão destes escritores melhor se ajusta ao questionamento ético da tradição, do dogma, da moral e da justiça social. O sentimento de frustração expresso em suas obras também foi uma forte característica da escrita da América nos anos 20, 30 e início dos anos 40.

Os romances da geração entre as duas guerras mundiais refletem as mudanças bruscas pelas quais o país passou. A primeira década (1919-29) foi marcada por uma suposta prosperidade e neutralidade política e a segunda (1929-39), pela Grande Depressão e intensa atividade política.

É com o ingresso no partido e no *Federal Writer's Project* (projeto financiado pelo governo em apoio aos escritores da época) que Richard Wright muda a trajetória de miséria e dor a que vinha sendo submetido desde a infância. Provém daí o tom forte de angústia que predomina em toda a sua obra.

Apesar de ser citado por Harold Bloom (55), Richard Wright não faz parte do cânone literário norte-americano. Encontra-se no cânone apenas dentro do contexto da literatura afro-americana. Decidimos, entretanto, colocar Richard Wright e sua obra inicialmente dentro da linha mestra universal de obras canônicas e, afunilando as perspectivas, passar à literatura norte-americana e, finalmente, à afro-americana, mas sem desmerecer a literatura afro-americana. Trata-se exatamente do oposto: o que pretendemos mostrar é que rótulos como os de literatura irlandesa, literatura latina, literatura afro-

unesp

americana podem repercutir negativamente no trabalho de seus escritores, pois são aglutinados pela crítica de acordo com características pessoais e não confrontados com a cultura da qual, de qualquer maneira, são obrigados a participar. O simples rótulo de literatura afro-americana torna, de certa maneira, a obra sujeita a outro rótulo: o de literatura de protesto, entendida pejorativamente como mera propaganda, sendo que deveríamos senti-la como obra de arte literária. Segundo Fuller, a literatura negra, às vezes, disfarça-se em literatura de protesto porque, se lidar honestamente com a vida do negro, se tornará acusatória à sociedade branca, e ninguém quer ser acusado, principalmente de crimes contra a alma humana. (17:229-242)

A obra de Wright, apesar de sua tarja de literatura de protesto, espelha a fusão de um racismo pronunciado com uma tradição mais ampla de protesto social. Aliás, os tons de protesto sempre foram particularidades da grande literatura, desde o *Livro de Jó*.

Seguindo a tradição da marginalidade, em que o "herói" procura constantemente a terceira via do conhecimento (não deixando de lembrar que o rio não é visto apenas em sua parte mediana, porém em conjunto com suas margens), rompendo com os limites e quebrando os códigos vigentes e pela tradição da rebeldia, de alguma maneira ligadas, os romances de Wright apresentam esses traços da literatura universal, principalmente por meio de seus protagonistas, protótipos da tradição do indivíduo marginal e do herói rebelde. Este homem, com a tensão entre o herói e o homem comum, exprime-se por sua alienação e divisão interior.

Segundo Maurice Friedman, esta é uma tradição forte na literatura e passa por *Jó*, pela tragédia grega, pelo *Fausto* de Goethe e por muitos heróis de Dostoiévski, Nietzsche, Melville, Kafka, Camus e outros. (80)

A rebeldia conduz a dois caminhos: um ao encontro de si mesmo, da definição do mundo e da totalidade, caminho este seguido por Jó, Aliocha, Boris Max e Richard. O

unesp

outro, mais comum na estética da rebeldia, condiz de certa forma com a marginalidade. Trata-se da estética do dionisíaco, divorciada da ética, do espiritual e do social, encontrada nos personagens de Wright e Dostoiévski: Bigger, Ivan, Raskolnikov, Cross Damon e em personagens de Purcha, John Milton, Samuel Taylor Coleridge e outros.

Apesar das duas vertentes conduzirem a caminhos opostos, elas passam por vias idênticas de questionamentos. O personagem rebelde apresenta-se, na ocasião dos questionamentos, como indivíduo marginal, fora de contexto aceito pela sociedade. A rebeldia, então, não consiste em criar padrões do nada, mas em inverter ou questionar os valores da sociedade em que se vive.

Richard Wright, leitor assíduo de Dostoiévski, seguiu a linha da rebeldia e da marginalidade. Wright imbuiu-se do estilo e da técnica de Dostoiévski, da obra dostoievskiana decomposta em várias teorias filosóficas autônomas e contraditórias confirmadas por seus heróis: a grandeza do drama, do mistério, da aparência terrestre e da verdade eterna. Do universo de Dostoiévski, Wright apropriou-se da aproximação com a ação que se passa no mais profundo do homem. Os acontecimentos, as peripécias do mundo exterior são pontos de referência: a tragédia é interior. Os rebeldes dostoievskianos carregam consigo sua alienação, em forma de contradições e divisões internas, o que não deixa de ser o problema do homem moderno. Os protagonistas de Wright não fogem deste padrão de rebeldia. Como Raskolnikov, eles não se tornam um novo homem, pois não conseguem resolver seu dualismo interior.

O tom de rebeldia parece provir principalmente de suas leituras de Henry L. Mencken, crítico de Baltimore conhecido por sua postura agressiva que, tendo estado na Europa, escreve nos Estados Unidos desbancando alguns grandes nomes e promovendo outros. Seu livro mais lido por Wright foi *A Book of Prefaces* (1917), incluído em *Prejudices* (1919-1927).

unesp

O meio urbano atingiu os negros após a Grande Migração do sul agrário para o norte industrializado. Wright espelhou-se em obras como: *Maggie, A Girl of the Streets* de Stephen Crane (1891), *Sister Carrie* de Dreiser (1900) e *The Jungle* de Sinclair Lewis (1906). Porém a lembrança do sul agrário contamina seu romance, como se a grande cidade não passasse de uma grande plantação escravagista, onde os indivíduos diluem-se na necessidade de sobrevivência por meio do trabalho intenso, que lhes suga todas as forças.

Desse modo, Richard Wright remete a Sinclair Lewis e F. Scott Fitzgerald, que passaram da sátira à consideração de problemas como o perigo do totalitarismo ou o efeito corrosivo da confusão de padrões morais. O ferrenho teor crítico e rebelde de Sinclair Lewis em *Babbitt*, como paródia ou caricatura da classe média, chega a ultrapassar o estilo de Mencken, e, de certo modo, influencia Wright, não se importando com qual dos universos lida: se com o agrário ou com o industrial.

Tendo este período entre as guerras refletido inúmeras mudanças, o tom de rebeldia e violência torna-se comum. Jovens escritores rebeldes como Sherwood Anderson, John Dos Passos, Ernest Hemingway e William Faulkner pululam na imaginação do autor. A quebra do estilo vigente no tratamento de assuntos tradicionais e os novos estilos transparecem em sua obra.

A depressão dos personagens de Dos Passos e Steinbeck não está longe da depressão vivida por Wright em Bessie Mears, sra. Thomas, sr. e sra. Dalton e na quase totalidade dos seus personagens. E a marginalidade, a animalização, a inocência dos personagens de Steinbeck não se distanciam muito de Bigger e de Cross.

Caminhando por esta tendência do romance de violência, deparamos com Robert Penn Warren, que, em suas obras, de ação violenta, lida com crimes, condenações, lutas, tudo, porém, direcionado ao personagem. Em função do sofrimento, este herói atinge uma

unesp

importância trágica e vemos seu progresso iluminado pelo discernimento e por momentos de conhecimento próprio, tal qual Bigger. Esta procura por definição em personagens torturadas, frustradas e confusas faz-se visível em Thomas Wolfe.

O universo da trágica condição humana também é tratado por William Faulkner (*Light in August)* e Gertrude Stein. A admiração de Wright pelo trabalho de Gertrude Stein era evidente. Tentou empregar em *Filho Nativo* o estilo inconfundível de Gertrude Stein, coordenando a composição da linguagem com o fluxo da consciência, o uso do presente contínuo, a apresentação ambígua ou do incoerente, e a descrição de eventos exteriores para representar a vida interior etc. Richard Wright afirmou que a leitura de "Melanctha", um conto incluído em *Three Lives*, onde o personagem, uma negra, vem representado como um ser humano em sua trajetória dramática, foi um dos acontecimentos mais importantes de sua carreira.

Dreiser, com seu questionamento contínuo da tradição, da justiça, da experiência da miséria humana, fez com que Richard Wright criasse um Bigger Thomas que muito se aproxima de Clyde Griffiths, personagem de *An American Tragedy* (1925). O ciclo da vida de Clyde (apreensão, julgamento, convicção e execução pelo assassinato de Roberta) lembra o de Bigger (julgado e condenado pelo assassinato de Mary).

Dentro da literatura afro-americana, o romance e a poesia de caráter nacionalista da Renascença do Harlem (1920-1930) clama pela atenção de Richard Wright. Este movimento se expressou, de forma mais enfática, na poesia e na religião.

Jean Wagner coloca o movimento da Renascença como aquele que, após a Primeira Guerra Mundial, produz o "New Negro": termo cunhado por Alain Locke, que define este movimento de despertar para a mudança. E diz ser a poesia a viga mestra da aproximação das pessoas com os poetas negros, uma poesia que louva a raça e mostra o ressentimento pelos brancos, uma evolução do negro americano. (155)

unesp

O conflito de uma religião institucionalizada que se apresenta para o negro como ópio, gerou na Renascença uma luta contra Deus. Porém, havia poetas em que o grande conflito não se encontrava nas oposições Deus x Homem, ou homem negro x homem branco, mas sim entre o homem e ele mesmo. Claude McKay e Jean Toomer, que segundo Keneth Kinnamon foram comparados a Wright, também partilharam esta busca.

McKay, além da busca do autoconhecimento, é também um rebelde. A medida que o seu orgulho da raça vai sendo testado pelos estereótipos racistas, a sua consciência de raça cresce.

Jean Toomer, em seu poema "Blue Meridien", preconiza a reconstrução do homem. Os aspectos da rebeldia, do orgulho da raça, da reconstrução do homem chamam a atenção de Wright, pois penetram tão profundamente na alma negra que descobrem aspirações básicas da raça humana. Passam, então, a valores universais que não deixam a literatura negra ficar em uma redoma e lhe dão a possibilidade de ser considerada obra de arte.

Wright, além de escritor, foi um orador anti-racista. Fez parte da tradição da retórica da agitação iniciada por Frederick Douglass e propagada por Garrison em sua luta anti-escravagista. Keneth Kinnamon diz que na época da publicação de *Filho Nativo*, Wright já era um conferencista voltado para as dificuldades de sua raça. (28:1-33) Em fevereiro de 1939 ele proferiu a conferência "Negro Culture in New York" no centro comunitário do Harlem; no YMCA do Brooklin proferiu, em maio do mesmo ano, "The Cultural Contributions of the Negro in America" e, em setembro, apareceu juntamente com Langston Hughes e James W. Ford no Festival de Cultura Negra em Chicago. E assim, suas participações como conferencista não cessaram. Falou sobre os problemas do escritor negro, sobre como nasceu o personagem Bigger Thomas etc.

O misto de consciência de raça provindo de sua luta pessoal a favor dos negros e dos escritores da Renascença do Harlem expandiu-se em uma consciência de classe,

unesp

característica de uma corrente intelectual mais ampla. Os escritores negros dos anos 30, de certa maneira, fizeram um balanço do papel do negro na América e todos os temas da cultura e tradição do negro americano tornaram-se visíveis. Eles discutiram temas como a escravidão, o medo do branco, a cultura do sul rural, a Grande Migração, os guetos negros das grandes cidades do norte etc. O romance negro torna-se ligado a essa tendência maior na arte moderna. A escrita tensa, impregnada de desilusão, reflete os anos de miséria e dor a que os negros foram forçados a submeter-se.

Wright não é somente um grande escritor da literatura afro-americana, mas um observador inteligente da vida cultural, política e social da América e de vários outros lugares por onde passou (Espanha, África, França etc.).

Como escritor, após o reconhecimento, Wright estimulou a imaginação de muitos outros escritores do pós-guerra. Quase todo escritor negro denunciava alguma influência de Wright. Nenhum discípulo, entretanto, superou o mestre, pois não foram além do protesto.

Os descendentes diretos de Richard Wright formaram a chamada "Wright's School", da qual fizeram parte Chester Himes, Willard Savoy, William Gardner Smith, Alden Bland, Carl Offord, Ann Petry, Curtis Lucas, Philip B. Kaye, Lord Brown. Willard Motley e sua obra *Knock on Any Door*, que trata da comunidade italiana em Chicago, descendem de *Filho Nativo.*

Wright ajudou escritores como James Baldwin, que não reconheceu a herança de Wright e o situou na literatura de protesto panfletária em seu artigo "Everybody's Protest Novel", incluído no livro *Notes of a Native Son.*

Ralph Ellison também negou a influência de Wright. Apesar de o tema da invisibilidade já existir fortemente em "The Man who Lived Underground" de Wright, Ellison (14:89-104) afirma em *Shadow and Act* que *Invisible Man* é uma idéia sua, proveniente da novela de Dostoiévski *The Underground Man.* Morris Dickstein (12:117-

unesp

124) diz que Wright foi atacado como exemplo literário por Baldwin e Ellison, justamente aqueles que ele encorajou no início de suas carreiras.

Com a construção de seus personagens, Wright, além de questionar os estereótipos, luta por sua exterminação e denuncia a situação do homem negro na América para, consequentemente, construir uma nova imagem do negro na sociedade: um indivíduo inteligente, capaz de realizações, o que se torna sua maior contribuição para a literatura afro-americana.

Na literatura afro-americana, especialmente em Richard Wright, o negro não é puramente africano, estando imbuído de sua experiência na América. Assim, Wright trata principalmente dos fatores sociais que deram forma à africanidade, e não apenas da africanidade em si.

Wright coloca a Negritude em suas obras como problema individual, e não somente relacionada à raça, ao grupo. Tal atitude não leva o escritor ao nacionalismo intenso do "Légitime Défense", o que de maneira nenhuma faz de seu trabalho uma obra alienada da vida do negro. O que acontece é que Wright não escreve uma obra puramente "afro", mas afro-americana e, acima de tudo, universal.

Richard Wright utilizou em sua obra os elementos do movimento cultural europeu: o Marxismo, o Surrealismo e o Existencialismo. Por meio de suas críticas em relação aos negros (retorno à cultura africana e a identificação com os negros latino-americanos: efeitos da pressão dos anos 20 em relação aos negros europeus) e de sua revolta diante das condições oferecidas a eles, faz um antropofagismo da Negritude. Ele a destrói para incorporá-la. Em seu desejo de tornar-se um indivíduo, deixa de ser negro. Como diria Jean Paul Sartre, *assim o negro que reivindica sua negritude num movimento revolucionário coloca-se de pronto no terreno da Reflexão, quer deseje reencontrar em si próprio traços objetivamente verificados nas civilizações africanas, quer espere descobrir*

unesp

a essência negra nas profundezas de seu coração. Assim reaparece a subjetividade, relação de si mesmo consigo... (139:113)

Como resultado das suas leituras e incorporação de algumas técnicas dos escritores citados em suas obras, não temos, de maneira alguma, uma bricolagem de autores. Encontramos, sim, uma obra singular, totalmente construída pela habilidade do escritor em expor fatos comuns, já tratados por tantos outros.

2.3. O intertexto

Resta-nos esclarecer aqui o item anterior (1.2) e o capítulo que se segue como matizes da intertextualidade lançadas agora e que utilizaremos posteriormente. Além de apresentar Richard Wright ao público brasileiro, a análise do intertexto com o *Livro de Jó* vem a ser uma de nossas principais contribuições. É nosso intento demonstrar que a noção de intertexto que utilizamos não é apenas a que encontra no texto elementos antes estruturados. Assim, a intertextualidade não se encontra somente presente no conteúdo formal, mas também entre *sistemas significantes abertos*, como afirma Julia Kristeva. Por intertextualidade entendemos *o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos*. (*apud* 100:84) Vista em seu sentido amplo, a intertextualidade com que iremos lidar envolve os textos também como processos culturais. Aliás, Paulino afirma que a produção cultural contemporânea é ambígua e dialoga com outros textos: *as produções humanas, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constante inter-relação. Na verdade, constrói-se uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais. Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido,*

reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento. O espaço da cultura é, pois, intertextual. (128:12)

Nos textos de Wright conceitos antagônicos, tais como indivíduo e sociedade, interagem e, para conseguirmos expor esta dualidade, o conceito de intertextualidade que usamos precisa necessariamante conter esta polissemia bakhtianiana estudada por Kristeva, sem prejuízo para o entendimento do leitor: *a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.* (109:62) É por meio deste dialogismo bakhtiniano que nos servimos do filósofo Hegel, para compreendermos a obra *Native Son*: *é sob esta forma que a lógica do discurso, em suas elaborações tardias mais sutis (na dialética de Hegel) reconhecerá a negação, na medida em que ela é um procedimento que serve para articular uma identidade.* (169) Assim, o conceito de intertextualidade marcado pela cultura, mas sem a impessoalidade e o desaparecimento gradativo do sujeito, necessita de Jung, porque sem ele seria impossível desenvolver a importância do indivíduo.

Este trabalho lida com problemas que sempre requerem atenção da crítica, porém todos eles não apenas relacionados com as concepções ocidentais e o tratamento do eu e do outro, mas também com a necessidade da busca pela identidade. Mufti diz que *one identity is always going to infringe on others that also exist in the same or continuous spaces.* (119:110)

O *Livro de Jó*, sugerido por versículos nas epígrafes, constitui o intertexto com o qual iremos lidar. As epígrafes do *Livro de Jó* nos romances de Richard Wright, mesmo que não almejem ser a intertextualidade dominante, contêm, de certo modo, as reflexões do próprio autor, o que ele pensa sobre a arte e a maneira como ele conduz suas narrativas. O modo como Richard Wright utiliza a sua linguagem fundamenta-se em sua própria crítica a

respeito da cultura a que pertence. Neste sentido, o intertexto muito se aproxima da idéia de Bakhtin, Júlia Kristeva e Laurent Jenny.

Richard Wright mostra em seus personagens a busca por uma identidade negra, apresentando um orgulho intenso, associado à cor da pele. No entanto, seus personagens não pretendem apenas canalizar seus atos para atitudes puramente pessoais. Embora não sejam capazes de empreender uma jornada aos significados profundos, a ambigüidade levantada pelos próprios protagonistas mostra a conexão dos mesmos com o narrador.

Repletos de motivos cristãos e pagãos, seus romances projetam a religião como formadora de um conhecimento profundo no indivíduo. Não é a idéia de religião, mas a hipocrisia que acompanha o cristianismo que aparece nos textos do autor como negativa. Wright não suporta a idéia de religião como manipuladora do negro. A alienação da religião formal inspira-se na consciência social e não metafísica. É neste sentido que nos valemos do *Livro de Jó* e do pensamento de Jung.

No texto bíblico, Jó é o questionador da religião tradicional. O Deus que ele pretende encontrar não é o Jeová autoritário e injusto, mas o Deus verdadeiro. Sua reflexão sobre a culpabilidade embrenha-se nas mais antigas teorias religiosas, demonstradas no discurso de seus pretensos amigos. Mas a necessidade de transportar esta reflexão ao seu inconsciente leva Jó a questionar a relatividade do justo e do bom, assim como de seus opostos. Nesta busca, Jó revela, inclusive, seu lado obscuro, o que leva ao dualismo psicológico do homem: toda divisão e todo antagonismo provenientes dos opostos da psiquê.

Assim, o intertexto de *Jó* com os personagens de Wright torna-se explícito. O questionar do sofrimento (o que é o mal e o que é a morte) leva à assimilação crescente da irracionalidade da existência e do comportamento humano. Os protagonistas tornam-se, então, a tradução da experiência humana em termos estéticos e representam a vida no

unesp

processo da linguagem. Como personagens individualizados e não apenas vozes, são capazes de representar o homem em geral.

Em se tratando de um estudo que pretende utilizar o conhecimento de Jung no tocante às reflexões, à filosofia de seu trabalho, e não apenas na análise psicológica do escritor e de seus personagens, lembramos que Jung sustenta a tese de que não são o universal e o regular que caracterizam o indivíduo, mas antes o singular. Seguiremos, assim, o conceito junguiano de que a singularidade do indivíduo encontra-se marcada pela unidade. (103)

Seguindo esse raciocínio, na construção dos personagens de Wright, encontramos o intertexto com o Jó bíblico; os conflitos e as situações a que eles se submetem são o resultado, não só do temperamento pessoal, mas também refletem o modo pelo qual absorvem e interiorizam valores culturais e modos de vida. Os personagens constroem-se em termos do próprio conhecimento e da própria experiência. Encontram-se muitas vezes fragmentados, procurando ardentemente sua identidade: são construtos coerentes e devemos lê-los em termos de motivação, relacionados direta ou indiretamente ao texto de origem.

Richard Nathaniel Wright, em *Black Boy, Native Son* e *The Outsider*, faz a transferência da metafísica para o problema do conhecimento. Desenvolve uma "teoria da imaginação" com uma visão epistemológica do processo criativo, exposto juntamente com o valor estético. Empresta uma linguagem simbólica para algo que existe e sempre existiu: o padrão arquetípico da busca do indivíduo através de questionamentos endereçados a si próprio.

Assim, empregaremos a noção de arquétipo de Frye, Bodkin e Jenny quando estivermos preocupados com a estrutura da narrativa literária (estudam o arquétipo

artisticamente considerado) e a noção de arquétipo de Jung quando mostrarmos a busca do ser (ênfase no significado e não no sentido).

Para Northrop Frye os arquétipos constituem-se imagens analógicas, imagens que sempre existiram no mundo mítico, abstrato ou puramente literário não afetado pelas experiências comuns; imagens que se repetem ao longo da história da literatura (ele trabalha com a literatura ocidental), assim como as apocalípticas e demoníacas. (83)

Maud Bodkin lida com imagens arquetípicas que representam na poesia um tema antigo e, no desenrolar de sua obra, estas imagens passam a ser arquétipos. Estes arquétipos, concebidos como temas, forma particular ou modelo, encontram-se na poesia como um valor estético em que o poeta ainda não tocou. O encanto estaria no ritmo e no som das palavras associados ao significado.(56)

Já para Jung, os arquétipos são *o resíduo mental de um sem número de experiências do mesmo tipo*. Estas experiências não se relacionam apenas com o indivíduo, mas com seus ancestrais, e os resultados encontram-se impregnados no cérebro como herança. Os arquétipos são as imagens ainda não colocadas, em estado latente, com uma duração quase eterna. Jung nomeia alguns arquétipos, entre eles: sombra, anima, animus, si próprio (*Self*) etc. (102:7)

Além de percorrer as visões supra-citadas, a noção de arquétipo empregada completa-se em Laurent Jenny, quando este diz que *só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos abstraídos de longas séries de textos, operados por um texto centralizador que detém o comando do sentido.* (100:13) Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre em uma relação de realização, de transformação e de transgressão.

unesp

3. OS QUESTIONAMENTOS DE JÓ

Da mesma forma que a ferida tem a marca da arma que a provocou, assim também o afeto corresponde ao ato da violência que lhe deu origem.

Carl Gustav Jung

A Bíblia suscitou, desde os tempos em que foi composta, muitas interpretações conteudísticas e formais. Além de abarcar vários segmentos do saber, como história, geografia, antropologia, psicologia e teologia, ela propicia estudos dirigidos a estes conteúdos, assim como várias leituras acerca de um mesmo tópico.

Quando vista como literatura, pode vir a causar certos desconfortos, e a religiosidade intrínseca da Bíblia deixa de existir para se tornar leitura "descomprometida" dos princípios morais e religiosos.

Contudo, a Bíblia utiliza palavras, e estas palavras são empregadas, em sua maioria, metaforicamente. Assim, viabiliza-se o estudo do texto sagrado, levando em consideração elementos do discurso literário.

Segundo Northrop Frye, se ninguém estuda a cultura islâmica sem o *Corão*, nem a cultura hindu sem o *Vedas*, por que não estudar a cultura ocidental partindo da Bíblia? E, se esta mesma Bíblia encontra-se escrita em linguagem poética, por que não aproximá-la da experiência literária? (85)

A colocação de Frye parece-nos apropriada dado que, com os estudos interdisciplinares e intertextuais, a repetição dos conceitos bíblicos apresenta-se, de certo modo, explícita nas obras de arte ocidentais ao longo dos séculos. Desde o *Livro do Gênesis* até o *Apocalípse*, os críticos têm questionado constantemente as "verdades" morais, sociais e espirituais. No entanto, parece-nos evidente que o texto vem carregado,

unesp

acima de tudo, de instruções éticas. A ética do texto, imbricada com elementos estéticos, dispõe o texto bíblico de forma polifônica e plurissignificativa. A cada leitura, ele pode ser transformado e atender aos desígnios de seu virtual leitor.

O *Livro de Jó* encontra-se no Velho Testamento após o *Pentateuco* e os *Livros Históricos*. Tal colocação é às vezes questionada, visto que o narrador em *Jó* muito se aproxima do narrador do *Pentateuco.* A atribuição do texto também é controversa, indicando entre os prováveis autores: Jó, Moisés ou algum judeu desconhecido. O livro, escrito em hebraico, provavelmente entre princípios do século VIII e fins do século VII a.C, é também uma hibridização dos seguintes gêneros literários: tragédia, epopéia, romance e poesia.

Kenneth Gros Louis vê, assim, a estrutura da obra:

I. O prólogo descrito em prosa nos dois capítulos iniciais.

II. O argumento ou controvérsia, dividido em cinco ciclos, escritos em versos:

1. Seis discursos: três de Jó, um de Elifaz, um de Bildad e um terceiro de Zofar.

2. Nova série de seis discursos pelos mesmos personagens.

3. Cinco discursos: três de Jó, um de Elifaz e um de Bildad. Zofar aqui permanece em silêncio.

4. Discurso de Eliú, que anseia falar com Deus.

5. Discurso de Deus.

III. Um epílogo, retomando a prosa dos primeiros capítulos, mas apresentando agora um novo Jó. (89)

Jean Leveque mostra como o conto primitivo (inicialmente uma simples narrativa) foi sendo transformado, indicando primeiramente a introdução do personagem Satanás, depois os diálogos poéticos (meados do séc. V), o discurso de Eliú (450 a.c.) e finalmente o poema sobre a sabedoria (séc. IV-III). E divide a obra em:

unesp

I. Quadro narrativo, quase inteiramente em prosa, que compreende o prólogo e o epílogo.

II. Dois monólogos de Jó.

III. Os diálogos de Jó com os três visitantes.

IV. O poema sobre a sabedoria inatingível.

V. Os discursos de Eliú.

VI. A teofania, com os discursos de Deus e as respostas de Jó. (111)

Jó continua interpretando o solitário, o rei, o servo, o personagem iluminado na história, devido a sua experiência pessoal associada ao relacionamento de sua época, assim como o envolvimento com seus contemporâneos. Não se resume ao homem que é mediocremente sensível às perdas exteriores, mas sim aos questionamentos que o atingem.

Iniciado por uma narrativa "histórica", em que se delineia o perfil da vida do personagem protagonista (Jó), a obra parte de uma situação de pretenso equilíbrio. O caminho tomado por Jó inicialmente é o da inocência. Seus atos fluem espontaneamente, é um homem justo e temente a Deus. A descrição de sua fortuna e a aceitação perante todo o norte da península arábica demonstram a estabilidade com que deveria conviver o personagem. Mas diante da moral rígida que ele mesmo se impõe, Jó permite-se interferir na vida dos filhos: orar e oferecer um sacrifício por eles toda vez que se unirem para comer e beber.

A disputa entre Deus e Satanás, em relação a Jó, não passa da disputa dele mesmo com suas idéias ambíguas e contraditórias. O bem e o mal desfilam pela sua mente como elementos fundamentais do homem dividido. O Deus e o Satanás antropomorfizado inicialmente denotam o seu interior inferido por julgamentos e atitudes que não são dele (dos filhos), mas que o atingem diretamente. A medida que os julga severamente, julga a si mesmo. Suas provações constituem-se um apagar, da própria vida, as imperfeições nela contidas (bens materiais e filhos banqueteando-se). Jó não quer enxergar o que julga

unesp

insuficiente para a totalidade de sua existência. Seu Deus não é o Deus de amor, mas um Deus que se delineia ao longo da obra para definir-se apenas no final.

Retomando a idéia de que, através dos estudos interdisciplinares e intertextuais, os conceitos contidos na Bíblia repetem-se em obras ocidentais e na tentativa de explicitar estes elementos, referimo-nos às ilustrações de William Blake do *Livro de Jó*. Segundo Forster Damon, estas ilustrações são análises interpretativas de Blake que enfatizam o significado. Mas o próprio Blake não deseja que elas possam vir a ser entendidas literalmente. (69) Apropriando-se da teoria dos sete anjos ou sete olhos citada por Blake, já na primeira ilustração de capa, e fazendo nossa própria leitura do *Livro de Jó*, torna-se possível mostrar a evolução de Jó e de seu Deus, que representam o curso do pensamento humano em sua busca por um ideal a seguir.

Damon afirma que os sete anjos da capa são identificados com os sete olhos do Senhor. Os anjos formam uma sequência estabelecida pela Divindade para que o homem em sua queda, se for persistente, encontre um caminho de volta para a eternidade e o verdadeiro Deus. Fazendo parênteses no pensamento de Damon, o tema da queda, conhecido desde o *Gênesis* com Adão e Eva, é recorrente em *Jó,* marcando-se o paralelo entre o primeiro casal pecador da Bíblia e Jó e sua mulher. (ver *Jó* 38:11) Segundo Frye, a queda na natureza completa a humana e o senso de alienação, tradicionalmente ligado à queda, pode estar latente também na criação original, com sua escuridão recorrente e sua estabilidade ameaçada pelo mar e por outras imagens do caos. (84)

O primeiro anjo é Lúcifer e, tal como Jó no início da narrativa, é inocente, ignorante, inexperiente e completamente egoísta. Quer que tudo gire em torno dele, trata-se do patriarca que não deve, sob nenhuma hipótese, ser argüído. A atitude dos filhos o fere sobremaneira, pois eles não vivem apenas por ele e isto é o seu único desejo: que sirvam a Deus, porém sempre através dele.

unesp

O segundo anjo, Malak (Molech) age cegamente em sua primeira tentativa de resolver os problemas da vida: destrói tudo o que se opõe aos seus desejos, como Jó em suas provações. É interessante notar que todas as desventuras de Jó são contadas por meio de mensageiros que tudo viram. Temendo o julgamento do patriarca, todos justificam sua fuga e falta de ação para modificar os acontecimentos através da frase: *só eu consegui escapar para te trazer a notícia.* (*Jó* 1,15,16,17,18 e 19)

Nesta fase aparece o terceiro anjo, Eloim, o juiz e definidor da culpa. Com ele começa alguma consciência e percepção do outro. Ao compreender a situação, Jó rasga o manto e raspa a cabeça. Tal como Eloim ele falha pelo cansaço. Entretanto, nunca blasfema contra Deus, pois em seu caminho Jó sempre espera encontrar-se e assim também encontrar o Deus verdadeiro. Sua paciência exalta-se devido a esta resignação diante das provações erigidas por Deus, ou por ele mesmo quando encontra no caminho do sofrimento e da angústia uma oportunidade para um crescimento real. Este tópico é discutido por Haroldo de Campos, que além de mostrar a paciência de Jó, corrobora a pesquisa feita por Paul Zink sobre a impaciência de Jó. (64) Zink afirma que por todo o livro Jó é obcecado pelo desejo de reclamar. Tudo o que ele quer é a oportunidade de ser ouvido justamente.Deixando de lado a idéia da vida após a morte, Jó quer sua resposta nesta mesma vida. Sua impaciência justifica-se por este medo da morte e pelo seu protesto contra a injustiça. (154)

A reflexão sobre a culpabilidade deixa suas marcas em Jó. Atingido por seu próprio sistema moral, Jó aproxima-se do sexto anjo, Jeová, o legislador, que tal como Jó, fica leproso. Os desastres de Jó não são punitivos, mas educativos. Cada nova etapa lhe provê melhores meios para interpretar a si mesmo. Coberto pelas feridas que lhe corroem o corpo e também a alma, Jó é encontrado em silêncio por Elifaz, Bildad e Zofar. E assim permanece por sete dias e sete noites. Jó não recusa a comunhão de suas angústias, porém

unesp

prepara-se e reorganiza-se para se abrir aos novos apelos da vida. Diante do inexplicável, Jó se revolta. A dor o transfigura e exalta e vai transformando a vítima em herói.

Nas "Queixas de Jó", o narrador passa a voz ao poeta, que ora é Jó, ora Elifaz, Bildad, Zofar, Eliú e o próprio Deus. São vários poemas em linguagem rítmica postos na voz de diversos personagens, cantando com eloqüência o sofrimento, a resignação, a dor, a verdadeira sabedoria. A poesia parabólica repete, continua, contrasta, desenvolve, no todo ou em parte, a idéia formulada. Nestes belos poemas encontramos subjetividade, emotividade e introspecção em níveis profundos.

John Gabel e Charles Wheeler dizem que, no *Livro de Jó* e nos demais escritos sapienciais, não há verdades especiais reveladas dos céus; as interrogações humanas, para as quais não se podem obter respostas a partir da observação da natureza e da sociedade humana, devem permanecer para sempre sem resposta. (86) Passamos, assim, ao comentário sobre os discursos, as vozes do poema, enfatizando a voz de Jó e a trajetória deste personagem ao longo da obra. Esta primeira análise, embora pareça dizer o que sempre foi dito, reforça nossa posição e a linha que pretendemos seguir.

As reflexões sobre a humanidade, o Bem (representado por Deus) e o Mal (Satã), dualidade e ambigüidade não apenas aparentes, elucidam o caminho de Jó. Testado por Deus, o servo justo e bom passa a procurar, no início, o infinito em função das coisas materiais e seu abismo interior ao invés da elevação supraterrestre. Testado pelo Diabo, Jó rebela-se, a visão da vida transforma-se em subversiva e o mal torna-se parte integrante do homem.

No *Livro de Jó* as imagens satânicas emprestam uma significação contundente. O diabo, que surge já no primeiro poema, representa o lado obscuro do personagem e seu aparecimento no livro apenas reforça a conquista de Jó: a submissão ao lado obscuro mostra a submissão para a posterior recusa e, centrado nesta perspectiva, o aparecimento

unesp

do homem íntegro. Hoeller, falando de Jung, afirma que o processo de individualização, ou de se tornar inteiro, traz com ele a experiência do divino, e a percepção da transcendência na dimensão simbólica da vida. (95)

O primeiro poema parte de Jó, que amaldiçoa o dia de seu nascimento, evocando uma imagem de escuridão e medo. Jó é forçado a condenar-se ao obscurantismo pela sua própria maneira de aceitar-se, inferior de acordo com a divisão que ele erigiu sobre si mesmo. Suas primeiras palavras são de fúria, de desespero. Ele foi atingido em seu orgulho e humilhado, por isto amaldiçoa a vida. Não pode suportar o sofrimento, o isolamento absoluto. Esse isolamento o força a falar e relacionar-se com os outros. Entretanto, ele quer ser olhado tal qual se apresenta e não de acordo com a imagem preestabelecida por seus amigos. A imagem de fora, de seus bens materiais, do normal, do positivo, da prosperidade já não mais o sustém. Jó precisa agora que o vejam por dentro. O sofrimento é a causa da consciência e a consciência é infinitamente superior à prosperidade material. Jó revolta-se em um protesto do homem contra a transformação em um mero objeto comandado por forças exteriores. O conflito interior que experimenta em sua tragédia produz uma alienação em relação à sociedade. Como homem dividido, o seu interior não apresenta nenhuma conexão com as sensações externas de sabedoria e poder, e ele deve encarar a realidade do vazio que agora sente.

No entanto, seus amigos o enxergam como realidade e não encaram as questões levantadas por seu sofrimento. Para os hebreus não há sofrimento sem causa e o justo jamais é punido. O primeiro discurso de Elifaz, no capítulo 4, exalta as qualidades de Jó para poder atingi-lo em sua culpabilidade. Esta visão encontra-se reforçada em seus outros companheiros. Elifaz discorre sempre sobre suas visões, sobre o espectro que guia sua voz (para dar maior credibilidade ao seu falar). Seu discurso, porém, constrói-se sobre o quarto anjo Shaddai, que impõe culpa aos outros e falha pela ira. A sabedoria de Elifaz é também

unesp

a de Jeová, que formula leis gerais muitas vezes inadequadas aos casos particulares; do Deus que é rígido, mas também grandioso.

Para todos os discursos dos amigos há sempre uma resposta de Jó. Cria-se assim a imagem do julgamento. Jó encontra-se em um julgamento universal, julgado pela mulher, pelos amigos, pela sociedade, por Deus e pelo Diabo. Encontra-se à margem de seu mundo e, como advogado de defesa e réu, impõe-se o direito a réplicas. Defende-se com orgulho, pois à medida que é atingido pelos amigos, encontra forças para cada vez mais questionar e definir-se como indivíduo e membro da coletividade, diante do procurado Deus verdadeiro. Jó abomina sua culpa e não a introjeta. Ele quer apenas respostas acerca da justiça divina e não se limita a resignar-se diante do sofrimento obtido. Define-se como ser humano (*Jó* 6:12) e falando aos amigos dirige-se a Deus (*Jó* 7:7). Seu discurso torna vigoroso em defesa das acusações dos amigos e do próprio Jeová. Desde que se tornou um pária pelo sofrimento, Jó sente-se culpado pelas próprias reflexões.

No capítulo 7, Jó vê nos companheiros o quinto anjo citado por Blake em sua teoria dos anjos, Pahad, que faz da justiça uma confusão de horrores e fracassa em virtude do medo: *tu me aterrarás com sonhos; e me horrorizarás com visões.* (*Jó* 7:14)

O discurso de Jó torna-se cada vez mais dirigido à sua defesa, mas nota que, apenas delineando seus sentimentos, os amigos não o compreendem. Então, Jó serve-se de perguntas, e estas são construídas a partir das afirmações dos companheiros, embora Jó as transforme de acordo com suas dúvidas interiores. Na verdade, Jó fala consigo mesmo e com seu Deus imaginado. As vozes que ele ouve são suas, submetidas à culpabilidade e, por seu orgulho e retidão, ele sempre as nega. Jó utiliza muito os verbos no condicional, partículas comparativas e outros recursos estilísticos para atingir diretamente seus juizes e, ao mesmo tempo, não torná-los seus rivais. (*Jó* 7:13 e 20) O julgamento beneficia Jó, pois sentindo-se isento de culpas, ele apela a Deus por justificação. Para os hebreus a questão

unesp

da existência nunca foi simples, mas ambígua. Acreditam que o homem foi criado à imagem de Deus, mas que insiste em agir "incorretamente". Portanto, o homem está sempre em processo de tornar-se indivíduo. E, nesse processo, Jó assusta os amigos, que o enxergam como pretendente ao cargo da divindade. Reconhecendo seu valor como homem, Jó não anseia ver diminuída a distância entre o homem e Deus.

Os discursos dos amigos oferecem a Jó a vontade de falar com Deus. E Jó, em toda a extensão de seus anseios, só pensa nesta oportunidade. Na maioria das vezes, dialoga com Deus nas perguntas e respostas que formula, pretensamente destinadas aos amigos.

A justiça situacional hebraica, concebida em termos de atos específicos e baseada nos antigos sábios, emprega-se no livro através de Bildad. (111) Como Elifaz, recorrendo a uma visão para apoiar seu discurso, Bildad confunde Justiça com julgamento. A crença hebraica na sabedoria divina, anterior à existência da criatura, impessoal e reveladora do espírito divino, leva Bildad a cobrar do amigo o arrependimento ante às idéias sugeridas por Jó, que pretende construir, através de questionamentos, sua sabedoria. Ele recusa-se a render-se diante desta justiça. Sua experiência mostra que Deus nem sempre age justamente, mas que ele deve agir. Jó quer, então, definir-se, para poder conviver com seus próprios conceitos, criados mediante o Deus verdadeiro. Bildad, assim como Elifaz e Zofar, acredita na culpabilidade e pretende, através de seus discursos, o arrependimento de Jó. Os amigos anseiam por ouvi-lo pedir perdão a Deus. Jó não desacredita na sabedoria infinita, embora não deseje pedir perdão por aquilo que não realizou. Ele precisa da resposta de Deus para se moldar internamente. Diante do Jeová que o sufoca e o enche de martírios, Jó vê-se atingido pela morte previsível e não teme a exposição de suas idéias. Para ele a morte consiste em fim e o medo imenso que possui é o de morrer. Já que tudo leva à morte, por que não questionar a vida? Para enfrentar a eternidade, Jó tem que ser capaz de acordar para sua própria mortalidade. A procura de Deus torna-se cada vez mais

unesp

intensa em seu discurso e Jó fala de seus propósitos diretamente: *Em lugar de me condenar, direi a Deus; mostra-me por que razão me tratas assim.* (*Jó* 10:2)

Jó é um rebelde cuja revolta espelha sua imagem: tensão entre o herói e o homem comum. Sua revolta é complexa, contraditória, fruto do exílio forçado, que o leva a combater sua alienação e divisão interna. O eterno diálogo entre criador e criatura (*Jó* 10:8-12) define a responsabilidade do outro, do olhar do outro que o fere sobremaneira e o desvia da compreensão racional do mundo. *Por que me tiraste do ventre? Teria morrido; nenhum olho me teria visto.* (*Jó* 10:18)

Jó precisa desta compreensão, pois não é um rebelde contra a ordem das coisas, mas um rebelde que anseia entender esta ordem e estar em conformidade com ela. Constitui-se como símbolo do homem em processo de definição. Não se sentindo inferior, seu orgulho apresenta-se sob o aspecto positivo. Jó é superior e tudo o que constrói para si não pode desmoronar devido a um julgamento de homens, que não condiz com o seu próprio. Seu protesto é de um homem contra a transformação em mero objeto julgável por forças externas. Neste processo, torna-se muitas vezes irônico e sarcástico, como em resposta a Zofar: *Sois mesmo gente muito hábil; e convosco morrerá a sabedoria.* (*Jó* 12:2)

Sendo assim, os outros o tratam como pecador, pois ele age em relação aos outros de maneira a reforçar esta idéia, abrindo-se a críticas e imposições. Jó deseja uma transformação apocalíptica da realidade de sofrimentos em alegrias, mas aprende que o sofrimento humano é real e resistente e quenão se lida com ele através de emoções. Jó clama por Deus por não aceitar uma ordem impessoal de causa e efeito, em que a verdadeira justiça não tem lugar. Procura uma confrontação direta com o criador, entende que não se trata de um confronto de iguais. Em seu sofrimento ele se fortalece, corrige-se e torna-se mais forte. Procura por Deus para esclarecer temas tão vastos e não para pedir

unesp

perdão. *Mas é com o todo poderoso que eu desejaria falar; é com Deus que eu desejaria discutir.* (*Jó* 13:3)

Ao invés de mostrar amor, perdão e poder para confortar os miseráveis, seus amigos nutrem sua depressão e contribuem para a agonia de seu espírito. Suas opiniões não são as de que Jó precisa, estão apenas de acordo com seus pensamentos. Jó questiona os amigos, inclusive esta incapacidade de o compreender, durante os capítulos 12, 13 e 14. A sabedoria que os amigos pretendem ensinar, nada traz de original, apenas reforça os ensinamentos de Jeová. Mas Jó, cego de orgulho, precisa ver com os próprios olhos. Desenvolve, então, uma atitude irônica e reverte os papéis: os amigos que o vieram ensinar são agora ensinados por ele. Não aceitando nada, a não ser suas posições preconcebidas, eles submetem-se, mesmo sem perceber, à sabedoria de Jó. Ampliando sua visão mediante seus questionamentos, Jó demonstra a pobreza das mentes imutáveis, a incapacidade diante do elemento novo e da evolução. *Quem fará sair o puro do impuro? Ninguém.* (*Jó* 14:4)

Jó antecipa-se à parábola dos talentos (*Mateus* 25:14-30) do Novo Testamento, em que a cada um é dado segundo a sua capacidade. Assim, diz aos amigos que cada um deve ser julgado por si e que nem ele mesmo tem a resposta para os seus sofrimentos.

No segundo ciclo de argumentações seus amigos abominam os pensamentos de Jó e o acusam de manter o orgulho, agora visto negativamente. Enxergam no discurso de Jó apenas aquilo que querem ver: um pecador rebelde que ousa falar em sabedoria e que ousa pretender falar com Deus. Elifaz, além de ironizar sobre a "falsa sabedoria" de Jó, ainda aponta para o holocausto a que ele irá submeter-se. *Não escaparás às trevas; o fogo queimará teus ramos; e sua flor será levada pelo vento.* (*Jó* 15:30)

Jó sente-se ultrajado, pois agora seus amigos tornam-se inimigos. Já não é consolado com sua presença, mas incomodado. Recusa-se a ver o Deus insensato que eles apresentam. Apesar do ruído, seu grito não é só de revolta, mas de dor. Da dor de não ser

unesp

compreendido e nem conseguir mostrar que, por detrás de sua agressividade, encontra-se o homem bom, justo e honesto. *Entretanto não há violência em minhas mãos; e minha oração é pura.* (*Jó* 16:17)

O medo da escuridão da morte o apavora ainda mais. Definindo-se mortal, Jó encontra grandes dificuldades para se auto-explicar. Crendo que para o justo o reconhecimento divino vem sob forma de bens materiais, Jó não vê qualquer justificativa para o que está passando. Sua revolta vai agora em um crescente, em direção ao discurso de Deus. Seu protesto não vem apenas do medo e do ódio, mas do amor (*Jó* 19:21). Em face do irreconciliável, Jó não se revela harmônico aos olhos dos outros, mas ambíguo. Para si mesmo, Jó vê seus caminhos e suas reclamações sob uma luz diferente. Vê a necessidade de agir, mas agir sem culpa e tenta experimentar o infinito, o absoluto. O seu reconhecimento da morte faz com que procure Deus mais insistentemente. Jó incita Deus, por meio de seus amigos, para que responda e dialogue acerca do significado da existência.

Segundo Kenneth Gros Louis, é durante a resposta a Bildad que Jó chega ao clímax de sua agonia espiritual. Neste momento ele insiste na primazia da consciência individual. (89)

Já no capítulo 19, o poeta fala ironicamente da construção de sua poesia. Usa a metalinguagem para dar maior significado ao discurso da sapiência. *Ó se minhas palavras pudessem ser escritas; consignadas num livro; gravadas por estilete de ferro numa lâmina de chumbo; esculpidas para sempre numa rocha!* (*Jó* 23 e 24)

Entretanto, para aflição de Jó, Zofar pronuncia seu segundo discurso, que é um verdadeiro insulto, apontando a culpa de Jó em crimes que ele não cometeu. Jó, em resposta, continua insistindo para que os amigos o vejam como ele é e não segundo suas próprias máscaras. Jó questiona o conhecimento e todo o sofrimento que dele deriva, através da exposição do comportamento dos homens sem Deus, seres inocentes que

ignoram a complexidade do mundo e nele encontram a felicidade. Questiona também a inevitabilidade da morte, que fulmina da mesma maneira o justo e o injusto. *Juntos se deitam na terra; e os vermes recobrem a ambos.* (*Jó* 21:26)

No terceiro ciclo de controvérsias nada muda em relação ao anterior. As acusações tornam-se apenas intensificadas, permanecendo as mesmas. Elifaz acusa Jó de muitos pecados e o predestina às trevas, a não ser que fale com Deus para pedir-lhe perdão. Novamente rotula Jó de pecador orgulhoso (*Jó* 22:29). E Jó, por sua vez, torna-se mais obstinado em sua busca por Deus (*Jó* 23). Os novos questionamentos de Jó assim se resumem: Que justiça divina é essa que permite que assassinos, ladrões e adúlteros não sejam punidos? Onde está a justiça divina se os órfãos, as viúvas e os pobres somam o desprezo e a repugnância às próprias misérias? Tentando responder às angústias de Jó, Bildad diz ser o homem um ser ínfimo no universo e portanto ninguém para questionar a sabedoria infinita. Bildad nada acrescenta de novo em seu discurso, este consiste apenas em um aglomerado de argumentos anteriormente utilizados. Esta contribuição apenas reiterada parece inútil e chega até mesmo a ser enganosa, visto que Jó nunca negou a grandeza de Deus.

No capítulo 27, versículos 13 a 23, o discurso de Jó parece muito com o de Zofar, o que para muitos significa ser realmente o discurso de Zofar, já que ele não se manifesta neste último ciclo. Porém, esta dúvida tende a permanecer, dado que Jó crê em muitas das doutrinas dos amigos.

No capítulo 28 a sabedoria reveste-se de belas figuras de linguagem, revelando-se distante dos homens comuns. Jó faz uma revisão de sua vida, mostrando que os erros apontados pelos amigos nunca existiram em seus atos e nem mesmo em seu coração. Fala da dor que não causou, mas que apresenta seqüelas profundas. Utiliza amplamente em seu

discurso a partícula *se*, enfatizando aos amigos que não teme ser julgado, contanto que o seja justamente. (*Jó* 29-31)

Os capítulos que se seguem são atribuídos a Eliú, um jovem que pede para falar com Jó. Por seu nome não ser mencionado no início e no final e seu discurso conter um estilo completamente diferente dos anteriores, alguns críticos o mantêm em apêndice, pois acreditam tratar-se de adição posterior ao livro. Jó nem sequer responde a Eliú e Deus não o menciona em seu discurso. Eliú não acrescenta nada à fala de seus predecessores, a maior parte de seu discurso anuncia apenas a sua fala. O discurso é pesado, agressivo, carregado de auto-exaltação, o que se explica se considerarmos Eliú como membro de uma tribo árabe, mas que não se enquadra bem no *Livro de Jó*. Segundo Jean Leveque, os personagens do livro são árabes, edomitas ou haramitas, e representam, de certo modo, a sabedoria dos povos e nações. E nada impediria que o discurso de Eliú fosse atribuído ao poeta dos primeiros diálogos. Leveque afirma que não são no livro apenas acessório, mas compostos com base nos diálogos existentes, costurando solidamente suas propostas com as de seus predecessores. (112) Eliú toma emprestado sentenças de Jó e as corrompe de acordo com sua exposição. Faz isso também com expressões de Elifaz (*Jó* 34:7). No entanto, é no capítulo 36 que pretende mostrar sua sabedoria, instigando Jó e sua paciência, visto que Jó, humilhado e desprezado, não deixa de ouvir cada palavra dos amigos. *Mais um pouco de paciência; e te mostrarei; que ainda tenho argumentos a favor de Deus.* (*Jó* 36:2)

No capítulo 37 Eliú fala do poder de Deus, imenso e manifesto nos fenômenos da natureza; remete à fala do próprio Jó, que anteriormente exaltou a grandeza divina. Após este discurso Deus intervém e apresenta a resposta procurada por Jó. Deus mostra que não pode ser julgado pelos homens, que sua sabedoria é de tal forma infinita, que para atingir parte dela, deve-se tomar a postura de Jó: viver segundo suas leis, mas questionando-as

para que a cada dia uma nova postura surja diante dos mesmos problemas. Deus fala com os homens nos eventos rotineiros e os homens também devem falar com Deus, respondendo com sua existência.

Deus usa as palavras do discurso de Jó para dar base ao próprio discurso, quase totalmente interrogativo. Ele não oferece a Jó uma solução imediata aos seus questionamentos, mas oferece uma orientação para que Jó continue em sua busca da sabedoria. Inicialmente Deus levanta questões impassíveis de resolução, revelando o quão limitado é o homem, como por exemplo, os mitos de Leviatã e Beemot. Segundo Frye, estes monstros são metaforicamente idênticos a Satã e reforçam a idéia anteriormente exposta da ambiguidade do mal. Frye afirma que podem ser pensados como inimigos de Deus fora da sua criação ou como criaturas de Deus dentro dela. (84) No *Livro de Jó* a última perspectiva é adotada e Satã é o visitante tolerado na corte de Deus e Leviatã uma criatura da qual Deus parece ter orgulho. Em seguida, Deus dá uma resposta às angústias de Jó indicando que mesmo dentro de suas limitações ele pode chegar a visões ainda não atingidas. Deus tudo vê, devido à sabedoria; Jó, em processo de aprendizagem, muitas vezes deixa de ver.

O poema de Deus é belíssimo: um poema interrogativo, repleto de metáforas e imagens poéticas. Assim, Jó rende-se ao infinito e reconhece-se como ser humano em busca do autoconhecimento, como indivíduo em trânsito em uma estrada cujo final desconhece. O Deus que responde a Jó não é mais Jeová, e sim o sétimo anjo, Jesus, que olha o mundo espiritual e rejeita a concepção de culpa e pecado. Jesus, sacrificando-se pela humanidade, abre caminho para a vida eterna. Mostra a Jó que o viver não se reduz àquilo que ele costuma ver, que os seus padrões de julgamento só condizem consigo mesmo.

A resposta de Jó ao senhor é humilde, sensata e reta, reforçando a idéia passada pelo narrador no prólogo e mantida por Jó em seus discursos. Assume a falta de capacidade

unesp

de entender a sabedoria divina e agradece a oportunidade de tão largo esclarecimento. *Quem é aquele, como disseste; que sem conhecimento encobre o conselho?; Na verdade falei do que não entendia* (*Jó* 42:3)

O arrependimento de Jó não significa o término de seu diálogo com Deus, mas realmente o seu início. Jó absolve-se de seus problemas, dirigindo a atenção aos seus amigos. Somente quando ora pelos amigos sua fortuna é restaurada. Quando entra em equilíbrio com tudo que o cerca, cessam seus questionamentos interiores e Jó deixa de ser um homem dividido para se tornar um homem íntegro. A diferença da situação final para a inicial está na experiência e sabedoria adquiridas por Jó, que agora sabe como tratar os seus amigos. O caminho de Jó foi da luz para as trevas e de volta à luz. Fechando o ciclo do conhecimento, Jó torna-se completo. Jung reconhece que *não há dúvida de que o processo de tomada de consciência daquilo que se acha guardado e mantido secretamente no recôndito de nós mesmos nos põe diante de um conflito interior insolúvel. É assim, pelo menos, que se afigura à consciência. Mas os símbolos que emergem do inconsciente nos sonhos revelam a confrontação dos opostos, enquanto que as imagens de finalidade representam a união bem sucedida destes opostos.* (103;102)

4. A LEITURA BÍBLICA DE JÓ NA LITERATURA OCIDENTAL

O eixo dialético da crítica tem como um pólo a total aceitação dos dados da literatura, e como o outro pólo a total aceitação dos valores potenciais desses dados. Este é o plano real da cultura e da educação liberal, a fertilização da vida pelo saber, na qual o progresso sistemático da erudição flui para um progresso sistemático do gosto e da compreensão.

Northrop Frye

Dando seqüência à introdução sobre o *Livro de Jó*, procuramos verificar certas influências do livro bíblico na literatura ocidental, na tentativa de mostrar como Jó inspirou e marcou algumas obras importantes de grandes escritores que se serviram do livro bíblico.

A idéia do Deus Todo-Poderoso (representado por Jeová) que não pode, sob pena de punição, ser contestado e a atitude dialética de Jó entre o "certo" e o "errado" exemplificam o esforço do homem para compreender a condição humana.

O mais profundo mistério do homem desfaz-se na agonia de Jó (a agonia do homem perdido em um universo sem significado e abandonado até mesmo por Deus), através da rebeldia e do encontro com seu lado obscuro. Assim, discutindo a agonia interior e refletindo sobre temas tão vastos, os escritores ocidentais mostraram um grande interesse pelo livro bíblico.

O *Livro de Jó*, estudado pela crítica quanto à sua composição (poesia, drama, narrativa) e em relação às obras de civilizações anteriores (egípcia, mesopotâmica, indiana, grega), reflete a cultura da época em que foi composto, que já apresentava noções atemporais e universais.

unesp

A literatura sapiencial contida no *Livro de Jó* inspirou-se na literatura egípcia que não só trabalhava com as máximas da conduta humana, como também refletia sobre o valor da vida, o bem e o mal, sendo que este, visto apenas como desobediência às normas existentes, simbolizava o caos primordial. E a sabedoria apresenta-se na tentativa de o homem entender sua condição.

Com base na linguagem do texto, alguns estudiosos situam o *Livro de Jó* entre os séculos VIII e VI a.C. Como alguns críticos disseram, o poeta e filósofo norte-americano Ralph Waldo Emerson mostra em sua obra que *Jó* sempre tinha *alguma coisa fundamental a ser dita sobre tudo*. (75) Isto também explica por que este livro inspirou os escritores ao longo dos séculos.

O homem sempre sentiu a necessidade de entender sua natureza. A velha pergunta "De onde viemos e para onde vamos?" preocupa o ser humano desde as mais priscas eras. Na mitologia a origem da humanidade remonta ao estado primordial do mundo: o caos. No entanto, este era fértil e continha o espírito de todos os seres (gerou a noite e o erebo) e da união do caos e da noite foram paridos o destino, os céus, a terra, o mar e os infernos. (67) Os diferentes mitos da criação constituem a maneira que cada civilização encontrou de dar respostas para as questões insolúveis. Embora os mitos, de certa maneira, ofereçam respostas, estas não se atêm ao nível da ordem racional e sim ao do maravilhoso. A maioria das mitologias atribui a origem do mundo a um deus criador que, após ter dado o passo inicial, solicita a ajuda de outros deuses para completar seu trabalho. E este trabalho fundamenta-se no sofrimento do próprio deus ou de outros personagens da história.

O mistério do sofrimento constitui um tema fundamental na Literatura Grega (131). O fatalismo, herança de seus ancestrais guerreiros, caracterizou a atitude dos gregos em relação à vida. Os deuses serviam, portanto, ao propósito de "manter a ordem", estabelecer os limites e exigir a obediência às ordens preestabelecidas.

unesp

A tragédia passa assim a representar esta atitude "rebelde" do homem perante os deuses e, para que a moral e o respeito fossem preservados, faz-se necessário que o homem (herói trágico) seja punido no final. Como diz Friedman, a visão trágica grega provém do encontro das potencialidades humanas e de seus limites impostos pelo destino.(80) Através dos mitos os trágicos gregos desvelaram e discutiram seus problemas morais, religiosos e filosóficos. (68)

As tragédias de Ésquilo (525-456 a.C.), de Sófocles (497-405 a.C.) e Eurípedes (480-405 a.C.) apresentam algo em comum com o *Livro de Jó* (c.600 a.C?).

Ésquilo, em *Os Persas*, introduz o mensageiro, personagem fundamental da narrativa de *Jó*, que traz consigo a noção de que o desequilíbrio vai ser instaurado e também a noção de que em todo caos há sempre alguém que escapa para contar a história. Este mensageiro voltará a aparecer muitas vezes na literatura ocidental, como em *As Bacantes* de Eurípedes, anunciando a morte do personagem Penteu.

Sófocles, na construção de sua tragédia como luta do indivíduo contra seus pares, muito se aproxima do Jó que, em seus diálogos, combate as idéias preconcebidas de seus amigos. Em *Édipo Rei* Sófocles mostra o homem diante do absurdo de viver aguardando a morte. Tal como Jó, o herói trágico volta-se para si.

Eurípedes quer mostrar a totalidade do indivíduo (o lado positivo e o negativo), da mesma forma que Jó quando lida com seu "lado obscuro" a fim de encontrar a resposta divina.

Entretanto Pope afirma que, apesar das afinidades de Sófocles e Eurípedes com o livro bíblico, a afinidade maior se dá com a tragédia de Ésquilo *Prometeu Acorrentado*. (131) Este tema já foi muito debatido pela crítica, mas o que foi anteriormente dito procura desvendar o comportamento rebelde dos personagens em relação à injustiça. Hermes, tal qual os amigos de Jó, tenta persuadir Prometeu a perdoar Zeus e falar com

unesp

humildade. Prometeu, já conhecedor do deus grego, não espera perdão e algumas vezes, no entanto, expressa tanto o desejo de justiça quanto a recusa em aceitar a imposição pelo deus grego de um erro que julga não haver cometido. Assim como Jó, ele não concorda com as torturas impostas injustamente e rebela-se. A consciência de si mesmo não se conquista sem a luta moral e a agonia espiritual. Friedman afirma que a rebeldia de Prometeu não se processa contrária à ordem das coisas, mas dentro da ordem e em conformidade com ela. (80) Prometeu constitui-se também em símbolo do homem sábio, entre as potencialidades humanas e divinas. Ele não é um homem comum, mas também não é Zeus. Na obra de Ésquilo, com a introdução de um segundo personagem em algumas de suas peças, encontramos também o dialogismo da poesia, enquanto diálogo filosófico, do *Livro de Jó.*

Se esta tragédia concebida no mundo grego preservou a união de iguais e as mesmas crenças, ao longo dos séculos ela se transforma e mantém a identidade problemática do homem. O sentido de tragédia que prevalece no mundo grego encontra-se no *Livro de Jó*, elucidando, até mesmo, uma possível ligação com *A Ilíada* e a *Odisséia* de Homero (aproximadamente 1500 a.C.). Nestes poemas épicos os heróis trágicos apresentam semelhanças com o Jó bíblico. Aquiles apresenta excelentes qualidades e tem uma vida curta e conturbada (muito se parece com o Jó dos diálogos poéticos). Já Ulisses aproxima-se do Jó do conto folclórico (narrativa) que, depois de inúmeras provações, volta para casa e para sua situação de equilíbrio. Richards mostra que a Bíblia tem sido educadora do ocidente mais que Homero, como afirma Platão na *República*, "educador da Grécia". Richards aponta também semelhanças do livro bíblico com o livro de Platão.(135) Na *República* Sócrates discute a justiça: devemos colocar de lado as questões relativas às recompensas e punições e mostrar ao homem que a justiça e a injustiça encontram-se neles mesmos. Tanto Jó como Sócrates fazem uma reflexão sobre a origem do mal. Embora

Sócrates não apresente nenhuma resposta para sua reflexão, Jó a introjeta e a projeta em sua luta interior.

Jó se aproxima da Literatura Latina, iniciada com traduções do grego, quando se insere na tradição da jornada da alma iniciada por Virgílio na *Eneida* e completada pela concepção de si mesmo na chegada do personagem a Roma (paraíso).

Como sabemos, com o domínio histórico do Império Romano, até o século XIII quase toda literatura era escrita em latim e, pelos parâmetros estabelecidos na Idade Média, a literatura restringiu-se a poucos detentores do saber.

A Igreja de Roma pregava o moralismo e a obediência e, a fim de evitar a desobediência, instituiu o "terror" na personificação do mal. Impossibilitado de anular todo o conhecimento da antigüidade e o poder das divindades pagãs, o Cristianismo reduziu-os a crenças deformadas relativas à condição demoníaca. (122) E através de imagens e ritos, a Igreja "materializou" o inferno ante os olhos da população. No Velho Testamento, o que predomina é o arquétipo do grande inimigo. Na tradição bíblica a idéia do mal é algo indefinido, pois Jeová já simbolizava o poder absoluto do bem e do mal. Apresenta-se muitas vezes tirânico, colérico, intolerante, punitivo, vingativo, enfim, com atributos que serão desvinculadas de sua imagem no Novo Testamento. Os hebreus não têm uma demonologia constituída; têm apenas espíritos malignos enviados por Deus como punição. O mal, visto como rompimento da visão essencialmente cristã, tem suas origens na cultura popular. São Cipriano apresenta, pela primeira vez na literatura, o mal personificado na figura do humano. Esta personificação aparece anteriormente na cultura popular no *Testamento dos Doze Patriarcas* (109 a 106 a.C.).

Embuídos desta visão cultural do mal, sustentamo-nos em Bakhtin que, discutindo a cultura na Idade Média e no Renascimento, apresenta uma visão do mal apoiada no grotesco e na carnavalização. Este autor defende o preceito de que o homem até a Idade

unesp

Média vivia em uma relação unívoca, o bem e o mal nele coexistindo de maneira intrínseca. A partir de uma organicidade imposta pela Igreja e pelo Estado feudal, rompe-se a unidade humana e surge o homem dual. Este apresenta agora duas visões da vida: uma oficial e outra carnavalizada. Portanto, o mal na visão oficial relaciona-se com a visão cristã e hebraica, qual seja, o rompimento das normas morais impostas pela instituição. Já na visão carnavalizada, o mal, como contraponto do bem, era ambivalente, já que a própria idéia da morte não carregava uma conotação negativa e sim de renovação e regeneração. (44) No Renascimento as idéias emprestadas da Idade Média sofreram uma progressiva invasão diabólica. Na literatura, esta invasão satânica dá-se através do grotesco de Rabelais, do inferno de Dante e do paraíso perdido de John Milton. Do mesmo modo como Rabelais discute a sociedade francesa através das atitudes "inconvenientes" de Gargantua, o poeta do livro bíblico discute os valores da sociedade hebraica através do questionamento de Jó em relação às idéias concebidas pela sociedade e representada por seus amigos. No século XIII desaparecem as ambigüidades com relação ao demônio (Santo Tomás de Aquino) e as hierarquias demonológicas são instituídas. (122)

Na Idade Média encontramos no velho épico francês, *Canção de Rolando*, a pergunta de Jó sobre a integridade pessoal somada à busca da verdade espiritual. Nota-se que este ideal do herói cavalheiresco justo, fiel e iluminado, ou mesmo apadrinhado por Deus, tem suas sementes no livro bíblico. E a idéia da nobreza do herói associada ao seu poder aquisitivo mais uma vez se mostra parecida com o *Livro de Jó.* A exemplo de Jó, os grandes cavalheiros como o Rei Artur, mesmo que sua origem nobre se apresente mais tarde, são príncipes e reis por direito. Vale lembrar que, na lenda de Artur, este era filho legítimo do rei Uther Pendragon e Igraine. Proveniente destas lendas de cavalaria, e em especial a de Carlos Magno, o episódio da *Canção de Rolando* faz referência à derrota de Roncesvalles, quando Carlos Magno atravessou os Pireneus para enfrentar os sarracenos.

unesp

No entanto este herói apolíneo opõe-se ao herói dionisíaco de *Gargantua*. Através do grotesco apresentado na narrativa de Rabelais deparamos com valores individuais sobrepostos à hipocrisia do coletivo.

Com o início do Renascimento no século XIV definem-se as literaturas nacionais. O latim já não é a única língua em que se expressam escritores e poetas. Na Inglaterra surge, com *Beowulf*, obra apócrifa, um profundo questionamento sobre a religiosidade, semelhante à da obra bíblica. E o poeta Geoffrey Chaucer, cujos *Contos da Cantuária,* tal como o *Livro de Jó,* lidam com temas diversos e aprofundam o tratamento dos personagens em um conjunto variado de gêneros literários, apresenta as dúvidas do homem na busca de uma existência significativa. Chaucer também lançou mão da narrativa direta proposta por Boccaccio, o poeta italiano do início da Renascença que, em *Decameron*, mostra a sociedade urbana de sua época com um tratamento que vai do humor à tragédia. A aproximação com *Jó* dá-se através da tragédia.

Na Itália, a aproximação com o livro bíblico, se faz também com Dante e Petrarca. Petrarca, no poema autobiográfico *Secretum Meum,* reflete sobre os conflitos espirituais, e Dante, em *A Divina Comédia*, vista como o discurso do bem e do mal, das virtudes e dos vícios (57), retrata a jornada de Jó do inferno ao paraíso. Dante inclui até mesmo o diálogo de Jó com Deus, descrito como uma visão momentânea do Senhor, e discute o confronto do bem com o mal.

Esta tradição do herói rebelde inaugurada por Jó encontra clima propício para o seu florescimento entre o século XV e o XVII. O famoso manual de caça às bruxas *Mallaus Maleficarum* foi reeditado trinta e quatro vezes e a história de Fausto foi editada vinte e quatro vezes nos últimos doze anos do século XVI. (122)

No Renascimento a Reforma Protestante, iniciada por Lutero (traduziu a Bíblia utilizando-se de textos hebraicos e gregos) e Calvino, privilegiou as experiências interiores

unesp

do indivíduo. Estas reações ante a religiosidade propiciaram campo fértil para crenças e atitudes diversificadas.

Na Itália, em *O Príncipe,* Niccolo Machiaveli expressou o pensamento da Renascença na análise que faz da natureza humana, por meio da discussão sobre a natureza do ser humano em sua totalidade que também aparece em *Jó.*

Na Espanha o *Dom Quixote*, de Cervantes, uma sátira do romance picaresco espanhol, também considerada um ensaio filosófico que retoma o espírito da antigüidade greco-romana, permite uma aproximação com *Jó* quanto à verdade poética (Jó e Quixote) e a verdade histórica (amigos de Jó e Sancho Pança).

Costa e Remédios afirmam que Lutero, Calvino, Montaigne, Copérnico, Marlowe e Shakespeare participaram da destruição do ideal humanista, dirigindo suas concepções para o nominalismo e o pragmatismo: *O processo de desintegração da Renascença encontra a melhor forma de ilustração na filosofia de Montaigne, expressão do ceticismo e do colapso de valores advindos da Idade Média e nos quais a Renascença ainda acreditava.* (68)

O século XVII foi marcado pelo relativismo de Montaigne e pela questão fundamental que formulou: " O que é que eu sei?"

Na época da Reforma, a Inglaterra encontrava-se em conflito entre a tradição e as novas idéias propostas e estabelecidas por interpretações da Bíblia de correntes diversas: puritanismo, calvinismo, anglicanismo e outras. Dryden, John Donne e os poetas metafísicos discutiram este "choque de idéias", mas foi com Milton e Shakeaspeare que estas idéias aparentemente contraditórias encontraram vasto campo de ação. Para Harold Bloom, Donne é o poeta *cujas defesas psíquicas características implicam vicissitudes de instinto, tais como voltar-se contra o eu ou tornar-se seu contrário.* (55:8)

unesp

John Milton interiorizou esta "disputa religiosa" e manifestou em sua obra a procura de Jó pela resposta acerca da existência. *Paraíso Perdido* e *Paraíso Reconquistado* ilustram a tentação, queda e vitória do homem como indivíduo.

Shakespeare vive *Jó* no trágico de seus personagens. Em uma época em que as idéias e a estrutura social da Idade Média ainda faziam parte da formação do comportamento do homem, Shakespeare utilizou, na construção das tragédias, um misto de concepções novas e antigas. Como foram escritas entre o século XVI e o XVII, muitas das tragédias refletiam o ceticismo e o contínuo descontentamento do final da Renascença. Apesar de ter escrito trinta e oito peças, o que em Shakespeare reflete Jó é a indagação dos personagens sobre o sentido da vida e a não aceitação de uma fórmula de comportamento institucionalizado pela sociedade. Sewall afirma que, quando questionam as bases da crença e o modo de viver, Jó e o Rei Lear muito se aproximam. (144) O egoísmo obsessivo de Lear ou de Ahab em *Moby-Dick,* que faz com que vejam a desgraça particular como um sinal da ruína universal, é o mesmo de Jó, cujas primeiras palavras mostram fúria e desespero: humilhado em seu orgulho, Jó amaldiçoa a vida.

Na França, Jean Racine, com as tragédias *Efigênia* (1674) e *Fedra* (1677), volta a discutir sobre o simbolismo formado por homens e deuses, como em *Jó*. Racine, assim como Shakespeare e toda a tragédia moderna, opera uma renovação no trágico. Costa e Remédios afirmam que *o destino no drama moderno não é mais transcendente e dependente dos deuses ou dos poderes acima dos deuses, mas está implícito no caráter do herói. O conflito trágico centra-se no indivíduo, ele não tem a sensação dos antigos de que é vítima do destino.* (68:38) No entanto, tratando do questionamento do próprio indivíduo, o *Livro de Jó*, apesar de mais próximo temporalmente das tragédias clássicas, mais se identifica com a modernidade, como veremos nas obras de Wright.

unesp

No século XVII, a literatura alemã do período Barroco também constitui-se em uma literatura de "protesto", em que seus autores rebelaram-se contra os moldes vigentes até então. Seguindo esta tradição do Barroco, no século seguinte (XVIII), o romantismo alemão tomou rumo diverso daquele espalhado por toda a Europa, representado pelo movimento propagado por Lamartine. O movimento *Sturm und Drang* explorou a revolta em seus vários paradigmas e apresentou o satanismo, assim como Jó, como o lado obscuro a que temos que chegar a fim de atingir a completude. Häuser, expondo o romantismo (de origem alemã) fala que a idéia do anjo tombado das alturas possuía uma força de atração incomparável para o desiludido mundo do romantismo, que lutava por uma fé. (92) Pairava um sentimento geral de culpa, de se haver desertado de Deus, mas, ao mesmo tempo, um desejo de ter qualquer coisa de Lúcifer. Goethe, em sua obra *Fausto* (parte I-1809 e parte II-1832), refletiu sobre a revolta humana e a ambivalência da mesma perante a vida. O pacto com Satanás (representado por Mefistófeles) realiza-se agora entre o homem e a entidade representante do mal, e o homem deixa de ser experimento (Jó da narrativa) para tornar-se um indivíduo que discute o que não sabe sobre si mesmo. Goethe faz uma reflexão sobre o sentimento e as limitações da razão, como o Jó da poesia. Friedman afirma que Fausto dividiu sua vida em sensações externas de prazer, sabedoria e poder e um espírito que não apresentava conexão com estas sensações, deixando portanto seu interior vazio. (80) Como Jó, Fausto deseja poder escapar desta condição humana.

O século XVIII, marcado pelo binômio razão e paixão, e o século XIX foram os responsáveis pela formação de muitas tendências literárias posteriores.

Embora o calvinismo sustente a noção do homem pecador, predomine na Inglaterra do século XVIII e seja defendido por Thomas Carlyle, no século seguinte, Blake e Coleridge romperam com a "normalidade" da época, recriando o "estilo rebelde" de Jó. Häuser afirma que o satanismo de Shelley e Byron teve sua origem na ambivalência da

unesp

atitude romântica perante a vida e, sem dúvida, proveio do sentimento de desconforto religioso, mas, em especial no caso de Byron, transformou-se em um desprezo por todas as coisas sagradas que a classe média venerava. Na poesia romântica a imagem poética não é o resultado, mas a fonte de idéias. A metáfora torna-se fecunda e sentimos a automatização da linguagem, como se esta estivesse compondo-se por si própria. Podemos ilustrar este pensamento com "Kubla Khan" de Coleridge.

Bataille aponta o mal no romantismo de William Blake como rompimento da visão essencialmente cristã, o que podemos constatar no poema " Uma Imagem Divina" ou mesmo quando o poeta diz: *Assim como a lagarta escolheu as mais belas folhas para nelas depositar seus ovos, também o padre dispõe sua maldição sobre as mais belas alegrias*. Blake faz com a religião o mesmo que a poesia faz com a verdade. Bataille afirma que *há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção de Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir um grau: a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer.* (48:47).

Em *Songs of Innocence* (1789) e *Songs of Experience* (1794), William Blake tratou dos dilemas da vida na hierarquia do poder e na sociedade civilizada. Autor, escritor e especialista na arte de gravar, ilustrou o *Livro de Jó*. O Jó de Blake apresenta-se semelhante ao Virgílio de *A Divina Comédia.* Blake reproduz, nas ilustrações e na escolha dos textos das mesmas, as indagações do homem no que diz respeito às suas dúvidas interiores. O Jó da ilustração mostra-se plácido, mesmo ao longo das mais duras provações. Só detectamos as mudanças através da totalidade da ilustração. O Jó que Blake ilustra muito se aproxima da versão narrativa do Jó paciente que, apesar de tudo, sempre se mantém como servo paciente e temente a Deus. Já na capa, Blake ilustra os sete anjos, que são identificados com os sete olhos do senhor, representando o curso do pensamento humano em sua busca por um ideal. Os anjos formam uma seqüência estabelecida pela

unesp

Divindade, para que o homem caído encontre um caminho de volta à eternidade e ao verdadeiro Deus. Por meio deste elemento na ilustração, notamos que Blake se manteve fiel à interpretação dialética do livro bíblico. Blake utilizava-se muito da linguagem religiosa. A luta pela elevação de Jesus em detrimento de Jeová pode ser notada tanto nas ilustrações do *Livro de Jó* como em *The Marriage of Heaven and Hell* (1793). Blake também mostra a "grandiosidade" de Jó, tornando a ilustração de Deus muito próxima à de Jó. Na ilustração, a intensa semelhança dos dois personagens dá ares de ambigüidade que só se desfazem pela verticalidade dos mesmos. Blake, na capa da ilustração do livro, coloca a reflexão acerca da criatividade provinda muitas vezes do "mesmo molde": "Illustrations of The Book of Job - Invented and Engraved by William Blake" (1825).

William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge iniciaram o romantismo inglês com a publicação de *Baladas Líricas*. Worsdworth manteve o lirismo em seu trabalho, mas Coleridge, além do lirismo, seguiu a linha do *Sturm und Drang* alemão. Em dois de seus poemas, " The Rime of The Ancient Mariner" (1798) e " Kubla Khan" (1816), transparece a complexidade do realismo psicológico ou subjetivo do modernismo como movimento literário. As imagens, aparentemente desconexas, preenchem os requisitos necessários para a "literatura de protesto". Coleridge, assim como o narrador e o eu poemático bíblico, consegue, através do jogo com o lado sombrio, encontrar o fio mítico, condutor de toda a obra literária.

Na intenção da procura do que não temos e movidos pela consciência de que algo não se encontra presente, vivemos à espera de encontrar a completude. Tratamos aqui da busca do eu-poemático de "Kubla Khan" e de Jó. Assim como Jó, Coleridge faz a transferência da metafísica para o problema do conhecimento. Ele não discute as crenças espirituais do homem, mas os questionamentos acerca de si mesmo. O eu-poemático representado por Kubla discute naturalmente o bem e o mal, a fim de atingir o equilíbrio. O

mal não é visto como força sobrenatural cuja finalidade é o aniquilamento do homem, mas sim como a sombra que compõe a paisagem de um ser em contato com a luz.

Em "The Rime of The Ancient Mariner" o terror remete às dúvidas do indivíduo. O tom moralista que perpassa todo o poema constrói-se de modo complexo, com o uso de imagens e símbolos e com uma atmosfera que lembra o pesadelo. A ebulição do insconsciente mostra-se em um sentimento de incredulidade em relação à ação que se passa. O Jó poeta muitas vezes quer ser acordado deste "pesadelo" que o sustém.

Na literatura de língua inglesa, no século XIX também encontramos a réplica de *Jó* em alguns escritores irlandeses: Oscar Wilde, no romance *The Picture of Dorian Gray* apresenta o questionamento do homem quando enfrenta seu lado obscuro; William Butler Yeats, como visionário, mostra os traços de protesto de Blake, dos platônicos, neoplatônicos e de Swedenborg. A filosofia de Swedenborg (conceitos místicos) constitui-se, segundo Anna Balakian, em muitas noções míticas paralelas que eram inerentes aos cultos cabalísticos da época. Era uma síntese de todas as filosofias ocultistas do passado: toda visão física e natural tinha sua penumbra de reconhecimento espiritual, porém distinta das percepções sensoriais. Desta filosofia Yeats extrai o tom penumbrista e uma interrogação acerca do mistério da existência: *Vejo, na realidade, nas artes de todos os países essas luzes débeis, essas cores débeis, esses perfis débeis e essas energias débeis que muitos chamam 'decadência' e que eu, porque acredito que nas artes estão dormindo as coisas do futuro, prefiro chamar o outono do corpo.* (*Apud* 47:113)

Na Literatura mundial do século XIX uma corrente suscita a visão subversiva da vida, onde o mal passa a ser parte integrante do homem. Além dos escritores de língua inglesa, representamos este discurso através de Dostoiévski e Baudelaire.

Dostoiévski escreveu obras que trataram da miséria humana; a decadência vivida por seus personagens é a mesma vivida por Jó. O mundo místico de suas obras passa-se no

unesp

interior do homem, sendo que as ações externas constituem-se em meros referentes. Alguns personagens, como Raskolnicov, são construídos como heróis da cavalaria. Como Jó, tem algo da nobreza necessária para destruir seu eu-social e fundir-se com o infinito. No romance *Os Irmãos Karamázovi* há uma passagem em que o *Livro de Jó* se torna objeto de discussão: *Mas o que faz a grandeza do drama é o mistério, é que aqui a aparência terrestre e a verdade externa se confrontaram...* (71:208)

Charles Baudelaire, o autor de *As Flores do Mal* (1857), exprime o sentimento decadente presente em *Jó* utilizando-se da poesia maldita que pode ser prenunciada nas próprias palavras do poeta francês: *Muito criança senti em meu coração dois sentimentos contraditórios, o horror da vida e o êxtase da vida.* (49) A procura, a insatisfação de Baudelaire, pode ser vista também em alguns trechos de sua correspondência, como demonstra Häuser: *Você é um homem feliz. Lamento-o por ser feliz tão facilmente. Devemos afundar-nos bem se quisermos considerar-nos felizes.* (92) A insatisfação para o poeta torna-se infinita, uma vez que sua busca é interminável.

Como precursor do movimento simbolista, Baudelaire fez uma retomada da cultura gaulesa esquecida na França. Através da busca destes personagens encontrou um ponto de referência com a Inglaterra (Yeats escreveu em 1893 um volume de ensaios chamado *The Celtic Twilight*). É preciso lembrar que historicamente a Gália se estendia da atual França até à Grã Bretanha e seus habitantes eram os celtas ou gauleses, que posteriormente foram os inspiradores das lendas arturianas e dos cavalheiros nobres da Idade Média. Talvez seja por isso que T.S. Eliot louvou Baudelaire. Segundo Anna Balakian, T.S.Eliot tomou emprestado toda expressão de Baudelaire em *The Waste Land.* (47)

Encontramos Jó também na filosofia. Na Idéia de Platão da essência do múltiplo, na dialética de Hegel como síntese dos opostos, na filosofia de Swedenborg, no pessimismo de Shopenhauer e no Nada de Nietzche, que aniquila o outro para não ser tomado pelo

unesp

homem finito. Em *The Birth of Tragedy* (1909) Nietzche faz uma distinção entre os elementos apolíneos e dionisíacos da arte, o que, de certa maneira, retoma a obra de arte literária de *Jó*.

Na Literatura Ocidental os passos de *Jó* são seguidos por muitos. Entretanto passamos agora a mostrar a sombra do livro bíblico em alguns escritores da Literatura Norte-Americana, na qual iremos nos concentrar posteriormente.

Como sabemos, a escrita americana traz consigo as influências da cultura puritana (os puritanos trouxeram consigo a Bíblia e a literatura no continente foi construída a partir dela). Entretanto, foi no século XIX que, com a Renascença Americana (1835-65) liderada por Ralph Waldo Emerson, a cultura da "Nova Nação" emergente se unificou. Escritores como Thoreau, Melville, Hawthorne, Poe, Whitman, Dickinson e outros conseguiram mostrar que os lugares comuns da vida americana transformavam-se em arte e estabeleceram, assim, uma literatura nacional. Dos escritores acima citados alguns seguiram a tradição da marginalidade e da busca do incomum proposta por *Jó*.

Nathaniel Hawthorne dramatizou a ansiedade, a culpa, o julgamento, a punição e o pecado. Em seus contos trabalha com palavras simbólicas, explorando a sombra da alma humana. Hawthorne aproxima-se de Jó também por estar sempre apresentando questionamentos quase nunca respondíveis. Edgar Allan Poe, no conflito entre a razão e a imaginação, faz o confronto individual do bem com o mal, explora o efeito psicológico do calvinismo associado ao medo da ira de Deus e à queda da aristocracia. Os contos de Poe ilustram o pesadelo americano: uma luta árdua por coisas que não pode conquistar. Melville, especialmente em *Moby-Dick*, apresenta temas muito próximos aos de *Jó*. O capitão Ahab é o próprio Jó que luta contra uma força poderosa. A baleia branca muito se aproxima da entidade divina e o julgamento sem solução de Ahab é o mesmo de Jó. Jó luta durante todo o poema para justificar sua conduta e no final fica sem respostas. Ele retoma

unesp

sua vida abastada, mas não sem a reflexão permanente acerca dos inúmeros questionamentos impostos por Deus. Como Jó, Ahab também é destruído pela baleia branca. A paciência de Jó, tão deturpada pelo dito popular, foi muito bem entendida por Melville. Ahab, como Jó, nunca foi um indivíduo paciente, e sim persistente. Em *Moby-Dick* há também a retomada do mensageiro na figura de Ishmael, ou seja, aquele que sobreviveu para contar a história. Friedman aponta a Baleia como o elemento não humano que concilia dois opostos, o mar e a terra. (80)

A história de *Jó* faz-se revisitada a todo instante, por isso fez-se necessária uma retomada da mesma na literatura ocidental. No século XX vemos *Jó* nos tribunais de Kafka, nas terras perdidas de Eliot, na tragédia de Dreiser e em outros autores. Entretanto, a fim de seguirmos nosso caminho, passemos às recriações do livro bíblico. Existem três trabalhos em língua inglesa que realmente recriaram a obra bíblica: a narrativa *The Undying Fire* de H.G. Wells; a peça *J.B.* de Archibald Macleish e o poema *The Masque of Reason* de Robert Frost. (111) Partiremos de uma análise destes, para chegarmos a Richard Wright.

5. AS RECRIAÇÕES DO LIVRO DE JÓ NO SÉCULO XX

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda seqüência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro córpus, de modo que toda seqüência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de outra escritura) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e pelos modos de intimar, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim sua própria significação.

Julia Kristeva

Entendemos a recriação como um todo original, composto de partes obtidas através da internalização de conceitos que sempre existiram na história da humanidade. A busca pela originalidade guia o homem por caminhos não seguidos, ainda que anteriormente vislumbrados. Assim, a discussão de qualquer tópico dá-se mediante a somatória de um pretenso conhecimento e da reflexão acerca do mesmo.

Nosso intento se encontraria delimitado pela necessidade de ilustrar, diante de três gêneros literários distintos (narrativa, poesia e drama), que a originalidade, algumas vezes entendida como algo nunca tratado, nada mais é do que a reformulação de conceitos ou idéias já existentes.

Quando nos defrontamos com visões distintas nestas releituras procedemos à análise simultânea e, de certa maneira, comparamos as mudanças detectadas nas obras para que, por meio delas, sejamos levados ao caráter articulador do livro bíblico.

Conforme anteriormente exposto, iniciaremos o esclarecimento dos pontos do *Livro de Jó* usados pelo escritor afro-americano, mostrando, pela ligação com as recriações, a leitura ampla e aprofundada que o escritor Richard Wright fez do mesmo. Citaremos

unesp

escritores canonizados tais como Wells, Frost e MacLeish para revelar ao leitor o alcance da obra de Richard Wright. As leituras modernas de Jó, pela preservação da sensibilidade jobiana em suas formas artísticas, buscam a analogia com o infinito. O confronto da mortalidade humana com a ânsia de sobrevida levou os escritores contemporâneos em questão a identificarem os personagens com a morbidez do universo, acentuada pela agonia de Jó, o que não se mostrou incompatível com os sentimentos intraduzíveis de uma civilização em mudanças e filha das guerras. Levenson declara que, para o mundo ocidental, o período das guerras abalou os alicerces da confiança humana. Um sentido de desespero atingiu o homem, como se, de repente, o mal caísse sobre sua cabeça. (111:3)

5.1. Herbert George Wells e o "espírito do mundo"

O escritor inglês H.G. Wells (1866-1946) marca sua obra com uma dubiedade resultante de uma concepção científica e de uma orientação "romântica pré-revolucionária" (92). Em 1925, quando publicou a narrativa *The Undying Fire*, o escritor era visto como detentor de um humor satírico e conseqüente pessimismo. A visão cientificista imbuída do futuro caótico da humanidade permeou a maioria de suas obras. Em *The Undying Fire* o futuro sem esperança sustenta-se na possibilidade de o homem, sem o Deus teologicamente concebido, ser incapaz de construir sua própria humanidade. O mergulho em si mesmo e as reflexões causadas a partir do sofrimento leva o protagonista, o Sr. Huss, a afirmar: *In our observations and laboratories we have gleaned some hints of its future, we have a vision of the opening of the story, but the first pages we cannot read.* (81)

Entretanto, esta visão romântica empregada por Wells apresenta suas raízes no método hegeliano. O sofrimento do estar no mundo trouxe ao personagem a realização

deste mesmo sofrimento, agora sentido como o sofrimento da humanidade. A fé na máquina e no progresso, na linha racional do ser humano, toma novas cores nesta tentativa de reconstrução do livro bíblico.

Como as outras releituras de *Jó,* concebidas no período das grandes guerras mundiais, em que a tragédia ocorria de modo abrupto e sem razão plausível para o ser humano comum, as guerras causaram uma insegurança em relação ao modelo de justiça divino. Assim, os justos sofriam os horrores na mesma proporção que os outros; a guerra não escolhia famílias e destruía alvos compostos de uma totalidade variada de sujeitos. Esta frustração diante da impossibilidade de exercer a justiça e o sofrimento causado pela guerra fez com que o homem refletisse sobre si mesmo e sobre o seu papel na sociedade, atingindo um patamar de conhecimento nunca antes imaginado.

Karl diz que a arte de Wells trouxe consigo características de morte, decadência, dissolução, pessimismo e nihilismo, mesmo quando se sustentou, teoricamente, na transcendência e na transformação. (108:1049) Contestamos esta afirmação, pois detectamos na obra em questão bem pouco do pensamento incoercível de Schopenhauer e o nihilismo de seu discípulo Nietzche, mais tarde desenvolvido por Jung. Esta tendência vai ser posteriormente exposta por Archibald MacLeish.

Ao nosso ver o espelho do estado desolador da alma do Sr. Huss impõe ao texto de Wells um vigoroso traçado da razão de Hegel que, segundo Eagleton, *apreende o bem, mas igualmente apreende e transforma as disposições de nosso corpo no sentido de trazê-las a um acordo espontâneo com os preceitos racionais universais.* (74:23)

Retomando a discussão hegeliana acerca da humanidade na história, o Sr. Huss elucida, através da sua própria história, o caminho desta humanidade. O personagem ilustra, através de sonhos (22), o anseio romântico por algo inatingível que se revela em uma previsão de fatos desagradáveis. Como Häuser afirma acerca dos românticos (92:833),

unesp

a natureza problemática da poesia histórica e a luta interior dos sentimentos refletem-se nas afirmações do Sr. Huss. Por ocasião da reflexão em relação ao provável câncer, o Sr. Huss utiliza a visão romântica de Schelling de que o Deus do mundo também possuía seu lado obscuro: *They hurt him as wounds received in a common misfortune"*. (28)

Esta "confusão" de conceitos empregados por Wells mostra como o narrador em *The Undying Fire* reflete a idéia de divindade, na tentativa de defini-la durante o texto. A empreita inicia-se com a cultura popular da Idade Média, continua com o romantismo alemão, salta para o nihilismo nitzcheano, passa pelo realismo-modelo desenvolvido por Karl, pelo qual Wells elogiaria aqueles que conheciam o caminho do mundo e atacaria aqueles que dissipavam as próprias energias em romantismos (108), aproxima-se da visão de Jung quando fala que a Sra. Huss *have been traveling through some broken and unbeautiful country roughly paralell with the course of his own*". (29 e 44). Entretanto, termina esta viagem com concepções distintas, quando mostra que a narrativa pode ter como fim o esclarecimento da posição de Hegel acerca das questões suscitadas pelo Jó bíblico.

5.1.1. O intertexto com *Jó*

A narrativa *The Undying Fire* constitui-se em uma recriação explícita de Jó em termos do século XX: *There was a certain man in the land of Uz whose name was Job. (8)*

Falando sobre o único filho do Sr. Huss, uma alusão irônica a Jesus, único filho de Deus, retoma-se novamente o processo de recriação: *Job in the ancient story had seven sons and three daughters, and they were all swept away. This Job was to suffer a sharper thrust...* (21 e 22)

Outras citações exatas também aparecem durante a narrativa. No entanto, nenhuma tem a força expressiva do intertexto do sexto capítulo, quando há uma inquietação do personagem Mr. Huss provocada por medicamentos utilizados durante a operação que o levam a duvidar se ele realmente era o representante de Jó na humanidade ao longo dos séculos ou se estava apenas sonhando: *He was Job; the same Job who had sat here for thousands of years, and this lean vultorous old man in the vast green turban was Eliphaz the Temanite...* (152)

O herói protagonista é o Sr. Job Huss (na Bíblia o Jó da cidade de Uz). A mulher de Jó agora tem nome, mas se identifica somente com o nome do marido (Sra. Huss), o que não deixa de exprimir o tom patriarcal acirrado pelos puritanos. Ao invés de possuir uma grande família concentrada em sua casa, o Jó de Wells tem um único filho em casa, mas, sendo o diretor da escola de Woldingstanton, apresenta-se como um grande patriarca.

Além do intertexto e dos personagens, o paralelismo estrutural compele à comparação com o texto bíblico de *Jó*. O livro compõe-se de sete capítulos e o primeiro deles denomina-se "The Prologue in Heaven", onde encontramos a aposta entre Deus e Satã. Neste primeiro capítulo, o narrador mantém uma imagem barroca do céu com anjos alados e estilo arquitetônico típico (cheio de curvas, vastos pilares) e a idéia segregacionista de um Deus ariano com um Satã de tipo mouro: *Satan rested his dark face on his hand...* (8). Na descrição das divindades o narrador discute ironicamente a História da Inglaterra, fundamentada em mitos cavalheirescos (Rei Arthur e os cavalheiros da távola redonda), agregando a população e a defendendo do perigo das invasões mouras.

Nota-se que o narrador reforça a idéia da necessidade do adversário quando diz que Satã *é um acessório necessário a Deus*. (4) Satã é o lado divertido e questionador de Deus que, por sua vez, representa-se como tirano, estabelecendo as regras ao seu bel prazer e

sempre ganhando no final. As expressões utilizadas por Satã, o contador de histórias, são ligadas ao riso: *laughter, delights, smile*, etc. (5-8)

O discurso do narrador leva o leitor também a questionar a justiça deste Deus extremamente orgulhoso. O pressuposto contido na imutabilidade temporal mostra a ironia do escritor ao fazer a releitura de *Jó* tantos anos após a obra original e manter a imagem do Deus hebreu sem seguir a teologia do mesmo. Entretanto, uma explicação faz-se plausível em vista da retomada, após a Idade Média, deste Deus colérico, orgulhoso e primitivo, pelos puritanos e calvinistas. Segundo Nogueira, a concepção do pecado desenvolvida durante a era medieval trouxe o mal e o pecado não mais como inerentes ao homem, mas sim como resultado das tentações que o mundo oferecia. (122) *The stars were born in sin...* (10)

A queda da inocência representada por Adão e Eva mostra-se retratada como a quebra da história, decisiva para a reflexão e a criação da humanidade. (85) A destituição do mito explica a origem científica do ser humano baseada na teoria da evolução de Darwin. *There never had been a garden.* (10)

Aliás, Wells descreve a história como fundamental para desenvolver sua teoria ilustrada na representação de uma linha histórica, passando por Adão, Jó e finalmente o homem. O discurso de Jó, polifônico e ambíguo na poesia bíblica, revela-se em *The Undying Fire* como interpretação perfeitamente inteligível: *I will grant what you seek to prove; that Job has become mankind.* (9)

No primeiro capítulo as falas são dotadas de uma divisão nítida: de um lado o deus orgulhoso e de outro o satã irônico, ambos discutindo o individual versus o coletivo. Estas forças antagônicas inseridas na narrativa nos leva a ver o conflito como criação: a humanidade contida em uma pequena caixa, aberta de quando em quando na história. O

unesp

elemento limitador desenvolve-se durante toda a narrativa em imagens como esta: *Look at his little brain boxed up from growth in a skull of bone!* (11)

A disputa de Jó começa novamente porque não há uma definição para o indivíduo. Mesmo fazendo parte da coletividade, cada indivíduo mostra a mesma criação universal dentro de si. *At times no doubt he has a certain air that seems to promise understanding and mastery in his world; it is but an air; give me the power to afflict and subdue him but a little, and after a few squeaks of faith and hope he will whine and collapse like any other beast*. (12)

Tal como Jó, o homem escravo de si mesmo aparece em um inferno dantesco e a pergunta "por que?" substitui-se pelo "como?" shakeaspeariano, no início do segundo capítulo.

A figura feminina mostra-se ligada ao conceito medieval desenvolvido pela Igreja. A Sra. Croome é descrita como uma bruxa (*sharp and red nose*–15), incapaz do cumprimento de sua função de dona de casa, até mesmo incapaz de falar corretamente. Sua maneira de olhar (*darkly*) apresenta-se novamente segregacionista, pois liga-se ao preto demoníaco. Nota-se que a Sra. Huss também é morena e deve usar preto (22). A tradição patriarcal do livro bíblico, descrita apenas como elemento da cultura hebraica, mostra-se como uma sátira ao comportamento puritano no texto de Wells. Os preconceitos contra a mulher aparecem ao longo da narrativa, principalmente nas páginas 28 e 40.

Wells leu a sabedoria de Jó como resultado da busca por uma educação de qualidade (48) e desenvolveu a tese de que a ignorância associa-se ao mal, ao individualismo e que o ser humano confunde o poder do dinheiro com o conhecimento: *You could not have made bricks without straw, you could not have built up Woldingstanton without the money obtained by that commercialism for which you display such unqualified contempt*. (51)

unesp

Esta concepção reforça-se na página 70, o que, de certa maneira, ainda ilustra uma atitude comum no mundo atual. Até mesmo o sistema educacional, privatizando-se cada vez mais, acentua a predominância do tecnicismo contra a formação acadêmica.

5.1.2. Os amigos de Jó

Os amigos de Jó também aparecem na narrativa de Wells: Eliphaz, Joe Farr (Zophar), William Dad (Bildad) and Elihu Barrack. Representantes do poder que rege a humanidade, os amigos do Sr. Huss são representados com uma ironia tamanha que chega até mesmo à sátira. Inclusive Job, que na Bíblia não era nada além de si mesmo, aqui aparece quase sempre identificado pelo sobrenome, com uma aparente indicação de maior importância.

Através da caricatura de Sir Eliphaz, nobre aristocrata que se mantém rico com a guerra, o narrador mostra claramente o descaso pelo dinheiro adquirido sem trabalho digno. O emprego das palavras ligadas à aristocracia, *refinement, courteous*, etc.(32) e a descrição de Sir Eliphaz levam à ligação com a imagem do rei, mas de um rei bufão: *He had an abundance of particoloured hair, red and white, springing from a circle round the crown of his head, from his eyebrows, his face generally, and the backs of his hands.* (32)

Nesta mesma página ele é comparado a um cachorro *fox-terrier*. Nota-se que este personagem sustenta monetariamente a escola. As imagens ligadas à aristocracia são desenvolvidas ao longo da narrativa, chegando a representar os ideais dos cavalheiros do Rei Arthur em sua távola redonda. (164,168)

Sr. William Dad representa a burguesia. Fabricante de carros, enriquece na guerra fabricando aviões. Esta discussão também aparece em *All My Sons,* peça de Arthur Miller, cujo personagem central se enriquece mandando peças defeituosas para a guerra. Dad,

unesp

forma infantil e carinhosa de se dirigir ao pai, caracteriza bem o personagem como um adulador de Sir Eliphaz. A burguesia só se sustenta na nobreza e vice-versa, desmistificando a imagem do grande negociante e ridicularizando o personagem, que só expõe suas idéias se elas estiverem de acordo com as de Sir Eliphaz: *You have my opinion, Sir Eliphaz, better than I could have put it myself. I thank you.* (56) // *For my part I'm together with him.* (90)

Sr. Farr seria o aproveitador que quer tomar o lugar do Sr. Huss na diretoria da escola. Este personagem desvela a corrupção na academia, cujas contratações realizam-se não pelo mérito do concorrente, mas pelas sórdidas associações políticas e pessoais. A postura irônica do personagem descreve-se na maneira ambígua com que age e na necessidade de confirmação de suas idéias por Sir Eliphaz.

Dr. Elihu Barrack, apesar de não condenar o protagonista e na narrativa se apresentar como aquele que detecta uma doença grave no indivíduo, caracteriza-se como jovem e com uma perna artificial. (76) De alguma maneira, o narrador associa a imaturidade com o ser "manco" de idéias. E a confirmação disto vem quando o tumor extirpado revela-se benigno. Além disso, Elihu apresenta-se também como a antecipação do Deus bíblico.

Através do diálogo (que no capítulo três mostra-se mais como um monólogo do Sr. Huss) com os "amigos", inicia-se a discussão, tendo como pano de fundo a dualidade da formação educacional (pensar-humanismo versus engolir-cientificismo). Apesar de ser considerado um escritor que descreveu a modernidade, nesta obra Wells questiona o cientificismo que empregou, ironizando a postura do Sr. Farr: *Science with a due regard to its technical applications should certainly be the substantial part of modern education.* (36)

unesp

5.1.3. Os personagens de Wells

Alguns personagens não foram concebidos pelo escritor como reflexo do livro bíblico: a Sra. Croome, a dona do hotel *Sundering at Sea,* e Sir Alpheus Mengo, o médico especialista chamado por Elihu. A Sra. Croome, com o descaso e desprezo nos cuidados relacionados ao pagamento que o Sr. Huss pode oferecer, apresenta-se como o indivíduo questionador que incomoda e leva o protagonista a se preparar para a entrada dos amigos. Na leitura de Wells, o ruído da casa de pensão incomoda e o faz pensar, diversamente do que ocorre na Bíblia, em que foram precisos sete dias e sete noites de silêncio para que Jó iniciasse o seu questionamento.

Sir Alpheus Mengo é o especialista trazido pelo Dr. Barrack, que na narrativa aparece antes dos amigos e retorna por ocasião da operação. O nome ligado à nobreza e ao rio que percorre os infernos insinua o caminho a ser percorrido pelo Sr. Huss, o caminho percorrido pela humanidade em busca do autoconhecimento. Não podemos deixar de citar que Sir Alpheus, por ocasião da operação, não chega no trem esperado e quando chega precisa vir a pé da estação, pois no calor da discussão acerca da existência Barrack esquece de ir buscá-lo. A intolerância do personagem acerca do constrangimento ocorrido comprova, mais uma vez, a insistência da nobreza em ser respeitada em um mundo que agora preza por outros valores.

5.1.4. Wells e a polissemia de vozes

A estrutura da narrativa de Wells segue a do livro bíblico. No entanto, o escritor integra elementos irônicos, satíricos e cômicos na poesia de Jó. E apresenta a visão do aparecimento de uma nova consciência na literatura do século XX, trazendo para a

narrativa o recriar das grande obras do passado, assim como fez Joyce com *Ulisses* (1922). O conhecimento de que a humanidade havia atingido o clímax da crise (guerras) levou Wells e muitos outros escritores deste século, como Kafka, Virginia Woolf, T.S. Eliot, a buscar uma voz que se rebelava contra a ordem estabelecida.

Uma voz semelhante a de Wells é a do inglês William Golding. O romance inglês do pós-guerra compõe-se de inúmeras semelhanças. Golding, como Wells, também discute o bem e o mal e a relatividade destes. Em *Lord of the Flies* (1954), versão hebraica do diabo, vemos traços importantes da narrativa de Wells como os ecos da guerra representando a civilização em ruínas; a alegoria e a sátira da guerra através da desintegração do grupo (representando a coletividade) e o tom depressivo dominante que, ao mesmo tempo, faz o grupo de meninos crescer no processo de sua descoberta. A ênfase de Golding na mudança abrupta da inocência para a experiência traumática também se constitui em eco de Wells e, consequentemente, do *Livro de Jó*. As moscas do título de Golding encontram-se espalhadas pela narrativa de Wells com o seu constante zumbido irritante e sinalizador do processo de apodrecimento. Tomamos aqui a idéia desenvolvida por Bakhtin acerca das concepções de renovação, concebidas através da morte, desenvolvidas pela cultura popular durante a Idade Média e o Renascimento. (44) Além de aparecer nas páginas 14, 29 e 62, o elemento relativo ao incômodo ilustra-se com maestria nesta imagem de Wells*: The back of its head had been bitten open and was torn and bloody, and the flies rose from its oozing wounds to my face like a cloud of witnesses*. (63)

Repleto de concepções de seu tempo, a releitura de Wells apresenta traços importantes da grande literatura. Wells traz para o seu texto a concepção e a representação do mal inerente ao ser humano como na primeira cena do ato quarto de *Macbeth*. Nesta peça de Shakespeare, o mal não se encontra nas bruxas e nas aparições, mas no próprio Macbeth, que busca o seu lado sombrio, a fim de definir-se como homem. As bruxas

unesp

apenas revelam o lado obscuro latente no protagonista perturbado descrito por Shakespeare. O elemento da cultura popular (misticismo cheio de mágicas e elementos folclóricos) revelado pelas bruxas encurta a distância que separa a religião popular daquela pregada pelos teólogos e senhores da Igreja. Elas empregam a magia nesta cena de Shakespeare quando fazem a poção para Macbeth. Os elementos empregados na feitura da poção aparecem no texto de Wells:

- O mal em Wells associa-se aos indivíduos segregados pelo comportamento, o armênio (55-56) em consonância com o *liver of blaspheming jew, nose of Turk* empregados por Shakespeare.
- Os animais que servem às bruxas como guias do mal ("Guias de cabeça de esquerda" da Macumba brasileira) estão presentes na narrativa de Wells. Na página 63 o *villainous-looking cat with rusty black fur*, o *butcher bird* representando a *harpier* (caçadora de almas) e, na página 71, o *Hedge-pig* (ouriço) transforma-se em *cod or dogfish* cheio de vermes em suas entranhas.
- Os animais terrestres (ligados ao inferno) como *beetles, fledgelings and a mouse* (63), *spiders, insects, parasites, creatures* (66-67) associam-se aos usados pelas bruxas, e a imagem do caldeirão fervente com a sopa grossa também aparece na *heat and gloomy fermentation.* (66)
- O tigre, representando os grandes carnívoros. (67-68)
- A cicuta e o teixo usados pelas bruxas aparecem no texto como plantas assassinas com *ripened poisonous berries.* (66)

O Sr. Huss faz uso destas imagens a fim de mostrar, como Shakespeare, que o bem e o mal são inerentes ao homem. A imagem do bem e do mal ilustrada por Shakespeare no contraste da pureza do bebê nascido e estrangulado numa vala por sua mãe prostituta, *finger of birth strangled babe ditch-delivered by a drab,* recupera-se em

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Wells quando o protagonista diz: *Across all that world of life swept death, as the wet fingers of a child wipe a drawing from a slate*. (88)

5.1.5. Jó: o protagonista à espera de respostas

O protagonista, ao longo do discurso, abandona o sentimento comum e inicia uma jornada solitária em busca de respostas, mergulha no lado obscuro e chega a buscar o conhecimento nas "árvores". Segundo Frye, a árvore do conhecimento do jardim do Éden, de que Adão experimenta, ainda é dominada por tabus nos galhos superiores. (85:205) Esta concepção de que a humanidade busca o conhecimento em algum ponto de referência pode mostrar-se insuficiente: *I noted the trees and I had never noted them before. There was not one that did not show a stricken or rotten branch, or that studded with the stumps of lost branches decaying backwards towards the main stem...* (65)

Para o protagonista o ponto de referência não é apenas paradisíaco, torna-se clara a existência de outros elementos negativos, chegando à necessidade do homem em definir seu lado obscuro, pois do contrário, o conhecimento de si seria apenas parcial. A caracterização da interiorização impregna-se de belas metáforas como: *Man is of all creatures the least subjected to internal parasites.* (72) // *The submarine sailors stare in the twilight at drowning men.* (136)

No Deus de Wells encontra-se Satã, seu lado de sombras (154) e a concepção da humanidade resultante da procura do indivíduo pelo conhecimento de si mesmo encontra-se dentro do próprio homem. Os elementos divinos (Deus e Satã) descrevem-se como inerentes ao homem. Ligados ao fogo (chama, fogo, luz, cinzas, tocha, etc.), mostram o elemento primordial associado à chama divina que se encontra dentro do homem: a imagem do fogo que não se extingue, provinda do título, torna-se recorrente em toda a

narrativa. *But there remains an undying fire in man.* (8) // *There burns an undying fire in the hearts of men. By that fire I live.* (100)

Em Wells a palavra fogo aparece com tantos matizes que se torna árdua a tentativa de desvendá-la. No entanto, no personagem Sr. Huss, o fogo da indignação faz-se sentir ardendo em fortes labaredas e associa-se ao fogo rebelde de Prometeu. (80)

Apesar da ironia de Wells em todo o texto e especialmente em relação aos conceitos herméticos da sociedade (aristocracia-burguesia-igreja), o autor define claramente o conceito de Deus dentro do homem: *Only in the heart of man burns the fire of righteousness.* (86)

O protagonista representa a humanidade e esta apresenta-se de tal modo fundamental que o discurso interrogativo do Deus bíblico se transforma na fala do Sr. Huss (Leviatan e Behemoth) e posteriormente no diálogo entre o homem e o fogo que o consome.

A concepção espiritualista de Sir Eliphaz desfaz-se em ironias pelo Sr. Huss. O protagonista de Wells satiriza as religiões a fim de encontrar alguma possível razão para o sofrimento humano.

O existencialismo individualista do Sr. Huss se constrói como razão e não discute senão sobre si mesmo. Como o Jó bíblico, o Sr. Huss também representa a tradição do herói rebelde: *I don't submit. I rebel – not in my own strength nor by my own impulse. I rebel by the spirit of God in me.* (111)

A pergunta a respeito da negação de Deus é: se não o perdemos, como saberemos o que é encontrá-lo? Como procurar a completude se não conhecemos os dois lados? Para o Sr. Huss a verdade existe para cada um e segue seu próprio ponto de vista, como a verdade subjetiva de Hegel. A dualidade do caos, ilustrada por episódios concernentes à guerra, representa os horrores que o individualismo traz para a sociedade, a postura perniciosa que

unesp

um só pode trazer à formação da humanidade. O Sr. Huss vê assim a Deus: *He is crying out in your hearts to save us from these blind alleys of selfishness, darkness, cruelty, and pain in which our race must die; he is crying for the high road which is salvation, he is commanding the organized unity of mankind.* (136)

Para o protagonista, o indivíduo só se encontra como indivíduo na comunidade. O desenvolvimento das concepções do protagonista vai num crescendo até a página 146, quando ele começa a oferecer soluções ao dilema humano. A completa abolição do mal e a visão do local idílico mostra-se um tanto quanto lamartiniana. Entretanto, o narrador volta à discussão anterior com a chegada de Sir Alpheus, em tempo de ligar a idéia do indivíduo sendo resgatado do inferno para integrar novamente a sociedade, ironicamente, com direito a uma piada ao final: *The Taj, Thyme Bank, The Cedars, and Capernaum, cheek by jowl! It's worse than Freud.* (150)

No capítulo sexto o narrador oferece o lugar originalmente do Jó bíblico aos amigos de Jó (as cinzas). O inconsciente coletivo junguiano é retomado no sonho do Sr. Huss em relação a Jó: *For ages they had sat here and disputed, and for ages they had still to sit.* (153)

Seguindo a estrutura da narrativa bíblica, no final o Sr. Huss volta a uma situação de equilíbrio. A escola que trabalha reconstrói-se ressurgindo das cinzas como a Fênix, a Sra. Huss aparece e o recebimento do cheque do filho comprova a existência deste. Segundo Bataille o homem que não foi objeto de condenação, não insurgiu contra si mesmo e não pode se amar e se reconhecer completamente. (48:3)

Então por que o espírito do mundo?

O Deus que Schiller definiu como o espírito do mundo foi contestado por Wells que empregou a idéia hegeliana da razão da humanidade. Eagleton afirma que *a razão não só apreende o bem, mas igualmente apreende e transforma as disposições de nosso corpo no*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sentido de trazê-las a um acordo espontâneo com os preceitos universais. (74:23) Hegel constrói incessantemente o vínculo entre individual e universal por um projeto de educação através da história. O "espírito do mundo" cunhado novamente por Hegel, no sentido das manifestações do homem nos séculos, mostra-se claro nas concepções do protagonista e do narrador que sustenta o seu ponto de vista. O Sr. Huss torna-se a própria evolução dialética de Hegel expondo a importância da história na formação de seus alunos e do desenvolvimento do pensar dialeticamente. E apresenta, também, em seu processo de autoconhecimento, a retomada do espírito do mundo em si. O protagonista passa pela razão objetiva quando liga o individual à coletividade e chega à razão absoluta, quando se enxerga enquanto humanidade: *I have made Knowledge, knowledge of what man is and what man's world is and what man may be, which is the adventure of mankind, the substance of all my teaching. At Woldingstanton I have taught philosophy; I have taught the whole history of mankind.* (79)

5.2 A busca de Robert Frost pela fé um tanto quanto tradicional

O poeta norte-americano Robert Lee Frost (1874-1963) representa o lado aristocrático do sul, como o próprio nome indica. O sul dos Estados Unidos, unido pelo sistema da plantação, formava-se por uma unidade política relativamente compacta que fundamentava a cultura local. As colônias sulistas cresceram como a terra aristocrática de antiga tradição européia, o que justificava as atitudes cavaleirescas dos homens do sul, que se acreditavam donos dos feudos (plantações) e se serviam de seus servos (escravos). Segundo Stein and Walters, o individualismo romântico cresceu a partir do código cavalheiresco e forneceu aos homens a confiança em si mesmos, o orgulho e a força para

sobreviver mesmo em tempos de adversidade. (149:4-5) Da lenda arturiana, baseada no credo celta do guerreiro que havia derrotado os saxões no caminho para a Inglaterra, e nos cavalheiros que lutavam por seus propósitos individualistas, estabeleceu-se no sul o sistema patriarcal adotado nas plantações. A manutenção da tradição da nobreza imprimiu-se no General Lee simbolizando o cavalheiro escolhido para livrar o sul do mal que surgia com a guerra civil. O sul deparava-se, então, com a ausência dos suportes tradicionais dissipados pela guerra e pela vida econômica das grandes cidades.

Frost explorou este momento, porém sofisticou seus poemas mostrando que a culpa (escravidão e religião) transformou-se no reconhecimento do perigo do individualismo extremado. Embora convivendo com valores aristocráticos, Frost segue a tradição calvinista e puritana importada da Inglaterra, mas com uma pequena diferença: Frost, como Emerson e os transcendentalistas, faz uma volta ao puritanismo pelo caminho da natureza, vendo magia na vida realizada com as próprias mãos, lutando contra a rebeldia e o individualismo extremado.

No poema *A Masque of Reason*, o poeta inicia uma caça às bruxas: inquisição católica e calvinismo (9) com a intenção de eliminar o mal, que penetra no homem puro e o corrompe, e poder, assim, encontrar a razão divina. A idéia do pecado é exposta na página 481 e a idéia puritana do demônio, não do Satã adversário, mas do mal que vem de entidades maléficas, encontra-se nas páginas 484 e 487. Segundo Levenson, a releitura que Frost faz do *Livro de Jó* constitui-se em um adendo ao livro bíblico. (111)

Acreditando não haver resposta plausível para o sofrimento injustificado, o Jó de Frost segue procurando na posição da divindade a razão da própria tragédia individual. A ênfase de Frost não é a do coletivo de Wells, nem do indivualismo de MacLeish, mas da família (Jó e a mulher). Stein e Walters afirmam que a família provê, ao sulista, segurança e motivo de orgulho, pois toda família possui heróis ancestrais servindo de exemplos a

unesp

serem seguidos e apresenta uma visão puritana do homem que vive em luta constante contra as forças tentadoras com o intuito de alcançar a salvação. (149:4) A discussão de Jó com Deus faz-se nesta procura pela razão do sofrimento individual.

A estrutura fônica e morfo-sintática justifica-se, em nossa análise, apenas como suporte semântico, pois nosso intento não é analisar o poema como forma, mas sim como uma recriação do livro bíblico. Aliás, o "formato" do texto fez com que alguns críticos o considerassem uma peça, pois o poema narrativo mostra apresentação de cena, fala dos personagens e constrói-se dramaticamente. No entanto, vemos o trabalho de Frost como poema e a peça como parte deste. A peça dentro do poema, caracterizada por forma e ritmo diferentes do poema como um todo, realça o discurso principal, enfatizando ainda mais o drama de Jó. *But, Lord, we showed them what. The audience / Has all gone to bed. The play's played out*. (482) Separando a peça, o poema utiliza padrões formais tradicionais da língua inglesa (pentâmetros iâmbicos não rimados: versos brancos) e uma linguagem clara, comum, disciplinada, refinada e contundente.

No poema narrativo o drama se dá envolvendo três personagens: Jó, a mulher de Jó e Deus. Satã aparece muito caricaturado, descrito como o diabo puritano: *The Devil enters like a sapphire wasp / That flickers mica wings...* (487) A ironia maior não sai das palavras de Satã, mas da esposa de Jó, que atribui para si o pecado do mundo. Como no credo puritano, em que a sociedade deve ser o corpo de Deus, os personagens do início do poema não têm nome (o homem, a esposa e Deus), assim, cada um deles deve trabalhar em sua própria salvação, dependente do desejo divino. Quando o homem passa a enxergar sua tradição e sua importância como indivíduo, ele passa a ser nomeado Jó.

Jó descreve-se como protagonista que pretende construir o reino de Deus na terra e a busca da razão não deve ser vista como exclusiva dos quacres, mas como uma somatória da religiosidade tradicional que perpassa o poema. A razão que Deus deve fornecer ao

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

homem (puritanismo) não é a razão individualista dos quacres, que precisam chegar à conclusão contando consigo mesmos. A idéia individualista tomada da Revolução Francesa por ocasião da Declaração da Independência torna o homem detentor da fagulha divina. A concepção da razão em Frost combina outros elementos, incluindo o existencialismo de Nietsche e Heiddegger, o que o aproxima um pouco do Jó de MacLeish.

O título do poema mostra-se significativo em virtude do termo "máscara". A máscara não é trabalhada como em Jung, mas como dissemos anteriormente, a máscara indica que a razão não vai ser mostrada por Frost com uma abordagem única.

O poema inicia-se com a descrição do espaço tomado pelo homem-Adão e sua esposa-Eva. Apesar do coqueiro e do oásis no meio do deserto, a imagem do paraíso não se sustenta. A mulher sentada olhando para o céu pode representar a queda do homem pelo pecado, visão sustentada pela teologia tradicional.

Vista agora não só de acordo com a concepção sulista e aristocrática, mas também como companheira de Adão, a imagem da mulher em Frost muito se aproxima da visão bíblica. A mulher fabricada a partir da costela de Adão olha para o céu, não como visão abrangente acerca do mundo, mas como totalmente perdida em sonhos românticos. De todos os personagens femininos que analisamos nas recriações do texto bíblico, a mulher em Frost tem mais voz, mas demonstra a tentativa da recuperação da voz dos amigos e do Satã bíblico. A mulher supostamente companheira e inteligente, incluída nos diálogos, torna-se panfletária, pois busca seus direitos sem ter a noção geral de seu papel na humanidade. Em um primeiro momento, descreve-se como ser romântico encontrando Deus em uma ilustração de Blake. A consciência sobre o que fala mostra-se vazia de significado, pois não sustenta o intertexto com as Ilustrações do *Livro de Jó* e com a visão profética de Blake sobre o estado do homem na sociedade moderna. Os dilemas do homem na civilização e a elevação de Jesus acima de Jeová não se refletem no personagem. A

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

próxima fala *Something Byzantine* (474) também reforça esta tese, pois refere-se à obra de Yeats "Sailing to Byzantiun" sem o entendimento da ligação do poema com tradições visionárias que possibilitariam a transformação da experiência individual em um ato da imaginação. Lynen afirma que *A Masque of Reason* constitui-se em um diálogo filosófico e sustenta sua afirmação no uso que Frost faz do poema de Yeats associado à análise de Jó. (113:136) Lynen chega a enfatizar que: *Like Blake and the mature Yeats, Frost is most effective when he writes in terms of a particular poetic vision.* (56)

Retornando à mulher, a imagem busca a ironia que se reflete em Deus (474) e reforça-se quando a mulher se transforma na mulher de Jó. *If you are a deity I assume you are / (I'd know you by Blake's picture anywhere).* (476) No entanto, quando a discussão acerca dos profetas aparece no poema, a mulher profeta torna-se bruxa. Apesar de citar *Macbeth* na página 477, a imagem das bruxas, vistas agora como fonte feminina da qual emana o mal, leva à clarificação do preconceito contra a mulher. A mulher volta a carregar o conceito de bruxa formado pela Igreja repressora na Idade Média e deve ser queimada. O porquê disto não se esclarece, pois Deus não fornece razão alguma: *There you go asking for the very thing / We've just agreed I didn't have to give.* (477)

A mulher liga-se à imagem da serpente do paraíso, pois há uma referência nesta mesma página acerca do episódio do *Livro de Jó* (*Jó* 2:9) em que a mulher diz a Jó para amaldiçoar Deus e morrer: *Because your wife's past won't bear looking into?/ In our great moment what did you do, Madam? / What did you try to make your husband say?* (477)

O discurso feminino revela-se vazio pela própria mulher de Jó, que ousa questionar padrões preestabelecidos. Mesmo sendo uma mulher que realiza obrigações diárias, ela mostra-se inteligente e capaz de articular idéias filosóficas (cita Platão) e pede reformas. Entretanto, os antagonismos apresentados pela mulher de Jó justapõem-se em imagens que lhe garantem desde a inteligência demoníaca até a imbecilidade da criança que não sabe o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que diz. Há, durante o poema, inúmeras citações preconceituosas como: *You go to sleep* (478) // *And she´s a woman: she´s not interested / In general ideas and principles.* (479) // *Nothing keeps her awake / But physical activity, I find / Try to read her and she drops right off.* (479)

Retornando à concepção do paraíso, o simbolismo da árvore e do fogo purificador repetem-se em Frost associado ao mito natalino. A árvore sagrada não é apenas uma árvore de Natal, mas a mirra sagrada e purificante. Inala-se um perfume inebriante da árvore e permite-se, assim, uma viagem dos sentidos promulgada pelos simbolistas. As imagens dos ornamentos gregos, do imperador Alexius e, principalmente, dos pássaros transformados em rouxinóis de ouro podem indicar uma retomada histórica para explicar o caminho do homem ocidental na poesia, sustentado pela cultura helênica, pelas odes de Keats e pela viagem de Yeats. *The myrrh tree gives it Smell the rosin burning? / The ornaments the Greek artificers / Made for the Emperor Alexius, / The Star of Bethlehem, the pomegranades, / The birds, seem all on fire with Paradise. / And hark, the gold enameled nightingales / Are singing. Yes, and look, the Tree is troubled / Someone´s caught in the branches.* (473) A concepção simbólica da árvore também aparece no final do poema. Preso nos galhos da Árvore, "alguém" procura encontrar uma saída e, por fim, esta conquista leva o leitor à antecipação do caminho de Jó, que o conduz sempre para o tribunal, para o julgamento e para o sofrimento. No entanto, o simbolismo em Frost direciona-se na concepção da linguagem como atividade formadora do pensar, chegando à elevação da matéria ao espírito.

O Deus de Frost apresenta-se mais próximo à divindade hebraica. O conhecedor de tudo ironiza a situação da humanidade questionadora: *Oh, I remember well: you´re Job, my Patient / How are you? I trust you´re quite recovered, / And feel no ill effects from what I gave you.* (474) A ironia transforma-se em sarcasmo, pois Deus ri do sofrimento da

humanidade: *I fail to see what fun, what satisfaction / A god can find in laughing at how badly / Men fumble at the possibilities.* (483) Deus afirma que o homem pode procurar a razão para o sofrimento, mas que a procura figura-se inútil, pois não é capaz de expressá-la pela insuficiência de palavras: o máximo encontrado seria a máscara. Deus insinua a sua superioridade com uma citação bíblica que parece retomar "eu sou a caminho, a verdade e a vida": *I should have spoken sooner had I found / The word I wanted. You would have supposed / One who in the beginning was the Word / would be in a position to command it.* (475)

O sentido da perda de valores antigos e a sensação de que não há nada para substituí-los singulariza-se quando Deus promove Jó a santo: *You are the Emancipator of your God / And as such I promote you to a saint.* (476); como se fosse importante para o indivíduo a valorização aristocrática medida pelos títulos.

A divindade torna-se, então, humanizada e retoma o julgamento hebraico. Assim, durante a tentativa de explicação daquilo que é inexplicável, Frost lança mão de um simbolismo, cujo elemento místico existe em grande proporção e favorece outras possibilidades para a resolução deste universo em agonia. Frost usa, então, o conceito da inutilidade da revolta diante do Deus hebraico: *God needs time just as much as you or I / To get things done. Reformers fail to see that.* (478)

Deus também mostra-se humano quando vê a beleza na mulher de Jó. Ao sinal de que Jó compreendia sua admiração, Deus resgata a posição do colonizador e ironiza Jó por não valorizar seus feitos: *It would be too bad if Columbus-like / You failed to see the worth of your achievement.* (480)

O aprendizado de Jó no poema de Frost não se faz pelo Deus sábio, mas pelo mero facilitador do processo de aprendizagem. Onde há relações de poder constróem-se resistências e este efeito ideológico divino em Jó resulta em um aprendizado ineficiente.

unesp

Tanto que, no final do poema, Jó não é visto como senhor de uma competência absorvida. A necessidade de Deus da autoria de sua obra pode levar a uma discussão da releitura em termos de auto-referencialidade: *I'm a great stickler for the author's name*. (480) Aliás, Frost utiliza a metalinguagem ao longo do poema e, além de discutir a construção do poema em questão, reflete sobre o processo da feitura do poema do Ocidente e considera o Oriente vencido em termos de realizações artísticas: *Or of how rays return upon themselves, / To quote the greatest western poem yet. // Than on the surface. If there ever was / The crypt was long since rifled by the Greeks.* (483 e 485)

Lynen, descrevendo a obra de Frost, mostra o uso que o poeta fez de suas concepções místicas: Frost sempre fazia uma correspondência entre o espírito e a matéria. (113) Este trancendentalismo emersoniano pode ser visto em "After Apple-Picking", um poema de 42 linhas que ilustra uma cena rural no outono cuja discussão acerca da vinda do inverno funde-se com a discussão da aproximação da morte. O poema todo existe em dois níveis: o da matéria e o do espírito. A mesma concepção aparece em *A Máscara da Razão* quando Deus discute o céu cristão: *Or metaphysics, long the world's reproach / For standing still in one place true forever*. (480)

A sabedoria jobiana não é elementar no poema de Frost: a palavra aparece apenas como postulante de visões antagônicas e a sabedoria relaciona-se a Deus e reflete-se em Jó como resultado da dúvida metafísica. (483) Assim, este antagonismo encontra-se utilizado por Frost no poema como um todo, apresentando-se, inclusive, no encerramento do mesmo: *Twas human of you. I expected more / Than I could understand and what I get / Is almost less than I can understand. (485) // Now if you three have settled anything / You'd as well smile as frown on the occasion.* (490)

Nesta última citação transparece a polifonia de Frost: muitas vozes com discursos diversos que não conduzem a nenhum ponto fixo. A recriação de Frost encontra-se entre

Wells e MacLeish. O poeta apresenta traços de Wells, mas sua fé cristã o conduz para o misticismo do simbolismo, retomado por MacLeish.

5.3. O processo junguiano de individuação no teatro de Archibald MacLeish

Archibald MacLeish (1892-1982), mais conhecido como poeta, escreveu uma única peça em verso (*J.B.*), uma recriação do Jó bíblico na modernidade. A peça foi um sucesso em 1958 na Broadway e recebeu também o prêmio Pulitzer. O estilo da poesia de MacLeish lembra Ezra Pound e T.S. Eliot, pois mistura estilos utilizando-se de vários elementos distintos, o que não deixa de representar uma característica do teatro norte-americano do pós-guerra. Contudo, na peça de MacLeish os versos constituem o diálogo e o autor faz-se herdeiro de muitas escolas e tradições, inclusive a simbolista e a metafísica. As imagens metafóricas, aparentemente desconexas, utilizadas pelo autor apresentam a analogia necessária para a linguagem teatral moderna.

Segundo Porter, o Deus hebreu do puritanismo e do calvinismo não se sustenta com o avanço da psicologia e com a destruição universal propagada pela guerra. Porter afirma que MacLeish trouxe para a peça a teoria de Jung sobre Jó e Deus e, ainda que o cenário da peça (tenda de circo) forneça uma característica expressionista, este vai se dissolvendo ao longo do drama. Porter chama a atenção para a peça dentro da peça como refutação das visões tradicionais de Deus e do homem e conseqüente afirmação da auto-suficiência humana. (132:81-83)

O cenário da peça mantém-se mais na sugestão da realidade do que na representação de detalhes do local e do período. Os elementos cênicos, distribuídos ao longo do texto, fornecem ao leitor algo mais que uma simples simbologia. Comecemos,

unesp

então, pela iluminação que, no início da peça *provém de lâmpadas elétricas que oscilam, penduradas em fios esticados.* (8) A idéia do céu forma-se com ambigüidade, pois o personagem Nickles (Old Nick – um nome popular para o diabo) ultrapassa o céu católico para iniciar a busca interior promulgada por Jung: *As extáticas estrelas que me fitam / Serão as estrelas fixas que eu contemplo / Ou apenas luzes / a mim não destinadas?* (11)

Além da discussão acerca do autoconhecimento, Nickles e o Sr. Zuss (Deus), ambos vendedores ambulantes de circo, trazem neste prólogo uma antecipação sobre o que poderá acontecer ao indivíduo. Os personagens vendem ilusão (balões) e realidade (saquinhos de pipoca) e o escritor marca o antagonismo e o pretenso poder do Deus hebreu e do Satã adversário ironizando os personagens e os descrevendo como velhos. MacLeish utiliza-se até mesmo da palavra *decadente* (9) com sentido plurissignificativo (idade, pobreza, moral ultrapassada, etc.). A descrição de Zuss e Nickles como velhos atesta o *processo de trivialização* exposto por Levenson, para dar uma guinada na concepção negativa americana concernente aos idosos e tentar apresentar o poder de reflexão dos personagens. (111) Mesmo descritos como velhos, simples, caracterizados com suposta ignorância, ambos são cientes dos papéis a representar e, ao fazerem, não o realizam mecanicamente, mas sim com uma reflexão profunda contida em ironias e brincadeiras entre os dois. O sentido da amizade dos dois é o mesmo de Jó e de seus amigos: a necessidade de comprovação da sabedoria também se lê em MacLeish como a necessidade de se destacar perante o mundo.

5.3.1. O intertexto na peça

A peça apresenta muito intertexto, Horácio de *Hamlet* (9), o Corvo (25), Dante (82), porém a análise que nos interessa refere-se ao intertexto com o texto bíblico, que se

inscreve explícito: MacLeish transporta falas de Deus para Satã (12,19), de Jó para Satã (47), do narrador para o Sr. Zuss (44), ironiza a busca de justiça por Jó (13), mostra a ambigüidade da sapiência (19), etc.

Estruturalmente *J.B.* compõe-se de um prólogo e de onze cenas. O prólogo constrói-se de maneira a enfatizar a disputa da divindade com o homem, ou seja, do homem com o lado desconhecido de si mesmo. Nickles e o Sr. Zuss aparecem praticamente durante toda a peça (prólogo, segunda, quarta, quinta, sétima, oitava e décima cena), o que leva o leitor a duvidar se J.B. é o protagonista da peça. A peça dentro da peça traz Nickles como protagonista, mas ambos (J.B. e Nickles) dissolvem-se no interior do drama e penetram no outro personagem, a fim de construir o indivíduo meio humano, meio divino. Cabe lembrar que o Sr. Zuss e Nickles constróem-se também como partes distintas que, ao longo da discussão, refletem a religiosidade e o estar no mundo, tornando-se, assim, partes distintas que se completam: *acocorados como dois vagabundos em degraus de varanda, movendo juntos as cabeças de um para o outro lado, observando sem nada falar.* (58)

A visão de MacLeish a respeito do Jó bíblico, J.B., como o próprio nome indica, busca "elementos atemporais". J.B. representa o apelido, o jeito familiar de expressar um nome conhecido. Podemos até fazer uma associação com o filho de Jó ou de Deus (J.R.), como representante do inconsciente coletivo mantido ao longo dos tempos e trabalhado por Frost. O título J.B. apresenta a ênfase na singularidade junguiana, marcada pela unidade. Höeller diz que: *O subjetivo não é tão subjetivo como pensamos, pois quanto mais fundo formos na corrente psíquica da vida interior, mais deixaremos de lado o meramente pessoal e mais atingiremos os elementos atemporais da existência.* (95:23)

MacLeish baseou-se no *Hamlet* de Shakespeare e, com o uso da peça dentro da peça, caracteriza personagens que lutam entre si para se afirmar como unos. A peça dentro

da peça usada no *Hamlet* shakesperiano surge em MacLeish com o mesmo propósito: suscitar concomitantemente a audiência e os personagens e, assim, remeter a platéia a um dos sentidos da realidade. (56,70,74,80,86) O escritor segue a peça shakespereana quando evita, através deste recurso, generalizações sobre a natureza do homem e suas ações. Na cena de *Hamlet*, ato V- cena I, o diálogo de Sexton e Hamlet aproxima a cultura aristocrática da cultura popular na reflexão sobre a vida e a morte que se desenvolvem como duas metades do mesmo todo. Nesta cena, no cemitério (jardim da Igreja) da nobreza, os personagens são Sexton, Hamlet e Horácio, o mesmo Horácio (Nickles) chamado pelo Sr. Zuss. Como na cena de Hamlet, os três personagens envolvem, de certa maneira, a concepção da trindade cristã. J.B. (popular), Nickles e o Sr. Zuss (nobreza) também ilustram a procura da trindade, para encontrar na igualdade a diversidade individual. A admiração pela peça de Shakespeare, já havia levado MacLeish a escrever um poema e o recurso da peça dentro da peça aproxima-o demasiado da concepção shakesperiana. Como o próprio Sr. Zuss pergunta : *Sr. Zuss: Eu me pergunto se ele sabe. / Nickles: O que? / Sr. Zuss: Que faz parte da peça.* (44)

A imagem de Jó é discutida em grau mais profundo na peça dentro da peça. Assim, Nickles e o Sr. Zuss surgem no prólogo (como o prólogo no céu de Wells). Velhos atores, os personagens caracterizam as divindades bíblicas com máscaras. A utilização da máscara junguiana, que transforma o homem de acordo com os papéis que mantém na sociedade, antecipa a concepção do indivíduo que busca a completude e que precisa encontrar tudo dentro de si. Iolande Jacobi afirma que a psicologia de Jung ensina o indivíduo a descer conscientemente às profundezas da própria alma, a reconhecer nela os conteúdos e integrá-los à consciência. (10) *Nickles: Mas aqui é Deus em Jó que você faz!* (12)

A necessidade da máscara para caracterizar o individual impõe-se ante a contrariedade do Sr. Zuss em utilizá-la. No entanto, mesmo sem a máscara, o Sr. Zuss já

faz o papel do Deus calvinista moralizante e a serenidade que apresenta associa-se à sátira do que se encontra completo.

O ritmo dramático marca-se pelo personagem Nickles que canta e oferece pausas necessárias ao diálogo. Nickles é a própria imagem da ironia. Utiliza-se de termos chulos, *cruz credo, ai!* (13) , satiriza a razão de Frost e rejeita a humanidade coletivizada e sem marca de Wells e oferece uma resposta à razão: *Sr. Zuss: Deus é razão. / Nickles: Para os falcões, é. E para as cabras. E eles são gratos. / Se lhes tirarem os filhotes, piarão, ronronarão, mugirão, mergulharão. / Mas com Jó é diferente.* (14) // *Nickles: Milhões e milhões de humanidade / Queimada, partida, esmigalhada, / Mutilada, assassinada – e isso por que? / Por pensar!* (16)

A busca do *Self*, posteriormente utilizada por Wright, e todas as vertentes do intertexto proveniente da história de Jó estampam-se com clareza nas páginas 16 e 17: *Nickles: Jó está em toda a parte onde vamos. / Seus filhos mortos, seu trabalho em vão, / A contar perdas, a raspar feridas, / A discutir sua vida com médicos, amigos, / Inquirindo tudo, os tempos, as estrelas, / Sua alma, a divina providência / Que papel eu faço?* (17)

O último verso ilustra os papéis desempenhados pelo homem ante a sociedade. Nickles não é descrito como fonte do mal, mas como questionador de valores, o Satã adversário, o oposto de que Deus necessita para a sua completude: *Sr. Zuss: sabe, / sempre pensei em nós como...opostos.* (17)

Assim, em uma de suas falas, o personagem de Satã demonstra o caráter ambíguo do indivíduo. *Quem sabe o suficiente para / Saber que são mentiras? / Mostre-me a máscara!* (18) Retoma a criação impondo o nihilismo nietzcheano e conseqüentemente as máscaras de Jung, pois quando a tiramos devemos considerar quem somos e se somos (possibilidade da impenetrabilidade da essência das coisas que nos são externas). Segundo Nunes, Nietzche reflete a Vontade Universal de Schopenhauer e traz a concepção de que *o*

unesp

impulso dionisíaco satisfaria a necessidade de embriaguez espiritual, tentativa do indivíduo para fundir com o todo e participar do ser. (124:67) *Nickles: Beleza é isca do Criador / Não do Destruidor: a deste / É o nada, o nada sem rosto...* (20)

Anteriormente, nesta mesma página há uma alusão ao vir-a-ser, representado pela larva (Wells), mas ligado à possibilidade da liberdade. *Mas a larva do ventre reflete, cria asas.* (20)

Talvez por influência de leituras anteriores MacLeish apresente o Deus calvinista, vendo Satã, algumas vezes, como encarnação do mal e o ensinando a comportar-se ante personalidades e diante do desejo sexual. (47,49,65,75) Este padrão formal é visto em algumas falas do Sr. Zuss, como: *Quem te mandou vir desse modo? / Qual é a graça? Falta de respeito! De pudor!* (23)

Entretanto, este dado não se torna de fundamental importância na peça, posto que na desconstrução da personalidade individual o processo do entendimento inclui a necessidade de ver o todo, tanto positivo quanto negativo: *Agora sei em que consiste o Inferno: ver. / Consciência da consciência...* (24)

A concepção de MacLeish instaura-se na dúvida entre o crescimento pelo conhecimento e o crescimento pelo sofrimento de J.B. (66), quando mostra um Deus hebreu, irado e punitivo, e o Satã calvinista, entidade do mal, embora esta idéia dissolva-se na apresentação dos mesmos como portadores das mesmas características: a ânsia pelo poder, a ira, e o desprezo e desrespeito pelo outro, a ironia intensa. *A sombra de Satã curva-se zombeteiramente; ergue os braços, avançando, até que as duas sombras se confundem.* (49) // *Ao se acenderem as luzes, as duas sombras inclinadas, a projetar-se uma na outra, são visíveis no céu de lona.* (50)

Jung concebeu a sombra como a parte pessoal inferior, chegando mesmo a citar Fausto e sua sombra Mefistófoles. Jung afirma que, quando o homem tem o conhecimento

da divisão interna a que se submete, como acontece com a sustentação da sombra, está, então, apto para uma ampliação do conhecimento pessoal, porém certos assuntos, como a vida depois da morte, permanecem como dúvida constante e sem solução. (104)

A famosa frase bíblica que J.B. utiliza como intertexto com o livro bíblico *O senhor dá, o senhor tira!* (74) não mostra nenhum sinal de resignação, mas a ambigüidade do personagem Deus. MacLeish mostra-se irônico na fala de Nickles quando afirma que *agora que falou ele sabe. Sabe quem dá e sabe quem tira* (74), satirizando a figura tradicional que às vezes emprega. Nesta página o escritor atingiu a concepção junguiana de completude através da trindade: pai (Sr.Zuss), filho (J.B.) e espírito santo (Nickles).

Na terceira e quarta cenas, MacLeish discute o mensageiro de Jó que, nesta releitura, duplo e antagônico como os outros personagens (Nickles e Sr. Zuss, Jó e Sara, etc.), traz a notícia da morte dos filhos de J.B. Os mensageiros do livro bíblico são descritos como pessoas equilibradas, mas que por sorte escaparam das tragédias. MacLeish vê os mensageiros como espertos que se salvaram por meios não revelados (55 e 61). Não é este o tipo de mensageiro que se apresenta na literatura ocidental, pois na peça os mensageiros se deliciam em contar as desgraças e o satanismo instaura-se através deles. Na quinta cena eles chegam a fazer as vezes dos amigos de Jó que nada dizem, mas instilam em suas falas falsas sabedorias. (72) Os infortúnios do Jó bíblico sucedem-se uns aos outros até a nona cena. Cabe lembrar que na peça de MacLeish todos os filhos de J.B., cinco, típica família americana dos anos 50, têm nome bíblico e relacionam os dramas dos personagens bíblicos ao drama infringido aos filhos de Jó, portadores dos mesmos nomes. A simbolismo contido nos números dos 10 filhos de Jó, 7 homens e 3 mulheres, da tensão entre a perfeição atingida por Jó e da sua total ruína, perde-se na peça de MacLeish.

Alter e Kermode elucidam o caminho dos personagens bíblicos afirmando que Davi, o primeiro filho de J.B. que morre na guerra, *manifesta uma ligeira ambição que*

unesp

colore suas ações ao longo da sua ascensão ao poder. Maria sustenta a pureza e a obediência não questionadora e Jonas sofre inversamente o problema teológico de Jó, descreve-se como homem de fé, mas que não obedece a Deus. Os filhos vão se acabando como indivíduos e não como coletividade. Rute, a última a morrer, pode fornecer o conceito bíblico da Rute que lutou para ultrapassar as ameaças que pairavam contra sua família. Alter e Kermode dizem que a referência em Rute descreve-se mais politicamente que teologicamente. (42)

Contrariamente ao *Livro de Jó*, a falência de bens (monetária–capitalismo) apresenta-se como a mais importante; por esta razão, os filhos morrem primeiro. Mesmo com mortes deprimentes, a gota d´água das desgraças de Jó na peça é a bomba que cai sobre o banco e a fábrica de J.B. (77)

A sétima, oitava e nona cenas são construídas na tentativa de MacLeish de abranger as palavras ainda não ditas do livro bíblico. Há monólogos inteiros copiados do *Livro de Jó* (85), em cuja releitura o escritor apenas apresenta a aposta das divindades e a participação dos amigos, que na peça não passam da sombra demoníaca enfatizada pelos personagens femininos (bruxas) criados pelo escritor. Elas sustentam o capitalismo e representam o caos da instauração do comunismo: todas as pessoas viveriam na miséria. Os amigos de Jó transformam-se em sátiras à sociedade: Zophar como padre depravado, Eliphaz como médico vigarista e Bildad como escória mendicante. Bildad apresenta a visão da humanidade de Wells, Zophar denota a culpa puritana (106) e Eliphaz discute o psicologismo dos anos 50. (107) Contudo, as cenas apresentam-se ricas em metáforas e em intertextos como a dos julgamentos de Kafka: *Clamo injustiçado, e não sou escutado... / Grito sozinho, e não há julgamento...* (111)

Os intertextos introduzem com maior força a voz remota que surgiu nas primeiras cenas como um ruído aparentemente sem significado. A voz remota parafraseia o discurso

de Deus no livro bíblico. O vento bíblico transforma-se, na peça, em "rajada de tempestade" (113) e traz um trecho do discurso de Deus sublinhado, interpretado resumidamente na última fala: *Deverá aquele que contende com o Todo Poderoso, instruí-lo?* (113) Mesmo na tentativa de descrever o Deus de amor que responde a Jó no final do livro bíblico. A ambigüidade "Deus Hebreu versus Jesus" perde-se na peça. A voz remota apresenta-se como ser pungente e egoísta que abusa do poder.

A décima cena retoma a discussão ambígua por meio de Nickles e do Sr. Zuss. Além da retomada de temas já discutidos anteriormente, Nickles apresenta a novidade nesta cena quando apresenta o J.B. como o Jó da poesia, para quem não há apenas uma resposta, mas sim várias possibilidades. *Por que não é o fim? Acabou-se. / Jó escolheu como escolher. / Já cumprimentou o público? Quer voltar de novo ao palco?* (112)

Nickles entra na peça de J.B. e aproxima-se do Elihu bíblico. Nickles também denuncia a revolta que não pode acabar, pois ainda não houve uma resposta plausível para a humanidade. Para Nickles, Deus só falou do que não sabemos, mas não esclareceu os questionamentos que tínhamos e empurrou J.B. à crença no absoluto, à fé pura, sem justificativa. (127) Na décima primeira cena, MacLeish livra-se do elemento que incomoda: *Nickles foi-se embora* (128), para que a paz seja novamente instaurada. Sara volta para casa e a imagem da fênix que renasce das cinzas após o fogo purificador também surge quando Sara, como a pomba em Noé, traz um raminho brotado entre as cinzas da guerra.

5.3.2. O olhar que reflete concepções segregacionistas

Como nas releituras anteriores, nesta existe concepções segregacionistas refletidas nas descrições das divindades, embora a brancura de Deus e a escuridão de Satã

apresentem-se também ligadas à capacidade de ver: a máscara de Deus tem os olhos cerrados e a de Satã, os olhos abertos. O olhar relaciona-se à condição humana, pois é por ele que julgamos as coisas; o olhar do outro incomoda e este, conseqüentemente, liga-se à parte obscura.

O segregacionismo contra o preto ilustra-se com perfeição na fala do Deus ariano que se recusa a imaginar-se usando a máscara negra: *Nunca faria isso. Meter meu rosto Naquilo! Eu o esfregaria / Até arrancar a pele, depois!* (21)

Retoma-se a atitude depreciativa perante o negro quando Nickles *começa a cantar com um ritmo de cana rachada, batucando um ritmo de jazz nas costas da máscara, como se essa fosse um banjo.* (70)

5.3.3. O puritanismo e a imagem da mulher em *J.B.*

Em *J.B.*, o puritanismo manifesta-se no comportamento de Sara, a mulher de Jó, com algumas variações, como as empregadas (associadas aos servos da nobreza aristocrática). As crianças loiras (raça ariana) comprovam o segregacionismo antes atribuído apenas à imagem divina.

J.B. e Sara exigem dos filhos certos procedimentos, tais como rezar antes das refeições, que são realizados todos os dias da mesma maneira, mecanicamente. A concordância dos filhos através do "amém" não mais significa a cumplicidade com o que foi dito, mas a urgência de um ponto final no ritual para atingir o "verdadeiro" objetivo de estar à mesa: comer. Sara mostra-se puritana quando associa os prazeres ao pecado. *J.B.: Por que não? Esta é uma ave que enche a vista. / Sara: Veja só! Um dia você podia olhar para mim. / J.B.: Estou sempre olhando para você, Sarinha. // Levanta-se, de faca e trinchante na mão, afiando-os um no outro, com ritmo triunfal.* (29)

unesp

No trecho acima, o símbolo fálico (faca) liga-se à violência do ato sexual, associado também a baixos instintos. Os atos naturais são considerados instintivos e animalescos como *criança não é bicho* (32). As crianças à mesa elucidam o contraste do humano com o divino. Trazem à baila, por suas expressões faciais, a figura do cupido, o "anjo safado". Sara enfatiza o agradecimento a Deus e não os prazeres da comida e o agradecimento deve ser feito nas estruturas concebidas pela sociedade puritana que forja os sentidos e contém a verdade. A atitude puritana de Sara em esperar que uma criança responda como um adulto em miniatura é condenada por J.B., que sustenta a necessidade da evolução pessoal, a fim de dar respostas a questões religiosas: *Como podem ter resposta para isso?* (31)

A mulher aqui, embora tenha nome e este esteja ligado à Sara bíblica que concebeu em idade avançada, apresenta-se inserida na tradição patriarcal do livro bíblico. Contudo, apresenta também traços de incapacidade como a mulher em Frost. O diminutivo utilizado por J.B., Sarinha, (29,33,34 *et passim*) mostra-se depreciativo e enfatiza a infantilidade da esposa e a superioridade masculina: *Jó! ... E você, será que sabe? / Seus olhares se encontram. Ela abaixa os olhos.* (35)

Os próprios alimentos oferecidos aos filhos reforçam a superioridade masculina: aos homens (Davi e Jonas) oferecem-se os pés (equilíbrio, estar na terra, sustenta o corpo) e às mulheres (Maria) oferecem-se asas (imaginação e sonho). A atitude muito restrita e preconceituosa espelha-se, em Sara e na mulher de Jó em Frost, na incapacidade de abstração de conceitos abrangentes. E a moça que acompanha o segundo mensageiro (58-59) também espelha a discriminação quando deve obedecer às ordens masculinas e é comparada aos tordos, pássaros comuns, em grande número, em relação aos quais a preocupação com a destruição da espécie não existe. Assim, a mulher apresenta-se como constantemente devorada pela sociedade e sem possibilidade alguma de saber a razão. O

unesp

segregacionismo contra a mulher volta novamente na imagem das bruxas na nona cena e na fala do Sr. Zuss na décima cena. (118)

Por mais que tente delegá-lo apenas a um personagem, o puritanismo como traço fortemente arraigado na cultura americana, o narrador encontra em J.B. atitudes que não condizem com o padrão pretendido e aceito por Deus e justifica, assim, o sofrimento de J.B. como punição pela culpa puritana: *J.B.: de volta ao seu lugar, enchendo o copo de novo.* (40)

A própria cena de almoço no dia de Ação de Graças, jantar com peru, típico dos pioneiros puritanos na América, atesta que J.B. vai ser castigado por seu excesso de prazeres. Cabe lembrar que o personagem condiz com o Jó do poema bíblico, pois não apresenta traço algum de resignação e paciência. J.B. tem uma força indescritível, no entanto esta se orienta à reconstrução de si mesmo e não do louvor ao Deus sem razão: *Mesmo desesperados não podemos desesperar (...) / Deus também está no desespero. / Não sei porque é que Ele atinge, / Mas também Ele é atingido...* (78)

Tentando sorver algo da idéia de Jung de que o bem e o mal encontram-se na essência do homem e a procura do equilíbrio de ambos sustenta-se na completude do ser, as releituras de Jó na literatura ocidental passam por um processo que vai transparecendo num crescendo até chegar à peça de MacLeish. A procura apresenta significado e a peça não se reduz a uma mera versão contemporânea da história de Jó, o uso dos nomes e até mesmo citações não são as únicas sustentações do livro enquanto criação. Levenson afirma que o tema jobiano encontra-se diferente na peça de MacLeish. O crítico diz que o livro original espelha a inadequação da mente humana em compreender conceitos divinos de Justiça e que há um quase não entendimento na releitura de MacLeish, pois o escritor opta por se concentrar no dilema filosófico do homem em viver num mundo que não apresenta consolação. Segundo Levenson o cenário ilustra este reducionismo: a ausência da expansão

unesp

cósmica de Jó representada em local restrito. (111:41) Colocaríamos, assim, algumas questões: se para Levenson o Jó de MacLeish é contemporâneo, não é contemporânea e real a falta de espaço nas grandes cidades? E este "aperto", esta angústia não reflete o que acontece no interior do homem moderno?

Levenson faz uma análise desta releitura impregnado de um olhar teológico que de maneira alguma combina com o olhar junguiano seguido por MacLeish. Jung, como Blake, sustenta que em Jó a luta não se dá entre o homem e a divindade (entre dois indivíduos que por vezes se contrastam), mas entre o homem e ele mesmo. Levenson chega a citar que *J.B.* se localiza em uma terra de lugar algum. (42) Mas, esta "wasteland", esta terra que lembra "uma passagem de Nietsche", não reduz em importância a peça teatral. Esta, com reflexões deste escalão, constrói-se como uma peça dramática, trágica, que espelha a dualidade humana em sua busca de respostas. E o que seria da recriação se dentro dela existisse a necessidade da fidelidade? A fidelidade empobrecedora e reducionista não existe em nenhuma das recriações contemporâneas de Jó, todas elas apresentam ritmo próprio e a constante reflexão sobre as questões ainda não respondidas relativas ao homem, a ênfase deve estar contida na própria escritura literária.

As três obras, que retomaram o tema de *Jó* e que acabamos de analisar, são exemplos exuberantes de isotopia, (entendida como o reaproveitamento não só do referente inserido no texto, como também daquilo que é *parte do mundo exterior à linguagem*, 4), que nos servirão para explorar a estratégia utilizada por Richard Wright na criação de seus romances, o que será objeto do próximo capítulo. Nele mostraremos as diversas faces da releitura do *Livro de Jó* enfatizando determinado ponto da análise. A ligação possível das leituras de Wells com *Native Son*, Frost com *Black Boy* e MacLeish com *the Outsider* foi realizada privilegiando esta diversidade. No entanto, em todas as obras de Wright se

unesp

encontra o mergulho no *Self* junguiano, ilustrando, de certa maneira, a busca do escritor afro-americano do conhecimento do ser refletida em seus personagens.

6. RICHARD WRIGHT NO PERCURSO JOBIANO DO SABER

A estratégia utilizada pelo escritor afro-americano Richard Wright (1908-1960) na criação dos romances *Black Boy, Native Son* e *The Outsider* apresenta, de certa maneira, o reaproveitamento das leituras jobianas de Robert Frost, W.H. Wells e Archibald MacLeish, não como intertexto explícito, mas revelando-se nos aspectos inusitados do *mundo exterior à linguagem* (73).

Podemos afirmar, sem incorrer em exagero, que uma vez que o mito é conscientemente articulado toma uma forma genérica. Os gêneros narrativos resultantes interagem de maneira complexa podendo até mesmo constituir-se em uma tradição literária. Foi com este intuito que lançamos mão das *re-narrações* dos autores já citados. Entretanto, ao analisarmos profundamente estas imagens complexas e fugidias estaríamos defendendo o discurso nas recriações de *Jó* como tais, deixando de ser este nosso objetivo primordial. Utilizamos o universo mítico de Jó a fim de elucidar a revolução da escrita de Wright: a decadência sofredora e absurda que pontuou os passos dos seus personagens.

Revisitando o cânone da marginalidade na literatura, Richard Wright desenvolveu sua obra assentado em temáticas díspares, porém congruentes. Impregnados de resistência, os romances do escritor apresentam ecos da rebeldia jobiana disseminada em grandes escritores ocidentais, como Shakespeare, Baudelaire, Camus, e muitos outros. A rebeldia em Wright, muitas vezes entendida como *literatura de protesto panfletária*, dada a própria situação da minoria negra e da participação do escritor como membro do Partido Comunista durante a *Grande Depressão* em Chicago, formula-se mediante o engajamento do escritor com a vida e não apenas com o momento e a sociedade. Wright reflete brilhantemente sobre as hierarquias culturais estabelecidas e os indivíduos. Assentado nos padrões ocidentais, Wright discute o conhecido para, a partir dele, viajar nas correlações

unesp

pertinentes que estabelece entre o indivíduo e a sociedade. Julgado pelos negros americanos como não representante da raça (processo de escritura de *The Outsider*), Wright expõe a resultante de um conhecimento profundo de raça e a necessidade de primeiro conhecermos a nós mesmos para *a posteriori* sermos espelhos do que acreditamos. Esta visão, provavelmente inovadora em relação às idéias já massacradas pelas atitudes do povo negro, fez com que Wright fosse considerado o filho pródigo que jamais retornou a lugar algum.

Wright apresenta uma visão humanística acima das discussões antropológicas e sociológicas de sua época, que se circunscreviam no círculo do homem controlado pelas circunstâncias e refletiam a entidade que o representava. Os livros, ensaios, críticas, artigos apreciando o trabalho do escritor atestam a variedade de interpretações a que se submetem os seus romances: naturalismo, protesto, romantismo, existencialismo e mais um número significativo de temáticas ditas expostas. A falta de organização e pesquisa desvinculada das amarras da linha metodológica seguida, delegou Wright por um bom tempo à categoria de escritor secundário, que teria falado sobre tudo sem a devida profundidade. Além de visões pessoais sobre autor e meio, alguns críticos o apresentaram como estereótipo do sulista orgulhoso descrente da cultura americana; outros questionaram os temas do escritor. Edward Margolies chega a afirmar que *Wright raramente alcança a medida total de sua promessa artística.* (ALS)

Posto que estes críticos não estabeleceram a conexão do escritor com as obras ocidentais da tradição do herói rebelde, os mesmos reduziram-se a porta-vozes equivocados das relações pessoais e culturais americanas. As características diferenciadas no processo de colonização das Américas, associada ao elemento humano na formação do país, fez com que os Estados Unidos representassem a busca dos tripulantes do *Mayflower* com as cores típicas do país puritano. Como as colônias eram governadas distintamente e

as comunidades marcadas por uma forte individualidade, o sul, com o clima quente e solo fértil, desenvolveu predominantemente uma sociedade agrária solidamente estruturada no sistema escravagista. Se considerarmos a colonização do sul (capitão John Smith), veremos que tanto os Estados Unidos quanto o Brasil apresentam-se como terra de imigrantes, provenientes da aristocracia européia, da burguesia emergente pós Idade Média e mais tarde dos escravos africanos. Tal comparação com a nossa cultura vem apenas reforçar o conceito de Ocidente, trabalhado e modificado a partir da mesma matéria prima. Wright utiliza-se da visão ocidental na construção de seus personagens que, como Jó, desenvolvem-se como párias da sociedade para criar posteriormente a dupla visão: usam os significados estéticos a fim de mostrar a perspectiva de dentro e de fora da cultura. Apesar de Michel Fabre afirmar que o tratamento que o escritor dá ao sul em *Black Boy* caminhar para uma obliteração da cultura (15), podemos mostrar que Wright não só se serve desta cultura como também a incorpora.

921100

6.1. *Black Boy*: a importância da biografia na construção da obra de Richard Wright.

A sabedoria não advém do esquecimento, mas da constante lembrança, e a lembrança é a única forma de conhecermos não apenas nossa história, mas também nosso ser.

Richard Wright

A constante redescoberta das obras de Richard Nathaniel Wright e a publicação de várias biografias sobre o escritor, devolveram o reconhecimento que Wright desfrutou, mesmo que brevemente, durante sua estada em Paris. Sawyer-Lauçanno afirma que, ao ler *Black Boy*, Gertrude Stein assim escreveu para Wright: *é óbvio que você e eu somos os*

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

unesp

únicos dois gênios desta época. (140:81) Constatando que a ficção desenvolvida pelo escritor, de modo geral, parece autobiográfica e que a sua autobiografia lembra muitas vezes a ficção, mostramos que a passagem da vida para a arte e vice-versa remonta a uma instabilidade do escritor no reconhecimento próprio do respeito entre os liames do ser e do outro, também promulgado por Jung. No entanto, os protagonistas de Wright, objetos de emoções díspares, encontram-se íntegros no papel e na pena do escritor: a mistura com a realidade do escritor ultrapassa os limites e traz para a arte a identidade do negro no contexto afro-americano. Mergulhado no *Self*, o indivíduo relaciona-se mais facilmente com sua comunidade.

O manuscrito original da autobiografia de Richard Wright foi dividido em duas partes: *Black Boy*, que lidou com o processo de amadurecimento do personagem, do garoto de quatro anos até o homem que pegou o trem para Chicago, e *American Hunger*, publicado postumamente (1977), que mostra o início da vida do protagonista em Chicago. Apesar da tarja de Literatura de Protesto, dissolvida na escrita contundente de Wright, a obra *Black Boy (American Hunger)*, mais uma vez incomodou, pois lidou com o tratamento dado aos negros no sul, socialmente instável após a Guerra Civil. A obra original, embora posteriormente separada em duas autônomas, mantém um fio condutor de narrativa e revela-se coerente com os propósitos desenvolvidos pelo romancista. A obra *American Hunger* encontra-se incluída no segundo capítulo do livro *Black Boy* com o título original de Wright, *The Horror and The Glory.* As menções acerca da mesma explicam o final de *Black Boy* que se distingue da imagem de estabilidade ironicamente proposta no final da edição de 1945, posto que a obra publicada em 1945 foi interrompida justamente quando Richard pega o trem para Chicago, o que, de certa maneira, mantém a idéia de progresso do negro sulista que escolhe o caminho da "liberdade" oferecido pelo norte.



O sul não foi apenas devastado pela Guerra Civil, mas também levado à falência causada por governos incompetentes e brigas raciais. Após doze anos de uma "Falsa Reconstrução" (1865-1877), começou a dar os primeiros passos em busca da soberania destituída. Os negros foram os sofredores diretos deste processo. Apesar de legalmente livres em 1865, por decreto do então presidente Andrew Johnson, os negros padeceram: leis de segregacionismo (Jim Crow) e Ku Klux Khan, que contabilizaram duzentos e catorze linchamentos de 1900 a 1902. As *Strange Fruits* (negros linchados e pendurados em árvores) cantadas por Billie Holiday foram talvez o mais poderoso meio de repressão dos brancos. Assim, vemos também que *American Hunger* não se tornou uma apologia do norte vencedor, mas sim um retrato do racismo pintado com outras cores.

James Weldon Johnson denominou as intensas lutas entre brancos e negros de *The Red Summer* (Chicago-1919), confirmando o racismo no norte. Segundo Moss Jr., durante treze dias a partir de 27/07/1919, Chicago ficou em desordem com a guerra racial. Além de trinta e oito pessoas mortas (entre brancos e negros) e quinhentas e trinta e sete feridas. Mais de mil famílias, na maioria negras, ficaram sem teto devido à destruição de suas propriedades. (79)

Richard Wright, nesta obra, clarifica a "verdadeira intenção" dos ativistas do norte na libertação dos negros: a necessidade de mão-de-obra barata no processo de industrialização por que passavam suas grandes cidades. Na segunda parte de *Black Boy* e especialmente em *Native Son* torna-se patente este comprometimento com o desenvolvimento a qualquer preço. Os personagens Richard Wright e Bigger Thomas experimentam o estilo de vida dos negros na cidade de Chicago: segregados em guetos e sem as mínimas condições de higiene, educação e trabalho dignos, os negros encontram-se retratados como escravos sulistas, com variações apenas referentes à paisagem local. A obra que analisaremos, restaurada pela *Biblioteca da América*, já apresenta um final

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

diverso, em que a ligação com *American Hunger* torna-se clara e a idéia de "final feliz" propagada na primeira edição desaparece e cede terreno para um texto coeso e coerente com as elucubrações desenvolvidas ao longo do mesmo. A palavra *hunger* (fome em sentido genérico) aparece no último parágrafo, comprovando o grito de Wright que ecoa em toda a literatura ocidental: *I would hurl words into 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 a sense of the hunger for life that gnaws in us all, to keep alive in our hearts a sense of inexpressibly human.* (453)

A alteração do título de *American Hunger* para *Black Boy* lança uma luz sobre a circulação da obra, relato autobiográfico que une a autoconsciência à invenção narrativa. Richard Wright apresenta nesta obra uma noção de confissão individualizada, reveladora do canto negro como resistência. A utilização do termo *Menino Preto* não traz consigo as conotações negativas esperadas pelos brancos, mas sim uma ponta de nacionalismo intenso associada ao orgulho da cor e, conseqüentemente, da raça. Os conceitos de Verdade, Veracidade e Verossimilhança apresentam-se por meio de argumentos conscientes do escritor-narrador. Na tentativa de enfatizar a "veracidade dos fatos ocorridos", o escritor demonstra certa inabilidade de seguir os fatos da história: os processos de urbanização e oferta de mão-de-obra não qualificada eram lentos demais para permitir que uma cidade grande como Chicago absorvesse, de alguma maneira, a imigração em massa dos negros sulistas. No entanto, o suporte histórico torna-se claro quando o escritor reflete a partir dele e cria sua própria história. Independente do fato de o relato realizar-se em primeira pessoa, *Black Boy* não conta apenas a história de Richard Wright, mas constrói-se como literatura, com ritmo e caráter definidos. Pode, até mesmo, haver incoerências resultantes da dificuldade experimentada pelo autor em juntar os diversos elementos literários. No entanto, este fato não reduz a importância da obra, pois Wright não almejou a coerência

unesp

com a própria história, mas sim com a vida. Trata-se de uma narrativa com a consciência do literário. James Olney esclarece esta questão com a seguinte citação de Nietzche: *Little by little it has become clear to me that every great philosophy has been the confession of its maker, as it were his involuntary and unconscious autobiography.* (127)

Aquela noção do *New Criticism* da obra desvinculada vai gradativamente perdendo espaço para a noção de que toda a criação pessoal surge a partir da reconstituição histórica e contextualizada da época, mantendo ao mesmo tempo o distanciamento crítico. Os elementos históricos são criados novamente a partir da interpretação do escritor e não isentos da crença individual somada aos dados sócio-econômicos, morais e políticos inerentes à própria formação pessoal.

Em *Black Boy* Wright discute a fuga do sul, simbolizada pela casa. E, toda a estrutura ambígua contida no melodrama doméstico do pequeno Wright acaba por configurar-se em uma história singular: a do negro que se coloca pretensamente à margem dos problemas, mas que nunca perde sua identidade, representada na obra pelo uso de personagens divergentes que, de certa maneira, convergem para um ponto único.

A coragem de Wright, ainda que dissimulada, garantiu à sua obra coesão e continuidade: a identidade branca construída a partir da avó dissolve-se ao longo da jornada do protagonista, construindo-se mais fortemente associada à idéia da "consciência dupla" de Du Bois. Em *Souls of Black Folk*, Du Bois sentencia: *such a double life, with double thoughts, double duties, and double social classes, must give rise to double words and double ideals, and tempt the mind to pretence or to revolt, to hypocrisy or to radicalism.* (72:122) Essa dupla identidade permite a liberdade de viajar e, ao mesmo tempo, manter um certo sentido de ambigüidade: talvez esteja aí a razão por que Richard torna-se aceito em alguns lugares.

unesp

De certo modo, através da postura empregada pelo escritor, o protagonista consegue, por meio do discurso camuflado pela ambigüidade dos termos utilizados, descrever e refletir sobre a decadência da sociedade segregacionista: Wright incomoda revelando os desejos mais inconfessáveis da condição humana e prepara o leitor emocionalmente para o texto que vai apresentar por meio da epígrafe do *Livro de Jó*. A partir de então, notamos que o escritor afro-americano expurga do texto as expressões puramente subjetivas através do estilo simples e claro. Em termos de repercussão, parece-nos que a atitude do escritor adicionada à crítica valorizaram a obra de Wright, que já havia sido introduzida por *Uncle Tom's Children* e pelo sucesso de *Native Son*.

A reconstrução da realidade social, superficialmente proposta pelo escritor em sua autobiografia, mostrou o confronto do mundo das imagens idealizadas pelo protagonista com a situação social da época. A discussão acerca das instituições dominada no primeiro capítulo pela Igreja e no segundo pelo comunismo, esclarece a posição do narrador que, condenado pelos comunistas a deixar o partido, intitula o segundo capítulo: *This, to me, was a spectacle of glory; and yet, because it had condenmed me, because it was blind and ignorant, I felt that it was a spectacle of horror.* (441) Wright consegue nesta empreitada ligar o cavalheirismo do sul que ele, de certo modo aprova, com a cegueira coletiva que ele condena. O estabelecimento do grau de fidelidade dos fatos e situações apresentados fica por conta do leitor que, ao longo das obras de Wright, observa um ritmo comum marcado pela ambivalência de atitudes em relação aos negros americanos.

O escritor português Almeida Faria, falando sobre sua obra, comenta: *Os meus livros são e não sou o que fui, o que sou, o que sonhei ser, tudo transfigurado pela imaginação. São e não são autobiográficos. São autobiografias em segundo grau, ou autobiografias da minha fantasia. As histórias propriamente ditas, apesar de inventadas, partem de atmosfera ou casos concretos que, transformados em frases, adquirem para*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

mim maior realidade que o real, o que pode ser aplicado ao escritor Richard Wright, como resposta à acusação não fundamentada de Timothy Dow Adams (2:83-97).

A deturpação do real na autobiografia *Black Boy* não se constitui em inabilidade do escritor ou em grande habilidade para estabelecer ligações entre os fatos criados e os propósitos pessoais do escritor, como sustenta Adams, e esta tendência em misturar ficção e fato também não faz parte da tradição dos escritores afro-americanos. Discordamos deste texto de Adams por manter conotações racistas e preconceituosas. Que proveito estariam os negros tirando dos brancos? Será que as reclamações acerca da sociedade segregacionista não se sustentavam nos livros de Du Bois e James Balwin? A autobiografia não diz necessariamente como os fatos ocorreram, o exagero e a criação de alguma situação específica é inerente ao ser humano quando este fala de si sobre seu próprio ponto de vista: descrevemos o que sentimos e o que nos marcou.

Assim, por que apenas os autores negros têm a necessidade de ser fiéis à realidade que os brancos acreditam verdadeiras? Será que não estamos aqui nos defrontando com a velha oposição da igreja americana, negra e protestante com a cultura puritana? O interesse literário por *Black Boy* não se reduz ao exotismo que a obra parece suscitar nos brancos acerca da vida dos negros no sul e nos guetos de Chicago ou da curiosidade dos hábitos diários desconhecidos pelos brancos, dada a imensa distância enfatizada pelo segregacionismo, mas a uma somatória destes elementos como toda a galeria dos personagens da marginalidade social desenvolvida pela literatura ocidental desde *Jó*.

6.1.1. A autobiografia imaginativa de Richard Wright

Black Boy narra a história de Richard Wright em seu sul natal e a experiência inicial da vida no norte. A narrativa inicia-se como uma somatória de conto folclórico com

recursos dos contos fantásticos e populares. Isto constitui-se em uma grande ironia e estabelece um espaço para a obra: o limbo. Isto acontece pois o conto pretensamente fantástico espelha a realidade do tratamento dado aos negros nos Estados Unidos de então.

A apresentação da família de Wright dá-se em meio a um episódio em que o garoto de quatro anos ateia fogo na casa sulista. A purificação da família negra que ressurge ilesa das cinzas, tal como a fênix, traz a violência constantemente experimentada pelos negros, quando a mãe do pequeno personagem o surra quase até a morte. Os pesadelos brancos de Richard mostram a inutilidade da tentativa de expurgar os *pecados do sul*. O pesadelo branco acompanha Richard durante toda a jornada pessoal do menino até o homem, forçado a amadurecer e a se comportar de acordo com o código social estabelecido pela sociedade branca dominante.

O desespero do personagem em refletir sobre a condição humana e os poucos avanços do homem em séculos na relação dominador/dominado encontram-se dissolvidos na narrativa. Podemos notar isto no episódio em que os brancos de um bar embebedam freqüentemente o garoto de seis anos para se divertir, *He lifted me and sat me upon the counter, put his hat upon my head and ordered a drink for me. The tipsy men and women yelled with delight* (23), no menino negro que foi espancado por um branco, *a black boy had been severely beaten by a "white" man* (27), nas reflexões sobre o racismo, *I noticed that were two lines of people at the ticket window, a "white line" and a "black line"* (54), em Hoskins morto pelos brancos,*"Mr. Hoskins...he done been shot. Done been shot by a white man"* (63), na *Chain Gang, "A gang of men chained together and made to work"* (68), no branco paralizante da morte: t*hey entered the doctor´s office and brought out my mother; she lay with closed eyes, her body swathed in white* (116), no retrato ingênuo do racismo em Chicago: *Well, the paper you´re selling preaches the Ku Klux Klan doctrines* (154), no contato com os brancos, *I had made a mistake during my first five minutes in the*

white world (171), nos estereótipos, *Then I recalled hearing that white people looked upon Negroes as a variety of children* (172-174), na inabilidade do protagonista em se encaixar aos estereótipos dos brancos, *I was going to be beaten by someone who did not like the tone of voice in which I spoke* (186), no episódio da mordida do cão do patrão branco, "*If it bothers you, let me know," he said. "But I never saw a dog yet that could really hurt a nigger"* (192), na utilização das leis Jim Crow, *I was becoming aware that the Jim Crow laws had been drafted and passed to keep out of my consciousness* (199), no discurso preparado mostrando a aceitação das leis segregacionistas, *take this speech and say it. I know what's the best for you* (206), no episódio de brutalidade contra o negro, *I watched the brutality with growing hate* (215), no episódio com os brancos Pease e Reynolds, *I begged them not to hit me. I knew what they wanted* (225), na caracterização dos negros como acostumados à violência, *God, how could you let him do that? I exploded. It don't matter. They do that all the time, she said* (234), na comparação da vida do negro com a *Chain Gang, But was not my life already a kind of chain gang? What, really, did I have to lose?* (241), na caracterização da figura do Sambo, *But in the presence of whites he would play the role of a clown of the most debased and degrade type* (267), no uso de estereótipos nas relações com os brancos, *I laughed in the way I knew he expected me to laugh* (296), o racismo com outra cara no norte, *I was learning already from the frantic light in her eyes the strain that the city imposed upon its people* (308), nas relações com as meninas brancas do norte, *Richard, quick! Tie my apron!* (318), na América puritana, *insists upon seeing the world in terms of good and bad, the holy and the evil, the high and the low, the white and the black* (321), no episódio da cozinheira branca que cuspia na comida, *I heard Tillie clear her throat with a grunt, saw her cough, and spit into the boiling soup* (322), nos cachorros sem as cordas vocais, metáfora contundente do instinto natural quebrado por regras, *They would lift their heads to the ceiling and gape in a soundless wail* (359), na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ironia acerca da pesquisa baseada no ensaio e erro sem reflexão, *The doctor´s examined the animals and wrote in their little black books* (369), na comparação entre o hospital e a América, *separated by a vast psychological distance from the significant process of the rest of the hospital – just as America* (370), na falta de acomodação entre os comunistas brancos em Nova York, *Now, as I stood watching one white comrade talking frantically to another about the color of my skin, I felt disgusted* (408) e em muitas outras passagens.

6.1.2. O impacto biográfico nas noites do Sul

Conforme já dissemos, o romance autobiográfico de Richard Wright, restaurado pela *Biblioteca da América*, apresenta-se em duas partes distintas: a primeira denominada *Southern Night*, dividida em quatorze capítulos, e a segunda *The Horror and The Glory*, dividida em seis. No entanto, embora separado em duas partes, os capítulos de ambas seguem a mesma numeração, chegando ao final com o vigésimo capítulo. Em nota sobre o texto, Arnold Rampersad diz que a autobiografia passou por inúmeras mudanças. Inicialmente foi intitulada *Black Confession* e mais tarde (dezembro de 1943) *American Hunger*, dividida nas seções apresentadas. (32:487) No entanto, o *Book-of-the-Month-Club* aceitou apenas a primeira parte e a Harper a publicou, com o consentimento do escritor, com o nome de *Black Boy: A Record of Childhood and Youth.* Sucesso de vendas, o romance de Wright, publicado em março de 1945, superou as vendas do *American Hunger*, publicado pela Harper em 1977. Talvez encontre-se aí a razão que levou a *Biblioteca da América* a não preservar o nome original da obra. Aliás, a obra *American Hunger* foi combatida pelo Partido Comunista, pois denunciava algumas atitudes da organização social através do membro, considerado por eles, desertor. Rampersad aponta para a ousadia de Wright que, embora privado da publicação da obra integral, utilizou-se

de alguns segmentos para compor artigos para revistas, tais como: "I Tried to Be a Communist" (*Atlantic Monthly*, agosto/setembro de 1944); "American Hunger" (*Mademoiselle*, setembro de 1945) e "Early Days in Chicago" (*Cross Section*, 1945). Estes artigos tiveram novas publicações entre 1945 e 1950. (32:488)

Richard, o protagonista, surge na narrativa como personagem do cenário social sulista, vítima do processo de rebaixamento e de desmoralização que acompanhou o pós-Guerra Civil, mas sempre ocupando um lugar autônomo. Aliás, durante a narrativa existe a personificação do sentimento de injustiça cometido contra os negros sulistas pós-guerra civil através da caracterização do avô materno de Wright: um soldado com glórias ferido na guerra que não consegue nem mesmo a pensão governamental. *From Granny I learned - over a course of years - that he had been wounded in the Civil War and had never received his disability pension, a fact which he hugged close to his heart with bitterness.* (163) A inaudibilidade do grito propagado pelo avô, compara-se ao desespero dos personagens de Kafka quando não entendem por que se encontram na situação em que são colocados pelo destino. Além da presença do *Julgamento* de Kafka em *Native Son, Black Boy* traz esta sensação de incapacidade perante o meio no comentário de Wright acerca do avô: *Like K of Kafka's novel, The Castle, he tried desperately to persuade the authorities of his true identity right up to the day of his death, and failed.* (164)

Grandpa apresenta-se na escritura de Wright como o negro nacionalista, o escravo que fugiu de seu senhor para lutar na Guerra Civil contra os brancos sulistas. A revolta do avô associa-se à do neto que consegue visualizar toda a cultura sulista e vê o esforço do avô em receber a pensão governamental como uma luta inglória. *Militantly resentful of slavery, he joined the Union Army to kill southern whites; he waded in icy streams; slept in mud; suffered, fought ... Mustered out, he returned to the South and, during elections, guarded ballot boxes with his army rifle so that negroes could vote. But when the Negro*

unesp

had been driven from political power, his spirit had been crushed. He was convinced that the war had not really ended, that would start again. (165)

Novamente, emprega-se na obra de Wright a visão individual que, vista sob o ângulo da ênfase no caráter pessoal da experiência do narrador, apresenta uma história particularizante. O instrumento da verdade, que suscita a confiança do leitor, remete ao texto através de exemplos colhidos da experiência de uma comunidade social. A estrutura fundamental da trama é retirada da realidade, mas os eventos e os personagens reais adquirem uma camada fictícia capaz de ressaltar as características que o escritor nelas imprimiu. A autobiografia, portanto, pode reassegurar, na construção do destino do menino negro protagonista, a trajetória existencial, coincidente às vezes com a trajetória espacial, como parte do percurso do negro na sociedade norte-americana.

É de consenso geral que a brancura nos Estados Unidos, principalmente no sul, sempre esteve associada à origem nobre da aristocracia européia, livre dos "imundos" bárbaros de pele escura provenientes do oriente. Esta imagem exemplifica-se no *Great Gatsby* de Fitzgerald, em que a brancura associa-se à elegância. O branco não se liga à pureza, mas à limpeza: idéia associada à limpeza étnica promulgada pela Ku Klux Khan. A brancura que assusta aparece em *Black Boy* como uma imagem construída ao longo da trajetória da inocência à experiência do garoto negro e pobre que vive no sistema segregacionista norte-americano. Para Jerry W. Ward Jr., na introdução do livro *Black Boy*, as questões levantadas acerca da obra como biografia ou ficção literária não comprometem as imagens e o poder mítico do escritor. Ward Jr. Diz: *here was a book that nicely blended the meaning, the challenge, and the significance of being southern, black and male in America.* (xi)

Assim, a fome (*hunger*), a garra para obter o conhecimento e o reconhecimento de si, levou Wright a expor, de maneira mais clara e contundente, os anseios do negro

unesp

americano na primeira parte de sua autobiografia: no sul e na juventude. O misto da tradição, que retoma conceitos míticos da Europa feudal e da África como berço da civilização, e os associa com a inocência do jovem, representante do novo, sem quaisquer padrões preestabelecidos, traz para *Black Boy* um momento de questionamento singular dos conceitos posteriormente desenvolvidos pelo escritor. Na verdade, a importância desta primeira parte da autobiografia consiste sobretudo na função que ela desempenha: fazer questionamentos que colocam em dúvida a prática das normas éticas vigentes. E, dentro desta perspectiva desenvolvida até então, lembramos que o nosso intuito não se reduz à discussão acerca da vida dos negros sulistas, mas sim da apresentação da dimensão da utopia social acompanhada de descrições deste pretenso submundo negro, associada à procura de todo ser humano pelas raízes comuns.

É possível mesmo que os depoimentos de Wright que fundamentaram a sua autobiografia não tenham relatado os fatos tais quais eles verdadeiramente sucederam. No entanto, sendo esta pesquisa interdisciplinar mas, acima de tudo, literária, o que nos chama a atenção aqui é a narração dramática que quebra a convenção da descrição meticulosa das categorias e da hierarquia do meio. Ward Jr. afirma que: *part of his success is demonstrated by his ability to subvert the discourse of the dominant culture and bring under the terms of his own control.* (xix) Para Ward Jr., Wright projeta uma intensa consciência cultural estruturada pela habilidade do escritor em transformar as forças da sociedade de cor local em literatura universal.

O personagem Richard apresenta, desde o início da narrativa, conflitos intensos marcados pelo peso da ambigüidade, pelo fato de ser obrigado a conviver ou mesmo transitar por dois mundos distintos. Apesar do afro-americano apenas transitar no mundo branco e nunca dele fazer parte, o personagem na infância convive com a brancura significativa da avó materna. A própria casa da avó no sul já suscita a representatividade da

cultura sulista dada a mulher. Granny Wilson vive como uma dama européia em seu castelo inatingível: *its white plastered walls, its front and back porches, its round columns and banisters, made me feel that surely there was no finer house in all the round world.* (44). No entanto, na construção da árvore genealógica de Granny deparamos com a tristeza da violência do sistema escravagista. Nas páginas 55 e 56 o pequeno Wright faz inúmeras perguntas à mãe acerca da avó e podemos constatar no tom das respostas o sofrimento de Granny, provavelmente filha bastarda de algum senhor de escravos. Ao final da discussão acerca do indivíduo (avó), Wright passa ao coletivo perguntando sobre os seus ancestrais negros do lado paterno e constata que a genealogia se dissolve dado a perda da identidade do negro no processo de escravidão. *"Mama, where did father get his name?"/ "From his father."/ "And where did the father of my father get his name?"/ " Like Granny got hers. From a white man".*

Podemos constatar, assim, a polifonia bakhtiniana no texto do escritor: a dualidade faz parte da avó que apresenta ancestrais brancos e negros. O registro de detalhes da avó verdadeira de Wright, Margaret Bolton Wilson, na cronologia publicada no final da obra, mostra-se intrigante, pois associa a avó a uma pluralidade de tradições divergentes (irlandesa, escocesa, índia nativa e africana). Talvez esta referência transite pela obra literária diluída no discurso ambíguo de Wright, que carrega elementos míticos, folclóricos, do conto popular europeu, americano e africano através de citações diversas, entre elas os *Gospels* e *Spirituals*.

Posto que o negro afro-americano faz parte de uma sociedade segregacionista como comunidade étnica à parte, que memória do passado ele seguirá: a lendária européia trazida pelos brancos ou a cultura africana dissolvida por intensos sofrimentos? Além destas origens inscritas na comunidade afro-americana a ordem histórica preponderante assenta-se na origem bíblica. A memória do passado desenvolvida por Wright acerca dos negros

unesp

norte-americanos instaura-se a partir da rebelião questionadora do Jó bíblico. Aliás, a religiosidade, mesmo que descrita como rebelde à religião tradicional, e a cultura popular convivem no romance desde as epígrafes.

6.1.3. As epígrafes

O livro inicia-se com a seguinte epígrafe extraída do *Livro de Jó: Eles de dia encontram as trevas e ao meio dia andam como de noite, às apalpadelas.* (*Jó* 5:14). A primeira parte, *Southern Night*, também se abre com uma epígrafe bíblica: *tu te aterrarás com sonhos, e me horrorizarás com visões.* (*Jó* 8:14) Na segunda parte *The Horror and The Glory* vemos uma canção do folclore negro, de cunho profundamente religioso: *Sometimes I wonder, huh,/ Wonder if other people wonder, huh,/ Sometimes I wonder, huh,/ Wonder if other people wonder, huh,/ Just like I do, Oh, My Lord, just like I do!*

De modo geral, consideram-se no mundo ocidental duas explicações para a origem da humanidade: a explicação científica de que a África é o berço da humanidade e o surgimento do homem ligado ao mito bíblico de Adão e Eva, expulsos do paraíso para habitar a terra que conhecemos. Temos na interpretação ideológica da história ocidental este misto de orgulho científico de sermos provenientes de uma referência topográfica e cronológica comuns associado ao desprezo de sermos criaturas banidas do paraíso e dependentes do Deus poderoso, algumas vezes punitivo e outras, salvador.

Notamos assim, nestas epígrafes citadas por Wright a necessidade de os negros se definirem no emaranhado de situações que mostram a angústia da procura por respostas. A semelhança com a humanidade revela-se no inusitado da canção folclórica que repete sentenças interrompidas pelo pensamento sobre as mesmas (*huh*), enfatizando uma postura igualitária. Apesar do emprego do verbo w*onder*, indicando as dúvidas associadas ao

procedimento igualitário dos indivíduos, a canção aborda a necessidade do negro em ser integrado à humanidade: *Just like I do!*

Bronislaw Geremek enfatiza esta busca da memória do passado realizada por Wright em *Black Boy*. Falando sobre os miseráveis e vagabundos da literatura européia na Idade Média, Geremek afirma: *as origens lendárias que inscrevem essa comunidade em duas ordens históricas: a bíblica e a clássica (...) são típicas dos procedimentos historiográficos medievais, que ainda se conservam na cultura popular da época moderna.* (88:189)

Como esta procura pelas origens do pensamento moderno na cultura popular da Idade Média também é proposta por Bakhtin (44), lançamos mão do conceito de Geremek para os nossos propósitos: reiteramos que a memória do afro-americano não se constitui da memória africana apenas, mas na somatória desta com a memória dos nativos norte-americanos e com a memória ampla da Europa antiga e medieval, das tribos teutônicas diversas (gauleses, romanos, bárbaros, normandos, bretões, anglo-saxões, mouros, e outras) que ocuparam a Inglaterra até o século IX. Esta sensação da necessidade de luta constante para tentar definir o próprio território associado à noção da terra de ninguém (várias tribos estabeleceram-se no mesmo local ao longo dos séculos) leva o negro a refletir sobre as diferenças na tentativa de encontrar nos atos diversos o mesmo ponto de partida. No último verso da canção há o apelo ao divino, já que exposto a tantas culturas divergentes o homem sozinho não é mais capaz de preencher os seus vazios.

Alguns críticos consideraram Wright como naturalista, posto que não viram em seus trabalhos a busca do escritor pela divindade. Nosso intento é, portanto, demonstrar como o escritor faz-se partidário da teoria bíblica de que tudo fora criado a partir do mesmo ponto de partida: a ordem divina. Cabe lembrar que Richard Wright denunciava a hipocrisia das instituições religiosas, da fé cega que segundo Mencken *extrapola o processo intelectual*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

normal e atravessa o viscoso domínio da metafísica transcendental. (116:27) Entretanto, vemos a procura pela religiosidade individual impregnada de elementos de uma religiosidade universal que não difere dos modelos comuns de devoção. Os protagonistas da obra do escritor encontram-se a caminho do entendimento, como Richard em *Black Boy*: o jovem nega a religião propagada pela família e neste ato contínuo já elucida a preocupação sobre a religiosidade.

Como vimos, as epígrafes utilizadas encaminham nosso entendimento para uma visão ambígua, questionadora e leal à religiosidade do amor cristão. Da primeira epígrafe de *Jó* (5:14), Carla Cappetti afirma que Richard, para escapar das pressões raciais e sobreviver em seu meio, fornece a si mesmo um novo nascimento cultural e encontra a saída da escuridão na luz do dia. (11:262) Esta idéia cabe apenas no final do livro quando Richard afirma: *Perhaps, I thought, out of my tortured feelings I could fling a spark into this darkness.* (452) No entanto, encontramos o intertexto sugerido pela epígrafe bíblica e este sugere, em uma metáfora bem construída, a necessidade de sempre voltar às origens e andar pelos "caminhos escuros" a fim de encontrar algo além da simples visão. *Even so, I floundered, staggered; but somehow I always groped my way back to that path where I felt a tinge of warmth from an unseen light.* (333) O andar às apalpadelas também pode ser ligado aos comunistas que realizavam os atos mecanicamente, sem adequar o significado da filosofia marxista e hegeliana às relações trabalhistas estabelecidas nos Estados Unidos. *But they seemed lost in folly, wandering in a fantasy. For them there was no yesterday and tomorrow, only the living moment of today* (349) E mais ainda para o próprio personagem que adentrou o partido sem jamais se ajustar às regras impostas e, como Jó, tinha problemas para expressar o que pensava. As palavras utilizadas estavam quase sempre comprometidas com o sentido restrito que propagavam. *I groped in the noon sun. What was I after? they*



wanted to know. And when I tried to explain, I always, it seemed, say the wrong things. (399)

Para Richard Wright não há a necessidade de seguir determinados rituais estabelecidos por outros. As características individuais devem ser preservadas e não colocadas em uma camisa de força, em um molde rígido sustentado pelo poder religioso. Pela sua vivência na comunidade afro-americana não faz sentido seguir os mandamentos divinos como o *amar a Deus sobre todas as coisas*, se o tratamento dado aos negros fica a uma imensa distância do *amar ao próximo como a si mesmo.* Na verdade, o conhecimento do submundo, a que os negros eram forçados a habitar, pode nos levar ao esclarecimento acerca da ordem hierárquica construída nos dias da escravidão e a enxergar o protagonista de *Black Boy* dentro de tal perspectiva descrevendo, de modo abrangente, uma antologia da vida dos negros sulistas.

Assim, o autor alia o conhecimento erudito a uma experiência direta: o respeito ao privado dentro da coletividade, sustentado no respeito aos termos do acordo retratados na própria comunidade. A pluralidade de vozes de Bahktin estaria ecoando, em toda a comunidade, cânticos distintos acompanhados pelo mesmo tom. (46) A epígrafe de *Jó* (8:14) do primeiro capítulo vem justamente enfatizar esta idéia dos negros aterrorizados com a cultura sulista que são obrigados a aceitar. No entanto, o que é exposto acerca da comunidade americana desnuda a cultura cruel sustentada pelo sofrimento alheio.

6.1.4. O universo mítico, folclórico e religioso no texto de Wright

O problema da integridade literária suscitado pela denominação "romance autobiográfico" dilui-se na evidência da escrita de Wright. Repleta de elementos sonoros e visuais, o princípio da lucidez torna-se o espírito do caos: o passado apresenta-se moldado

nas crenças e imagens do escritor como uma tentativa de compreender a maneira como antes pensava e vivia. O individual difunde-se na busca do próprio escritor acerca do conhecimento, mas não deixa de espelhar o coletivo quando recupera os eventos, como expansão do sistema social e os elementos culturais. *I had never in my life been abused by whites, but I had already become as conditioned to their existence as though I'd been the victim of a thousand lynchings.* (87) Assim, o texto configura-se como reflexo do universo segregacionista do sul, mas em contraponto com o universo desejado pelo indivíduo.

Wright lança mão de elementos do folclore africano como parte fundamental na formação dos negros e acusa os negros assimilacionistas que não refletem sobre a própria formação dentro dos Estados Unidos. *And when I brooded upon the cultural barrenness of black life, I wondered if clean, positive tenderness, love, honor, loyalty, and the capacity to remember were native to man. I asked myself if these human qualities were not fostered, won, struggled and suffered for, preserved in ritual from one generation to another.* (43) A família é vista como elo significativo entre o presente e o passado (ancestrais): *my aunt, my mother's sister, Granny's daughter; in her veins my own blood flowed; in her actions I could see some elusive part of my own self; and in her speech I could catch echoes of my own speech.* (125) A preservação em ritual de uma geração para outra patenteia a africanidade do escritor. A magia e as superstições africanas e européias apresentadas nas páginas 83, 84 e 85 levam Wright a afirmar que tudo se realiza na imaginação: *Because I had no power to make things happen outside of me in the objective world, I made things happen within.* (85)

O folclórico aparece diluído na narrativa e algumas idéias pululam de maneira clara*: The culture of one black household was thus transmitted to another black household, and folk tradition was handed from group to group.* (95) A africanidade dos ritos tribais e a aceitação de apenas seus iguais, aparece, às vezes, como negativa, quando força seus

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

membros ao desrespeito da individualidade em favor da tribo. Isto se torna revelador quando Wright estabelece a ligação entre o ser e a instituição. *This business of saving souls had no ethics; every human relationship was shamelessly exploited. In essence, the tribe was asking us whether we shared its feelings,...* (182)

A estrutura do conto popular já aparece clara na primeira frase: *One winter morning in the long ago.* (3) A temporalidade encontra-se marcada pelo "há muito tempo atrás". No entanto, apesar de estruturalmente passar-se por uma simples introdução do conto popular, as palavras são contrastadas por uma dualidade (inverno x fogo) que pode conduzir a uma ambigüidade. O inverno (*winter*), ligado à manhã (*morning*) e não à noite, pode mostrar traços de ambigüidade, dado que a manhã intensifica o frio do inverno; o que contraria, de certa maneira, o raciocínio ocidental, que liga a luz da manhã ao nascimento, à vida. Neste parágrafo Wright mostra a brancura gélida da manhã de inverno circundando e envolvendo o calor individual representado pelo menino próximo ao fogo.

Esta individualidade transformadora do meio comum retoma o universo mítico e religioso da filosofia hebraica e babilônica vividos por Jó. Pode-se entender a identificação de Richard Wright com o Jó hebreu pela própria origem destas civilizações. Burns afirma que *a origem do povo hebreu constitui um problema ainda confuso (...) a origem do nome é duvidosa. Segundo alguns ela deriva de Khabiru ou Habiru, apelido dado pelos seus inimigos e significando "estrangeiro", "vagabundo" ou "nômade".* (61:111-112) O que esclarece mais ainda a proximidade de Wright com o povo hebreu, dado que a escolha dos adjetivos dirigidos aos hebreus citados anteriormente transparece claramente em seus protagonistas. Cross Damon descreve-se como estrangeiro, Bigger como vagabundo e Richard como nômade, embora, em situações diversas ao longo dos romances, todos circulem entre os três adjetivos. A marginalidade e a superioridade (alcançada pelo sofrimento) do povo hebreu encantou Wright que aproximou os negros desta população

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sem pátria, sempre correndo atrás do reconhecimento pessoal no mundo que usurpa seus direitos. *Culturally the negro represents a paradox: Though he is an organic part of the nation, he is excluded by the entire tide and direction of American Culture.* (320) Aliás, a construção de personagens judeus nas obras de Wright mostra o misto de proximidade e distância, também sentidos pelo escritor em relação aos seus personagens negros. Para Burns, as tribos hebréias do sul, conhecidas como o reino de Judá, constituíam-se, diversamente do norte, como leais à religião de seus pais, odiavam os hábitos do estrangeiro e sobreviveram por mais cem anos desafiando a ameaça assíria. (11) Este misto de tradição e resistência associado à evolução religiosa sem par levou Wright a associar o povo negro mais uma vez com o povo judeu. A capacidade de adaptação aos costumes alheios, a dissimulação justificada para a sobrevivência, a coerência com a tradição levou Wright a admirar esta sociedade fortemente marcada pelo elemento religioso responsável pelas respostas individuais acerca da existência na coletividade.

O primeiro contato com os judeus no romance *Black Boy* faz-se mediante o aparecimento do proprietário da mercearia (71,72). Mas este contato traz em si marcas do segregacionismo instituído pela sociedade ocidental. Podemos ver aqui a conexão com os indivíduos segregados pelo comportamento de Wells e Shakespeare. Aliás, a ligação com a leitura de *Jó* feita por Wells já mostra algumas facetas em *Black Boy*. O judeu é descrito como aquele que explora os negros e também o responsável pela morte de Cristo. A agressão contra este povo é justificada pelos pais como parte da herança cultural européia estabelecida no sul dos Estados Unidos. No entanto na própria descrição da cena em que os meninos negros xingam os judeus, o narrador mostra o absurdo de tal ato associado ao encantamento de Richard em ouvir a língua estrangeira do judeu, como característica da cultura do povo preservada. *There were many folk ditties, some mean, others filthy, all of them cruel. No one ever thought of questioning our right to do this; our mothers and*

unesp

parents generally approved, either actively or passively. To hold an attitude of antagonism or distrust toward Jews was bred in us from childhood; it was not merely racial prejudice, it was part of our cultural heritage. (72) Depois desta explicação surpreendente acerca dos judeus, a presença destes personagens aparecem por toda a narrativa carregando consigo os estereótipos europeus.

Contudo, na exposição dos estereótipos, o narrador reflete acerca do quanto somos nós mesmos e do quanto somos construídos pela cultura existente. No episódio do roubo de dinheiro de ingressos do cinema, o proprietário também é judeu. O discurso estabelecido de que se temos que roubar, então que seja dos judeus, desmonta-se durante a narrativa pelo posicionamento do personagem Richard que sente em cada centímetro de sua pele negra a proximidade com o povo usurpado de seus direitos. *Therefore, I reasoned, stealing was not a violation of my ethics, but of his; I felt that things were rigged in his favor and any action I took to circumvent his scheme of life was justified. Yet I had not convinced myself.* (240)

Muitos outros judeus aparecem na vida de Richard, Don, os patrões judeus de Chicago, Sol (colega judeu), Young (judeu louco do partido comunista), a esposa judia de Ross, o diretor talentoso Charles DeScheim. O contato de Wright com os judeus forma-se num crescendo, dos patrões brancos diferenciados passando por inteligências díspares como Young até chegar ao diretor.

Tal como os hebreus, os personagens de Wright vivem neste emaranhado de culturas distintas e, portanto, marcados pelo peso da solidão. A adaptabilidade às circunstâncias diversas fez com que os negros se mantivessem unidos enquanto civilização. Entretanto, esta adaptabilidade pode ser considerada apenas de fachada. Conforme verificamos por meio das epígrafes, o grito de rebeldia associado à manutenção da cultura popular mantém-se durante o narrar do escritor e revela o afro-americano como indivíduo.

unesp

O discurso camuflado colocado estrategicamente na boca dos protagonistas leva muitas vezes a crítica a menosprezar os outros personagens do escritor. Citamos como exemplo os personagens femininos de Wright que, de certa maneira, apresentam-se superficialmente. Entretanto, estas imagens complexas da mulher, coexistentes com o conhecimento e a ignorância da humanidade, fundamentam, na coincidência dos contrários, a bancarrota da sociedade americana não sustentada em mitos e crenças ancestrais, europeus e nativos.

Moss Jr. afirma que os africanos acreditavam ser a família (descendentes vivos do mesmo antepassado) a base da organização social: na África este antepassado era muitas vezes feminino, gerando assim um sistema matriarcal. (79) Aliás, a criação do mundo ligada ao princípio feminino foi espalhada por inúmeras civilizações, incluindo a Celta, importante na formação da lenda arturiana e na identidade do povo inglês. Na própria história de Arthur, o elemento feminino constrói-se como fundamental: Merlin é aprisionado pelo amor de Viviane, a feiticeira de Avalon, e Morgana destrói o reinado de Arthur. No entanto, temendo o poder feminino, também sabemos que as lendas foram modificadas durante a Idade Média, seguindo o padrão dos Cavaleiros da Távola Redonda, que lutavam por seus propósitos individualistas. Este padrão foi conservado nos Estados Unidos no fenômeno "going West", que também se encontra na narrativa de Wright, às vezes podendo mesmo ser visualizado.

O escritor emprega a técnica cinematográfica para se aproximar desta temática que inclui a busca solitária do homem por ele mesmo: *Inside of me my world crashed and my body felt heavy. I stood looking down the quiet, sun-filled street*. (203)

Wright descreve seus personagens femininos de acordo com a absorção da memória africana associada à americana. Em *Black Boy*, a mãe constrói-se como personagem poderoso na formação do menino Richard. Professora, ela é descrita como verdadeira



educadora, que suscita no filho a fome do saber (ensina Richard como soletrar e contar), e o poupa da violência do branco (que pode levar à morte) por meio da própria violência. Inteligente, introduz o filho na utilização de figuras de linguagem para expressar além das palavras: *They'll call you a colored man when you grow up, she said. Then she turned to me and smiled mockingly and asked: Do you mind, Mr. Wright?* (57) A mãe de Wright sustenta a verdadeira formação do homem promulgada por DuBois: *Se fizermos do dinheiro o objetivo do treinamento do homem, desenvolveremos ganhadores de dinheiro, mas não necessariamente homens. Se fizermos da habilidade técnica o objetivo do ensino, talvez possuamos artesões, mas não, em sua natureza, homens. Homens , só os teremos quando fizermos da humanidade o objetivo do trabalho das escolas - inteligência, ampla simpatia, conhecimento do mundo que existiu e existe, e da relação dos homens com ele. É este o currículo daquele Ensino Superior que fundamenta a verdadeira vida.* Mas, acima de tudo, a mãe retoma as crenças ancestrais africanas, como elemento criador e base familiar: *Her life set the emotional tone of my life, colored the men and women I was to meet in the future, conditioned my relations to events that had not yet happened, determined my attitude to situations and circumstances I had yet to face.* (117) O lado africano é preservado em Wright, assim como a tentativa de destruição da cultura americana sulista patriarcal como a instituída na Idade Média.

Os outros personagens femininos representam a figura da donzela em seus castelos. O tratamento segregacionista dado a elas é ironicamente exposto por Wright quando mostra a caracterização das mesmas como estúpidas réplicas do papel imposto pela cultura nacional. A senhora Moss empurrando a filha Bess para casar-se com Richard, sem mesmo o conhecer, espelha a necessidade das mulheres sulistas em casarem-se jovens e manterem o estereótipo da dama européia que sabe cozinhar, cozer, cantar e satisfazer o marido: *You act mightly brightly to be from here* (246) Esta descrição da cultura sulista em relação às

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mulheres foi ilustrada por personagens famosas na literatura norte-americana como Blanche e Laura nas peças de Tennessee Williams *A Street Car named Desire* e *The Glass Menagerie*, Miss Emily em *A Rose for Emily* de Faulkner e outras.

Mrs. Moss é também representada pelo intertexto com a comédia irônica de Shakespeare, *A megera domada*: *A gal's a funny thing, she said, laughing. They has to be tamed. Just like wild animals.* (250). A ligação do nome Bess, com o poodle branco que Richard ganha, cujo nome é Betsy, traz, de certa maneira, uma ligação maior com a personagem Bessie Mears de *Native Son*. Assim, a morte da namorada negra de Bigger passa a ser vista não como violência gratuita do negro contra a própria raça, mas sim como um ato de rebelião aos estereótipos sulistas assimilados por algumas mulheres negras.

Retornando ao universo religioso vivido por Jó, as mulheres apresentadas, com a exceção da mãe de Wright, não ficam longe do padrão paternalista estabelecido por Jó com relação à sua esposa. Aliás, de certo modo, Jó espelha a evolução religiosa dos hebreus, das mais cruas superstições até as concepções espirituais e éticas mais sublimes, pois inicia o seu texto com conotações paternalistas que se perdem, posteriormente, em sua busca individual.

6.1.5. Jó e Richard: sofrimento injustificado

Só aquele que possui uma fé profunda pode se dar ao luxo do ceticismo.

Nietzsche

Com as leituras que Wells, Frost e MacLeish fizeram de *Jó* pudemos, de alguma maneira, mostrar que o discurso de *Jó* foi reformulado pelas culturas inglesa e norte-americana contemporâneas. O sofrimento injustificado encontra em Wright sua explicação:

a conviction that the meaning of living came only when one was struggling to wring a meaning out of meaningless suffering. (118) A necessidade de reformulação, de revisão de conceitos apoiados em certezas tão evidentes, trouxe consigo a possibilidade de assumir o presente instável e desconstruído a partir do paradoxo real versus ideal. *The spirit I had caught gave me insight into the suffering of others, made me gravitate toward those whose feelings were like my own, made me sit for hours while others told me of their lives, made me strangely tender and cruel, violent and peaceful*. (118) Esta literatura polifônica contemporânea usada por Wright traz o discurso ambíguo invadido por elementos culturais, ironia, discussão sobre o papel do homem na sociedade e sobre si mesmo: o enfoque social já não é mais panfletário, mas sustenta-se mesclado aos procedimentos literários inseridos numa situação de tempo e espaço que articulam a ação dramática. Neste contexto, os romances de Wright podem ser lidos também como releituras de *Jó*, transpondo, assim, o fosso secular entre o que está claramente dito e sua imagem. A reconstituição dos dogmas da Igreja Adventista do Sétimo Dia, de que a avó fazia parte, traz o Deus jobiano que aparece após o tufão, com o intuito de ironizar as análises concretas sobre figuras de linguagem tão poderosas: *The elders of the church expounded a gospel clogged with images of vast lakes of eternal fire, (...) of God riding whirlwinds...* (119) A relação de Richard com o pai, a avó e a tia Addie espelha a ida do personagem ao inferno, com o propósito de resgate do lado obscuro. No livro de *Jó* os personagens citados teriam o mesmo papel de Satã, não do inimigo calvinista, mas do adversário que, de certa maneira, ainda possui uma ligação interior com o indivíduo. Algumas vezes, estes mesmos personagens, associados a outros que surgem na narrativa (comunistas) fazem os papéis reservados aos amigos de Jó. *My comrades had known me, my family, my friends; they, God knows, had known my aching poverty. But they were never able to conquer their fear of the individual way in which I acted and lived, an individuality which life had seared into*

unesp

my blood and bones. (428) O repensar da relação entre o *Livro de Jó* e os romances do escritor aproxima a disjunção e instaura a consciência revolucionária, posto que Wright utiliza as releituras de Jó na literatura ocidental. Representando o papel do outro no discurso do narrador, os personagens Richard, Bigger e Cross apresentam uma teoria de que nada é definido, cabendo ao leitor uma análise presentificada a partir de uma reflexão do passado. Aliás a apropriação das idéias que servem a nossos propósitos foi sugerida por Wright quando o escritor falou da utilização da Bíblia: *Some of the Bible stories were interesting in themselves, but we always twisted them, secularized them to the level of our street life, rejecting all meanings that did not fit into our environment.* (96)

A revelação "concreta" do *Self* junguiano nos personagens de Wright forma-se a partir de uma perspectiva complexa em que o indivíduo mergulha em seu passado e na própria sombra, a fim de surgir inteiro: tal como Jó que, com suas feridas, refletiu incessantemente sobre todos estes elementos e, após o julgamento de si mesmo (apenas ilustrado por Deus), alcançou o ressurgimento das cinzas. Aliás, embora Jó tenha sofrido a pressão dos amigos para assumir a culpa pelo pecado que ele deveria ter cometido, mesmo que em pensamentos, o personagem bíblico recusa tal proposta, para seu sofrimento. Tal qual Jó, Richard também não justifica seus sofrimentos: *Embedded in me was a notion of the suffering in life, but none of it seemed like the consequences of original sin to me.* (134) A hierarquia divina em Jó, e sobretudo nos personagens de Wright fundamentalizou-se no próprio indivíduo, instaurador da centelha divina que arde dentro de si mesmo. O dilema da reflexão acerca da ambigüidade na vida e o inevitável surgimento de questões não respondidas levou os personagens do escritor afro-americano à identificação direta com o Jó bíblico.

Em *Black Boy*, Richard é o Jó que amadurece por meio de reflexões acerca do próprio sofrimento e, em conformidade com o herói bíblico, não seria oportuno retirar dele

unesp

mesmo as incoerências que apresenta. Seu objetivo principal forma-se primordialmente a partir do conjunto da ordem social, contudo as relações com o grupo se justificam como intensificadoras do destino individual: *I was doomed to live with them but not of them, that I had my own strange and separate road* (148) O medo do desconhecido é afrontado como símbolo da total reforma do ser que deve deixar a cultura em que foi formado para novas visões de mundo: *Throughout the journey I sat brooding, afraid to look at my mother, wanting to return home and yet wanting to go on.* (115)

O traço de revolta contra os moldes vigentes, já estabelecido pelo protagonista quando incendeia o ambiente familiar, remonta ao fogo imortal de Wells, às imagens calvinistas de Frost, reforçando a revolta do personagem bíblico. A revolta de Wright não se estabelece na crítica do escritor ao texto bíblico, mas sim em como foi utilizado pelos dirigentes de instituições (igrejas) visando o reforço de padrões instituídos pela sociedade. Tal como Jó que não tem paciência com os amigos, Richard também não acredita na interpretação bíblica da avó. A divergência de posições logicamente insolúveis, a tentativa de explicação da própria alma, a revolta diante de atitudes negativas concretas transcendem o puramente individual e criam uma conexão com o divino, tal como em Jó, embora não possamos duvidar de que o "lugar" do divino poderia se encontrar na própria individualidade: *I became skilled in ignoring these cosmic threats and developed a callousness toward any metaphysical preachments.* (121)

Para Jung o termo "Deus" expressa uma imagem ou conceito verbal que sofreu muitas mudanças ao longo de sua história. (103:2) Para o pensador, o indivíduo possui uma capacidade de reflexão sobre si mesmo, o que é, de certa maneira, realizado por Richard, que traz em si o divino e o humano e todas as variações possíveis do contato do homem com a sua divindade interior: *Ought one to surrender to authority even if one believed that that authority was wrong?(...) How one could live in a world in which one's*

mind and perceptions meant nothing and authority and tradition meant everything? There were no answers. (194) Para Jung, a concepção de Deus limita-se ao ponto de vista da psicologia e não é só uma questão de fé pura. Em *Mémorias*, Jung fala pela primeira e única vez de Deus e de suas experiências religiosas. Recordando sua rebelião juvenil contra a Igreja, ele atesta: *Naquele tempo compreendi que Deus, pelo menos para mim, era uma das experiências mais imediatas*. Aniela Jaffé (101:15) atesta esta afirmação: *em suas obras científicas Jung nunca fala de Deus, mas da imagem de Deus na alma humana.*

Mesmo em situações materiais concretas, como a briga induzida entre Harrison e Richard, a dúvida jobiana revela-se: de tanto ouvir o contrário de uma verdade, por mais contundente que ela se descreva, os dois garotos negros ficaram em dúvida acerca de si mesmos. *We were toying with the idea of death for no reason that stemmed from our own lives, but because the men who ruled us had thrust the idea into our minds*. (282)

O Deus junguiano é o Deus de MacLeish: singular e também unidade marcada na história, no universal e no coletivo, tal como exposto na afirmação de Jung em *Memórias* (ora subjetivo, ora científico). Na história da filosofia o Deus material e o espiritual sucedem-se ininterruptamente marcando, às vezes, uma transformação no próprio conceito de Deus. Nietzsche, em sua dialética contrapontística, sugere que a existência metafísica apenas *se justifique como fenômeno estético*. E que o consolo metafísico segundo a qual a vida, apesar de todas as mudanças das aparências fenomenais, é no fundo indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria. (121:55) Este consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais que vivem por trás de toda a civilização e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos. *It was upon exactly that nothingness that my mind began to dwell, that constant sense of wanting without having, of being hated without reason.* (314)

unesp

Refletindo sobre isso, na análise dos personagens de Wright, conseguimos ver o mito do significado junguiano que, segundo A. Jaffé amplia a consciência metafísica e cria uma consciência individual, quando Richard se envolve na empreitada da criação. (99:141) O criar, consolo metafísico nietzschiano transformador, oferece ao personagem o que Deus ofereceu a Jó em seu discurso questionador: a possibilidade do surgimento de novas reflexões acerca do próprio passado e dos mistérios da própria natureza. A folha em branco a ser preenchida e o lápis como arma poderosa pretendem fazer a ponte com o mundo: *I wanted to try to build a bridge of words between me and the world outside, that world that was so distant and elusive that it seemed unreal*. (453)

6.2. *Native Son* e as relações com as memórias de Richard Wright

Aqui sentado, formo homens à minha imagem, uma estirpe que seja igual a mim, para sofrer, para chorar, para gozar, para alegrar-se e para não te respeitar, como eu!

Prometeu de Goethe

Publicado em 1940, quatro anos antes de *Black Boy*, o romance *Native Son* foi o primeiro *bestseller* de um escritor negro na América. Para Arnold Rampersad os sentimentos sombrios sobre a cultura afro-americana não se repetiram em nenhum dos romances do escritor com tanta intensidade. (32:6) O primeiro esboço da obra consistia em 576 páginas e foi terminado em 24 de outubro de 1938. A revisão levou mais de um ano e foram realizadas muitas mudanças, algumas das quais para evitar que o livro sofresse algum corte por parte da censura. Embora a maioria das citações em nosso trabalho provenha da tradução de Jusmar Gomes intitulada *Filho Nativo,* poderemos também

utilizar alguns trechos da obra restaurada pela *Biblioteca da América* em 1991, ainda não traduzida para o português. A obra restaurada recupera aqueles trechos do livro modificados para a primeira publicação.

Engendrando pelos caminhos desconhecidos do ser humano em busca de sua identidade, Richard Wright fez nascer o "protótipo" do negro, filho nativo da América dominada pelo poderio branco. Tal negro é visto por ele não apenas como indivíduo, mas como objeto de exploração. Os conflitos e as situações a que o protagonista de *Native Son* se submete são o resultado, não só de seu temperamento pessoal, mas também refletem o modo pelo qual ele absorve e interioriza os valores e modos de vida da nação americana.

6.2.1. Algumas visões da tragédia e os aspectos trágicos no romance de Wright

Em uma primeira instância, o romance constitui-se em melodrama, no drama da consciência de um indivíduo que contradiz as definições tradicionais de personagem. Embora com dimensões trágicas, Bigger não é nem o Herói, nem o Vilão, e as sombras de seus ideais, transcritas a partir de suas reflexões, podem permitir que ele seja visto como um herói trágico. E ele só chega a sê-lo por não estar sendo levado apenas pelo destino e pelo enredo que o condiciona, pois o personagem não se mostra adequado à própria situação. Na tentativa de mostrar a tragédia nos personagens de Wright usamos as visões dos teóricos que se seguem: Joyce A. Joyce, quando afirma que a cruz da tragédia encontra-se na ambigüidade da caracterização do herói associada à ironia que envolve os eventos da vida do mesmo e Northrop Frye, que acredita que a tragédia exista quando os personagens fundamentam o sentido do autêntico no caráter humano. (83:66) Wright aproxima-se mais da visão de Frye e busca a fonte do efeito trágico na estrutura de seu enredo, porém concentrado em um único personagem, Bigger Thomas. O cerne estaria no

unesp

isolamento deste herói. Bigger, refletindo o que diz Frye, escapa da antítese do bem e do mal, da responsabilidade moral e do destino arbitrário. Caminhando em direção oposta à que se espera de um herói, Bigger, no final de sua trajetória, suscita questões metafísicas e teológicas, ao invés de apenas sociais e morais.

Richard B. Sewall, falando de Jó, nos aproxima ainda mais da tragédia de Bigger. (144:9-25) Encontramos os elementos, agonia do dilema e sabedoria da ambiguidade de cada escolha, também na trajetória do protagonista de *Native Son*. O argumento de Bigger participa da concepção moderna de ambigüidade textual, pois traz um traço irônico que joga com o saber do leitor. Ele possui um intenso sentimento trágico quando luta por sua posição na sociedade. Já para Arthur Miller a tragédia seria uma conseqüência da compulsão do homem em avaliar-se com justiça, no questionamento de seu meio-ambiente "estável", que o horroriza. (117:143-147) Wright constrói seu personagem da mesma maneira como vê a vida dos negros nos Estados Unidos. Em uma carta de Paris a Owen Dodson, ele diz: *Há milhares de franceses que conhecem o nosso Jazz, e ninguém aqui parece compreender a grande tragédia do negro na América, ou o significado de sua vida.* (13:30-32) Ele nunca perdeu a chance de denunciar o racismo na América em todos os seus aspectos.

Assim, *Native Son* é uma "tragédia" em vários atos, com um prólogo e um epílogo. No prólogo há a apresentação da miséria em que coabitam os membros da família de Bigger. O incômodo de ser chamado à realidade patenteia-se na apatia e na impaciência de seus moradores. Os Thomas, família negra pobre, escutam o ruído estridente, agudo e prolongado de seu despertador. Silenciá-lo e acender a luz é um abuso contra os sonhos da família, já que para os negros pobres do lado sul de Chicago a realidade é cruel. Wright constrói Bigger através do paradoxo do negro norte-americano: viver perdido entre dois mundos, o idealizado e o real; relacionar-se com o mundo branco distante e com a sua

própria gente oprimida. Portanto, Bigger revolta-se por não poder nem mesmo alcançar a grande barreira que o limita. Ele se encontra sem opções num mundo de misérias, onde não há a mínima possibilidade de escolha, mesmo que não as faça da melhor maneira. *Sim, ele podia aceitar o emprego de Dalton e levar uma vida miserável; ou podia recusar e passar fome. O que o deixava maluco era pensar que não tinha qualquer outra opção*. (50)

Bigger questiona a situação do negro e quer uma resposta para as suas ansiedades. Ele acredita que não há sombra sem a luz da consciência e que tem que descobrir como lidar com seu lado obscuro, semelhante ao que Jung sugere quando fala do arquétipo da sombra, pertencente ao inconsciente pessoal, onde guardamos tudo o que não foi adequado à máscara. (105) *O que eu sei é que somos nós as únicas coisas nesta cidade que não podem ir onde querem, nem fazer o que bem entendem*. (58)

Bigger constitui-se em um personagem bem articulado, cuja pretensa simplicidade propõe questionamentos profundos. Constrói-se como herói inatingível, indecifrável e não como personagem fragmentado, tornando-se, de certa maneira, um herói trágico, visão esta reforçada por Craig Werner, quando afirma que a problemática da tradição afro-americana dos *Blues* em *Native Son* já foi exposta por Houston Baker, Ralph Ellison, Henry Louis Gates e Robert Stepto. (41:117-152) No entanto, Werner se propõe a fazer uma revisão, considerando o romance como um texto modernista, que se afirma como afro-americano. Mostra como Wright focaliza a fragmentação, a alienação e o entendimento em sua mais poderosa figura de exclusão: Bigger Thomas.

Já Russel Carl Brignano diz que Wright combina a busca de Bigger por uma identidade significativa com o espectro de uma violenta rebelião negra na América. (9:16) O ato quase acidental da morte de Mary eleva Bigger da obscuridade ao reconhecimento. O assassinato foi um misto de acidental e proposital, pois Bigger queria apenas silenciá-la e defender-se a si mesmo. Para livrar-se de seu medo intenso quando encurralado, só lhe

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

ocorreu praticar um ato de violência.

Maxime L. Montgomery fala de Bigger como um rebelde solitário cuja vida culmina em um ato isolado de violência dirigido aos brancos. (31:453-466) A denominação de herói rebelde aproxima-o do Jó bíblico e dos personagens de Dostoiévski. Através da descrição de Maurice Friedman do rebelde problemático ao longo da literatura (80), conseguimos detectar sinais comuns em Bigger Thomas. Alexandra F. Rudicina afirma que os moldes do assassinato refletem o esquema arquetípico do renascer mediante transgressão, seguida por um sofrimento ou expiação, que remete ao mito central do cristianismo: o da queda do homem e de sua redenção. (137:1065-1074) No nosso entender, Bigger aparece como supremo agressor em termos das leis humanas, porém também como transgressor metafísico da ordem divina e universal: seu ato de agressão equivale ao exercício da total liberdade. A exemplo dos heróis de Dostoiévski, Bigger dramatiza o princípio do renascimento, colocado em prática quando reforça seu poder e sua liberdade, passando por cima das barreiras impostas. Porém, pervertendo o princípio da vida, Bigger percebe as implicações de seu ato de transgressão metafísica e seu renascimento se processa por meio do sofrimento e da expiação. O intenso orgulho inicial, que concebeu e alimentou a gana de ultrapassar os limites, vai sendo gradualmente desintegrado. O lento e tortuoso ritmo do renascimento em Bigger envolve muitos momentos de resistência, porque é a partir do assassinato de Mary que ele passa a enxergar a situação do negro na América. O protagonista vascila entre a salvação e a perdição representadas, respectivamente, por seu "eu" e pelas forças conscientemente marcadas pela sociedade branca dominante. A sua vida, após o assassinato, tem outro sentido, mas ainda muito limitado pela sociedade. Bigger tem esperanças de mudar de vida por ter conseguido forças para se impor ao homem branco, mas novamente vive fora da realidade, pensando ser capaz de fazer a revolução de um homem só para mudar todo o sistema.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

O folclore no romance transparece quando, no porão, Bigger queima Mary diante dos olhos verdes da gata branca. Como a cabeça não entra na fornalha, ele inicia um ritual de sacrifício, cortando a cabeça de Mary com o machadinho, como em rituais haitianos. Montgomery fala da cabeça colocada na fornalha como representação da busca que Bigger faz da humanidade nos termos prescritos pela sociedade branca. Ele rejeita as virtudes e luta pela sua auto-afirmação por meio de atos de violência. A maneira com que vive exemplifica uma dialética, um jogo de contrários em que Bigger não consegue posicionar-se. Orgulha-se dos dois assassinatos (o de Mary e o de sua namorada Bessie), pois representam a ultrapassagem da linha dos dois mundos, e teme o resultado de suas ações, pois sabe não ser aceito no mundo branco, assim como no mundo negro. Bigger fica em uma corda bamba, em uma ponte que não dá a lugar algum. Aliás, cabe aqui um aparte ligando o nome da namorada de Bigger, Bessie, ao nome do Poodle branco de Wright (Betsy) e a filha da Sr. Moss (Bess) descrita como protótipo da moça sulista. O nome Bessie, também ligado à cantora de *blues,* Bessie Smith, traz em si conotações conformistas associadas ao assimilacionismo da cultura branca. Talvez esteja aí o motivo pelo qual Bigger não apresente nenhum problema em eliminar a namorada. Já o nome Mary, pode ser associado à Maria bíblica, à violenta cultura branca e ao confronto com o sistema comunista que, de certa maneira, Wright já estava vivendo. Pode ser por isto que a morte de Mary traga tantas inquietações para o personagem. O castigo, tema recorrente em Dostoiévski, também se apresenta no livro de Wright. Tony Magistrale afirma que além dos paralelos de enredo e personagem, encontramos Dostoiévski em *Native Son* no modelo da mente criminosa de Bigger, nas conseqüências e motivações do comportamento anti-social e no combate antitético direcionado ao avanço moral e ao crescimento espiritual. (19) Encontramos Dostoiévski também na manutenção da rebeldia jobiana e no processo do autoconhecimento na literatura ocidental.

unesp

No final, Bigger sabe que suas experiências resultaram em um grande crescimento pessoal, que ele até mesmo se esqueceu de todos os preconceitos que vinha sofrendo. As últimas palavras de Max trabalham na mente de Bigger e, se até então ele não tinha encontrado nenhum significado para sua vida, a partir daí Bigger decide aceitar-se por inteiro, incluindo a violência latente de que não conseguia se livrar. *Eu não queria matar! Gritou Bigger. Mas pelo que matei eu sou.* (438)

6.2.2. Os motivos reveladores da escrita

Tomachevski nomeia motivo o tema das *partes indecompostas*, ou seja, *as pequenas partículas do material temático*. (152:174) Shaw, por sua vez, afirma que o *motivo está relacionado intimamente com o de impressão dominante, a linha unificadora duma obra*. (141) Fazendo uso destes conceitos, os motivos serão entendidos como aspectos ou elementos que se repetem e unificam *Native Son*, podendo trazer variações e, somados a estas, talvez possam constituir-se no apoio temático do romance. Assim, os apresentaremos ligados ao protagonista, que permite a orientação destes motivos ao longo da narrativa e os transforma em impressões dominantes.

O motivo Negritude/ Negro/ Escuro vem sempre associado ao seu par antagônico Brancura/ Branco/ Claro. A disposição branco e negro torna-se significativa haja vista a grade negra e alta que cerca a casa dos Dalton, a predominância da penumbra, intensificando o medo do desconhecido, amargo sentido de privação de Bigger, constantemente atormentado pelo poder da sociedade dominante, revelando que tamanha insegurança leva-o a programar cada passo em direção aos brancos. Seus passos são acompanhados também por uma alta ansiedade, que deve ser de toda maneira controlada.

Bigger vive os seus próprios devaneios e questionamentos sobre o problema da

unesp

brancura e da negritude, como vemos nas páginas 53 a 59, cujos devaneios iniciam-se com o avião que passa no céu lançando fumaça branca. O branco representa o ideal, portador de todos os prazeres, limpo e puro. Mas até a própria natureza (o sol) impede Bigger e os amigos de sequer visualizar a brancura: tudo para eles mostra-se inatingível, devido à altura em que voa o avião. Houston A. Baker Jr. sustenta que o avião sugere o confinamento intenso da vida dos negros, implicando o conceito de que os mesmos não possuem lugar na sociedade segregacionista. (4:201) No entanto, a utilização do avião nas obras de Wright estaria mais associada à idéia das potencialidades existentes na população negra e que eles mesmos não conseguem enxergar. Lançando mão de um trecho de *Black Boy*, quando o garoto discute sobre o avião que vê no céu, esclarecemos este nosso ponto de vista: *I had seen a plane./ "It´s a bird", I said./ The croud laughed./ "That´s a plane, boy," a man said./ "It´s a bird", I said."I see it"./ A man lifted me upon his shoulder. "Boy, remember this", he said. "You´re seeing man flying."/ I still did not believe it. It looks like a bird to me. That night at home my mother convinced me that men could fly.* (90) Discutindo sobre a probabilidade de pilotar o avião, a partícula *se*, constantemente presente no discurso de Gus, chama-os para a realidade. *Isto só aconteceria se fossem brancos e ricos*. Então Bigger e Gus passam a brincar de "brancos". John M. Reilly sugere assim que eles estão em um processo revelador de conhecimento maior dos sinais e gestos associados ao *status* de sua comunidade. (33:35-62) A sua própria negritude é antropofagicamente devorada. Através deste ato, que se repete muitas vezes ao longo do romance, Bigger tenta afirmar sua negritude. Diante do apelo branco, ela não pode extinguir-se: devora-se para que seja mais facilmente introjetada, preservada. A incorporação e a assimilação dão maior valor ao objeto, tão destituído pelos brancos dominantes. Esse antropofagismo da Negritude nos remete ao texto de Michael S. Harper, o poema "Rat Fever: History as Hallucination." Nos três últimos versos, o poeta escreve: *a*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

man's a man / When he can eat himself up / and leave no tracks. (24:83-87)

Os motivos Claro-Escuro tornam-se ambivalentes e complexos durante todo o texto: a luz que clareia e aquece é a mesma que o desvenda diante de seus perseguidores, e a escuridão que o amedronta é a mesma que o protege. Nesta acepção, a escuridão pode ser vista com o poder de esconder os mistérios dos comunistas e simultaneamente liga-se à idéia de sujeira, escombros e *Tudo o que Bigger lembrava já ter ouvido sobre comunistas estava associado, em sua mente, à escuridão, casas velhas, pessoas falando em sussurros e sindicatos em greve. E aquele edifício não era uma imagem muito diferente disso*. (102)

No episódio da fuga com Bessie, a escuridão apresentava-se em duas vertentes: negativa, por estar ligada à imundície, à podridão, aos ratos e aranhas do prédio antigo; e positiva, porque, apesar de tudo, ela os protege dos olhares do branco. Entretanto, na escuridão do velho edifício, a brancura penetra com a neve, pelo poço de ventilação. A neve, um motivo fundamental, vem associada à brancura que representa e aparece a todo momento. Macia, cruel e fria, desperta em Bigger o ódio que sente pelos brancos por não poder tomar parte em seu universo restrito. *Caminhou até a residência dos Dalton. (...) Ao redor havia o silêncio, a noite, a neve caindo e caindo como se caísse desde o começo do mundo e fosse continuar caindo até o final dos tempos*. (212) Paul N. Siegel reforça a idéia de que Wright usa a imagem do mundo branco como uma grande força da natureza, incontrolável e simbólica do mundo branco hostil. (34:517-523) A brancura decepciona Bigger. É tudo tão claro, tão amplo, tão limpo, que só lhe transmite a sensação de um imenso vazio, de um mundo sem cores e a ele inacessível. A luz, sinônimo da claridade, desvenda o desconhecido. Acendendo-a, Bigger vê todos os elementos da casa dos Dalton: a caldeira, seu novo quarto e a garagem. A luz, em outra ocasião, acesa por Peggy, ofusca-lhe os olhos, como uma agressão ao seu interior e uma ameaça, porque a qualquer momento pode iluminar o que Bigger deseja que permaneça na escuridão. E finalmente, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

luz do dia passa a ter uma conotação negativa, quando Bigger reflete sua condição, mirando os flocos brancos de neve que caem, sinal este de que, mesmo na "segurança" do gueto, os negros se vêem cercados de todos os modos pelo poder branco.

A brancura o acompanha a todo instante, até mesmo a caminho da garagem através dos arbustos de flores brancas. Desde a morte de Mary, tudo se cobre de branco, o carro, a casa, as ruas etc., mostrando a Bigger que são os brancos que definem sua existência, mesmo quando ele nem está pensando neles. A brancura surge novamente intensificada quando Bigger retorna à casa dos Dalton. A neve toma-lhe até o tornozelo. O carro está todo branco e a casa branca e silenciosa. O branco simboliza o momento transitório, entre o visível e o invisível, a vida e a morte, e o silêncio prepara para o novo. É a cor da partida para a morte, da entrada no mundo dos espectros. A oposição do negro sofredor com o branco que leva uma vida de deleites serve como ponto de partida para a formação do contundente jogo de antíteses, destacando, assim, o sistema segregacionista norte-americano.

Do branco passa-se ao vermelho, a cor da iniciação, a imagem da fornalha, do pescoço ensangüentado de Mary. Ambivalente, o vermelho sugere a libertação juntamente com a opressão. Equivale ao desejo de Bigger, mesclado de esperança e desespero. A escuridão avermelhada da fornalha tem um efeito negativo (remete aos horrores de Bigger) e concomitantemente positivo, pois esconde as evidências de seu crime e também associa-se à purificação pelo fogo culturalmente estabelecida. O vermelho vem freqüentemente associado ao preto, levando consigo uma impressão totalmente negativa. A partir do assassinato, a escuridão do porão torna-se sua aliada. Bigger vê o vermelho e o calor da fornalha, que representam o grau mais baixo a que ele pôde chegar. Desde então, ele é capaz de tudo para tentar responder às perguntas que de há muito vem se fazendo. Apesar de estar dando uma total reviravolta nos valores dos brancos, enquanto não chega aos

unesp

tribunais, Bigger não deixa de sentir um enorme pavor.

Hoyt W. Fuller remete à imagem branca como concessão de Bigger para mascarar sua chuva de ódio e medo. (17) *A brancura persegue-o disfarçada na neve, acompanhada do vazio e do silêncio. Bigger está cercado. Dentro da casa só há brancos, e olhando pela janela, só se vê neve e vento.* (221) No capítulo "Fuga", a neve, ao mesmo tempo em que ilude a polícia, ajuda-a a capturar Bigger. As passgens que se seguem apenas reforçam o motivo claro-escuro. O vento começa a soprar mais violentamente, visto nos redemoinhos de neve, cada vez mais forte, acompanhando os movimentos de Bigger em direção a lugar algum, atolado e sem saída no mundo branco. Juntamente com a neve, as luzes, as estrelas e os rostos brancos, a imensa caixa d'água branca não poderia ser seu refúgio: ela mostra o cerco natural e intransponível que se faz a Bigger. A luz também se torna adversário, chega a ferir seus olhos, descobre-o perante o outro, e a neve que, mesmo machucando-o, de noite ajudou-o na fuga, apresenta-se fofa e escorregadia, fazendo-o cair. O poder branco encontra-se inclusive na nevasca que bloqueia todas as saídas de Chicago. A fome toma conta de Bigger, novamente ligada à brancura: para saciá-la, imagina o leite quente que Bessie lhe oferecera anteriormente. O leite, além de branco, apresenta conexão com o aconchego e paz do leite materno, alimenta, aquece e propicia segurança.

No capítulo "Destino", Bigger perde os sentidos, mas o mundo branco ainda quer mantê-lo consciente. Bigger novamente recupera os sentidos e depara com o forro branco. Como não há maneira de livrar-se deste mundo e tudo o que o cerca está infestado por esses valores, Bigger volta ao mundo. Mesmo sabendo que ele está encerrado em grades sem fim, Bigger ainda quer a oportunidade de falar do seu mundo, das sua dores, e ele o faz através da sua atitude e de seu silêncio.

Reportando ao anteriormente dito, o motivo recorrente ao longo da narrativa chega a proporções tais que se encontra mesclado também nos aspectos trágicos e estruturais,

unesp

além de interligar-se aos outros motivos que se seguem.

O motivo do Calor/Quente/Fogo aparece no romance associado à idéia de raiva, violência, purificação, sempre relativo ao personagem Bigger. São apresentados também como indicadores do assassinato. *Sentiu o cheiro do carvão e cinzas e ouviu o ruído da caldeira. Viu uma camada de brasas vermelhas brilhando dentro da caldeira.* (94)

Em *Native Son* a violência (motivo associado ao medo e à vergonha) transparece claramente em Bigger, que mostra, em suas atitudes diante do bando e nos assassinatos de Mary Dalton e Bessie Mears, a impossibilidade de equilíbrio diante do conteúdo de sua própria existência. O assassinato de Mary deve-se à ampla gama de possibilidades que Bigger criou a partir do medo intenso, uma tensão constante desde o primeiro até o último capítulo (Fear, Flight and Fate).

O pânico desponta no romance por meio do rato, reincidente no ambiente familiar: como Bigger, ele incomoda, entra sem pedir licença e sem ser bem-vindo. O rato é o intruso que amedronta e, pela própria existência ameaçadora, provoca pavor, instiga o terror e desestabiliza a rotina. Neste mesmo sentido pode-se ver também o Sr. Dalton, o "senhor" que interfere na vida dos negros com seus aluguéis altos e não os deixa viver em paz. Diante da ameaça branca, saem da "tranqüilidade" do gueto e vivem sob a máscara do medo. John M. Reilly diz que o episódio do rato prevê violência posterior, assim como tem o significado intrínseco do resumo da vida no gueto, onde a saúde, o conforto e a segurança são banidos pelo sistema. A maneira como se expõe a atitude de Bigger e do rato nesta luta prevê o futuro de Bigger na sociedade branca e mostra suas tendências ao crime, como um assassino astuto e violento, que se sente encurralado e submetido a um intenso medo, mas, ao mesmo tempo, como um animal indefeso diante de seu grande oponente. A morte do rato sugere o que acontece aos que quebram as leis e entram em um mundo proibido, como no outdoor em que Bigger vê Buckley, o promotor público. Outra

vez o narrador antecipa o destino de Bigger, como no trem da canção da mãe, arrastado pelo bravo maquinista.

O outdoor simboliza o domínio branco, a falta de oportunidade e, além disso, constrói-se como uma ameaça constante em suas grandes letras vermelhas: "SE VOCÊ INFRINGE A LEI NÃO PODE VENCER!" (51) Houston A. Baker Jr. afirma que o outdoor constitui um sinal parodiado, inventado para os territórios negros. Ao invés do sinal do *Uncle Sam Wants You,* referindo-se às oportunidades na América, o sinal faz uma ameaça para que os negros se mantenham em seus lugares. (4:85-116) O comentário dos irmãos a respeito do tamanho do rato, e de como ele pode crescer em condições tão adversas, espelha a própria situação. O rato aparece novamente na fuga de Bigger, destacando-se pela cor no mundo branco. *Parou em uma esquina e viu um enorme rato negro pulando sobre a neve. O animal passou por ele, em direção a uma porta onde desapareceu, passando por um buraco. Bigger ficou observando, pensativo, para o buraco através do qual passou o rato com tamanha facilidade, em busca de segurança.* (272)

O medo constante reflete o personagem perdido, rude e insensível, que não pode dar o que não aprendeu a dar. Os avisos e os comentários da mãe, a respeito de seu egoísmo e nulidade, mostram seu descontrole emocional e parecem ser uma vazão natural para todos os seus impulsos. A mãe de Bigger não é a mãe criadora de Richard, mas a negra assimilacionista que prega a religião conformista dos negros imposta pelos senhores de escravos. *Vai se arrepender de não ter feito nada de bom na sua vida, de ter vivido como um vagabundo. Mas aí, então, vai ser muito tarde. (*47)

A cultura sulista da escravidão também se mantém na possibilidade de habitação somente nos guetos. Nas brincadeiras com os amigos aparece a enorme vontade de progredir e, ao mesmo tempo, a situação estanque do conhecimento para tal derivada da situação sócio-cultural imposta pelos brancos. Bigger cria até mesmo a imagem do ferro

unesp

em brasas sendo enfiado pela sua garganta para explicar a Gus a necessidade de alguma mudança. A situação vigente chega ao ápice da intolerabilidade expressa nesta imagem. A cadeia de sua própria situação não o leva a temer a outra. O medo é tão intenso a cada segundo de sua existência, que não fará a mínima diferença com que máscaras ele se apresentará. Para suportar as vicissitudes existe a necessidade do bando, que faz parte da formação dos meninos nesta sociedade afro-americana. A união se justifica pelo fato da ausência de diálogo familiar e da obediência cega às regras Jim Crow, estabelecidas pela família, para não perder seus membros, e reforçada pela própria situação de escravidão constante. O que resulta, posteriormente, em aglomerações que, na rebeldia peculiar dos adolescentes, questionam o imposto e, muitas vezes, quebram as regras (roubo) com o intuito de afrontar o estabelecido.

Em relação ao roubo da loja de Blum, o sentimento começa a ser acrescido de alta ansiedade e angústia, que necessitam ser transfiguradas em algo palpável (notar que Blum retrata-se como judeu). Na cena do roubo, à medida que os minutos transcorrem, Bigger cada vez mais camufla seu intenso pavor, chegando até mesmo a somatizá-lo em dores no estômago, nos músculos etc. Como Gus não chega, Bigger extravasa sua angústia, discutindo com Jack e G.H., como possível saída para os seus tormentos: a sensação de horror perpassa todo o seu corpo e se faz sentir em cada célula. Gus consegue chegar a tempo e, diante da viabilidade da operação, Bigger se transforma e cria um acontecimento para impedir o roubo e dissipar sua culpabilidade: agride Gus e detona a bomba já prestes a explodir. Wright, em "How Bigger Was Born", afirma que Bigger Thomas não é apenas um negro dos guetos de Chicago, mas um posicionamento de vida frente às dificuldades: fazer-se superior infringindo as leis pela violência. Esta existe na sociedade negra como resposta ao medo intenso e à violência explícita dos brancos que se impõem mediante o abuso de poder. Diante da própria máscara, a violência de Bigger esconde seus verdadeiros

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

objetivos. Em relação aos amigos, sua atitude revela a necessidade de liderar um pequeno grupo de negros gatunos. Tirar dos negros, para ele, flui naturalmente, pois o desrespeito com a própria raça marca essa sociedade desprovida de quaisquer laços. No entanto, tirar do comerciante branco resulta de uma corrente de emoções negativas acumuladas em sua relação com o poder dessa sociedade. O branco, mesmo que comerciante pobre de um bairro negro, tornou-se a réplica do poder.

S.B. Bennett coloca a violência nos textos negros como coerente com sua situação na América. (6) A procura do significado da violência leva a dois caminhos: o da destruição própria ou o que Bigger escolhe mais tarde, uma violência criativa de conhecimento próprio. A retomada do assalto à loja de Blum faz parte da necessidade de auto-afirmação de Bigger. Ele quer mudar sua situação e não temer o poderio branco, mas ao mesmo tempo seu medo é tão intenso que se materializa em ataques nervosos. O medo gera calor, tensão, rigidez e até mesmo dor. Então, faz a transferência de sua violência para a parte mais fraca: Gus. Como Bigger não tem a coragem de enfrentar o branco, tiraniza o amigo, embora sentindo internamente todas as sensações de horror experimentadas por Gus.

O pavor toma conta do personagem quando está com Mary e Jan no restaurante e encontra-se com Jack e Bessie. Apesar de cumprimentá-los rudemente, Bigger está tão tenso que não consegue engolir o frango. O pretenso diálogo de Jan mais parece um interrogatório policial. Para ele, Jan quer apenas recrutar mais um membro para o partido. Willene P. Taylor discute a cena do restaurante, afirmando que se trata de uma longa exposição de estereótipos, tanto da parte dos brancos envolvidos, quanto de Bigger. (36:44-58) Isto se repete no diálogo de Britten com Peggy (218), quando ela confirma todos os estereótipos que Britten tenta desmontar.

Na cena da morte de Mary, Kathleen Gallagher propõe o estupro como um

correlativo objetivo à sua violenta resposta mental dirigida ao mundo branco. (18:296-314) A narração faz com que o leitor experimente a angústia de Bigger e o acompanhe. Sua excitação, aliada ao torpor provocado pela bebida, leva-o a desejar Mary ardentemente e, quando está prestes a possuí-la, a Sra. Dalton adentra o quarto. O desespero de Bigger faz com que ele emudeça. Levado ao pavor de saber-se na cama com uma branca, Bigger sufoca Mary com o canto do travesseiro, posto que ele não teria nem mesmo a chance de explicação e já seria condenado. A possibilidade de estupro para o negro corresponde a sua sentença de morte e o medo torna-se, então, tensão constante. O horror leva o personagem a criar, sob condicionais (emprego das palavras *se*, *talvez* e verbos no condicional), possíveis falhas no plano que encobre o assassinato.

Outro motivo entra em cena: a vergonha. Associada ao medo, explica o comportamento de Bigger diante de Mary e o comportamento de todos os negros diante do poder branco. Sente que as coisas só mudariam se os negros se associassem e se revoltassem contra isto; e fica desapontado em saber que esta gana por mudanças pode não ser característica de sua raça. A vergonha aparece novamente na necessidade da manutenção dos estereótipos de negro servil, constituindo-se, assim, em um elemento a favor de Bigger. Diante da possibilidade da descoberta de Mary, o pavor de Bigger intensifica-se de tal modo que ele se sente histérico. O corpo já não responde mais aos seus comandos e Bigger se vê obrigado a encostar-se à parede e lá ficar para não cair. A imobilidade é característica do horror intenso: Bigger, muito nervoso, tenta controlar até os músculos do rosto. Seu horror aumenta quando Peggy ordena que limpe as cinzas e coloque mais carvão na fornalha. Mais uma vez travado pela imobilidade, Bigger não controla a situação. A fumaça toma conta do local e um jornalista, ante a passividade de Bigger, começa a retirar as cinzas. Bigger encontra-se estático, cada músculo do corpo doendo de tensão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Por ocasião de sua captura, Bigger evade-se, escondendo-se atrás de sua cortina, e se rende, sem forças, ao jato d'água. Caindo na neve, vê-se cercado de brancos, mas só encontram o seu corpo, visto que Bigger fecha os olhos para não sentir os horrores e perde os sentidos ante a possibilidade de linchamento. A semelhança com o sofrimento crucífero experimentado por Jó reflete-se na captura: dois homens esticam os braços de Bigger, como se o fossem crucificar; colocam um pé em cada um de seus pulsos, fazendo-os afundar na neve. *Seus olhos se fecharam, lentamente, e ele se viu engolido pela escuridão.* (292)

No julgamento, o medo intenso ainda o persegue, agora em forma de alta ansiedade. Bigger está com medo de alimentar as esperanças criadas a partir do diálogo com Max, embora saiba de antemão ser impossível descartá-las. A tensão que toma conta dele é tal que seu corpo reage não conseguindo comer e dormir, como se o pesadelo não diminuísse com o sono. Nota-se a ligação do julgamento de Bigger com o julgamento de Kafka, pois o protagonista de Wright não consegue ver por que a sociedade estabelece tantas regras e por que está sendo engolido por elas.

Como resposta violenta de Bigger ao medo intenso, a animalização aparece como outro motivo na narrativa, o que, de certa maneira, retoma a *Metamorfose* de Kafka. (107) A transformação de Gregor em inseto encontra-se na necessidade de explicação para o absurdo da existência. Em um dos episódios do livro, quando o inseto esboça violência, e a faxineira puxa a cadeira e prova a facilidade com que poderá esmagá-lo, faz-se a conexão com a animalização de Bigger: apenas um recurso para que o grotesco afaste o esmagador e crie, mesmo que momentaneamente a sensação de ameaça. O narrador descreve-o como animal, como se seus atos fluíssem e não fosse necessária nem mesmo sua própria opção. Bigger atingiu o seu limite e, a partir dele, se desumaniza e se deixa levar por seus instintos. Trata-se mais uma vez de uma antecipação dos acontecimentos futuros, pois

unesp

colocado diante das mesmas circunstâncias, Bigger sempre agirá violentamente. *Ele deu um passo longo, com a graciosidade de um animal selvagem saltando, e, com o pé esquerdo, derrubou Gus no chão*. (75) Encurralado, tal como o rato citado anteriormente, Bigger salta contra seu suposto opositor e o agride. A agressão não se atém apenas ao nível físico, mas ao psicológico, pois Bigger sujeita Gus a humilhações. Submetendo-se a estas com medo da morte, Gus ao se ver livre ataca Bigger com a bola de bilhar e foge. A atitude de Gus espelha o assimilacionismo, pois o negro teme pela vida e não reage, acreditando-se incapaz de contornar tal situação.

Apesar de ridicularizar o amigo, Bigger pressente que no círculo de que faz parte, o desrespeito à dor é revoltante. Agride Jack e G.H., com palavras e ameaças, e Doc, rasgando o pano da mesa de bilhar. O narrador descreve-o como um animal raivoso, com saliva branca escorrendo pelo canto da boca. Mais uma vez, na fuga, tal como um animal peçonhento a deslizar-se silenciosamente pelo quarto, Bigger mata Bessie, quando ela está dormindo. O animal dá o bote quando a vítima se encontra distraída. *Levantou-o, deteve-se por um segundo e o trouxe para baixo, através da escuridão, acompanhando aquele movimento fatal com um som gutural, animalesco, e terminando tudo com uma pancada surda.* (261) Bigger também arrasta-se sorrateiramente, salta muro, anda de quatro, corre velozmente, apavorado com a idéia de ser entregue aos brancos (287).

A violência está contida em cada página do romance, às vezes com certa nuança que a suaviza, às vezes claramente. Trata-se da realidade que choca, a que se refere Richard Wright em "How Bigger Was Born": *Jurei a mim mesmo que nunca mais escreveria um outro livro que fizesse alguém chorar; que se eu viesse a escrever um outro livro ele seria tão duro e tão profundo, que as pessoas teriam que encará-lo sem a consolação das lágrimas.* (29)

Partindo do medo, passamos agora a outro motivo na obra de Wright: o olhar, a

cegueira, o piscar forte. Notamos que, com a utilização deste motivo, Wright prevê o uso da epígrafe de *Jó* em *Black Boy*: *Eles de dia encontram as trevas e ao meio dia andam como de noite, às apalpadelas* (*Jó* 5:14). O olhar, associado à capacidade de penetração no interior dos personagens, torna-se demasiado significativo para Bigger. Sinônimo de segurança e confiabilidade, clama por explicações, informações e significações. Assim, olhar fixamente para Bigger o perturba: sente-se totalmente invadido em seus pensamentos. Seus olhos espelham a alma, por isso ele sempre desvia o olhar ou olha para os outros através de sua cortina. Em relação ao olhar, Bigger mostra submissão, mentira ou falsa simplicidade quando olha para baixo. Quando sem direção, olha à sua volta, e, à procura de alguma ajuda ou explicação, olha para cima (olhar voltado para a eternidade). Ele só olha seu interlocutor quando capaz de se igualar a ele. *E de repente, lembrou-se de quantas vezes sua mãe lhe disse para não olhar para o chão quando estivesse falando com os brancos ou quando estivesse sendo entrevistado para um emprego. Levantou os olhos e viu o sr. Dalton olhando-o de frente. Baixou os olhos novamente*. (86) O olhar do outro o incomoda como força penetrante que, tolhendo sua liberdade, o esvazia. Este outro, representado principalmente por Mary, revolta-o. *Ele ficou tenso de ódio. Mais uma vez, ela estava olhando dentro dele e ele não gostava disto*. (116) Para modificar o enfoque dos pensamentos, Bigger pisca forte, comportamento repetido ao longo da narrativa. Na captura, os olhares dos brancos significam para Bigger o desejo enorme de mudar a imagem que eles fazem do homem negro. Ficar exposto a esses olhares de ódio e censura, torna-se angustiante para Bigger, que deixa de olhar. Aqui dá-se a passagem do olhar para a cegueira.

Para Bigger, só enxerga aquele que vê as coisas sob o prisma da revolta. Às vezes, o personagem toma uma atitude de pretenso assimilacionismo concordando em agir segundo os modelos dominantes e se espelha na descrição dos brancos: é amável, dócil,

ignorante, sem vontade própria e, ao mesmo tempo, falso e ladrão. Acredita-se o único visionário diante de uma horda de cegos. *Estava cercado por outras pessoas que esperavam, também, um bonde. Não olhou para elas; elas eram simplesmente, pessoas cegas, cegas como sua mãe, seu irmão, sua irmã, Peggy, Britten, Jan, o sr. Dalton, a duplamente cega sra. Dalton e os prédios silenciosos e vazios com suas janelas negras.* (202)

Edward Kearns diz que em *Native Son* Wright usa a ironia e o motivo da cegueira para tentar chegar ao nível temático do romance. (32:146-155) O motivo da cegueira acompanha todo o romance, desde a situação da mãe que não quer saber o que acontece ao seu filho, passando pela família onde Bigger trabalha; e chegando finalmente a Boris Max, que nada entende a respeito de seu cliente. A cegueira atinge a todos, inclusive Bigger, dependendo da situação em que se encontrem e apresenta-se como a solução mais fácil diante de qualquer eventualidade. Bigger age cegamente. A cegueira, utilizada como metáfora, explica as relações dos negros com os brancos na América. Willene P. Taylor diz que esta metáfora desenvolve-se em todo o romance através de seus personagens, reiterando que a cegueira se associa às imagens de claro e escuro. Esta constrói-se frente à reação das pessoas que se vêem diante de atitudes não convencionais. (36:44-58) Bigger não percebe que fazendo associações entre os negros e os brancos (Buddy e Jan, Mary e Vera) e vendo apenas a negação da dignidade do negro americano na sociedade, ele está sendo mais cego ainda. Craig Werner afirma que, ironicamente, é o próprio sentido de alienação de Bigger da comunidade afro-americana que ajuda fazer dele uma figura poderosa nesta comunidade. (41:117-152) A cegueira liga-se também à imagem da cortina e da parede.

Paul N. Siegel nota que tanto a cortina quanto a parede têm a função de esconder, de evitar o confronto com a realidade, com qualquer detalhe que remeta ao poder sufocante

do branco. (34:517-23) *Bigger foi até a janela e ficou olhando para a neve que caía, parecendo uma cortina branca. Pensou no bilhete de resgate*. (193) Bigger usa este recurso toda vez que se depara com os horrores a que os negros são submetidos. *O tenso esforço de manter-se fora da realidade, de afastar de sua consciência a terrível visão de Bessie, e o barulho dos sussurros de vozes não permitiam que movesse um único músculo. Ficou imóvel, rodeado por uma invisível parede de concreto.* (351) Diante da cena horrível, ele esconde-se em sua cortina e só vê o que quer ver. Por meio de Bessie, Bigger reflete sobre a impossibilidade do negro regrar sua vida. Sempre dependente do que o branco espera dele, não tem nem mesmo o direito à mínima privacidade. Bessie fica exposta aos olhares do júri e de todo o público e Bigger sofre por mais esse atentado à vida do negro, como se sua própria essência pudesse tornar-se pública.

Ligada à idéia da cortina, a expressão "cair no espaço" aparece duas vezes no capítulo "Destino", para expressar o desligamento de Bigger diante de situações que o expõem. Ele não quer desprover sua raça do orgulho de ser negro. A parede e a cortina remetem, principalmente, à invisibilidade. Todd M. Lieber mostra que o discurso produz suas próprias formas, sendo a metáfora da invisibilidade a mais persuasiva na literatura afro-americana: sugere a situação de um grupo tirado de sua cultura e forçado a aclamar valores diversos, ignorando sua própria identidade cultural. (29:86-100) E confirma a invisibilidade de Bigger pelo modo como Jan e Mary o enxergam: eles vêem em Bigger somente a imagem de suas fórmulas marxistas. Bigger tem necessidade de tornar-se invisível, para que possa participar de tudo o que lhe negam, sem sofrer o medo e o desespero da recusa. Pretende ter um comportamento diferente do assimilacionismo da mãe e da irmã, pois do contrário cairia na desesperança. Quando da reflexão sobre colocar diante do mundo branco o resultado violento de todas as agressões impostas aos negros, Bigger sente que seu ato não surte nenhum efeito na população. Eles o ignoram, como

unesp

sempre ignoraram os negros, e então sente a sua invisibilidade. Segundo William Goede, o tema da invisibilidade encontra-se tão fortemente exposto nas obras de Wright, principalmente em "The Man Who Lived Underground". (22:482-501)

Dentro da necessidade de evasão, outros motivos são apresentados, como o sonho, a bebida e a religião. Esta última apresenta forte conexão com o assimilacionismo. O discurso da narrativa é tenso, pesado, com ligeiras atenuações ao longo de todo seu percurso, que se dão como transposições das atitudes comuns aos negros miseráveis, em situações de devaneio, divertimento etc. Assim, a ida ao cinema com Jack estabiliza-os momentaneamente ao passar o primeiro filme, mostrando imagens de brancos ricos em situações condenáveis. Jack acena com a possibilidade de aceitação do negro pelo branco como falta de moral, substanciando a imagem mantida pelo branco durante séculos: a do negro animalizado. Por meio de piadas, desvaloriza o negro e aceita os padrões criados. *Cara, essas brancas ricas vão para cama com qualquer um... algumas vão até com cachorros.* (68) / *Eles iriam pensar que um gorila tinha fugido do jardim zoológico e vestido um smoking*. (69)

A superioridade da raça branca mantém-se até mesmo quando um comunista aparece no filme. Apesar de virtualmente branco, Jack descreve-o como vermelho antes do comentário de Bigger acerca de sua selvageria. A imagem do branco capitalista passada no filme, uma imagem racista e segregacionista, leva Bigger a temer os comunistas Jan e Max, quando estes estão dispostos a ajudá-lo e a questionar suas oportunidades. O filme desperta em Bigger a possibilidade de sonhar e o sonho logo se realiza na forma do trabalho que lhe foi oferecido na casa dos Daltons. O segundo filme os chama à realidade, trazendo a rica imagem de homens e mulheres negros nus dançando ao som de tambores e, ainda assim, selvagens. A própria evasão de Bigger da sala mostra que suas expectativas em relação à raça negra ainda não foram solidamente constituídas, que possui total aversão

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

aos padrões dos brancos. Os cortes na primeira versão publicada dão-se neste trecho do romance. O cinema foi usado para a masturbação dos jovens Bigger e Jack, tensos com o roubo que planejam a seguir, como atitude de protesto. E há também o aparecimento das pernas de Mary nas praias como escândalo na sociedade de Chicago: *The close-up faded and the next scene showed only the girl's legs running over the sparkling sands* (35) A necessidade de sonhar faz com que Bigger planeje, com os amigos Gus, G.H. e Jack, um assalto à Blum's Delicatessen. Ele acredita que, com o dinheiro, é capaz de viver seus sonhos no mundo capitalista.

A privação de tudo o que este mundo oferece, em filmes, outdoors etc., agride Bigger e o faz agir como se o único valor para todos fosse o monetário. Isto remete ao próprio Richard Wright, quando diz: *Eu sou um americano, mas eu sonho ser capaz de viver em um mundo onde a raça, os doláres e o status não sejam a definição final da vida humana.* Após o assassinato, em meio ao silêncio e à escuridão de seu quarto, Bigger dorme e o sonho torna-se mais que significativo. Escutando o som de um sino de igreja, ele se vê segurando a própria cabeça ensangüentada e perseguido pelos brancos. (194) Isto remete-nos à sentença de morte sugerida pelas palavras de Hemingway *Por quem os sinos dobram? Eles dobram por ti.* Para fugir do consciente, Bigger sonha. O narrador divide o personagem em dois: uma parte instintiva e outra consciente. *Havia dois Bigger: um, determinado a descansar e dormir a qualquer custo; outro, debatendo-se entre imagens carregadas de terror.* (275)

A bebida vem a ser a solução encontrada pelos negros para não se submeterem totalmente aos brancos e também como ausência do controle da máscara, tanto dos negros quanto dos brancos, fazendo com que, quanto mais bêbados, mais estereótipos empreguem e mais se distanciem da realidade. A embriaguez e o entorpecimento provocados pela bebida, associados ao estímulo da pele macia e perfumada de Mary, favorecem o



assassinato.

A religião não constitui um mero motivo na trama, mas sim o motivo que estamos perseguindo, como retratado na obra de Wright. Ela é introduzida na narrativa pela relação mãe-religião, e, mais adiante, até mesmo a música da igreja perturba Bigger como apelo à resignação. (276) Embora às vezes se canse de lutar, ele sempre procura por sua identidade negra apresentando um orgulho intenso, associado à cor da pele e à virilidade. (331) A rejeição desta religião torna-se sua maneira de afirmar seu orgulho perante o branco. A presença do reverendo Hammond na prisão torna-se insustentável, porque Bigger não quer canalizar seus atos para atitudes puramente pessoais e, conseqüentemente, mesquinhas e cruéis. Não quer sentir remorsos, não quer abandonar a luta e nem se impregnar da brancura que o pastor mostra em suas orações, *brancos como a neve, luz, sair da escuridão*. (304) Diante de uma parede branca, Bigger escuta o pastor, cujo discurso não valoriza a negritude.

A escuridão é o vazio, o nada e a vida vem sempre associada à luz. Bigger não é capaz de empreender uma jornada aos significados profundos, pois ainda está embrenhado na problemática da raça. Tudo o que vislumbra no discurso do pastor é luz, ópio e a condenação do homem ao sofrimento. Até então, a busca de Bigger foi a da felicidade jamais sentida. Não quer pensar em resignar-se diante do sofrimento. O pastor também induz à reflexão sobre o Cristianismo no romance.

Repleto de motivos cristãos e pagãos, *Native Son* projeta a religião como formadora de um conhecimento profundo no indivíduo, fundamentado na culpa pelos pecados cometidos. Bigger não apresenta formação religiosa, mas o narrador sim, o que leva a uma série de dúvidas entre o "certo" e o "errado". Se Bigger estivesse livre do narrador, nada passaria por sua cabeça, a não ser a certeza. O episódio da cruz em chamas da Ku Klux Khan envolve-o em questionamentos profundos. (356) Ao mesmo tempo que se separa da

unesp

cruz dada pelo pastor, indicando amor e resignação, Bigger a vê como sofrimento intenso. Livrar-se da cruz significa não morrer marcado, como os animais, mas morrer sem sofrimento, sem o estigma infundado de inferioridade, que todos os negros têm que carregar. E, como de costume, falta a Bigger a habilidade de lidar com os próprios sentimentos. Não os consegue expressar concretamente em palavras, e sim violentamente em atos que fluem instintivamente de seu corpo. Russel Carl Brignano diz que a cruz demonstra o paradoxo entre a oferta simbólica de salvação e o motivo do ódio expresso na cruz em chamas. (9)

Não é a religião, mas a hipocrisia que acompanha o cristianismo que Bigger desaprova: não suporta a idéia da religião como manipuladora do negro. A rebelião de Bigger não vai contra o conceito de existência de Deus: sua alienação da religião formal inspira-se na consciência social e não na metafísica. Bigger sente seus assassinatos como atos de libertação, de revolução diante de todas as leis a ele impostas. Ele se recusa a aceitar a vida tal como lhe é oferecida, assim como abomina qualquer forma de ópio diante dela.

6.2.3. Bigger Thomas e a tradição cultural da América

Todos os elementos da mente de Bigger estão historicamente arraigados à América. Os conflitos e as situações a que ele se submete são o resultado, não só do temperamento pessoal, mas também reflete o modo pelo qual ele absorve e interioriza os valores e modos de vida da nação americana. Tudo (o enredo, os personagens, o tempo e o espaço) na narrativa se constrói segundo o personagem. O próprio Wright diz em "How Bigger Was Born": *Quando chegou a hora de escrever, o que o criou e o que ele significou constituíram o meu enredo. Ele é um poeta a seu modo, um personagem com poucas*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

oportunidades, mas que sabe criar diante delas e faz surgir um homem inacabado, que, perdendo a fé, não ousa acreditar e se rebela contra as ordens estabelecidas, temendo-as.

A partir da própria evolução do personagem, o romance divide-se em três capítulos essenciais: "Medo", "Fuga" e "Destino", todos interligados.

No capítulo "Medo" o narrador coloca todos os elementos que serão desenvolvidos ao longo da obra de modo embrionário, mas com um alto grau de estilização. Apesar dos motivos encontrarem-se embaixo de uma bruma, dissimulados em fatos corriqueiros do dia a dia, as imagens esmiuçadas diante do leitor comprovam a habilidade do narrador em dar a impressão de uma leitura fácil, sem mistérios. Ele induz o leitor à responsabilidade, mediante o tempo presente que emprega, fazendo-o participar da trama. Utiliza também a câmera em *close* para manter a sensação de acompanhar Bigger, mas sem o poder de decidir quanto aos fatos: é o fluxo natural da vida que não permite a intrusão de quem é mero espectador. John M. Reilly afirma que Wright decidiu usar o discurso indireto livre, que mostra a visão do personagem intercalada com a do narrador. (33:35-62) A narrativa mantém a referência de terceira pessoa, mas também sugere uma simulação do monólogo interior de Bigger. A visão é dual, a voz é a do narrador, porém o sujeito é o protagonista. A escolha do narrador de contar através do olhar do personagem dá-se apenas a partir da página 50. E a ilusão que passa, de estar influenciado pela perspectiva de Bigger, demonstra a perspicácia, a ironia e a persuasão desse narrador, que tenta fazer com que existam várias leituras para a obra.

Dando início ao discurso narrativo, descrevendo o despertar de uma família negra, o narrador abre a primeira cena com o máximo comprometimento com a própria história. Desde o primeiro momento, apesar do disfarce da câmera, Bigger é o personagem a ser introduzido. Isto nos remete à importância de certos detalhes de sua personalidade, destrinchados nesta primeira página, como impaciência, animalização e postura diante do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

mundo negro. Até mesmo a maneira como o narrador apresenta Buddy, irmão de Bigger, mostra a tendência do narrador em seguir este personagem. *Um outro rapaz negro rolou na cama e ficou de pé.* (41) A família vem descrita pelo narrador sob a ótica do protagonista e os outros personagens que surgem constróem sua existência a partir do relacionamento com Bigger. Desde o início do romance o narrador desvenda, de certa maneira, a interioridade de Bigger e o discurso narrativo acompanha a tensão do personagem. Os pensamentos passam rapidamente misturados à realidade ameaçadora. Assim, o narrador antecipa, através de Kate, a gata branca de Mary, o destino de Bigger: o olhar fixo e melancólico denuncia o rato do início da narrativa. Kate representa, para Bigger, o gato preto de Edgar Alan Poe, que simboliza o azar.

A narração toma impulsos tensos que se agravam a cada detalhe, e faz com que o leitor experimente a angústia de Bigger e o acompanhe. Descobertos os ossos de Mary, Bigger foge pela janela do quarto, mas salta na brancura que o domina (245). Diante de tais elementos, o narrador deixa claro que Bigger não tem saída: foge do mundo branco, mas foge dentro dele mesmo. Tal como o rato encurralado e sem opções, Bigger clama pela própria vida. A sirene que ecoa no edifício onde se esconde dá-lhe o aviso de que a tensão que o acompanha desde a primeira linha da narrativa não cessou e só cessará com o final de sua existência. Para o negro segregado não há descanso, apenas um mínimo de esperança. Quando encurralado por milhares de brancos, Bigger precisa urgentemente de uma posição quanto a sua identidade e verifica-se, assim, mais uma vez, a busca do autoconhecimento: *Só lhe restava esperar. Tinha de ter fé. Confiar em si mesmo; isso era tudo.* (283)

Na reflexão de Bigger sobre as palavras de Max, as perguntas do narrador pretendem suscitar no leitor o comprometimento com a situação do negro. Ele cria um discurso, envolvendo os principais tabus que mantêm a sociedade norte-americana da

unesp

época (382). O julgamento, tal como o último capítulo, remete a todos os questionamentos expostos, mas aprofunda-se em graus de reflexão e sempre leva ao problema racial nos Estados Unidos. A idéia, constantemente trabalhada, pode fazer com que o público leitor não tenha a mínima possibilidade de desvincular-se do fato. E assim, mantém-se o sentimento de incômodo que nos segue desde a primeira até a última linha do romance.

A ironia do narrador pode traçar um contraste entre o enunciado e a enunciação, estabelecendo a ambigüidade, o caráter múltiplo do texto. A reflexão de Bigger sobre suas novas oportunidades na família Dalton projeta esta ironia, que por meio dos sonhos de Bigger antecipa novamente os fatos. *É... Talvez valesse a pena trabalhar para os Dalton.Talvez o sr. Dalton fosse um milionário. Talvez ele tivesse uma filha que fosse uma garota quente; talvez gostasse de gastar muito dinheiro e quisesse vir para o South Side, descobrir como era o mundo do lado de cá...* (71) Também irônica é a situação na qual o sr. Dalton pergunta onde Bigger mora, quanto paga de aluguel e as impressões que tem sobre o local. Sendo dono da maioria das casas no South Side e cobrando aluguéis exorbitantes, o sr. Dalton joga com uma pretensa consideração pessoal, a fim de obter informações para sua empresa. James G. Kennedy discute, sr. Dalton, a natureza desumana e até mesmo canibalística de sua classe. (27:269-286) Percebe que a fortuna da família vem do trabalho das pessoas pobres, como os Thomas. Após o diálogo com a sra. Dalton, o narrador mostra-se novamente irônico, apresentando uma idéia e dissipando-a em seguida. *A idéia de freqüentar uma escola noturna até que era agradável; mas ele tinha outros planos. Bem, neste momento ainda não sabia quais eram esses planos, mas pensaria no caso.* (98)

A atitude de Bigger, quando corta a cabeça de Mary (atitude de oração), serve como uma paródia irônica da oração da sra. Dalton em frente à cama de Mary. Para Bigger, Mary simboliza a virgem pura oferecida aos deuses por uma dádiva a ser recebida. A cena

também remete ao assassinato de Maria Antonieta, rainha da França, morta na guilhotina durante a Revolução Francesa. O destronamento do poder branco dá forças para Bigger, apesar de suas próprias fragilidades. Perdido em seus pensamentos, Bigger tenta encontrar uma explicação que o leve a admitir o assassinato.

A idéia de fatalidade é a maneira do narrador iludir o leitor. *Embora tivesse assassinado por acidente, nem por uma única vez sentiu a necessidade de se convencer que havia sido uma morte acidental. Era negro e estivera sozinho em um quarto onde uma moça branca fora assassinada; portanto, ele a assassinara. Isto é o que todo mundo diria, independentemente do que pudesse alegar em sua defesa.* (139) O narrador diz que Bigger sentiu medo pela primeira vez, como se a tensão não o acompanhasse o tempo todo. (148) Ele demonstra-se sabedor do destino de Bigger, antevendo uma situação e usando ironicamente o condicional. *Desde que ninguém viesse olhar a fornalha, tudo daria certo.* (151) A palavra *talvez* mais uma vez antecipa ironicamente a desesperança para Bigger: *Mas talvez isso nunca acontecesse; talvez não houvesse nada disso para ele; talvez tivesse que enfrentar seu próprio fim, tal qual era: parvo, sem vontade própria, a sombra do vazio nos olhos. Talvez não houvesse mais nada.* (297). No capítulo final, o narrador trata do poder capitalista (314). Bigger é julgado apenas pelo crime acidental contra a branca rica: o estupro e o assassinato de Bessie só é relacionado com o de Mary para impressionar os jurados. Se Bigger fosse um branco rico e tivesse estuprado e assassinado uma negra miserável, ele não iria a julgamento. Tal ironia mordaz faz do narrador um defensor de sua raça.

Assim, o único preso consciente da situação do negro norte-americano é um escritor negro à procura dos originais de seu livro. Mas para os negros e os brancos ele não passa de um louco. Descrito como alguém que estudou muito e não suportou tanto saber, reforça o estereótipo do negro organicamente incapaz. E a maior ironia está no fato de

escrever um livro ao presidente, expondo os problemas do negro e tentando mudar a situação. Mas é incompreendido pelos demais, que o consideram como alguém incapaz de enxergar os próprios limites. A voz do negro é também a voz do narrador, que, incluindo-o na trama, amplia mais ainda as possibilidades de apresentar o drama de sua raça: *Vou dizer a ele que vocês nos fazem viver em condições tão precárias no South Side que um entre cada dez de nós é insano! Vou denunciar a ele que vocês despejam todos os alimentos estragados no cinturão negro e vendem tudo por preços superiores aos que poderiam obter em outros bairros! Vou contar ao Presidente que vocês cobram impostos de nós, mas não constróem hospitais! Vou revelar a ele que as escolas estão de tal forma lotadas que só servem para formar pervertidos! Vou levar ao conhecimento dele que os negros são os últimos a serem empregados e os primeiros a serem demitidos!* (362). A consciência do negro afeta a todos, incluindo Bigger. A impossibilidade de mudanças vem descrita (380) quando o narrador faz uso de chavões, seguidos por reticências, e diante das constatações de poder que, mesmo através da revolta, não consegue quebrar totalmente; o narrador protagonista repete a última frase, como uma criança insistindo em uma idéia, para que esta se torne concreta. *Eu não quero morrer... Eu não quero morrer...*(380)

Mikhail Bakhtin afirma que a obra deve ser vista como um grande diálogo, em que o autor refletiria *a natureza dialógica da própria vida e do próprio pensamento humano.* (46:62) Devido a *esta pluralidade de vozes,* que relaciona o texto produzido com outros existentes, empregaremos em *Native Son* o conceito da palavra bivocal de Bakhtin, servindo ao mesmo tempo ao personagem Bigger e à intenção do narrador. Estas vozes estão dialogicamente correlacionadas, o que leva o leitor a ter, diante de Bigger, um sentimento misto de amor e ódio; é a própria condição humana que Wright impôs ao seu personagem. Embora o narrador o descreva como assassino inteligente, que cria toda uma ocasião em seus mínimos detalhes, Bigger não realiza seus assassinatos friamente. Ele traz

unesp

em si o medo, a angústia, a incerteza: indícios típicos de sua humanidade. Apesar de ironicamente descrito como animal, Bigger não deixa de mostrar o homem que é. Seus atos parecem fluir de um comportamentalismo herdado pelas condições do negro, embora ele não deixe de fazer sua escolha. Após o assassinato, quando volta para fazer a mala, Bigger teme sua mãe. Então, como sempre, age como uma pessoa que não é. A segurança excessiva criada por ele para este outro personagem, que se apresenta diante da família e de amigos, apenas camufla sua verdadeira identidade. Citando novamente Bakhtin, a evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo do seu discurso. (46:204)

O discurso de Bigger apresenta-se repleto de monólogo interior. O narrador desnuda o protagonista expondo, nos cochilos de Bigger, tudo o que passa em seus pensamentos. Isto acontece também durante o inquérito. E, à medida que há o acréscimo de ansiedade e pavor, o narrador quebra este discurso em blocos separados por discursos diretos. O interrogatório de Jan, em discursos diretos, não quebra a atenção de Bigger, como se Jan tivesse uma nova forma de enfrentar as coisas, consciente, seguro de sua posição. Isto leva Bigger, identificando-se pela brutalidade das inquisições, a se igualar a ele. A pressão do diálogo assemelha-se à que Bigger enfrentou com Buckley.

Os brancos poderosos conduzem o discurso e fazem das respostas o que querem ouvir, negam o outro lado e dão ênfase a sua própria versão, o que lhes facilita a arte do convencimento, pois apenas reforçam o que a maioria pretende ouvir. O diálogo do sr. Dalton com Max também reforça algumas atitudes perante os negros, descritas anteriormente (345), como o abuso dos aluguéis pagos em edifícios condenados, a falta de moradia no cinturão negro, a impossibilidade de locação em qualquer outro setor da cidade, a situação irônica dos donativos etc. No diálogo com Max, Bigger mostra-se frágil diante da morte e, por meio da descrição dos pensamentos de Bigger, o narrador tem a

oportunidade de discorrer sobre as emoções e ansiedades do protagonista. Esta oportunidade passa depois para a voz de Bigger, que de uma maneira mais profunda mostra não haver nenhuma chance para os negros diante do mundo branco, que dita as regras e os segrega à miséria.: *meu Deus do céu, sr. Max, quando as pessoas dizem essas cisas a seu respeito, então o senhor já está condenado antes mesmo de nascer. De que adianta lutar?* (369) Em seu diálogo, Bigger discute também o problema da classe média negra norte-americana, dizendo que os líderes da raça preocupam-se em relacionar-se com os brancos, na adaptação em que sempre os negros perdem suas características. O medo de perder o pouco que conquistaram leva esses negros a um processo de perda da identidade. Assimilam a maneira dos brancos para poderem conviver com eles. O poder fica, então, acima da raça, levando os indivíduos a usar constantemente uma máscara, a ponto de se esquecerem do próprio rosto.

A incomunicabilidade criada nos negros frente à falta de oportunidades, resultante de uma linguagem diferente, sempre sentida por Bigger diante da exposição de suas emoções, e também uma das principais causas da violência de Bigger, não permite que ele exponha suas idéias por meio de palavras, mas sim da linguagem corporal. Por ocasião do discurso de Buckley na prisão, o ódio alimenta o protagonista e faz com que ele se sinta livre das próprias correntes. O discurso cuidadoso de Buckley (construído sobre a manutenção dos estereótipos), empregando a linguagem que exalta a justiça dos brancos e a resignação dos miseráveis, faz um apelo à morte de Bigger e incita à violência já existente (393). As testemunhas arroladas pela promotoria são apresentadas em grupos pelo discurso indireto, indicando a pouca importância relegada a elas, e mostrando que apenas enfatizam o discurso de Buckley e tentam provar que Bigger é um negro sadio e responsável.

No discurso de Max, também um discurso do narrador, existe a explicação do

racismo, do segregacionismo, do prejuízo incutido nos negros, impedindo-os até mesmo de refletir sobre o seu lugar na sociedade dominante. O narrador segue os pensamentos de Bigger e o discurso de Max, que se apresenta de maneira contundente, palavra por palavra, e estende-se por algumas páginas. O narrador mantém seu discurso para reforçar cada vez mais sua posição. Seguindo Max, escreve seu texto para o juiz, o leitor, que após a leitura de toda a obra ainda sentirá o incômodo e a responsabilidade. O discurso de Max esclarece os pensamentos confusos de Bigger durante toda a narrativa. Apresenta, de maneira clara, todos os passos do personagem, acrescentando uma análise sobre os mesmos em conexão com a atitude tomada diante destes párias negros da sociedade. O advogado alerta para uma revolução em massa dos oprimidos de todo o país, que não deixarão de ser oprimidos com a morte de Bigger, mas que se sentirão cada vez mais impossibilitados de sonhar. E assim, Max pede pela vida de Bigger, como também pelas vidas de milhares de Bigger Thomas espalhados pelos Estados Unidos, o que não deixa de espelhar, de alguma maneira, a visão hegeliana no Jó de Wells.

No entanto, o discurso de Buckley apela insistentemente para a pena de morte. Mais uma vez sustenta os estereótipos, acrescentando agora o do comunismo, como uma maneira fácil de livrar-se das palavras significativas de Boris Max. Buckley reconta a história de Bigger, enfatizando idéias preconcebidas, expostas anteriormente. Seu discurso duro e enfático contra Bigger, repleto de adjetivos desabonadores, incita o júri a abominar Bigger Thomas. O romance de Wright, portanto, tem alto valor estético, choca e induz, com seus novos elementos, ao dialogismo.

O enredo pode apresentar a mesma construção de *Black Boy*. Segundo Janice Thaddeus, ele começa sem fala e termina em esperança: constrói-se em função de Bigger, de sua busca infindável, solitária e complexa por uma identidade cultural, política, pessoal, inicialmente, em função de seu espaço físico e, posteriormente, ao longo da trama, também

de seu espaço interior, psicológico. (37:119-214)

O espaço funciona como índice importante de significação: provoca ações e estabelece segurança ou conflito. O espaço da grande cidade industrial (Chicago), suja e poluída aos olhos dos negros, mas aberta aos sonhos através de seus outdoors coloridos, é em pequena escala o espaço do quarto onde vive a família de Bigger no gueto negro. Os aposentos de Bigger, tanto na casa de sua família quanto na casa dos Daltons, parece ser um dos espaços mais significativos do romance. As descrições de ambientes são providas de coerência interna. O espaço descreve, de certo modo, o panorama da vida de Bigger; revela a condição social e emocional de seu ocupante. O homem marginal, em confronto com o meio ambiente hostil, objeto de desprezo dos seus, além de física e psicologicamente oprimido, pode internalizar sua frustração e fazer-se vítima, ou pode, como Bigger, tornar-se um rebelde e lutar contra tudo e contra todos. O espaço físico do quarto onde moram, apertado, não tem as mínimas condições de higiene e privacidade. A sra. Thomas, que carrega em seu nome apenas a família e não o ser individual, cozinha no mesmo espaço em que dormem. Bigger e Buddy precisam olhar para o canto enquanto as mulheres se vestem e vice-versa.

A identidade dos negros apresentados e de Bigger em particular é confusa, pelas imagens falsas de si mesmos, a eles atribuída pela situação de vida e pelos brancos. A liberdade para Bigger torna-se tão limitada, que até mesmo na descrição dos espaços (abertos ou fechados) ele fica de alguma forma restrito. Seu horizonte muito estreito o transtorna. *Bigger desceu a escada em direção ao vestíbulo e ficou admirando a rua através do vidro da porta.* (50) É dialética a participação da cidade, posto que a Bigger seria adequada uma relação espacial simples e não um emaranhado de elementos. Craig Werner diz que Bigger possui uma consciência incrível de que a cidade, Chicago, não é a cidade prometida, mas que ela mais se aproxima da "Waste Land" que destrói os negros,

impondo-lhes hábitos viciosos. (41:117-152) Assim, Chicago torna-se a visão "afro" da *Waste Land* de Eliot e Bigger sente que a violência está ligada à cidade em que vive: cada assassinato segue-se de uma redefinição do significado da cidade com suas descrições de ruas e edifícios. Wright utiliza fatos verídicos (como a miséria nos grandes guetos negros, a situação do negro na *Grande Depressão*, o caso Leopold e Loeb), procurando mostrar coerência com aquilo que narra. Como diria Anatol Rosenfeld, trata-se de coerência interna no que tange ao mundo imaginário dos personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda, de ordem filosófica, psicológica ou sociológica, da realidade.

Houston A. Baker Jr. reflete sobre o aparecimento do avião (53) como uma dinâmica de espaço tradicional na literatura afro-americana. Ele reporta ao confinamento da vida do negro e do branco e a falta de espaço para o negro neste mundo. (4:85-16) O espaço também funciona como um dos indicadores da falta de oportunidade dos negros e do desejo imenso de pertencerem ao mundo colorido que os rodeia, como por exemplo o edifício escolhido por Bigger para Bessie pegar o resgate: branco, alto, silencioso e bem iluminado. Na fuga, quando está sobre os telhados brancos, a perspectiva de Bigger amplia-se e ele vê claramente a vida dos negros associada ao pânico, à miséria e à sujeira. Isto o induz a recordações não muito boas da infância, em que por várias vezes sentiu-se apertado, sem espaço, com seus pais fazendo amor diante dele e dos irmãos.

O tempo cronológico em que se passa a fábula é, ao mesmo tempo, psicológico, posto que Bigger muitas vezes perde-se em divagações que podem constar de seu passado e de seu provável futuro. O despertador que acorda a família, a canção da sra. Thomas, que não agrada a Bigger, sugerem essa noção do tempo que passa conduzido por uma força maior. Apesar de almejar ser dono de seu próprio destino e desejar que sua passagem do berço à sepultura seja bem sucedida (48), Bigger mostra que a temporalidade na narrativa está dispersa nos seus próprios questionamentos internos. O narrador coloca algumas

unesp

marcas temporais (até então passam-se apenas algumas horas do mesmo dia), assim como espaciais, para tentar localizar-se dentro de algum universo. A falta destas marcas possivelmente tirariam o protagonista do ambiente em que vive e o circunscreveriam no seu limitado e confuso espaço interior. Scholes e Kellogg apresentam o personagem intricado em todas as suas vertentes como característica do discurso narrativo a partir de Cristo, e Bigger pode ser considerado um protótipo dos personagens contemporâneos não acabados e não totalmente interpretáveis. (142)

No salão de bilhar de Doc, o tempo torna-se o inimigo voraz e os minutos não passam: só acrescentam uma tensão ainda maior àquela já experimentada. O tempo voa quando Bigger está sonhando e torna-se ameaçador em contato com a realidade.A presença do relógio pode sugerir lentidão, falta de controle e urgência. Pode ser visto também como instrumento castrador e controlador rigoroso dos atos de Bigger. O relógio de mostrador branco em cima da cama de Mary, representante do poder do branco, indica o horário (três e cinco) que Bigger está fadado à morte, pois o personagem que, no início, não consegue enfrentar o branco (Blum), agora, além de assassinar Mary, manipula os brancos com os estereótipos criados por eles mesmos. O relógio volta a bater (final da página 124), como um sinal da urgência de uma atitude de Bigger perante a garota morta. Em casa, o relógio, mais uma vez, sinaliza a atitude do personagem, pois a mãe viu que passava das quatro e o assassinato de Mary foi por volta das três. Buddy também fez um comentário acerca do horário dizendo ter dormido às três. A narrativa localiza-se temporariamente através do narrador e, a partir do assassinato, o tempo se arrasta, prolongando o sofrimento de Bigger. Um segundo vem a ser uma hora de angústias, ansiedade e desespero, que entrega ao personagem a sentença de morte: *Bigger Thomas, deverá morrer até a meia noite de sexta-feira, três de março, segundo a forma prescrita pelas leis deste Estado.* (426)

Diretamente ligado ao narrador, o personagem não quer demonstrar seu estado de

inferioridade. Tenta provar sua igualdade por meio de atos violentos, como se estes o aliviassem da tensão insuportável a que ele mesmo se submete. Não se permite expor sua fragilidade. Acredita que o branco rico não possui este sentimento e, na tentativa de sobreposição de sua raça, jamais o aceita para si. John Mc Cluskey Jr considera o *blue-jazz* como afirmativa da rejeição e diz que Wright apresenta sua potencialidade em Cross Damon, protagonista de *The Outsider*. (30:332-344) Porém, se em Cross a nota de rejeição aparece claramente quando ouve jazz em uma taverna, em Bigger, tão bem articulado quanto Cross, o estado de inferioridade aparece na linguagem da satisfação amoral, do mundo sem leis e da afirmação do criminoso inocente.

A crise do poder imaginário de Bigger faz com que ele não consiga nem mesmo definir a própria infelicidade. Tudo, inclusive o buraco da calçada por onde anda, se passa como ameaça pessoal. Ele vê o mundo como contrário ao seu desenvolvimento e luta com todas as suas forças para esconder o medo do branco. Sua irmã, Vera, é o protótipo do negro sem forças para lutar contra as ameaças a ele dirigidas. Quando Bigger mostra o rato morto, ela desmaia. (45) A atitude de inteira passividade absorvida pela ameaça dos brancos incomoda Bigger em relação à sua família. Para não ver a desgraça que faz o papel principal em suas vidas, Vera e a mãe resolvem seus conflitos na religião: não a religião que engrandece os homens e os faz crescer, mas sim a religião do conformismo. Bigger tenta ultrapassar esta passividade e sua atuação delineia seu caráter. Trudier Harris diz que as mulheres negras do romance são movidas por essa força de assimilação. (25:63-84) No entanto, Vera e a sra. Thomas constituem-se em uma carga pesada para Bigger, pois elas se tornam espelhos que refletem a impotência física e social de Bigger diante do branco. Bigger vê este reflexo em todas as ações da mãe e da irmã, mesmo quando elas não agem.

Bigger, na casa dos Dalton, assume a posição do negro inferior, incutida nos negros

durante séculos, refletida em seu comportamento, inclusive na postura curvada e submissa de seu corpo. O olhar fixo de Peggy já o desafia, pois ele nota que, mesmo sendo empregado igual a ela, não tem a pele branca. Esta hierarquia de poder conferida por Peggy não passa por sua aprovação. John Hope Franklin e Alfred Moss Jr. afirmam que, com a Depressão de 30, o abismo entre os negros e os brancos pobres aumenta, pois a ajuda e a manutenção de empregos segue os passos de sua nação segregacionista. (79)

O sr. Dalton, símbolo do poder, alto e magro, tem até o cabelo branco, como se a totalidade se refletisse claramente em suas partes. A maneira com que olha Bigger, impregnada dos padrões enaltecidos pelo homem branco desde a escravidão, faz com que ele não veja Bigger como um ser humano, mas como estereótipo da raça negra. Além de o ver como inferior, ainda enxerga em Bigger a infantilidade, carga esta sempre estampada no negro pelo olhar do branco. O sr. Dalton trata Bigger como um garoto desprovido de qualidades essencialmente humanas, chegando mesmo a encará-lo como animal de estimação, não se esquecendo de que a gata branca de Mary ainda tem mais importância para a família. Seguindo John M. Reilly, o sr. Dalton é um antagonista camuflado de Bigger. (33:35-62)

Surge na narrativa um outro personagem. Física e psicologicamente cega, a sra. Dalton representa a maioria dos brancos americanos que, além de estipular um padrão para os negros (como o sr. Dalton), se recusa terminantemente a ver qualquer indício de individualidade neles. A sra. Dalton é descrita como inteiramente branca, desde a pele e o cabelo até as vestes. Desde o princípio ela também trata Bigger como o novo bichinho de estimação. Empregando palavras que fazem parte de uma linguagem mais elaborada, os Dalton pretendem manter a distância e a superioridade. Diante disso, Bigger mostra-se tenso, não age naturalmente, premeditando cada atitude. Seu corpo torna real a imagem animalizada e subserviente implantada desde a escravidão. *Ainda não havia levantado seus*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

olhos ao nível do rosto do sr. Dalton nem por uma única vez desde que entrara naquela casa. Estava com os joelhos ligeiramente dobrados, os lábios entreabertos, os ombros caídos; e seus olhos tinham uma aparência de quem está vendo apenas a superfície das coisas. (85) O sr. Dalton acredita estar proporcionando a Bigger um excelente emprego, um trabalho em regime de semi-escravidão: os negros deveriam agradecer tamanha generosidade. No entanto, partindo de uma postura segregacionista, Bigger reforça os estereótipos cultivados pelos brancos ao longo da escravidão: eterna submissão, imagem do negro inferior e subserviente, infantil, falta de capacidade mental para atividades mais ousadas, animalização, preguiça crônica, ardilosidade e falsidade, para parecer o que não é, e espírito de gatuno, entre outros adjetivos. Bigger incorpora esse estereótipo e vai mais longe, pois é através dessa incorporação que enxerga a situação do negro americano e mostra a necessidade de se fazer ouvido.

Bigger odeia Mary Dalton por não saber posicionar-se diante de seus questionamentos; odeia sentir sua inferioridade diante dos termos empregados por ela. Assim, Mary pode ser incluída no que Harvey chama de *background character* (91), possuindo ligeiros momentos de intensidade e profundidade, associados à uma voz, que representa seus ideais. Mary quer representar o papel de intelectual, preocupada com a situação dos negros no país, mas sua luta é panfletária. Ela nada conhece de consistente sobre o assunto e trata-o com superficialidade, imbuída de seus conhecimentos teóricos estereotipados. Como diz Warren French, *duvido que um homem que sempre quis ser reconhecido como indivíduo sinta-se honrado como símbolo racial.* (16:125-142) No entanto, Bigger surpreende-se com a garota: passa a olhá-la como uma boneca separada pelo vidro de uma loja. A aproximação e a sinceridade de Mary o incomoda, Bigger assusta-se com as relações que ela lhe impõe e não quer ser associado aos vermelhos, por ainda manter a opinião provinda do filme em que os comunistas encontram-se

caracterizados como marginais. A maneira como Mary o desvenda interiormente mantém seu ódio em relação a ela. Mas, concomitantemente, Mary inspira confiança e o considera como seu igual, o que, partindo de uma branca rica, confunde-o ainda mais. O aparecimento de Jan, o aperto de mão e a maneira como ele foi tratado criaram uma situação de intenso pavor. Diante dos linchamentos, das desconsiderações e do imenso abismo imposto pelos brancos, Bigger não se sente livre para ver, na maneira de agir de Jan, a possibilidade de uma amizade. Mesmo sendo diferente dos brancos conhecidos até então, na ótica de Bigger, como já dissemos, Jan o acusa somente por pertencer à raça negra. Ele aceita as atitudes de Jan apenas como prova da tomada de consciência de sua pele negra.

Tanto Maxime L. Montgomery quanto Kathleen Gallagher descrevem Mary como um insulto à humanidade dos negros na América. (31:453-466) e (18:296-314) Ela se torna uma paródia de si mesma quando induz Bigger a ajudá-la a cantar um *spiritual,* quando flerta com ele e deita a cabeça em seus ombros. Com a pretensa vontade de jantar em um restaurante de negros, Mary já mostra o desejo de entrar em sua casa para saber como vivem e o que sentem os negros. A atitude de Mary lembra uma experiência científica, em que os animais a ser testados serão os negros. Ela faz questão de igualar-se aos negros, empregando a palavra humano em negrito (106), mas seu discurso parece inverossímil. Bigger sente, então, um medo insustentável e, diante do pedido irrecusável de Mary, para que ele os acompanhasse no jantar, Bigger pensa em *pular sobre ela.* Devido a este ódio, Bigger também repudia Jan. Jan e Mary estão encurralando Bigger e ele tem medo da atitude que possa tomar diante do desespero. O clima tenso desenvolve-se de modo bastante acentuado.

Maxime L. Montgomery diz que as ações de Mary enfatizam o fato de que os afro-americanos progrediram quase nada desde a emancipação, o que irrita Bigger

sobremaneira. M.E. Grenander diz que, embora o assassinato de Mary tenha sido acidental, Bigger faz uma escolha existencial, afirmando a própria personalidade. (21:221-233) No entanto, contrariando Grenander, Bigger não é visto como indivíduo. A consciência de sua força coletiva desperta graças ao assassinato: um garoto negro dos guetos de Chicago, representa todos os negros da América. Bigger mata a fim de tornar-se real, para fazer com que o mundo branco reconheça sua existência. Maxime L. Montgomery coloca este momento do assassinato como um momento solitário do apocalipse, a conclusão da vida do protagonista e o início de uma nova vida. Trata-se do evento que força Bigger a admitir sua virilidade em um mundo que, além de negar sua masculinidade, recusa sua humanidade.

O título da segunda parte do livro, *Flight,* em inglês significa o vôo para a liberdade, a tentativa desesperada de arquitetar um plano inteligente para obter dinheiro e, ao mesmo tempo, saciar a vontade de, ainda que furtivamente, dominar o branco. Na tradução de Jusmar Gomes, *Fuga* não deixa de ser a fuga do outro Bigger, incapaz de tomar qualquer atitude. Agora Bigger aprende a manipular as imagens e mostra aos brancos o que eles querem ver.

De posse dos panfletos de Jan, Bigger começa a questionar a imagem do comunista. (132) Daniel Aaron escreve que Jan Wittenberg do "John Reed Club" serviu de modelo para Jan Erlone, mas como Wright pôde constatar, estes clubes não levaram em consideração as necessidades e os interesses dos artistas negros. (1:170-181) Então, Wright constrói seus personagens comunistas como tolos que não conseguiram penetrar na mente de Bigger. Para Aaron, não é o comunismo que se encontra no romance de Wright, mas o universalismo marxista e o nacionalismo negro.

No encontro com os amigos no bar, Bigger apresenta-se como outro homem, pelo poder do maço de dólares no seu bolso, que compra a simpatia de qualquer um deles. Diante deste consumismo capitalista, Bigger sente-se realmente o maior, pois proporciona

unesp

aos amigos o que os outros negros desejam. Assim, revolta-se ao imaginar-se condicionado pelos brancos mesmo em seus relacionamentos com outros negros e a união de seus irmãos de cor torna-se impossível, devido ao trabalho constante dos brancos em romper todo e qualquer laço de raça. Como expôs Moss Jr., desde a época da escravidão mães eram separadas dos filhos e tratados como animais: a cria proporcionava lucro aos senhores. Espelhando esta formação, os negros, portanto, carregam a dificuldade de criar ligações. Bigger reflete esta dificuldade, pois, além do peso da pele negra ser insustentável, a luz da própria visão é limitada. Durante o diálogo com a sra. Dalton, mostra-se inseguro (pela gagueira) e preguiçoso, mantendo o estereótipo do negro, não levantando, portanto, nenhuma suspeita. A vergonha e a distância a ser mantida entre o branco dominador e o negro servil são também novos elementos a favor de Bigger.

O relacionamento com Bessie funda-se no materialismo: Bigger precisa dela para fazer sexo e ela para ter quem lhe pague alguma bebida. Os dois são dependentes de seus próprios instintos e nada além disso. A realização sexual para ele, além de ser uma necessidade básica como dormir ou comer, é o modo mais tranqüilo que encontra para dar asa as suas fantasias. Da conversa com Bessie provém a idéia do seqüestro, inspirada no caso Loeb e Leopold, fato real da história americana. Margaret Walker Alexander diz que acompanhou Wright em sua pesquisa sobre o caso citado e, principalmente, sobre o advogado de defesa, Clarence Darrow, que serviu de modelo para Boris Max. (3:182-202)

O branco dos olhos de Bessie sobressaindo no escuro funciona como alusão ao poderio branco e transforma-a em mais um elemento na busca do reconhecimento. Bessie consegue, portanto, as coisas de Bigger através de uma atitude que espelha o sofrimento dos negros, murmurando, lamentando e nada fazendo para mudar sua vida medíocre: entrega-se à bebida como única atitude para não cair no desespero. Segundo Edward A. Watson, Richard Wright consegue, através de Bessie Mears, colocar em *Filho Nativo* o

espírito do *blues.* (39:64-70) Caracterizando o personagem com uma fala pessimista e um estilo assimilacionista, o *blues* chega a sua apoteose. Watson afirma que os *blues* de Bessie são uma extensão da tradição de Ma Rainey e Bessie Smith, a do sofrimento feminino atacado por forças indestrutíveis. Todos os elementos tradicionais estão em suas falas: *o coração partido; falta de felicidade; trabalho árduo; ser negro; docilidade; apelo a Deus; luta por justiça e reconhecimento do destino*. Watson coloca as três canções de Bessie como contraponto para as três divisões do romance: medo, fuga e destino. Bessie muitas vezes reflete Bigger, diferenciando-se unicamente no modo pelo qual foge da realidade. Bigger quer ter Bessie unicamente como fonte de prazer pessoal : chega até a separá-la em duas (corpo e rosto), odiando o rosto por possuir uma opinião própria e não fazer sempre o que ele quer. Ele sustenta um comportamento despótico, tiranizando a namorada, assim como a família e os amigos. A capacidade de Bessie em enxergar as coisas claramente e a sua incapacidade de controlar-se levam Bigger a decidir-se por eliminá-la. O choramingo constante de Bessie lembra-o da infelicidade de sua existência e Bigger só quer ver-se livre daquela situação: *Lentamente, seu braço ficou menos tenso; ela começou a soluçar, novamente. Bigger começou a pensar que teria que matá-la, de qualquer maneira, antes de fugir com o produto do golpe*. (209) Até mesmo o som do vento reproduz o lamento de Bessie.

Britten, investigador particular do sr. Dalton, interroga Bigger que responde com uma atitude aprovada pelos brancos: medo, insegurança, submissão e ignorância. A ignorância vem expressa também na linguagem utilizada por Bigger no diálogo, o que não acontece quando ele conversa com a família, os amigos e com Bessie. James G. Kennedy coloca Britten juntamente com Buckley na classe dos antagonistas de Bigger. (27:269-286) Respondendo aos questionamentos de Britten, Bigger calcula as mínimas palavras, pois, diante de perguntas em relação a brancos e negros, ele mantém a atitude tomada até então e

não deixa sequer sombra de dúvidas. Bigger, diferente dos negros em geral, conhece todos os prejuízos sofridos por sua raça e, com isto, pode enganar os brancos. Pressionado por Britten e seus homens, e pelos jornalistas, Bigger quer fugir de qualquer maneira. Pensa em dormir, como solução fácil, mas se vê obrigado a enfrentar os brancos e, até mesmo, a presença denunciadora da gata branca sobre os seus ombros.

Bigger é indiferente ao desespero do sr. e sra. Dalton, como se estes estivessem sentindo uma fração mínima do que ele sentia e continua a sentir a cada segundo de sua vida. Compara-se à fornalha, que se coisificou e se animalizou. O bilhete de seqüestro desperta aflição e agitação, mas não o desestabiliza, já que está acostumado a viver com estes sentimentos, e agora quer ver como os brancos reagem diante destes (217). As notícias dos jornais acordam Bigger para o perigo e também o despertam para o fato de que seu ato não foi isolado. Este implicou todo o relacionamento dos brancos com os negros e acarretou, entre outras coisas, demissões e vários espancamentos de negros pela cidade. Bigger reflete sobre o cinturão negro, um espaço muito limitado, como um zoológico cercado, onde os aluguéis são bem mais caros e a maioria dos imóveis não apresentam as mínimas condições de segurança. Mesmo se diferenciando dos outros negros por seus atos de violência, inicialmente quebrando as leis segregacionistas, Bigger passa despercebido nas ruas do cinturão negro e na padaria em que entra: um negro não deixa de ser mais um entre os milhares iguais a ele. Assim, a conversa entre dois moradores vizinhos (274) espelha esta situação, e a discussão entre duas posições divergentes não consegue sair do círculo vicioso criado pelas relações na escravidão: o negro é mau para o branco porque este foi cruel com os negros e vice-versa.

O terceiro capítulo, "Destino", trata da captura e do julgamento de Bigger. Porém, a importância desta terceira parte encontra-se nas reflexões de Bigger sobre cada segmento de sua existência e cada atitude tomada diante deles. Por meio de conversas com seu

unesp

advogado comunista, Boris Max, e dos próprios pensamentos, Bigger junta todos os elementos que fizeram parte de sua história. Desprovido de esperanças, ciente da situação dos negros nos Estados Unidos nos anos da Grande Depressão (anos 30), e sentindo em sua pele cada centímetro do racismo incontido pela falsa libertação dos escravos, Bigger passa a não ser. Não sente mais o tempo, o medo, o ódio, as ameaças e as dores impostas por seus interrogadores e deixa-se levar pelas circunstâncias. Diante do abandono do negro encoberto por todas as discriminações sociais, Bigger procura, através da busca do autoconhecimento, atingir a essência do homem negro. Bigger se mata para que possa renascer como a casca apodrecida de uma semente formando o solo em que deveria crescer, outra vez. (296)

Contudo, o medo da morte abrasa-lhe a alma. Bigger teme não apenas pela sua morte como indivíduo, mas principalmente como coletividade. Teme pelo significado que os brancos colocarão em sua sentença, reforçando seus estereótipos e mostrando seu poder diante da rebeldia. Buscando fatos perdidos no tempo, Bigger recorre aos jornais, cujos fatos são totalmente revertidos para os valores dos brancos. Os padrões seguidos são intensificados e Bigger é descrito como um animal, como um ser primitivo, não tocado pela civilização; livra-se assim de todas as culpas, pois torna-se um pária em virtude da intensa exposição à sociedade. Sem esse contato, jamais seria capaz de sentir-se tão inferior. Buckley, o promotor público irlandês, mesmo sendo membro de uma minoria, considera-se superior. Os conflitos entre os irlandeses e os negros são bem conhecidos nos Estados Unidos.

Os jornais comparam os negros do sul aos do norte, enfatizando não o apelo consumista e a miséria que os revolta, mas a liberdade e oportunidade que os negros encontram no norte. Espera-se, dessa forma, obter controles segregacionistas mais rígidos, como no sul, deter o avanço dos negros e até mesmo retroceder diante dos propósitos

atingidos pela *Sociedade para o Progresso das Pessoas de Cor* e por muitas outras entidades que lutam pela igualdade de oportunidade para os negros. Os estereótipos são tão antigos quanto a vinda dos escravos aos Estados Unidos: os negros são raça inferior, não podendo, portanto, misturar-se com os brancos; os negros são animais que, uma vez domesticados, tornam-se dóceis; devem ser mantidos à distância de mulheres brancas, pois não são capazes de resistir ao apelo instintivo; os negros são incapazes de aprender, devido a falhas orgânicas que os tornam menos inteligentes; e deve-se instaurar e manter o terror como o único meio de controlar estas "feras". Buckley mostra-se como um articulador de fatos e utiliza os estereótipos, fingindo destruí-los, para Bigger assinar a confissão. Portanto, a política para Bigger constrói-se apenas sobre promessas e vê os políticos como iguais a Buckley, somente defendendo seus interesses particulares, visando dinheiro (375).

Os negros têm forte senso de raça e Bigger não pode e não quer desvincular-se dela. Embora seus atos pareçam individuais, eles se baseiam na coletividade, pois, sem o conhecimento de sua própria raça não há possibilidade de busca do autoconhecimento. Bigger apresenta um orgulho intenso, associado à cor da pele e à virilidade (331). Jan aventa a possibilidade de Bigger estar fazendo um racismo às avessas, pois não consegue enxergar um branco como um ser humano. Assim, ajudando-o, inicia uma reforma nos valores atuais, quebra o círculo e cria uma nova possibilidade de relações, respeitando as diferenças entre as raças. Max, um branco magro de cabelos prateados, apresenta-se como advogado de Bigger, e a aceitação da ajuda de Max constitui para Bigger uma nova oportunidade de lutar pelos seus ideais, mas com muito mais discernimento do que no assassinato de Mary, embora Max respeite os sentimentos de Bigger por ser judeu e também fazer parte de uma minoria racial segregada, tendo a seu favor a cor da pele, que muitas vezes o faz igual aos demais. Para Bigger, isto se torna impossível, visto que não há um momento em que ele não se depare com o segregacionismo. A visão que constrói a

unesp

partir de Jan e Max, entretanto, leva-o a ter esperanças. Assume-se como membro da raça negra, mas deseja que a cor da pele não seja o fator de desintegração de qualquer ser humano na sociedade.

Bigger reflete muito sobre sua vida, mas para ele torna-se difícil estabelecer um quadro perfeito de todos os sentimentos e fazer com que sua vida tenha significado. A busca do significado, dos valores e da identidade suscita em Bigger questões metafísicas e teológicas. Diante das reflexões sobre seu crime, Bigger cria para si o arquétipo do *Self* de Jung, segundo o qual o homem cria uma unidade a partir das contradições de sua natureza. Bigger apresenta o homem em face da rebelião da mente moderna que se recusa a aceitar o mal e o sofrimento. Ele não quer voltar-se para Deus, pois não deseja possuir a atitude assimilacionista enfatizada por Buckley. Cheio de carências, Bigger preocupa-se apenas com o olhar do outro, e Max, aturdido diante da perspectiva de morte, não lhe dedica a atenção esperada. Bigger, porém, consegue ultrapassar a barreira da raça e ver nas palavras de Max um significado para sua vida. Bone afirma que a verdadeira tragédia de Bigger está em não aceitar a morte e morrer com ódio. (15) *Eu estou bem. De verdade.* (438) Paul N. Siegel, ao contrário, diz que no final Bigger não se encontra à mercê do medo; ele encontra o que procurava, a compreensão de si mesmo. (34:517-523)

No final Bigger deixa-se levar por um sentimento jamais sentido. Jan, um homem branco, torna-se livre de seus estereótipos e apresenta-se como qualquer ser humano. Fazendo isto, Wright indica que a libertação interior dos negros terá que brotar deles mesmos. Richard Wright, por uma questão estilística, desenvolveu, neste último capítulo, um movimento ascensional iniciado nos anteriores, para dar maior ênfase ao ritmo próprio do desenvolvimento da trama dramática. O epílogo da tragédia de Bigger encontra-se em suas reflexões acerca da existência e em sua busca interminável da autoconsciência. Segundo Owen Dodson, a essência trágica provém do fato de que Bigger estava pronto

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

para a vida, quando estava condenado à morte. (13:30-32)

A rebeldia de Bigger traz uma significação simbólica especial quando vista em termos de metáfora dominante do romance, expressa na epígrafe de *Jó*. Parte da epígrafe o anúncio, em termos de parábola, de toda a tensão dramática a ser desenvolvida no romance.

6.2.4. Intertexto com o *Livro de Jó*

Richard Wright faz um movimento para fora das visões estereotipadas e para dentro da rede textual, do qual aflora uma contínua revitalização de sentidos fundamentais nos intertextos. Além de intertextos com Dreiser, Dostoiévski, Poe, Dickinson, e tantos outros, o intertexto com Jó, que de início nos pareceu secundário, revela-se no texto do escritor superando a descaracterização do texto sagrado e impondo ao leitor uma metáfora do apagamento, revelada no questionamento sem respostas.

Na Bíblia a idéia do crescimento por meio de questionamentos inicia-se antes do *Livro de Jó*, passa por *Eclesiastes*, pelos *Profetas*, pelos *Evangelhos* e termina no *Apocalipse*, onde a resposta para o sofrimento não é a morte, e sim a vida.

Richard Wright, em *Native Son*, cria o discurso do questionamento para o sofrimento de seu protagonista, Bigger Thomas. Apesar de condenado à morte no final, Bigger também demonstra crescimento, quando tem oportunidade de refletir sobre a vida. O protagonista Jó, do livro bíblico que tem o seu nome, é apenas um elo nesta corrente de sofrimento, um tema antigo que se perpetuou através dos tempos. Encontra-se no homem moderno, muito mais que latente, fazendo parte de sua vida, de sua busca da felicidade. A tecnologia, o capitalismo oferecem pretensas soluções para esta angústia que sobrevive aos séculos. Estas parecem ser a razão de vida de Bigger e Jó, mas levam a um enorme vazio e

unesp

à continuação deste sofrimento, o desespero. Só quando decidem questionar este sofrimento (O que é o mal? e O que é a morte?), são capazes de caminhar para a vida.

Tanto Bigger como Jó encontram-se atentos para assimilar o conhecimento crescente da irracionalidade da existência e do comportamento humano. Somos tentados a aproximar nossa experiência à deles e caracterizá-los como entidades totalmente autônomas. Eles, entretanto, não passam de estruturas artificialmente criadas em contextos paralelos à experiência real: são uma tradução da experiência humana em termos estéticos e representam a vida no processo da linguagem. Jó e Bigger quebram seus próprios estereótipos e reforçam sua perspectiva. Como protagonistas são a razão da obra, revelados no curso do enredo e levantam as questões acerca do ser. São personagens individualizados e não apenas vozes; por isso, capazes de representar o homem em geral: constroem-se em termos do próprio conhecimento e da própria experiência.

Jó e *Filho Nativo* constituem-se em unidades orgânicas devido, principalmente, a estes personagens. Eles são escolhidos pelo narrador, que os segue, com uma visão "com", durante toda a extensão da obra, forçando-nos a ler entre as linhas e a questionar nossa própria leitura. Há elementos nessas obras que vão além dos personagens e implicam na presença do narrador. Trata-se de personagens, ao mesmo tempo, livres e capazes de escolhas muito limitadas. Encontram-se muitas vezes fragmentados, procurando ardentemente por sua identidade: são construtos coerentes e devemos lê-los em termos de motivação, relacionados direta e exclusivamente ao texto de origem. Os elementos formais, gerais e estruturais dos textos literários caracterizam as imagens dos personagens.

Jó e Bigger causam a própria tragédia. Suportam as conseqüências , enfrentando as circunstâncias de suas vidas e tornam-se diferentes. Relegados ao exílio, constroem a imagem do homem problemático, alienado e dividido. O intertexto de *Native Son* com *Jó* vem sugerido logo na epígrafe: *Até hoje meu lamento é de rebeldia, / Minha pancada é*

unesp

mais pesada do que o meu gemido.

Neste versículo de *Jó* pululam os aspectos do medo, sufocado pela violência, e da rebeldia, que em *Native Son* tomam conta de toda a obra e, em *Jó*, de uma parte. O intertexto, sugerido no início, acompanha o protagonista até o final.

O discurso de Bigger remete ao Jó-poeta, questionador da estrutura em que se vê obrigado a viver, por falta de opções (na época a crença da totalidade da população dirigia-se a Jeová e ao esquema de vida excessivamente regrada ditado por Ele). Seus discursos controem-se paralelamente, mostrando uma mudança posterior. Tal como Jó, Bigger rebela-se por não acreditar que mereça um tratamento e uma vida fundados em um racismo de séculos, em um padrão preestabelecido e jamais analisado, que serve a todos, desde que submetidos ao condicionamento da sociedade dominante. Seu discurso, amargo e ríspido, agride pelo simples fato de ser pronunciado. Revela o homem marginalizado, na luta para integrar-se à sociedade. Animalizado e até mesmo coisificado pelas circunstâncias, reflete o paradoxo da existência humana. Como animal, deixa-se levar pelas sensações; conseqüentemente, não é reconhecido como senhor de seus desejos e sim como objeto de situações. Este desespero entre o ser e o parecer torna-se, assim, cada vez mais intenso. Não crendo na imortalidade, a realidade do outro não pode ser transposta para sua própria, o que torna ininteligível a verdadeira compreensão do mundo. Dividindo sua vida em sensações externas de prazer, poder e um mundo interior que não apresenta nenhuma conexão com estas sensações, Jó e Bigger devem encarar a realidade da alma que, até então, deixaram vazia. O conflito interior produz alienação e revolta, pela falta da possibilidade de preencher o vazio da alma. O que os revolta é a incomunicabilidade (de Jó com Deus e de Bigger com o branco). Trata-se, neste caso, do protesto do homem contra ser transformado, não por si mesmo, mas pela sociedade.

O medo toma conta de cada parte do romance *Native Son*, como sensação que pode

unesp

ser disposta apenas para os negros. Mas é com Bigger que o medo melhor se delineia em todos os seus níveis. O primeiro capítulo já traz no título esta carga: MEDO. E apresenta o protagonista como um ser instável diante da miséria a que se expõe. Bigger difere de Jó apenas em grau, na capacidade de questionar e lidar com suas emoções. O medo, para Bigger, não é uma novidade, mas um sentimento que já nasceu com ele, uma célula que faz parte da realidade de seu corpo negro, pobre e marginalizado pelo poder branco. Neste primeiro capítulo as situações mostram-se corriqueiras, como no aparecimento do rato, e não induzem, de maneira nenhuma, a um sentimento novo em relação ao medo, tão arraigado que, para questioná-lo, Bigger precisa passar pelo assassinato de Mary Dalton. O medo apresenta-se agitada e ansiosamente, como se nunca mais fosse capaz de diminuir, como em Jó. *Bigger teve a impressão de que nem bem fechara os olhos foi acordado, de forma súbita e violenta, como se alguém o tivesse agarrado e sacudido pelos ombros* (131) e *Todos os meus temores se realizam/ e aquilo que me dá medo vem atingir-me/ não tenho paz, nem descanso/ nem repouso, só tenho agitação.* (*Jó* 3:26)

Mas em Jó, o medo inicia-se somente quando seu equilíbrio se desestrutura. Mesmo sendo sustentado em um equilíbrio repleto de padrões rígidos e não apreendidos, Jó apresenta uma estabilidade muito mais profunda do que a de Bigger. Questiona o seu medo fazendo um paralelo com Jeová e o Deus verdadeiro. O medo de Jó provém de Jeová e do senso de punição diante das faltas cometidas. Teme argüir este Deus e experimentar a morte. O medo de Jó não passa da insegurança diante destas novas idéias contraditórias e ambíguas.

Tanto para Jó, como para Bigger, a morte representa o Fim. O medo que ambos sustêm diante da morte reflete o mundo humano como o exílio real: *"E, além e acima de tudo, havia o medo da morte, diante da qual ele [Bigger] se sentia nu e sem qualquer defesa"* (297) e *"Antes que eu parta, para não mais voltar,/ ao temeroso país das sombras*



da morte (*Jó* 10:21) Eles vêem a existência expressa no desejo e não na razão. O seu orgulho torna-os superiores, mesmo diante da morte, pois se consideram heróis metafísicos, que rejeitam a ordem do universo e são capazes de se imaginarem criando um mundo novo, *como a casca apodrecida de uma semente formando o solo em que deveria crescer, outra vez.* (296) e *ao contato com a água, tornar-se-á verde de novo,/ e distenderá ramos como uma jovem planta.*(*Jó* 14:9)

O medo, porém, constitui-se apenas no impulso para que estes personagens mergulhem na rebeldia. O medo, diante da ameaça do poder superior, leva-os a sentir que não é nem Deus, nem o diabo que os mantêm, mas sua própria condição de homens divididos. Então, tudo o que apresentam são suas máscaras. O que está por detrás delas ainda não deve ser revelado, pois o seu próprio eu continua repleto de um enorme vazio. Bigger espelha este homem dividido, escondendo-se atrás de uma cortina, e usa a histeria e a violência como meios para aliviar a tensão provocada pelo medo. Teme descobrir que a questão da culpabilidade é relativa. Atribui a responsabilidade aos brancos e ao sistema segregacionista, para eximir-se de uma decisão real. Como Jó, ele sempre testemunha sua inocência, até mesmo quando reconhece e afirma a realidade que o limita. Clama por justiça e não aceita uma ordem impessoal de causa e efeito, em que a verdadeira justiça não tem lugar.

Jó não quer ser julgado por um Deus sem nome, inatingível e inacessível às suas angústias, assim como Bigger, que também se recusa a ser julgado por todo o racismo proveniente do branco. Ambos procuram ardentemente uma resposta direta, que não provenha de seus acusadores, mas de uma voz que transcende as demais.

A rebeldia está intimamente ligada ao medo. Parece ser a reação natural diante do vazio. O desejo de obter uma solução para os problemas levantados e o silêncio do outro levam os protagonistas unicamente para o caminho da revolta. O olhar do outro fere-os

unesp

sobremaneira. Tanto Bigger quanto Jó tornam-se homens isolados, em constante monólogo, mesmo em seus diálogos com os demais personagens. Lutam ansiosamente pelo reconhecimento e pela aprovação do outro, mas diante do inverso, deste exílio forçado, sentem-se irados.

Bigger, desde o início do romance, luta para preservar sua dignidade, tentando vender uma imagem de superioridade; em relação à família, aos amigos, à namorada e toda a comunidade negra, Bigger impõe esta imagem através da força e da violência, real e psicológica. Em relação aos brancos, passa esta imagem fazendo ironicamente o papel de escravo, inferior e subserviente. Sente-se superior a todos e, ao mesmo tempo, ameaçado pela própria existência dos demais. Jó, por sua vez, usa esta segunda visão, embora não deixe de usar a primeira, jogando astutamente com as palavras. Seu discurso fica comprometido, no sentido de envolver os demais e atingir seu objetivo. Jó usa os amigos, para por meio deles chegar ao alvo, assim como Bigger usa todos que o cercam para definir-se como pessoa.

A busca pelo objeto induz aos bens materiais. Em um mundo capitalista que reforça a necessidade do consumismo através de outdoors coloridos e vibrantes, Bigger não se contém no desejo de uma harmonia social impessoal. Ele a deseja unicamente para si, egoisticamente, assim como Jó em sua primeira instância. Diante do sofrimento de Bigger pela ausência de bens materiais e de Jó diante de sua vida praticamente destruída, eles se apóiam exclusivamente em suas próprias aflições: *Desistiu. Virou-se de costas e olhou, quase sem forças para o céu. Estava acabado.* (290) E *Jó então se levantou, rasgou o seu manto e raspou a cabeça. Depois caindo prosternado por terra, disse...* (*Jó* 1:20)

A dor que sentem impregna cada página de uma revolta terrível, que amaldiçoa o dia de seu nascimento e questiona o significado real de sua existência: *Talvez não devesse ter me trazido para este mundo. Talvez fosse melhor se me tivesse deixado ficar onde*

estava. (46) E *Pereça o dia em que nasci / e a noite em que foi dito: uma criança masculina foi concebida.* (*Jó* 3:3) A visão de todas as criaturas, como sendo iguais diante do Criador, também aparece em Bigger e Jó. Não se importando com as possíveis imperfeições da criatura, o Criador esforça-se constantemente para não submeter nenhuma à aprovação ou reprovação das demais e para que não haja nenhuma idéia preconcebida de perfeição. A noção de humanidade também é questionada, dado apresentarem-se como humanos apenas aqueles indivíduos em conformidade com o padrão dominante nos homens: *Para aqueles que queriam matá-lo ele não era humano, não estava incluído naquela imagem de criação* (306) e *Aquele que me criou no ventre,também não criou a ele? / Um mesmo criador não nos formou no seio de nossa mãe?* (*Jó* 31:15)

A idéia do percurso da inocência para a experiência fica patente. Em *Native Son* é o percurso do próprio Bigger, embora a voz que a traz seja a do reverendo Hammond (306). A mesma idéia permeia todo o *Livro de Jó*, mostrando que Jó realiza este percurso por meio de questionamentos relativos ao sofrimento, como depois ocorre com Bigger. O discurso do reverendo, assim como o de Jó, traz ainda a idéia da procura do Deus verdadeiro, de Jesus e não de Jeová.

A rebeldia destes personagens torna-se cada vez mais acentuada à medida em que se aproxima o julgamento pela ofensa a Deus e pelo assassinato de Mary. Jó e Bigger, após os acontecimentos anteriores, começam a enxergar com seus próprios olhos, sob uma luz diversa, não mais se sustentam no sofrimento, mas em uma revolução da ordem vigente. O julgamento resulta, então, em um castigo por causa de sua conduta em relação ao outro. No entanto, no julgamento a justiça e a moral se confundem e entendem-se apenas os apelos de Jó e Bigger por Justiça. Nesta tragédia, a verdade não se revela como um todo harmônico, mas por suas partes, ambíguas, em uma soma de irreconciliáveis, que se constituem em fontes de terror. A agonia do dilema e o conhecimento da ambigüidade

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

levam-nos a definir estes personagens como heróis trágicos, posicionados entre a necessidade de agir e o conhecimento da falta imputada pelo olhar do outro. Desta maneira, ouvimos o discurso dos amigos de Jó e o de Buckley.

Jó e Bigger procuram encontrar a justiça, repleta de ideais morais passados pelo crivo da lógica, mas deparam com a moralidade excessiva do tribunal. Assim, o julgamento os beneficia e Bigger, refletindo sobre toda a sua vida, toma uma posição diante dela. Assim como Jó, que apelava para a justificação divina, Bigger não aceita a punição vinda dos homens, por não concordar com o seu julgamento: *Pode ser que Deus me castigue por causa do que fiz. Se ele me castiga, tudo bem.* (372) E *Mas falarei ao Todo-poderoso, / e quero defender-me perante Deus.* (*Jó* 13:3)

Como Jó, que procura a imagem do pai no Deus verdadeiro, Bigger, em seus últimos momentos de vida, embrenha-se na procura intensa e tumultuada de um jovem pela imagem do pai, que dará a ele algum senso de direção. Bigger, desesperadamente, grita por Max, mas este não o atende. Jó, ao contrário, recebe a resposta de Deus. As respostas aos questionamentos de Bigger não são esclarecidas à medida que a narrativa segue, mas durante o terceiro capítulo, onde há o retrocesso significativo de tudo o que se passou, na tentativa de desvendar seus enigmas. Apesar de não obter respostas para todas as suas perguntas e ser condenado à morte, Bigger define-se como homem *Eu não queria matar! gritou Bigger. Mas pelo que matei, eu sou!.* (438) O sofrimento leva à aprendizagem. No caso de Jó, à do respeito a si mesmo e do conhecimento do Deus verdadeiro. Em Bigger, à do seu autoconhecimento, ainda que ele revele a face obscura da humanidade.

6.3. *The Outsider*: a reflexão filosófica fixada nas exceções da vida

Um metafísico é alguém que, quando você lhe diz que dois vezes dois são quatro, ele quer saber o que você entende por vezes, o que significa dois, e o que quer dizer são e por que isto dá quatro.

H.L. Mencken

Em 1953, Richard Wright publicou a obra *The Outsider*, como insulto aos americanos, pois, vivendo na França, manteve-se à margem dos paradigmas vigentes nos Estados Unidos. Entretanto, concomitantemente, ligou-se, mesmo que em nível superficial, à tendência européia. Não apenas afro-americano, nem marxista, nem ligada à corrente existencialista, a obra de Wright tem sido louvada e atacada pelos críticos e, em ambos os casos, quase sempre mal compreendida. O romance de Wright raramente foi apreendido como aquilo que de fato é: uma reflexão sobre a marginalidade do indivíduo sujeito a um poder maior a que ele não tem acesso nem explicação. A obra apresenta uma indiscutível complexidade histórica, responsável pelas inúmeras nuanças ideológicas e filosóficas que entrecortam o texto.

A marginalidade de Richard Wright, como escritor negro na América, deu lugar, nas décadas de 40 e 50, a um relutante reconhecimento da sua obra, embora aqueles que a propagaram não tenham percebido, muitas vezes, a "intenção" do autor. Muitos críticos optaram por ver as próprias crenças transparentes na obra do escritor. A identificação dos elementos comuns talvez tenha existido com um propósito determinado pelo escritor, que se ajustou sabiamente aos modelos vigentes para se tornar um disseminador das próprias idéias. Seguindo os passos da resistência herdada do *Livro de Jó*, os personagens de Richard Wright assentam-se em ecos de rebeldia e trazem, para o discurso literário do escritor afro-americano, elementos situados além dos rótulos que a crítica até então havia estabelecido. Maryemma Graham, na introdução ao livro de Wright, diz tratar-se de uma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

narrativa complexa destinada a mostrar o racismo nu e cru existente na América. Acrescentaríamos que, além disso, Wright imprime na obra um conhecimento intenso da cultura americana, discutindo o comunismo de forma abrangente, salvando-se, por se encontrar na França, do peso do macartismo nos Estados Unidos e, por ser considerado um estrangeiro, da Guerra Fria na Europa. A perspectiva internacional adquirida em Paris revelou-se ao escritor como contraponto para o entendimento mais abrangente das questões de raça e da desumanização do indivíduo nos tempos modernos. Graham sustenta que *if we read* The Outsider *in this way, as a book which emerges after an important period of growth and change in Wright's life, a book in which Wright is speaking directly to us out of his own experience, we can see in it a kind of evolution of the author's vision and craft.* (xxi)

5.3.1. O existencialismo de Wright

Iniciaremos este capítulo com uma discussão acerca do romance *The Outsider* e de todo o processo equivocado das relações do escritor com a filosofia existencialista. Além de ter convivido com Sartre durante seu exílio em Paris, Wright também abre o primeiro capítulo do romance com uma citação de Kierkegaard. Claudia Tate diz que Wright tirou esta citação do livro *The Concept of Dread*, publicado em 1844, o que, de certa maneira, sustenta a tese da crítica de que o autor fugiu das preocupações nacionalistas relativas aos negros e se distanciou da problemática racial de seu país natal. (35:370) Os críticos insistiram que, em sua obra, Wright pretendia minar a legitimidade de sua origem e, conseqüentemente, excluir e limitar a obra dentro do existencialismo. Mas de que existencialismo estaríamos falando?

O existencialismo que Wright às vezes utiliza em sua obra é o existencialismo dostoiévskiano, aquele que se confunde na discussão sobre o princípio da reinvenção instaurado na ficcionalidade, aquele que vê no indivíduo um ser único "construído" a partir de suas experiências na sociedade e na História, aquele que transporta todo o sofrimento existencial para dentro da própria reflexão filosófica. Neste intertexto, seria Jó, na literatura ocidental, também um existencialista?

Apesar de Cross no capítulo inicial buscar, como Kierkegaard, as verdades que considerava fundamentais para o entendimento de sua humanidade e saber que, pela duração da vida, não havia tempo para refletir apenas sobre teorizações do "espírito do mundo", ao longo da narrativa, ele age na sociedade, fazendo deste propósito aparentemente individual uma revelação que supera o indivíduo, trazendo para a ficção de Wright a verdade hegeliana. Como Hegel, e como Jó, Cross está preocupado em entender os mistérios da vida, esquecendo, às vezes, o entendimento do seu eu profundo. Podemos exemplificar esta atitude do protagonista na dança de identidades que ele recria para si mesmo: Cross Damon, Charles Webb, Allison Jordan e Lionel Lane. Em relação à fé kierkegaardiana, a fé que não se explica em termos racionais, Wright foge para o pensamento junguiano dos "pequenos deuses" encontrados nos indivíduos.

Entretanto, embora a busca da fé se torne um passo comum em escritores e indivíduos em geral com a aproximação da morte, a aproximação de Richard Wright com Kierkegaard, a princípio, não passa de uma das hábeis saídas do escritor para a perseguição que então sofria pelo F.B.I. Com a publicação do livro *Native Son* e com as participações em projetos que visavam à integração do negro na sociedade americana, Wright foi visto na América como defensor do comunismo. Todavia, descontente com a interpretação radical dos camaradas americanos, que forçavam sua total participação no movimento, sob constante pressão da integralização irrefletida ao partido e, consequentemente, perseguido

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

pelo F.B.I., Wright chega à França em maio de 1946. Oito meses depois volta à Nova York, mas vários episódios de segregacionismo foram enfrentados pelo escritor e família. Em agosto de 1947, Wright retorna a Paris, em um exílio que, desta feita, terminará com a sua morte em 1960. Diante das circunstâncias, Wright, apesar do intenso apreço à acolhida parisiense, não escolheu Paris em detrimento dos Estados Unidos, mas sim optou por uma vida sem riscos pessoais. Sawyer-Lauçanno afirma que *seria uma inverdade insinuar que Wright tenha sido manipulado pelos franceses, pois os pontos de vista que expressava eram de fato seus. Mas as oportunidades quase ilimitadas de se manifestar não teriam sido tão numerosas se não tivesse compartilhado uma ideologia em consonância com a tendência predominante entre os intelectuais de esquerda.* (140:95) Isto, de certa maneira, sustenta nossa afirmação a respeito do modo com que Wright se apossa da filosofia da época para ser lido e, assim, poder expor suas próprias idéias.

Ao focalizar o existencialismo, Richard Wright não pretende evitar as questões tradicionais de classe e poder que vinham sendo suscitadas em suas obras anteriores, nem retirar o individualismo do domínio do coletivo. Pelo contrário, pretende expandir o coletivo para nele incluir o indivíduo "sem" pátria. Wright faz-nos retroceder no tempo e avançar rumo a novas questões. Deste modo, não é só capaz de mostrar a relevância do seu questionamento, mas também de dar nova forma aos termos filosóficos que ultrapassam o existencialismo. As questões são agora mais sutis, mas não menos importantes.

Este capítulo, portanto, pretende discutir as polêmicas que abarcam a distinção entre a obra literária de Wright e a obra panfletária que é acusado de fazer; abordar o disfarce de Wright na filosofia puramente existencialista e desenvolver a conexão da obra com a tradição do recontar do mito bíblico de *Jó*, transparente nas epígrafes do escritor e camuflado por diversos "ismos" ao longo de sua escritura. Ao examinarmos estas

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

conexões, não deixaremos de citar Hegel (tendo em mente a narrativa jobiana de Wells) e Jung (peça de McLeish), dando, assim, continuidade à leitura moderna do livro bíblico.

6.3.2. A história da história de Wright com Jó.

The Outsider conta a história de Cross Damon, um negro americano de 26 anos que vive em Chicago. Cross é descrito como um negro intelectual, pela sua capacidade de extrair de suas leituras, das grandes obras da literatura e da filosofia, uma reflexão intensa sobre a vida. Nada é mais furiosamente buscado que o crescimento individual somado a respostas sobre a razão dos tormentos extraordinários que conduzem o personagem na sociedade racista.

O livro está repleto de epígrafes: duas antes do título e uma no início de cada capítulo. No início aparece a citação de William Blake: *Cruelty has a Human Heart; And Jealousy a Human Face; Terror the Human Form Divine, And Secrecy the Human Dress*. A ligação com Blake é feita em relação a Jó: espelha-se na grandiosidade de Jó por meio das ilustrações com ares de ambigüidade (bem e mal) que Blake fez do livro bíblico. E assim, a citação de Jó: *Mark me, and be astonished, And lay your hand upon my mouth,* revela a rebeldia surpreendente de Cross diante da pressão da sociedade.

O livro divide-se em cinco capítulos, cujos títulos se acham em aliteração: *Dread, Dream, Descent, Despair* e *Decision*. As epígrafes em *The Outsider* também se universalizam: *Jó*, que o escritor mantém na epígrafe inicial, é seguido por Blake, Kierkegaard, Hart Crane, São Paulo, o Macbeth shakespeariano e Nietzsche. Frente a todos estes córpus conceituais que se ofereciam para a reflexão, o escritor Richard Wright decidiu discutir a "existência".

unesp

O primeiro capítulo, denominado *Dread* (grande medo = terror), inicia-se com uma citação de Kierkegaard sobre o terror: *Dread is an alien power which lays hold of an individual, and yet one cannot tear oneself away, nor has a will to do so; for one fears what one desires*. Isto nos leva a crer que o escritor conhecia muito bem a filosofia kierkegaardiana, chegando até mesmo a empregar os "estágios" (estético, ético e religioso) do filósofo dinamarquês, para confundir o leitor e livrar-se das perseguições políticas.

Tal como Wright, Cross é o intelectual informado que encontra em suas leituras o conhecimento fundamentado, não apenas na reflexão, mas, acima de tudo, na experiência de sofrimento. Cross surge na narrativa como o indivíduo no estágio estético, imbuído de sentimentos de medo e sensação do vazio. É por sentir este imenso terror que o protagonista resolve modificar sua vida no acidente do trem do metrô. Pelo estágio ético, Cross passa rapidamente, quando aventa a possibilidade de uma vida melhor para todos (mãe, família, amante) e inicia uma vida diferente em Nova York. Apesar da tentativa de Cross em manter-se neste estado, a inexorabilidade da existência do negro nos Estados Unidos leva-o a uma sucessão de rebeldia (crimes) e questionamentos e a um não-posicionamento dentro de uma única via. Talvez seja isto que os comunistas cobraram de Cross: uma escolha sem reflexões. A reconciliação com a vida acontece no estágio religioso, quando, no final, o protagonista encontra-se com Houston e se purifica.

Iniciaremos agora uma leitura do texto de Wright em que, além da filosofia existencialista, buscamos principalmente as relações com as releituras de *Jó* na modernidade.

O despertador de *Native Son* não toca, mas a narrativa continua se ambientando na Chicago pós-depressão, onde os negros são obrigados a trabalhar à noite. O autor inicai a descrição do gueto utilizando o ponto cardeal para nomear a rua: *South Side Street.* O norte, sonho dos negros, de liberdade e respeito individual, também mantém seus escravos,

unesp

escondidos em guetos considerados meras transposições físicas do sul natal. Cross é um empregado do correio que sai ao trabalho todos os dias com um grupo de amigos. Desenha-se, assim, a necessidade da gangue no bairro negro como fortalecimento da família patriarcal, com o marido que sai todos os dias para prover a família.

Wright utiliza o intertexto com o livro bíblico já na apresentação de seu protagonista: *The man called Cross (in Chicago)* (1) e *There was a man in the land of Uz called Job*. (*Jó* 1:1)

Os amigos de Cross são: Booker, Joe e Pink. Encontramos aí a ironia do narrador, que apresenta um segregacionismo invertido. Booker pode ser uma ironia ao educador assimilacionista Booker T. Washington. Joe seria a representação comum dos negros americanos e Pink provavelmente seria um escocês que satiriza Cross devido à música que cantarola sobre o whiskey: *If the ocean was whiskey; And I was a duck; I'd dive right in; And never come up.* (3) Nesta descrição dos personagens, no início do livro, Cross não é quente como os negros, mas gelado como a morte. Ele se caracteriza como um indivíduo cheio de problemas que afoga suas mágoas no álcool. Tal como Bessie, a namorada de Bigger Thomas, Cross descreve-se como um *blues-man*, sustentando, como a grande ironia de Wright, os padrões segregacionistas impostos pelos brancos. A gangue, por sua vez, apresenta aquele humor irônico já conhecido em *Native Son*: os negros brincam com suas próprias tristezas. A descrição de Cross não é a do negro africano, mas do mulato ou do africano marrom: *He was tall but slightly built with a smooth, brown and yellow skin, and his body moved as though it had more nervous energy than it could contain.* (3) Descrito como um vulcão humano prestes a explodir, Cross também aparece como o ser que se transforma, perdendo as características que o segregam, como a cor preta, e tornando-se apenas pessoa. Como o próprio nome sugere, *Cross*, como substantivo, significa *cruz* e é o nome mais utilizado pelo narrador para nomear seu personagem. Seguindo o sofrimento de

unesp

Jó, vivenciado também por Jesus Cristo, Cross expõe o sofrimento da raça negra e toda a significação do cristianismo na modernidade. A utilização do nome Cross, que remeteria fortemente ao sofrimento de Cristo, também apresenta aí uma ambigüidade, posto que Cross não oferece a outra face como Cristo e nem apresenta o amor que supera o indivíduo, apesar de, em sua trajetória, procurar a essência do verdadeiro amor no "espírito do mundo" hegeliano.

Cross espelha-se mais em Jó, em seu sofrimento rebelde e inconformado diante da injustiça divina. A cruz também pode ser vista como o ponto em que Cross se encontra: uma encruzilhada sem saída, cujos quatro pontos podem ser considerados caminhos, sem que levem a pontos distintos, perfazendo o caminho inverso, convergindo todos ao ponto de encontro central. No entanto, quando acompanhado do sobrenome Damon (demônio), que o adjetiva, Cross adquire novo significado: zangado, irritado. Assim, a combinação Cross Damon constitui-se em nome pouco utilizado pelo narrador: Damon é apenas empregado pelos personagens que fazem o papel dos "amigos de Jó", inquisidores da moral vigente, enfatizando no personagem seu lado obscuro. A maioria dos críticos nomeia o personagem como Damon. Não estaria aí uma má interpretação da obra de Wright, já que o próprio narrador usa quase que exclusivamente o nome Cross?

Nesta introdução à caracterização do personagem, o narrador lança mão de várias figuras de linguagem, incluindo a símile (comparação de Cross com o governo americano) associada à aliteração (Cross e seus quatro *As*: álcool, abortos, automóveis e pensão alimentícia = *Alimony*), mostrando como resultado uma ironia intensa, chegando quase ao sarcasmo. (4) Entretanto, embora existam muitas ligações entre o local descrito e a comunidade negra (Doc., como em *Native Son,* também é o dono do bar), o narrador utiliza recursos cinematográficos, como a câmara alta (de cima para baixo) na página seis, para enfatizar a pequenez da humanidade e o sentimento grandioso (como um Deus) de Cross

unesp

diante desta. Nesta ocasião, Cross lembra Jó rezando pelos erros que julgava terem cometido os seus filhos. Os filhos de Cross são descritos como os filhos de Jó: amados, mas espelhos de tristezas relativas ao comportamento social dos membros da família.

A primeira menção à palavra *Outsider* aparece na página sete e descreve o sentimento de exclusão de Cross na sociedade do *South Side*: Cross é o intelectual negro que lê livros além da compreensão comum; como Jó, expõe idéias além da compreensão mediana. Ele é questionador: não é porque está escrito que deve ser verdadeiro. A ânsia pela leitura em Cross estaria, de alguma maneira, ligada ao mito da alfabetização de Harvey J. Graff citado por Regina Zilberman: *a posse dos mecanismos de leitura e redação seria a condição de uma bem sucedida escalada social*, o que explicaria a necessidade da burguesia em se igualar à nobreza. (153) Não é só o dinheiro que leva o indivíduo a ser bem aceito na sociedade, mas toda uma postura sacralizada pela nobreza. Em Cross detectamos este mito quando ele diz: *I could be teaching school, he told himself. He'd dropped out of the university right after he'd married Gladys and after that nothing had gone right.*(14)

A maneira com que Cross age neste primeiro capítulo também traz muitas ambigüidades que se resolvem ao longo da narrativa. Na página 9, tentando responder ao amigo que o perturba com questões acerca da bebida, Cross responde: *Do I want to live forever?* Isto, de certa maneira, leva-nos a uma antecipação do entendimento do personagem acerca da existência. A escolha kierkegaardiana não está sendo feita, pois percebemos mais tarde que a ânsia do personagem está na vida e não em como encurtá-la. *Then convulsively his entire body jerked rigidly to steam a fearful feeling of falling through space. His rebellious nerves twangled with terror that his mind sought desperately to deny. He shook his head, his body seething with hate against himself and the world.* (15) E *Funny, that morning he had been ready to blow his brain out, but when his body had been*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

tossed about in that darkness, he had wanted to live. (101) O que nos remete, de certa maneira, à atitude de Jó diante da morte iminente: sempre de recusa. Refletindo desta maneira sobre a vida, Cross rompe os limites da representação do mundo contíguo ao leitor, sugerindo elementos para a ampliação. Se em *Native Son* Bigger procurou por sua identidade o tempo todo e só a encontrou no final (*What I killed for I am*), Cross, por sua vez, em situações como a da pergunta de Joe sobre a continuação no vício, revela uma assertividade impressionante, definindo-se a si mesmo: *I am* (10)

Já no início do capítulo temos a descrição de um personagem cuja personalidade se manterá independentemente dos processos de evolução incorporados por ele mesmo. A interioridade do sujeito, o modo como ele aprende a viver consigo mesmo, isola-o do resto do mundo, caracterizado, assim, como motivador de frustrações. Cross, então, descreve-se como incompreendido, como Jó por seus amigos, empregando novamente a palavra *Outsider*.

Além de intertextos com o livro de *Jó* e muitas outras obras da literatura ocidental, Wright lança mão de intertextos de outras obras suas, retomando em um movimento circular todas as concepções lançadas e fazendo uma ligação do que João Alexandre Barbosa denomina *o sangue circulante da literatura recuperado em vários textos e instaurados num mar de linguagem*. Além de muitas associações com *Native Son*, *The Outsider* e *The Man Who Lived Underground*, Wright cita personagens de contos como *Big Boy Leaves Home*, em que Big Boy precisa deixar seus familiares, por não saber ainda as regras de comportamento do negro sulista diante dos brancos. Como ilustração poderíamos citar a cena de Cross com a prostituta branca (Jenny) que o denomina "Big Boy". Os amigos de Cross não têm a mínima idéia de como Cross sabe destas leis raciais e, baseados no espírito do *blues-man,* definem Cross como Big Boy, o que, de certa maneira,

ele não deixa de ser também: *We can't hold your hand, Big Boy. And you're a Big Boy, you know.* (10)

A ironia em *The Outsider* é madura e séria tal qual a ironia socrática empregada por Kierkegaard; afirma-se na problemática da raça. Mas isto não é tudo; a ironia aparentemente alicerçada no riso sarcástico e depreciativo conduz a uma reflexão mais ampla acerca da criação e da divindade: *pointed his finger into Joe's fat, black and round face, and intoned: "and God made man his own image..." Pink and Booker yelled with laughter (...) Cross shook with laughter. "To blame God for making Joe is to degrade the very concept of God!"* (11)

Após a saída do trabalho com os amigos, Cross passa na casa da amante, Dot, que aparece na narrativa com características da própria esposa em um relacionamento já desgastado por não cobrir as expectativas de ambos. Dot faz a Cross a mesma pergunta que Bessie faz a Bigger: *Oh, God, Cross! Why did I ever get mixed up with you?* (13) De certa maneira os personagens de Wright apresentam uma tensão crescente que os impede de vivenciar o prazer. Eles não são capazes de vivenciar a rotina sem nenhum questionamento: *Today was like yesterday and he knew that tomorrow would be the same.* (15) E fatalmente estão à mercê da inexorabilidade do tempo: *Claimed at last by the needs of the hour* (16) Cross é ameaçado por Dot por não lhe dar atenção e por não resolver o seu caso com Gladys, esposa de Cross, que não lhe concede o divórcio, apesar de abominá-lo. E apesar do nome (glad=feliz) apresenta-se como infeliz.

O medo intenso de Bigger em *Native Son* equivale ao terror de Cross. O protagonista está à beira de um colapso nervoso, com as pressões da esposa e da amante, por causa de seus dilemas interiores não resolvidos. A solidão traz para Cross uma incomunicabilidade intensa. Apesar de Cross ser inteligente e ter domínio da língua para expressar seus sentimentos, o *nada* o impossibilita. Gladys, a esposa, descrita como

unesp

objetiva, conhecedora e arrasadora em relação aos sentimentos de Cross, descreve-se agora como a mulher madura que não se deixa levar apenas por desejos. Interessada apenas em dinheiro, o espaço de Gladys é o do capitalismo. Ela está apenas interessada em dinheiro. Na página 66, Gladys deixa a festa por sentir a pressão do racismo. Ao contrário de Cross ela não enfrenta o segregacionismo, o que leva o protagonista à questionar a "memória" de Gladys, a fim de estabelecer ou não a ligação com as memórias ancestrais nacionalistas africanas. Gladys é assimilacionista e odeia os brancos pelo simples fato da presença deles a tornarem consciente de sua cor. No entanto, Cross casa-se com ela porque, na ocasião da pneumonia de Cross, Gladys fez o papel da mãe africana que cuida dos seus e agrega a raça.

O casamento se deteriora na constatação de Cross de que a esposa apenas mantinha padrões assimilacionistas e que a pretensa posição feminina africana não passava de um condicionamento ao patriarcalismo vigente na sociedade. Gladys apoderou-se da concepção maternal e passou a se preocupar apenas com os filhos e a aparência. O que incomodou Cross foi a semelhança com seu próprio eu, posto que o protagonista viu-se tal como os negros com tradição escrava que não conseguiam manter-se na comunidade familiar e entregavam-se à bebida.

Apesar da ironia do narrador em sustentar tais estereótipos, o personagem já apresenta algo que o distingue dos demais: mantém o suporte financeiro e é impossibilitado de manter o afetivo na relação com a esposa por seus ataques "insanos". Gladys se transforma com o sofrimento e quando Cross, depois da separação, a procura para falar sobre o divórcio e sobre a amante, encontra uma mulher cheia de poder. Quando Gladys mostra-se inteligente, Cross vê-se a si mesmo e quer fechar os olhos. *Gladys was using Dot to drag money from him and at the same time betraying Dot! Cross wanted to close his eyes and sleep this nightmare away.* (87) Dot, por sua vez, é somente um corpo.

unesp

Como o nome sugere, Dot é simplesmente um ponto e nada mais. Dot associou-se à herança sulista das negras sofredoras e isso já a compara a Bessie (*Native Son*).

Das figuras femininas desta obra, Gladys, Dot, Hattie são exemplos das sulistas assimilacionistas que, mesmo vivendo no norte, sustentam o imperialismo da família patriarcal européia, de certa maneira enfatizado por Cross e seu orgulho. Nota-se que o nacionalismo como símbolo de poder dissolve-se na sentença negativa: *Cross was proud.* (18), levando a refletir sobre a necessidade do equilíbrio. O narrador não mostra o orgulho em Cross por acaso. Ele é usado como contraponto ao assimilacionismo das mulheres citadas, as quais aparecem na narrativa para que se discuta o relacionamento homem e mulher, pois enquanto consolidado pelas distinções do sexo impostas pela sociedade reduz-se a uma mera consolidação de desejos. *What crasy fool had thought all these forms of human relations? Or had men and women just drifted blindly through the centuries into such an emotional arrangements?* (32)

Já a mãe de Cross retoma toda a concepção de feminilidade da cultura africana e evoca a ancestralidade. Aliás, a palavra *ancient* se encontra na página 19. A mãe telefona para Cross quando Dot aparece em sua casa e quer falar com ele sobre estes relacionamentos escusos e a família. Cross apresenta uma dualidade de sentimentos em relação à mãe, pois ao mesmo tempo que a descreve como uma deusa, afirma que foi ela a responsável pelo sentimento de terror que o acompanha em relação à vida: *He was aware, intimately and bitterly, that his dread had been born of her not only physically but emotionly too*. (21) No entanto, o medo imposto pela mãe é o mesmo imposto pela mãe de Richard em *Black Boy*, aquele que protege o filho da aniquilação do branco e oferece oportunidades de sobrevivência nesta sociedade (o modo como a mãe-africana impõe o terror relacionado à obediência transparece na página 24). Apesar da mãe de Cross ser descrita como a mulher original (mais tarde retomada por Eva), como todas as mães em

unesp

Wright, ela é cega diante dos problemas: *her mouth was a tight, flat slit and her eyes peered through cloudy spectacles* (23), o que nos faz lembrar da mãe de Bigger e principalmente da mãe de Richard. Ela pode ser comparada a Ella Wright, que também tinha sido professora em uma pequena comunidade sulista. Acrescenta-se agora o fato da mãe continuar a ser professora em Chicago. De qualquer maneira o narrador encontrou uma maneira de fazer da mãe (abandonada pelo pai) uma pessoa orgulhosa do seu retorno ao trabalho de professora, mesmo sabendo que *her real profession was a constant rehearsal in her memory of her tiny but pathetic drama.* (28)

Na relação com a mãe também entra o elemento da cultura americana (não afro) da "desvalorização" do idoso. Tal como nas discussões de Hemingway, Cross sente o cheiro do velho, ou seja, da solidão. Talvez aí esteja a razão pela qual o autor não se engajou nas lutas puramente nacionalistas (África como pátria). Richard Wright descreve-se como afro-americano e sempre procura um lugar em seu país. A mãe afro-americana também propaga a cultura puritana quando reza temendo a "queima das bruxas" e confere voz aos padrões moralistas puritanos. Cross, no entanto, rejeita estes padrões e os reinscreve como termo descritivo de uma minoria em sofrimento que não encontra outra saída a não ser o ópio religioso. Ele busca uma identidade não contaminada por conceitos fixos da cultura americana, baseando-se em uma diversidade cultural partilhada por descendentes tanto ingleses como índios, irlandeses, africanos e outros.

A mãe-sábia também é aquela que ensina Cross ser seu próprio juiz, pois sustenta o hábito da reflexão profunda. *She had replied that it was to make him develop the habit of reflecting deeply, that he knew as well as she when he had done wrong and she wanted to teach him how to be his own judge.* (25) É possível que a figura materna leve Cross a minar os pressupostos da sociedade afro-americana, que ainda circunscreve os negros ou ao assimilacionismo ou ao nacionalismo. Ao caracterizar esta mãe polifônica, o escritor

unesp

redefiniu as questões levantadas pelos negros acerca do que é ser afro-americano. A mãe de Cross caracteriza-se como o filho: pessoas perdidas em suas ambigüidades em uma cultura individualista como a americana. *Son, can't you deny yourself sometimes and not hurt others?* (28)

O livro II, *Dream*, traz a citação de Hart Crane: *As silent as a mirror is believed; Realities plunge in silence by...* (149) e discute o silêncio espelhado. Cross agora mostra os momentos da vida no processo de tornar-se um sonho de ansiedade. A passagem para a nova vida começa só agora a surgir com a retomada da imagem do trem partindo para Nova York. Durante a viagem, Cross reflete sobre todas as suas atitudes e carrega suas culpas e decepções para a nova vida. Mesmo afirmando: *But who can reverse time? What was done was done...* (150) Cross pensa o tempo como inexorável, mas o destino como não estabelecido. Em um processo de crescimento, Cross repensa suas atitudes errôneas, mas não é capaz de alterá-las. No entanto, com a mudança de identidade, pretende estabelecer seu próprio destino. Nesta busca intensa pela individualidade Cross pensa como sempre procurou por sua felicidade em relacionamentos e como, sem ter a noção de seu eu, ficou impossibilitado de estabelecer quaisquer ligações na comunidade.

Neste capítulo aparece a figura do procurador de Estado Ely Houston, cuja descrição física (corcunda) infere um intertexto pungente com o personagem de Victor Hugo e de toda a polêmica que circunda a "queima das bruxas" da Igreja (ciganos na França e negros na América). Mais tarde na narrativa a imagem da igreja de Notre Dame é retomada por Eva em sua visita a Paris. A conexão, entretanto, mostra-se invertida, pois é o corcunda que apresenta uma ameaça a Cross. A força e a fragilidade de Houston sustentam-no como um ser ambíguo. Como Mary Dalton ele também quer entender a problemática das minorias. Considerando-se também um excluído, Houston coloca o problema das minorias como um só, o que não satisfaz o narrador na defesa da raça, e não

de uma situação de segregacionismo proveniente do fato de ser minoria: *In America the Negro is outside.* (170) Cross vê Houston como um estranho que sabe muito e não consegue conviver com isto, como Bigger também não convive com Mary e Jan.

No livro III, denominado *Descent*, a epígrafe é também bíblica, de São Paulo (*For that which I do I allow not: for what I would, that I do not; but what I hate, that I do.*) e fala como o homem é movido pelas emoções. Cross discute estas emoções já no início do capítulo. *It was an emotional compulsion, religious in its intensity, to feel and weight the worth of himself that was pushing him into the arms of the one thing on earth that could transform his sense of dread, shape it, objectify it, and make it real and rational for him.* (254) Esta idéia do homem dominado pelas emoções é retomada novamente no capítulo seguinte, quando Houston sustenta que *somente um inimigo do cristianismo, como São Paulo, poderia estabelecer o cristianismo*. (378)

No livro IV, *Despair*, Cross passa pelas angústias e reflexões de Macbeth (epígrafe: *The wine of life is drawn; and the mere lees; Is left this vault to brag of.*) depois dos assassinatos. A ânsia pelo poder torna-se agora uma mesmice contra a humanidade. Cross baseia-se no mal contido em *Macbeth* para explicar o lado sombrio e usar, como Wells, elementos literários para fazer a ponte entre a imagem social do homem e a completude, considerando também os elementos marginais como inerentes a si mesmo. Shakespeare é retomado no capítulo final com referência à outra obra: *Megera Domada*. Em *The Outsider* quem precisa ser domado é Cross. O narrador é irônico e mostra o ato de domar como a dominação social e as conseqüentes usurpações das características pessoais. *Cross had never been tamed...* (503) *Édipo Rei* e *Hamlet* também aparecem na obra, mas o conceito secular do "pecado original", ligando *The Outsider* com as obras de Shakespeare, já foi discutido por Raman R. Singh.

unesp

No livro V, *Decision*, a citação é de Nietzsche (*...Man is the only being who makes promises*) e descortina o verdadeiro significado da tragédia de Cross. O capítulo inicia-se com Cross a caminho da delegacia para responder ao interrogatório de Houston, durante o qual não diz uma palavra que esclareça a teoria de Houston. Houston acredita que o mergulho no nada revele o lado obscuro e chama o personagem de Damon. No entanto, para Cross, a revelação é mais intensa: *no party, no myths, no tradition, no race, no soil, no culture, and no ideas – except perhaps the idea that ideas in themselves were, at best, dubious.* (504) Depois de tanto questionar sobre a humanidade, Cross só obteve uma reposta: valorizar o sentimento em face das limitações da razão.

6.3.3. Imagens do segregacionismo

Não pertenço à sociedade alguma. Pertenço apenas à sociedade humana porque não fui previamente consultado. Capistrano de Abreu.

O racismo nesta obra vem marcado pelas imagens de Wright já trabalhadas anteriormente (principalmente em *Native Son*) como a imagem do avião (62), da cortina (15,58,99), da neve (3,62,92,99,105,108), do medo (62,93), praticamente durante todo o texto, do olhar (47,51), da luz que cega (114) e de todos os elementos do segregacionismo. Aliás, a imagem da cortina associa-se à da parede e é sentida como a não-revelação daquilo que necessariamente precisa ser encoberto, a fim de não expor o fundo misterioso. A oposição do negro sofredor com o branco que leva uma vida de deleites serve como ponto de partida para a formação do contundente jogo de antíteses empregados por Wright. O narrador mostra, em seus personagens, que todos são *Outsiders* para os WASPs. Apesar desta visão puritana ser associada tanto aos brancos quantos aos negros assimilacionistas,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Cross não se livra da sua formação e carrega a culpa e nunca mais é capaz de relaxar. Ele teria que conviver com *as cruéis ambigüidades da realidade comum* (155).

Na conversa no bar, Cross escuta uma piada sobre discos voadores e a liga imediatamente à religião, ao não-humano e, conseqüentemente, ao estrangeiro. Em uma visão ecumênica, o narrador não está preocupado apenas em definir outras culturas que passam por problemas similares aos dos negros, mas em revelar as idiossincrasias dos negros e brancos, em universalizar o sofrimento e a injustiça do povo branco em considerar-se maioria diante de tantas minorias. *What´s a Chinese to a white man? Chink Chink Chinaman with pigtails down his back and he ain´t fit for nothing but to cook and wash clothes. What´s a Hindu to a white man? A nigger who is in love with ghosts, who kisses cows and makes pets of vipers. What´s a black man to a white man? An ape made by God to cut wood and drawn water, and with an inborn yen to rape white girls. A Mexican? A greasy, stinking rascal who ought to be worked to death and then shot. A Jew? A Christ-killer, a cheat, a rat. A Japanese? A monkey with yellow skin...* (34 e 35) O narrador coloca estas palavras na boca de um negro que, mais uma vez (ver o negro-comunista louco em *Black Boy* e o negro-preso em *Native Son*) é considerado um louco e só provoca risadas, como se o sério e importante (discussão de problemas raciais) não pudessem condizer com a figura do negro. Na descrição dos personagens, Cross é descrito como marrom, Dot como amarela, Myrtle (amiga de Dot) é escura, Gladys é marrom, Jenny é branca, mas prostituta, Hattie é marrom, Bob e Sarah são marrons, Eva é branca, mas artista, Hilton é pálido, Menti é branco demais... Mas não podemos esquecer que, apesar de todos os personagens falarem pela não-segregação, a perspectiva é de Cross. A frase *A man creates himself...* foi entendida por muitos críticos como sustentação do naturalismo de Zola. No entanto, lançamos mão do pensamento junguiano para afirmar que este comportamento faz parte da evolução individual. O negro, quando está sob a influência do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

grupo (no caso, brancos que o segregam), aceita alguns elementos, rejeita outros e, assim, constrói-se como indivíduo.

O próprio Cross é vitima da segregação, quando, por ocasião do pedido de empréstimo no correio, Cross fala com Finch, o secretário branco representante de um racismo explícito diretamente ligado à necessidade de humilhar o negro, usando expressões conhecidas por nós como "serviço de negro": *Let me do that, Finch said, taking the blotter from Cross. Looks like a chicken with dirty feet ran over this contract*. (90) Mas para mudar esta visão de vítima da sociedade, o narrador expõe o protagonista a toda uma gama de estereótipos.

A inteligência de Cross vai além da constatação dos fatos e associa elementos que compõem a personalidade de outro. A ironia mostra a sagacidade com que o personagem controla os outros. Todavia, Cross apresenta uma consideração com os demais, maior até que sua vontade individual. O protagonista demonstra sua necessidade da coletividade e sua compaixão pela humanidade. *How could he never make her know, though he gave forth the appearance of weakness, that his weakness was really a kind of strength of not wanting to hurt other*. (37) Cross apresenta até mesmo traços do moralismo judaico cristão quando comenta o fato de Dot estar grávida e ter mentido sobre a idade: *He had been honest to her and she had tricked him!* (51)

O episódio do acidente é fundamental para o entendimento da construção do personagem, pois na mudança de vida, até o vagão do trem torna-se antecipação, por se encontrar de cabeça para baixo. E mais uma vez o escritor tem a necessidade de mostrar o "decepar" de cabeças (Mary Dalton e o passageiro que desfigura com o revolver para libertar-se dos assentos do trem), como passagem para a nova identidade. A luz que envolve o acidente é a luz azul (*blue electric sparks*), não a da paz, mas a da tristeza que vem caindo aos poucos como uma cascata ininterrupta. Tudo isto constrói o caos

unesp

sentimental de Cross que esquece o casaco no trem e só depois se serve da situação para trocar de lugar com o morto. O casaco, então, aparece como o elemento mágico da teoria dos contos de Propp: muda a vida do herói. A morte de Cross é, assim, anunciada. Só agora sabemos quem é Cross: *His name is Cross Damon, a 26-year-old postal clerk who lived at 244 East 57 Street on the South Side*. (103) Ele é talvez um Bigger crescido ou um Richard que conseguiu finalmente um emprego fixo no correio. Embora a identidade não esteja no morto (irreconhecível, mas com a possibilidade de identificação), mas nos papéis deixados no casaco, a ironia do narrador continua associando o negro pobre àquele que não merece nem mesmo ser reconhecido.

Após o acidente, solução aparente para os problemas, Cross pensa no outro (filhos, Gladys, mãe e Dot), pois encontra na morte uma solução para todo o trauma vivenciado pelos seus. A idéia comum de liberdade não se sustenta em Cross, posto que ele queria se livrar dos problemas e não das pessoas e da memória. Como o escravo preso nas correntes, mesmo odiando-as Cross sentiria falta da africanidade unida pelas *Chain Gangs*. *He had to break right now the chains of habit that bound him to the present. And that was not easy. Each act of his consciousness sought to drag him back of what he wanted to flee*. (107) Como disse Hanna Segal, *investimos em grupos algumas patologias que não conseguimos tolerar em nós mesmos*.

O narrador mostra a cultura afro-americana igualmente dissolvida na musicalidade do jazz demoníaco (rebeldia) e do blues melodioso (tristeza), como sinal de que Cross nunca irá se livrar, mesmo querendo, de louvar a raça. *listened to the radio pour forth a demonical jazz music that linked itself with his sense of homelessness. The strains of blue and sensual notes were...* (111) Aliás o jazz tem uma conotação de rebedia forte no romance, como, por exemplo, no assassinato de Hilton. O blues, por sua vez, relaciona-se ao blues de Bessie em *Native Son*: manutenção do folclore sustentado no totem sacrifical

unesp

do corpo de Bessie. O jazz (culpabilidade) e o blues (felicidade) aparecem novamente na narrativa como a arte rebelde, que dá o tom dissonante desejado segundo a necessidade (178). Nesta mesma página Cross discute a identidade no primeiro nome que inventa para si mesmo: Charles Webb. Entretanto, podemos enxergar aí um intertexto com *Black Boy*, pois Webb é um negro recém chegado do sul (Memphis) à procura de emprego. Cross inventa um nome qualquer, pois para ele Webb continua representando o negro miserável que se rebela contra o instituído. Como Richard, Webb seria o porteiro de uma farmácia. Outro intertexto sugerido seria o de Gil Blount como a mãe assimilacionista de Bigger em *Native Son*. Embora Gil use a expressão *From the cradle to the grave* (239), utilizada na música cantarolada pela Sra.Thomas, a expressão mostra-se ligada à concepção comum aos comunistas e socialistas de que o Estado deveria ser o provedor do indivíduo por toda a vida.

O segregacionismo aparece durante todo o romance como no episódio em que uma branca esbarra no café do trem e se queima, culpando o garçom negro. Nesta cena, o narrador coloca o problema do racismo (segregacionismo, vocabulário ofensivo etc.) e mostra como Cross é adaptado aos estereótipos. Apesar de não permitir (ficando na frente) que a mulher bata no garçom, Cross sorri fingindo respeito às normas brancas. Apesar de estar confuso diante da identidade do negro na América, Cross tinha princípios solidificados nas duas culturas (africana e americana) e ficava inconformado quando tinha que atropelá-los.

O protagonista reflete também sobre a responsabilidade individual. Cross afirma que o que fez com Gladys e Dot foram experiências do próprio ser aprendendo a relacionar-se. Foram passos errados tomados devido ao seu enorme egocentrismo (traço cultural americano), mas não foram padrões herdados dos machos reprodutores escravos. Cross, assim, não deixa de lado sua herança cultural, mas, de alguma maneira, a recupera,

unesp

posto que não quer sustentar padrões segregacionistas a respeito das atitudes dos negros e sim respeitá-los como indivíduos.

Para obter a certidão de nascimento de Lionel Lane, Cross incorpora a figura do Sambo. *each white man would project out upon him his own conception of the Negro and he could safely hide behind it.* (217)

A raça é tão importante para Cross que, de posse da identificação, procura Bob Hunter, o garçom do trem, na tentativa de ajudá-lo. Bob porém já perdeu o emprego e faz parte do partido comunista. As atitudes que Cross toma nas páginas seguintes reforçam o apreço pelas tradições e a repulsão pelas atitudes dos negros quanto à religião. A igreja, no primeiro andar do prédio em que ele rouba o certificado de reservista e ateia fogo para que não haja pistas, é o equivalente à cruz em chamas da Ku Klux Khan, imagem esta já presente em *Native Son*. No entanto, Cross, negando a fé religiosa, afirma a matéria da fé enquanto pensamento. Assim, ele não mais passeia por ruas comuns, mas por ruas em que aparecem igrejas nas quais ele escuta *plaintive spirituals of his people*. (498)

No episódio da guerra do partido contra Bob, que ouviu Sarah e pretendeu defender a minoria, há uma pitada de racismo quando Bob, apesar de apresentar-se coerente em seus propósitos, é expulso do partido e, mesmo implorando para que o aceitem de volta, é rechaçado, retido pela imigração (os comunistas avisaram a imigração da sua ilegalidade) e mandado para a prisão em Trinidad.

O horror e a violência já fazem parte do personagem e apenas se concretizam no ambiente predominantemente branco. Cross torna-se então incapaz de agir. Fica isento de responsabilidades porque não controla a vida, tal como os personagens de Kafka. Kafka é chamado ao texto de Wright na comparação constante de homens com insetos *where tiny men and women moved like black beetles in the white snow* (121) e *He reminded Cross of a giant, patiently waiting white spider...* (162)

unesp

Acerca da violência podemos afirmar que Cross pratica seus assassinatos como atos de canibalismo, aqui concebido na fome física e também espiritual. A sua fome mistura a necessidade de introjetar, de alguma maneira, o segregacionismo da sociedade local, eliminando figuras que representem os estereótipos brancos, associada ao antropofagismo, devorando as qualidades de seus oponentes. Podemos visualizar tal ato em Joe Thomas, representante da ingenuidade, do companherismo e da figura do Sambo (palhaço), nas mortes do fascista Herdon, que ameaça Cross no bairro branco, e dos comunistas Blount e Hilton, pela atitude de superioridade em relação aos apelos de Eva e Bob.

Embora Cross aja, na morte de Herdon e Gil, violentamente como Bigger, ele prepara cuidadosamente toda a situação, diversamente de Bigger que não sabe como agir. Cross matou todo o ódio dirigido aos negros, toda a cultura sulista do poder que humilha e toda a falsa neutralidade do norte puritano. Matou também o ódio ariano, a pretensa superioridade da raça branca e o ditatorialismo sem explicações de Gil. Bob e Sarah não são devorados porque seriam apenas pessoas muito comuns. *He had conquered his impulse to anger now, he did not respect them enough to be angry.* (233) Embora de início nos seja sugerida a idéia de proteção e resultado do horror intenso, a suposta não-resistência de Cross (descrito ironicamente como o *blues-man*) deve-se à depressão do personagem diante das condições impostas para os negros na América. *Maybe he had made a mistake in killing Joe like that...? God, he had planned to be free, and now he had killed...* (140) Todavia, a destruição tem o efeito de rasura sobre o passado de Cross, visando um recomeço.

No assassinato de Joe, o amigo que o encontrou no hotel com Jenny (a prostituta racista, que apesar de ter sustentado a igualdade não suporta o fato de Cross ser negro e não levá-la consigo), Cross reflete sobre as noções de liberdade e sobre o terror de não se

conhecer completamente, ainda se assustando com as atitudes que toma com seu lado obscuro.

Como já mencionamos, a neve relaciona-se a esta invasão branca na vida dos negros, encontra-se em todo o texto e revela-se mais cruelmente nos momentos de intensa tristeza e tensão. A narrativa desenvolve-se no inverno e a primeira alusão ao sol derretendo a camada impenetrável de neve e gelo encontra-se apenas na conclusão da vida de Cross. *He stood still in the flood of falling snow. Question upon question bombarded him.* (110) Nesta citação fica claro também que, embora utilizemos o recurso de dividir alguns conceitos para fins de certo modo compreensíveis e didáticos, uma colocação do narrador apresenta-se ligada a várias outras, como o questionamento de Jó.

Richard Wright foi considerado não-negro quando escreveu este livro, porque expôs os preconceitos, os modos de agir instituídos pelos brancos para livrar-se da violência, a própria cultura escravagista, mas também acrescentou ao orgulho da raça negra as falhas humanas associadas ao extremismo de idéias. Imaginem um personagem nacionalista admitir-se, às vezes, puritano e covarde! Para o protagonista de Wright não se constitui uma vergonha demonstrar a herança africana associada à cultura norte-americana. Além de negro coberto de estereótipos, Cross é, às vezes, sulista, mas também é o trabalhador puritano aniquilado pela própria culpa, chegando a citar a Bíblia, mesmo com certo receio de não estar sendo preciso. *Remember, he said:* Come into me all ye that labor and are heavy laden, and I will give you rest...(553)

Este aprofundamento do eixo do saber levou Wright a outras leituras acerca da raça. Escrevendo *The Outsider,* Wright não deixou de lado a herança da raça, nem negou o "protesto" de que foi acusado por Baldwin. *The Outsider* resulta do amadurecimento do autor quanto a problemas raciais. Quando escreveu *Black Boy*, Wright gostaria de ser chamado de afro-americano. Por ocasião de *Native Son* preferia o epíteto de Negro



(nacionalista) e, finalmente, em *The Outsider* optou pelo próprio nome, universalizando e particularizando, ao mesmo tempo, a experiência humana.

6.3.4. Hegel e o "espírito do mundo"

O sofrimento da humanidade e, com maior intensidade o das minorias, descrito pelo narrador, espelha a história como fundamental para o desenvolvimento do que é ser afro-americano. Como em *The Undying Fire* de Wells o protagonista elucida, através da sua história, o caminho da humanidade. A verdade subjetiva de Hegel vem exposta em Cross, pois acredita nas idéias construídas em uma formação individual, mesmo que esta formação esteja sustentada no coletivo. A construção de uma ponte entre o individual e o universal por um projeto de educação através da história torna-se, então, fundamental para que Cross não se perca em si mesmo. (585)

A necessidade de tornar-se um indivíduo mostra-se patente, mas Cross sabia que isto não seria possível sem os outros. A noção de indivíduo que se constrói na comunidade torna-se clara neste trecho da narrativa: *He had to become human before he could mingle again with people. Yet he needed those people and could become human only by growing up with them. Dimly he realized that his dilemma, though personal, bore the mark of the general.* (175 e 176)

Apesar de ser considerado um ser individual, apenas à procura do autoconhecimento, Cross envolve-se com todos que passam por sua vida de uma maneira intensa. Em cada relacionamento (Gladys, mãe, Dot, Jenny, Houston, Hattie, Eva), apesar da preocupação com a própria trajetória, Cross discute e se entristece com a coletividade. As relações que, ao nível da superfície, apresentam-se como relações entre indivíduos são, no nível da essência, uma relação coletiva. A necessidade da estabilização relacionada às

coisas circundantes mostra o indivíduo existindo apenas como ser constituído no coletivo. E a instabilidade de Cross, como ser coletivo, mostra sua rebeldia sobre este mesmo coletivo. De certo modo, a recriação da negação (Nietzsche) dos elementos essenciais torna o protagonista um ser insatisfeito, que ao negar sua essência, sobre o que estaria alicerçado?

Neste coletivo, o verdadeiro comunismo de Cristo seria bem vindo, não esta facção política sujeita a interpretações impróprias e ao estabelecimento do poder. Em relação à religião e à arte, Renato Janine Ribeiro, discutindo Hegel, diz que *toda a arte do passado oferece uma vinculação em tudo essencial com o elemento religioso*. (134:72) Os comunistas em *The Outsider* não perseguem a nobreza (perseguiram apenas o Czar da Rússia – Nicolau II durante a revolução Bolchevista), mas sim a burguesia (judeus, chineses, árabes, franceses, etc.). A perseguição aos burgueses contrapõe-se à aceitação e até à afirmação da nobreza. Por esta razão, Cross desiste do comunismo e revela que o espírito do mundo não foi por ele alcançado, principalmente nos Estados Unidos, onde os propósitos são sempre individualistas.

O narrador e o envolvimento com o comunismo assentam-se no ideal hegeliano posteriormente desenvolvido por Marx. No entanto, por meio do protagonista, o narrador enxerga, como em toda a instituição comandada por seres humanos, uma ganância pelo poder. Este desejo de poder faz com que os comunistas se descaracterizem e se confundam com os fascistas. Para Cross, a diferença entre um e outro estaria assim resumida: os fascistas pregam a nacionalidade, o solo, a raça integrados à cultura, e o comunista é um alienado do próprio país. Cross não concorda com o comunismo, quando este procura nivelar todas as pessoas, e diz que a cultura e o indivíduo são fundamentais no processo de descoberta da identidade. Refletindo sobre o partido, Cross sentencia que todos agem como Deus, pretendendo ser oniscientes, e que Deus não estaria entre os membros trabalhadores,

unesp

mas na figura do ditador. Cross discute a contemporaneidade como um construto realizado a partir da industrialização e que vive de mentiras associado ao propósito egoísta de ascenção individual. E afirma que, de maneira alguma, isto remonta à Bíblia. A industrialização é vista como uma ameaça à humanidade, pois tira o homem do natural e o faz viver em grandes cidades. Cross discute o processo de industrialização da América, pós Guerra Civil, e o materialismo dialético da Rússia, sustentado em uma ditadura. Falando da humanidade, Cross fala de si mesmo.

Na descrição dos comunistas, o que nos chama a atenção é que, até a entrada de Jack Hilton, a discussão existia visando à entrada de Cross no partido e descrevendo o respeito do partido às minorias, a luta contra as injustiças. Com a entrada de Hilton o quadro é pintado com outras cores e ficamos sabendo que o partido exige de Bob que pare de lutar pelo direito dos negros e obedeça mecanicamente, sem questionar. O protesto de Cross sobre a massificação do comunismo pode ser ouvido a seguir: *He rose, burning with protest at what he had seen and heard.* (249)

Como anteriormente visto em Wells e Native Son, podemos aqui também estabelecer uma ligação com o filósofo Hegel, quando este afirma: s*em o mundo, Deus não é Deus e Deus só é Deus na medida em que se conhece; além disso, seu autoconhecimento é sua consciência de si no homem e no conhecimento de Deus do homem...* (*apud* 99:148)

6.3.5. Nietzsche e Jung: existencialismo na tragédia?

Pode parecer que em *The Outsider* Richard Wright segue a visão de mundo de Hegel e a jobiana de Robert Frost, sulista de origem cavalheiresca um tanto quanto puritana e atada ao perigo do individualismo, situada entre o universalismo de Hegel e o individualismo de Jung. No entanto, como Michael Fabre sustenta, a autobiografia, iniciada em *Black Boy*, entra no âmbito nietzschiano no romance metafísico *The Outsider*. (15)

Nietzsche comparece na obra com o niilismo, mas principalmente com sua filosofia afirmada na dimensão do trágico. O nada (23, 381, 386, 391, 485), o medo da aniquilação (22), pode parecer puramente metafísico. Conforme a idéia sugerida por Niezsche, *um homem vale precisamente tanto quanto é capaz de imprimir em suas vivências o selo do eterno: pois com isso fica como que desumanizado e mostra a sua convicção íntima e inconsciente acerca da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico, da vida*. (121:137) Cross mostra esta idéia ao falar sobre a pintura não-objetiva de Eva. *There´s nothing but us, man, and the world that man has made. Beyond that, there´s nothing else*. (274) No entanto, discorrendo sobre a tragédia, Niezsche pede a destruição do mito. A completa aniquilação ou o nada seriam necessários para a libertação do homem *do solo nativo* e, assim, ele poderia viver na *vastidão do pensamento*. O homem encarnaria, então, a dissonância, a *dialética contrapontista,* encontrada por Cross no final.

No último capítulo, na totalidade do questionamento de Houston, Cross sustenta a tragédia nietzschiana (508-14, 541, 555, 574) confirmada no suicídio de Eva, quando Cross desiste de lutar.

Jung encontra-se dissolvido na escrita natural de Wright. Aliás, a idéia do arquétipo da consciência coletiva deveria estar funcionando, pois MacLeish publica a peça *J.B.* no ano de 1958, cinco anos após Wright e expressa, em relação a Jó, praticamente as mesmas concepções do escritor afro-americano. Apesar do narrador utilizar idéias freudianas, ele

unesp

não pensa na teoria psicanalítica de Freud, mas retoma conceitos deste usados por Jung. As aparentes pulsões, *and he knew that what had happened with Joe could happen again under conditions whose advent he could not gainsay or choose* (152) tornam-se atos não controlados pelo indivíduo rebelde incapaz de aceitar-se (por não ser aceito) em uma sociedade que usa a religião ou como controle da população ou como ópio. O lado obscuro, já separado na história da literatura (O Sr. Hyde de Stevenson), revela-se, assim, na sombra junguiana: *this elusive shadow of himself that tortured him.* (318) O narrador usa as palavras do título do livro de Freud, *Totems and Taboos*, mais uma vez para iludir o leitor, descrevendo como a igreja controla seus fiéis: *He felt that the attitude of the priest was predicated upon a scheme of good and evil ordained by a God whom he was constrained out of love and fear to obey; and Cross therefore regarded him as a kind of dressed-up savage intimidated by totems and taboos that differed in kind but not in degree...* (156)

Afirmamos a identificação com o pensamento junguiano quando enveredamos pelo bem e mal encontrados no próprio indivíduo. *Cross had to discover what was good or evil through his own actions which were more exacting than the edicts of any God because it was he alone who had to bear the brunt of their consequences with a sense of absoluteness made intolerable by knowing that this life of his was all he had and would ever have.* (157)

Quando Houston discorre sobre as várias faces da civilização alicerçadas ou na lei e ordem (regras sociais) ou na selva do submundo (o que remete *ao The Man who lived Underground*), Cross inverte a questão perguntando como Houston se surpreende se isso faz parte da condição humana. Por meio do personagem Cross podemos ver a idéia junguiana do eu dividido (lado obscuro, arquétipo da sombra), quando esse encontra-se perdido no isolamento da invasão branca, neve caindo do lado de fora do trem, (172) e define o criminoso como aquele que não é capaz de viver sob os códigos da sociedade: *A*

unesp

man today who believes he cannot live by the articles of faith of his society is a criminal and you know it...(517)

Em Nova York, Cross fica na casa de Hattie, uma negra ingênua que está sendo esganada por dois homens que querem o dinheiro dela. Cross quer interferir na situação, mas quando reconhece que nada pode fazer, sob o risco de ter a identidade reconhecida, deixa a casa de Hattie. Neste instante ele percebe que mesmo pretendendo renascer, ele continua o mesmo e sempre vai carregar consigo sua identidade. O que irá mudar será apenas a máscara utilizada. Pensando na escolha da nova identidade, Cross lembra a necessidade de máscaras que, para nós, remete àquelas utilizadas por Jung na vida em sociedade. *Didn't people select deliberately the types of personality that would get them the kind of attention that they thought would help them?* (201) E vai até o cemitério procurar por um novo nome. Mesmo circundado pela brancura que o castiga (neve e gelo), Cross não desiste e encontra em Lionel Lane, um negro da sua idade, a possibilidade de andar livremente pelas ruas sem o risco de ser abordado. Ao saber da história de Lane, bêbado e desocupado morto há dois dias, Cross consegue a segunda via da certidão de nascimento e o certificado de reservista, mesmo que para isto tenha que usar de outras máscaras.

A ironia maior do narrador é a de descrever o protagonista como inteligente, mas incapaz de encontrar uma saída para a sensação de perdido, culpado e com medo do mundo. O protagonista aventa a possibilidade da saída pelas máscaras junguianas da identidade. *To be a God who could master feeling! If not that, then a towering rock that could feel nothing at all.* (174) Cross usa muito bem estas máscaras, principalmente quando Houston chama Gladys e os filhos para reconhecerem Cross Damon. *It was an identity deeper than that which Houston was asking for that Gladys was denying.* (522)

unesp

Do pensamento de Jung, podemos detectar também a ânima, ou seja, o lado feminino do protagonista que está separado na figura de Eva. Apesar de não estarmos usando este arquétipo nas outras obras de Wright, sentimos aqui a necessidade de citá-lo, posto que, nesta obra, Wright parece aprofundar a procura individual e, conseqüentemente, apresenta mais semelhanças com a teoria junguiana de que lançamos mão. Eva pode ser considerada a ânima que conseguiu extravazar a violência em forma de arte, como Richard *em Black Boy*. Como Cross, Eva era muito inteligente, estudava muito, mas mostrava-se despreparada para a vida. *There´s nothing I´ve ever read or heard that could have prepared me for this...* (282) Como ânima, Eva representa o lado sensível de Cross, e este entende sua relação com Eva como um relacionamento comum, em que as partes esperam frutos para si. (385) Ela expõe medos e angústias e demonstra emoções que o próprio Cross vem sentindo. *I´m so cold, so scared, so lost, she sobbed.* (350) Eva torna-se até mesmo uma deusa no final, aquela que tem o poder do julgamento. Descreve-se como a deusa que não quer mais ficar na terra. Construindo-se na imagem de Cristo, Eva não é mais a rebelde bíblica que desobedece as ordens e come a fruta proibida, mas aquela que oferece a outra face. Por esta razão não compreende Cross e suicida-se como um ícaro em sua ânsia pela liberdade.

O narrador é irônico quando fala das más interpretações do seu próprio trabalho. Ironiza Marx e Nietzsche: *the notorious German author Karl Marx, and the Superman ideas sponsored by a syphilis-infected German philosopher Friedrich Nietzsche who died in an insane asylum.* (439)

Mas o que seria este romance metafísico senão uma transposição do eixo da análise deslocado da uma visão metafísica para uma introvisão antropológica, sem que uma seja anulada pela outra? Vemos nas obras de Wright Hegel no saber filosófico e religioso, Jung na complementação da arte e no individualismo. Como o pensamento não age

independente das bases, lembramos a concepção junguiana de que o indivíduo só existe dentro do coletivo. Como detectar o que é bom e o que é mau sem as regras da coletividade? Constataríamos as hesitações do escritor como a tessitura de idéias aparentemente diversas como coletivo e individual, realizando-se simultaneamente no trabalho de Wright. O escritor lançou mão de idéias que se combinam sem jamais se harmonizarem completamente. Entretanto, conseguiu fechar, nesta obra, o ciclo dialético interminável dos questionamentos humanos acerca da própria humanidade.Um final, aliás, que promete a reconciliação de todas as tradições e tensões, à maneira pluralista dos afro-americanos.

6..3.6. Jó e Cross: forasteiros culturalmente engajados na tradição da rebeldia

Cross Damon foi o herói que mais se aproximou do Jó questionador de si mesmo, pois em nenhum momento sua decisão deixou de ser individualmente junguiana. Entretanto, como o Jó que, em seu egocentrismo, procurava pela restituição da coletividade, Cross também realiza esta coletivização antropofagizando os amigos. Entretanto, no final, Cross percebe que o homem não sobrevive apenas como indivíduo, mas tem a responsabilidade de trabalhar juntamente com outros de interesses comuns na comunidade humana. O que leva o protagonista a tais atitudes é a rebedia até mesmo em relação ao precursor do questionamento nas circunstâncias injustificadas. *It cannot be stopped unless we all die or revert to a manner of living which would reduce our lives to a kind of Old Testament simplicity, which is highly unlikely.* (478) No entanto, refletindo sobre si mesmo e ouvindo outro ponto de vista (Houston – Deus), Cross percebe que ele foi Jó o tempo todo e que só lhe faltou a verdadeira sapiência de Jó: a humildade no reconhecimento dos próprios erros.

Em *The Outsider* a linguagem é bem mais flexível para expressar a polifonia da narrativa de Wright. Esta sustenta-se na reescritura auto-reflexiva de *Jó* cujas retomadas cíclicas (outros romances do escritor) aparecem com o processo do amadurecimento de Jó: nas obras estão contidas todas as perguntas que o narrador quer fazer a Deus. As palavras encaminham-no para a salvação e a redenção sentidas por Jó quando da resposta de Deus. O narrador usa palavras de Jó até mesmo para expressar o modo da mãe em se fazer ouvida: *As he neared his mother's rooming house, he could already feel the form of her indictment, could divine the morally charged words she would hurl at him.* (23)

A cena em que Cross atravessa o bar e olha para a rua e vê o menino negro pode estar ligada à cena de *Black Boy,* em que o pequeno Richard embebeda-se nos bares. Às vezes, parece que *The Outsider* constitui-se em uma continuação da biografia de Wright, pois apresenta passagens, como a citada anteriormente, marcadas como significativas nas reflexões de Cross: *he paid his check and went out, passing the black boy on the sidewalk and looking back several times to see other Negroes leave the café to join the black boy laughing in the white snow.* (35 e 36)

Jó encontra-se espalhado por toda a narrativa. Na página 16 o corpo de Cross delineia-se como o de Jó: coberto de feridas. Nas palavras de Cross um *alien body,* explicitando claramente a imagem do estranho, intruso e forasteiro (*outsider*). Mais tarde, a conexão com Jó se faz através da pele (casca, existência). Como Jó, Cross pede para ser entendido na coletividade, mas ainda não sabe de que maneira. A ambigüidade sustenta-se na necessidade de construir-se como indivíduo na coletividade*: he really wanted her to rail at him, denounce him, and he would suffer, feel his hurt again, and in doing so, would know intuitively that somewhere in the depths of his raw wound lay the blood of his salvation or the pus of his disaster.* (23) A trama desenvolve-se profundamente, de modo que detectamos a necessidade do escritor em elucidar o caminho para o entendimento da

concepção desenvolvida por Cross. *Why were some people fated, like Job, to live a never-ending debate between themselves and their sense of what they believed life should be?* (24)

A partir daí, nenhuma dúvida mais existe a respeito da ligação de Wright com o pensamento jobiano transparente nas epígrafes. Até mesmo as reflexões e discussões, sobre aquilo que não somos capazes de expressar, surgem nos questionamentos, tal qual faz Deus em seu discurso para Jó. *No matter, but why do you live like this? he asked again; And why do you live as you're living? she demanded bitterly turning to him.* (25) Mas, este Deus questionador difere do Deus hebreu punitivo também explícito na fala da mãe *But God will punish you! He will! You'll see before you die! You'll weep! God is a just God! And He's a hard and jealous God! If you mock Him, He will show you His power!* (27)

O narrador usa a ironia socrática, também utilizada por Kierkegaard, para descortinar a essência do Deus hebraico. A fome física ligada à espiritual também ilustra o traço jobiano amplamente desenvolvido em *Black Boy. He always suffer from Hunger.* (30) A epígrafe de Jó em *Black Boy* (*They meet with darkness in the daytime: And they grope at noonday as in the night...*) é retomada na ocasião do acidente de trem. Perpassado pelo horror intenso do medo da morte, Cross sai às apalpadelas na escuridão do túnel: *he groped with his fingers...* (93) Aqui o intertexto torna-se explícito na negação do processo de nascimento em *Jó* (Maldito o dia em que...) e nas sementes apodrecidas de *Native Son.* Entretanto, a imagem do ser perdido, tateando o mundo, sugerida por Jó, volta a se repetir ao longo da narrativa em relação a Eva, *Her soul was reaching gropingly toward him...* (348), a Houston, *that's the world I've been groping for,* (379) e ao próprio Cross, *Cross now groped his way through uneasy hours...* (434) Como os perdidos descritos por Jó, eles tateiam em busca da idéia que não conseguem descrever sozinhos.

Cross também identifica-se com Jó quando responde à recepcionista do hotel de Chicago: *Lady, I never really hurt anybody in my life but myself,...* (113), numa alusão às respostas de Jó aos amigos. Aliás, todo o questionamento de Cross na tentativa de definir-se sugere a justificação perante acusações. Na página 110 inicia-se a transformação como em Jó, mas Cross mantém-se, no âmago, o mesmo indivíduo.

As discussões sobre o existencialismo ateu que Cross supostamente sustenta, *But he'd be something more than an atheist,* (426) desabam diante das expressões comuns utilizadas pelo indivíduo. Cross passa pela narrativa utilizando-se de expressões exclamativas relacionadas diretamente a Deus: *God, Good God, Christ*, etc. que se repetem exaustivamente ao longo do romance. A semelhança com Jó é que, mais que um ateu, Cross é um pagão que precisa aderir às regras da cristandade.

A reflexão sobre o Deus hebraico encontra-se aparente no clamor de Jó, ecoado por Cross, por uma resposta ao seu sofrimento injustificado: *the attitude of the priest was predicated upon a scheme of good and evil ordained by a God whom he was constrained out of love and fear to obey...* (156) O clamor de Jó pode aplacar-se na angústia da busca. Podemos ver, assim, esta situação, quando o narrador esboça o intertexto recorrente da epígrafe de *Jó* em *Native Son: He buried his face in his hands, closed his eyes and groaned: God...* (386) O gemido também se faz ouvir: *Naw, he groaned.* (430) e *He groaned softly...* (446) O sofrimento de Jó diante do Kreol, o mundo após a morte, também é sentido por Cross: *His throat ached bad, he fell upon the bed, burying his face in the pillow and lay as still as death, longing for oblivion, for the world to close in him and swallow him forever.* (544)

Cross também passa pela provação de Jó: ser questionado, provado, julgado sem saber o porquê. O personagem Houston acha que o negro na América não tem a capacidade para responder, portanto, não são questionados. *Now, imagine a man inclined to think, to*

unesp

probe, to ask questions. Why, he'd be in an wonderful position to do so, would he not, if he were black and lived in America? (164)

Como Jó, Cross também espera renascer. *He had to be born again, come anew into the world; he was haunting it for his place, pleading for entrance into life...* (166) Inspirado pelo medo intenso associado às idéias de Houston, Cross passa pela mesma idéia desenvolvida no *Livro de Jó*: só o sofrimento faz as pessoas crescerem. E, então, realiza uma ascensão que pode ser entendida como um renascimento ilusório: *climbed the stairs to the upper world.* (175)

Seguindo os passos de Jó, Cross não aceita o sofrimento injusto e apela para ouvir a voz do próprio Deus. O aviso do bar em Nova York não deixa de ser uma ironia explícita do narrador contra o existencialista ateu (sartreano) supostamente utilizado por Wright. *No profanity in here, please. If you don't believe in God, then why do you curse Him all the time?* (198) Cross seria, então, o homem sedento da sabedoria divina. *Lucky is the man who can share his neighbor's religion! Dammed is the man who must invent his own god!* (483)

Os comunistas na trama fazem o papel dos amigos de Jó, eles querem de algum modo que Cross admita sua culpa. Eva, como a mulher de Jó, pede que ele amaldiçoe a Deus, e Cross, como o Jó nada paciente, equilibra-se em suas noções do mundo. E isso fica claro quando ele usa um ditado popular que, de certa maneira, ironiza o comportamento paciente: *My mother used to tell me: when somebody gives you something, take it; when somebody takes something away from you, cry, Cross said.* (241)

Toda a movimentação dos comunistas ao redor de Cross e as respostas "corretas" para todas as perguntas encontram-se na boca dos comunistas, como se encontravam na boca dos amigos de Jó: *But when Cross saw that bad faith being practiced as a way of life,*

unesp

when he saw men mobilizing the natural hopes and anxieties of other men for their own selfish ends, he became all but hypnotized by the spectacle. (253)

Durante a discussão sobre a obediência ao partido, Sarah também faz o papel da mulher de Jó: ela pede que Bob amaldiçoe o partido e irrita-se com a sua obediência. Bob, entretanto, não é Jó, pois ele se submete ao partido, ao contrário do personagem bíblico. No entanto, Cross pode ser rebelde, pois como Jó consegue enxergar cada passo das assertivas dos amigos e, além de não concordar com elas, pede a resposta de Deus. Para o narrador este Deus estaria, acima de tudo, dentro do próprio ser. *He had reached far back in history and had dredged up from its black waters the most ancient of all realities: man's desire to be god...* (267) Ao mesmo tempo que acredita no bem e no mal no interior do ser, como Jung, o narrador faz esta distinção pela escolha de letra minúscula para o deus dos homens e, da letra maiúscula, para o Deus que responde a Jó. Como Jó, Cross discute o poder divino por não entendê-lo. E, como pudemos ver, detectamos a ironia profunda que associa o comunismo à substituição do poder até mesmo divino. O comum aqui não é mais o que podemos compartilhar com os outros, mas uma apropriação das "propriedades" alheias, muitas vezes sem o juízo correto das coisas. Assim, os amigos e a mulher de Jó se misturam em Eva, quando esta questiona a educação de crianças e chora os filhos que nunca teve: *How can mothers take their children to such places?* (282)

Como Jó, Cross, após o assassinato de Herdon e Gil, questiona o direito de julgar as pessoas e agir deliberadamente contra o que julga ser ou não digno de si mesmo. *But if he resented their being little gods, how could he do the same?* (308) E, como na prece desesperada de Jó em busca de Deus, Cross clama por Cristo. *Oh, Christ, their disease had reached out and claimed him, too.* (309) Como Cristo, Cross apresenta-se nesta conciliação de contrários e, assim, encontra-se pendurado entre os dois malfeitores de si mesmo. Jung sustenta que *para que se tome consciência do processo de individuação, é preciso que a*

unesp

consciência seja confrontada com o inconsciente e se chegue a um equilíbrio entre os opostos. Como isto é logicamente impossível, necessita-se de símbolos que sirvam para tornar visível a união irracional dos contrários. (110)

No início do penúltimo capítulo, Jó mostra-se cada vez mais visível, como quando Cross incorpora Jó no chamamento por Deus, para explicar a criação e a origem do sofrimento injusto: a*t times there comes into the lives of men realizations so paralyzing that, for the first time, their hands reach out fumblingly for the touch of another human being.* (310) Seguindo os questionamentos de Jó acerca da justiça, Cross reflete sobre a violência e a herança da sociedade tradicional: W*as the innocence of Gil and Herdon the less because they had millions of supporters, because time and tradition, law and religion had mounted a shield of justification before them*? (318)

Neste passeio pela contemporaneidade, o Satã agora é representado por Jack Hilton. *This man was his adversary, an adversary who played a game whose stakes held nothing less than life and death...* (327) Mostrando o Satã como adversário, o narrador apresenta referências da imagem do demônio como o das religiões protestantes, cuja sociedade é controlada pela culpa puritana. *Cross was possessed.* (404)

Houston já não faz apenas o papel de Eliú, que se aproxima de Deus em suas colocações, mas chega, às vezes, a ser Deus. Ele responde às perguntas de Cross com mais perguntas: *Could there be a man in whose mind and consciousness all the hopes and inhibitions of the last two thousand years have died? A man whose consciousness has not been conditioned by our culture? (...) A man who would be the return of ancient man, pre-christian man?* (426) Como Cross, que ora é Jó, ora é Deus e ora o diabo. Houston reflete sobre o Deus hebreu e usa a ironia para demonstrar que entendeu a rebeldia de Cross (Jó) contra este Deus injusto. Houston, às vezes, é o próprio Eliú, acusando Jó de querer ser Deus. *He acts like a god.* (379)

unesp

No capítulo final, interrogativo, há o discurso de Deus, ora na fala de Houston, ora nas explicações inexplicáveis de Cross. E o romance de Wright termina desta maneira. Não poderíamos porém considerar o intertexto só no nível da poesia de Jó, posto que mostramos, no início, o intertexto com a narrativa. Portanto, consideramos o chamado de Houston (Gladys, os filhos e as notícias sobre a morte da mãe), como equivalentes à restituição de Jó na prosa final. No entanto, o que se restitui, a Cross, é o desequilíbrio familiar, pois era assim que ele se encontrava no início da narrativa.

Os questionamentos interiores de Cross associados ao interrogatório de Houston equivalem ao discurso de Deus: muitas perguntas que levam a reflexões, mas não a respostas. No entanto, Houston, às vezes, mostra-se equivocado. Houston estava errado a respeito de Cross ao considerá-lo ateu. Cross não era ateu e o agir individualmente não é característica só do homem moderno, mas encontra-se representado por Jó na história ocidental: o indivíduo equilibra-se e se constrói a si mesmo. Só assim ele se torna capaz de expressar sua cultura e viver em comunidade.

O interrogatório de Houston não é só um questionamento, mas também um julgamento, acima de tudo, existencialista. Em alguns momentos, Houston não entende o comprometimento de Cross com Jó. Houston não foi capaz de ver em Cross o homem dialético, como todo o ser humano. O que aconteceu com Cross é que este não teve controle de suas pulsões, consideradas negativas nesta sociedade. Portanto, Houston faz o papel do Deus hebraico. Cross se desespera quando o promotor diz que não tem provas contra ele e que ele mesmo vai padecer com seu próprio julgamento: *You are your own law, so you'll be your own judge.* (571) Se Cross destruir a sociedade agora, com quem irá conviver? *He had to talk to somebody, but to whom?* (573) Assim, Cross, como Jó, sustenta a concepção de Jung: *o ser só tem validade na medida em que alguém tome consciência de sua existência. Por isso o criador necessitou da consciência humana,*

embora, levado por sua inconsciência, preferisse impedir que ele se tornasse consciente. (103:14)

Na completa solidão Cross reflete e escolhe o lugar para beber, *a well-lighted place*, como o velho de Hemingway. A tragédia de Cross finaliza quando o sol aparece. Ele deixa a casa de Sarah (nome da mulher de Jó na peça de MacLeish) e é assassinado pelos comunistas. No hospital Cross encontra-se com Houston e se purifica ao confessar seus crimes e entender que não pode realizar sua busca sozinho: *What did you find?/ Nothing (...) The search can't be done alone!* (584)

Citando Jung, concluiremos: *O termo Deus, por exemplo, expressa uma imagem ou um conceito verbal que sofreu muitas mudanças ao longo de sua história. Em tal caso, não temos possibilidade alguma de mostrar, com a mínima parcela de certeza que seja – a não ser a da fé – se tais mudanças se referem apenas às imagens e aos conceitos, ou se atingem o próprio inefável.* (103:2)

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a busca do divino nos protagonistas das obras *Black Boy, Native Son* e *The Outsider* do escritor afro-americano Richard Wright, sob a ótica do intertexto com o *Livro de Jó*, como propusemos no início desta tese, revelou-nos a grande habilidade do escritor em abordar temas tão difíceis, valorizando sua obra e trazendo o autor para o posto dos grandes nomes da literatura ocidental.

No que tange aos aspectos intertextuais, estes não se reduziram ao proposto, pois inúmeros outros surgiram no decorrer da pesquisa. Fizemos, portanto, uma ligação entre os mesmos, tendo como suporte a literatura marginal e a reflexão sobre as normas a que ela se propõe. Embora estes elementos muitas vezes pareçam citações sem ligação imediata com os textos-fonte, eles se apresentam como fundamentais para o entendimento da noção ampla de intertexto de que nos valemos. Por meio das citações de várias obras procuramos amarrar os fios deste tapete cultural que iluminou a obra de Richard Wright. O escritor, em nossa análise, não é apresentado apenas como aquele que não conseguiu atingir o patamar almejado para definir-se culturalmente como afro-americano. Pelo contrário, através do intertexto com *Jó* e de suas leituras clássicas e contemporâneas, foi por nós apresentado como a grande expressão da literatura afro-americana, deixando de lado a militância política radical de que foi acusado, para expor-se como militante da raça e principalmente como questionador.

Wright apresenta este forte intertexto com *Jó* em suas obras, não por um acaso, nem como mais um elemento dos vários por ele utilizados, mas como fundamental para as obras analisadas. Essa atitude do escritor antecipa sua grandiosidade e revela o nó de nossa tese. Através da atitude polêmica e destemida do escritor, pretendemos seguir seus passos e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

revelar o inusitado: o intertexto com *Jó* tornou-se o caminho para o conhecimento do escritor, dentro de uma perspectiva nunca vista.

A oportunidade de nos aprofundarmos no estudo das obras do escritor Richard Wright levou-nos a uma viagem através da literatura ocidental. Assim, nos capítulos 2 e 3 não poderíamos deixar de indicar nosso percurso. Se o mover-se entre as literaturas pode constituir-se em impressões de superficialidade, gostaríamos de mostrar que a paisagem que o viajante encontra pelo caminho pode conduzi-lo a outras reflexões.

Assim, vimos que o mergulho na cultura sem a impessoalidade e o desaparecimento gradativo do sujeito não impedem o ser afro-americano de estar bem com a sua comunidade, nem a busca do divino em si. Essa tese lida com problemas ligados não somente a concepções ocidentais e tratamento do *Self*, mas também no processo de individuação dos protagonistas e às três maneiras diferentes por que se dá este processo.

Na análise dos livros de Wright seguimos a orientação de Schlegel: *reconhecimento do fato de que o mundo em sua essência é paradoxal e que somente uma atitude ambivalente pode apreender sua totalidade contraditória.* E a nossa leitura de Wright faz-se, então, intertextual. Como diz Paulino: *Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independe do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor. Os textos, por isso, são lidos de diversas maneiras, num processo de produção de sentido que depende do repertório textual de cada leitor, em seu momento de leitura.* (128:54)

8. BIBLIOGRAFIA

Do autor

WRIGHT, R. *Native son.* New York: Harper & Row, 1940.

WRIGHT, R. *Native son.* New York: Harper Perennial, 1993.

WRIGHT, R. *Filho nativo.* Trad. Jusmar Gomes. São Paulo: Best Seller, 1987.

WRIGHT, R. *Black boy.* New York: Harper & Row, 1945.

WRIGHT, R. *Black boy.* New York: Harper Perennial, 1993.

CROSSMAN, R. (Ed.) *The god that failed.* New York: Harper & Row, 1963.

WRIGHT, R. *The outsider.* New York: Harper Perennial, 1993.

WRIGHT, R. *Uncle Tom's children.* New York: Harper Perennial, 1993.

Sobre o autor

1.AARON, D. Richard Wright and the Communist Party. *New Letters,* v.38, n.2, p.170-181, Dec.1971.

2.ADAMS, T. D. "I do believe him though I know he lies: Lying as Genre and Metaphor in Wright´s Black Boy". In:____*Richard Wright: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1995. P.83-97.

3.ALEXANDER, M.W. Richard Wright. *New Letters*, v.38, n.2, p.182-202, Dec. 1971.

4.BAKER JR., H.A. Richard Wright and the dynamics of place in Afro-American literature. In:____. *New Essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.85-116.

5.BALDWIN, J. Everybody's protest novel. In:____. *Notes of a native son.* New York: Bantam Books, s.d. p. 9-17.

6.BENNETT, S.B., NICHOLS, W.W. Violence in Afro-American fiction: an hipothesis. *Modern Fiction Studies*, v.17, n.2, p.221-228, Summer 1971.

7.BONE, R.A. *Richard Wright*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

8.BONE, R.A. *The negro novel in America.* New Haven: Yale University Press, 1965.

9.BRIGNANO, R.C. *Richard Wright*: an introduction to the man and his works. Pittisburgh: University of Pittsburgh Press, 1970.

10.CAIN, W.E. Tradition, History and the Afro-American novel. *American Quarterly*, v.41, n.1, p.178-183, Mar. 1989.

11.CAPPETTI, C. "Sociology of an Existence: Wright and the Chicago School". In:____ *Critical Perspectives Past and Present.* New York: Amistad, 1993. P. 255-271.

12.DICKSTEIN, M. Wright, Baldwin, Cleaver. *New Letters*, v.38, n.2, p.117-124, Dec. 1971.

13.DODSON, O. Personal impressions. *New Letters*, v.38, n.2, p.30-32, Dec. 1971.

14.ELLISON, R. Richard Wright's Blues. In:____. *Shadow and Act.* New York: Signet Books, 1966. p.89-104.

15.FABRE, M. Wright's exile. *New Letters*, v.38, n.2, p.136-154, Dec. 1971.

16.FRENCH, W. The lost potential of Richard Wright. In:____. *The black American Writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. v. 1: fiction. p.125-142.

17.FULLER, H.W. Contemporary negro fiction. In:____. *The black American writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. v.1: fiction. p.229-243.

18.GALLAGHER, K. Bigger's great leap to the figurative. *CLA JOURNAL,* v.28, n.3, p.296-314, Mar. 1984.

19.GATES JR., H.L. e APPIAH, K.A. *Richard Wright*: critical perspectives past and present. New York: Amistad, 1993.

20.GAYLE, A. *Richard Wright's ordeal of a Native son.* Gloucester: Peter Smith, 1983.

21.GRENANDER, M.E. Criminal responsibility in *Native son* and *Knock on any door. American Literature,* v.49, n.2, p.221- 233, May 1977.

22.GOEDE, W. On lower frequencies: the buried man in Wright and Ellison. *Modern Fiction Studies,* v.15, p.482-501, 1969.

23.HAMALIAN, L. Other Voices, Other Looms: Richard Wright's use of epigraphs in two novels, *Lawd Today* and *Savage Holiday. Obsidian II*: Black Literature in Review. Vol.III, n. 3, p.72-87, Winter, 1988.

24.HARPER, M. Poems for Richard Wright: a sequence. *New Letters,* v.38, n.2, p.83-87, Dec. 1971.

25.HARRIS, T. Native sons and foreign daughters. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.63-84.

26.KEARNS, E. The 'Fate' section of *Native son. Contemporary Literature,* v.12, n.12, p.146-155, Spring 1971.

27.KENNEDY, J.G. The content and form of *Native son. College English,* v.34 ,n.2, p.269-286, Nov. 1972.

28.KINNAMON, K. Introduction. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.1-33.

29.LIEBER, T.M. Ralf Ellison and the metaphor of invisibility in black literary tradition. *American Quarterly,* v.24, n.1, p.86-100, Mar. 1972.

30.MC CLUSKEY JR., J. Two steppin': Richard Wright's encounter with Blue-Jazz. *American Literature*, v.55, n.3, p.332- 344, Oct. 1983.

31.MONTGOMERY, M.L. Racial Armageddon: the image of Apocalypse in Richard Wright's *Native son. CLA JOURNAL,* v.34, n.4, p.453-466, June 1991.

32.RAMPERSAD, A. *Richard Wright*: a collection of critical essays. New Jersey: Prentice Hall, 1995. 211p.

33.REILLY, J.M. Giving Bigger a voice: the politics of narrative in *Native son.* In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.35-2.

34.SIEGEL, P.N. The conclusion of Richard Wright's *Native son. PMLA*, v.89, n.3, p.517-523, May 1974.

35.TATE, C. " Christian Existentialism in The Outsider". In:____ *Richard Wright:Critical Perspectives Past and Present.* New York: Amistad, 1993. p.369-387.

36.TAYLOR, W.P. The blindness motif in Richard Wright's *Native son. CLA JOURNAL*, p.44-58.

37.THADDEUS, J. The metamorphosis of Richard Wright's *Black boy. American Literature*, v.57, n.2, p.199-214, May 1985.

38.TUTTLETON,J.W. The negro writer as spokesman. In:____. *The black American writer.* Maryland: Penguin Books, 1969. p.245-259.

39.WATSON, E.A. Bessie's blues. *New Letters*, v.38,n.2, p.64-70, Dec. 1971.

40.WEBB, T. The role of water imagery in *Uncle Tom's Children. Modern Fiction Studies*, v.34, n.1, p.5-15, Spring 1988.

41.WERNER, C. Bigger's blues: *Native son* and the articulation of afro-american modernism. In:____. *New essays on Native son.* New York: Cambridge University Press, 1990. p.117-152.

Referência, ciências humanas, história, teoria e crítica literárias

42.ALTER, R. e KERMODE, F. (ed.) *The Literary Guide to the Bible*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1987. 678p.

43.BALDWIN, J. *Notes of a native son.* New York: Bantam Books, s.d.

44.BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

45._____. Epos e romance. In:____. *Questões de literatura e estética.* São Paulo: Hucitec/Unesp,1988. p.397-428.

46._____. *Problemas da poética de Dostoievsky.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

47.BALAKIAN, A. *O simbolismo.* Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

48.BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: LP&M, 1989.

49.BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*: poesia de todos os tempos. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

50.BASSET, J.S. *A short history of the United States*: 1492-1920. New York: Macmillan, 1922.

51.BEAVER, H. *Ensaios críticos de literatura.* Trad. A.J. Silva. Rio de Janeiro: Lidador, 1959.

52.BERND, Z. *O que é Negritude?* São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos).

53.BÍBLIA SAGRADA. Trad. Centro Bíblico de São Paulo. 5 ed. S.P.: Ave Maria, 1964.

54.BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1975.

55.BLOOM, H. *O Cânone Ocidental*: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva,1994.

56.BODKIN, M. *Archetypal Patterns in Poetry:* Psycological studies of imagination. London: Oxford University Press, 1951.

57.BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia.* São Paulo: Cultrix, 1977.

58.BRAIT, B. *A personagem.* São Paulo: Ática, 1985.

59.BRUCE JR., D.D. Religion, society and culture in the old South: a comparative view. *American Quarterly,* v.26, n.4, p.399-416, Oct. 1974.

60.BUCKLAND, M.A. *Dicionário bíblico universal.* Miami: Vida, 1981.

61.BURNS, E. *História da Civilização Ocidental*. Trad. Lourival Gomes Machado et ali. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1964. Vol. 1

62.CADY-HOFFMAN-PEARCE *The growth of american literature: a* critical and historical survey. New York: American Book Company, 1956. v.1.

63. CAMPOS, H. de "Jó: a dialética de Deus". In:____. *Filosofia política 7*: o trágico. Porto alegre: L&PM, 1993. p.83-100.

64.CÂNDIDO, A. et al *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1968.

65.CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)

66.CARVALHO, A.L.C. *Foco narrativo e fluxo da consciência:* questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

67.COMMELIN, R. *Nova mitologia grega e romana.* Trad. Thomas Lopes. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.

68.COSTA, L.M. E REMÉDIOS, M.L.R. *A tragédia:* estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

69.DAMON,S.F. (Org.) *Blake's Job:* William Blake's illustrations of the *Book of Job*. New York: Dutton, 1966.

70.DELBANCO, A. *Required Reading*: Why Our American Classics Matter Now. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997

71.DOSTOIÉVSKI, F.M. *Os irmãos Karamázovi.* Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Ediouro,s.d.

72.DU BOIS, W.E.B. *The Souls of Black Folk* New York: Dover Publications Inc., 1994.

73.DUPRIEZ, B. A Dictionary of Literary Devices: gradus, A-Z. Trad. Albert W. Halsall. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1991. 545p

74.EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética.* Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

75.EMERSON, R.W. *Selected Prose and Poetry.* New York: Holt, Rinehart and Wilson, 1966.

76.FEUSER, W.F. Afro-american literature and Negritude. *Comparative Literature*, v.28, n.4, p.289-308, Fall 1976.

77.FIORIN, J.L. *Linguagem e ideologia.* São Paulo: Ática, 1995. 75p.

78.FORDHAM, F. Arquétipos do inconsciente coletivo. In:____. *Introdução à psicologia de Jung.* Trad. Arthur Parreira. Lisboa: Gris, 1972.

79.FRANKLIN, J.H. , MOSS JR., A.A. *Da escravidão à liberdade*: a história do negro americano. Rio de Janeiro: Nórdica, 1989.

80. FRIEDMAN, M. *Problematic rebel:* Melville, Dostoevsky, Kafka, Camus. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

81.FROHOCK, W.N. *The novel of violence:* in America. Boston: Beacon Press, 1964.

82.FROST, R. "A Masque of Reason" . In:____ *The Poetry of Robert Frost.* (ed.) Edward Connery Lathen. London: Jonathan Cape, 1976. P.473-521.

83.FRYE, N. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In:____. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p.137-239

84._____. *The Great Code:* The Bible and Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

85._____. *Words with Power:* Being a Second Study of the Bible and Literature. New York: HBJ, 1992.

86.GABEL, J.B. e WHELLER, C.B. A Bíblia como literatura. Trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

87.GEHLMANN, J., BOWMAN, M.R. *Adventures in american literature.* New York: Harcourt, Brace, 1958.

88.GEREMEK, B. *Os filhos de Cain*: vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 372p.

89.GROS LOUIS, K.R.R. et al (Ed.) *The Book of Job.* In:____. *Literary interpretations of biblical narratives.* Nashville: Abington, 1974. cap.13, p.226-266.

90.HART, J.D. *The oxford companion to american literature.* New York: Oxford University Press, 1956.

91.HARVEY *Character and the novel.* New York: Cornell University Press, 1968.

92.HÄUSER, A. *História social da literatura e da arte:* tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

93.HOBSBAWN, E. Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

94.HOCHMAN, B. *Character in literature.* London: Cornell University Press, 1985.

95.HOELLER, S. *Jung e os Evangelhos Perdidos*: uma apreciação junguiana sobre os manuscritos do Mar Morto e a biblioteca de Nag Hammadi. Trad. Jeanne Borgerth Duarte Rangel. São Paulo: Cultrix Pensamento, 1989.

96.HOFFMAN, F.J. *Gertrude Stein.* Trad. Elli Patti. São Paulo: Martins, 1961.

97.INÁCIO, I.C. e DE LUCA, T.R. O pensamento medieval. São Paulo: Ática, 1991. 94p.

98.JACOBI, I. *La Psicologia de C.G. Jung.* Madrid: Espasa Calpe, s.d.

99.JAFFÉ, A. *O mito do significado*: na obra de Carl Gustav Jung. Trad. Daniel Camarinha da Silva e Dulce Helena Pimentel da Silva. São Paulo: Cultrix, 1995. 171p.

100.JENNY, L. et al. *Intertextualidades.* Coimbra: Almedina, 1979. (Tradução portuguesa da *Poétique* n.27)

101.JUNG,C.G. Memórias, sonhos e reflexões. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. p.360

102._____. *O eu desconhecido.* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

103._____. *Resposta a Jó.* Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986.

104._____. *The Integration of the Personality.* Trad. Stanley Dell. London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1950.

105._____. *The undiscovered self.* Chicago: New American Library, 1961.

106._____. *Tipos psicológicos.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

107.KAFKA, F. A Metamorfose. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1997.

108.KARL, F.R. "Conrad, Wells and the Two Voices". In:____ *PMLA*, v.88, n.5, p.1049-1065, Oct. 1973.

109.KRISTEVA, J. Introdução à Semanálise. São Paulo: Perspectiva, 1974. 199p.

110.LEITE, L.C.M. *O foco narrativo.* São Paulo: Ática, 1985.

111.LEVENSON, J.D. *The Book of Job in its time and in the twentieth century.* Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

112.LEVEQUE, J.D. *Jó: o livro e a mensagem.* São Paulo: Paulinas, 1987.

113.LYNEN, J.F. *The Pastoral Art of Robert Frost*. New Haven: Yale University Press, 1964.

114.MACLEISH, A. *J.B.* Trad. Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

115.MELO e SOUZA, L. *A Feitiçaria na Europa Moderna*. São Paulo: Ática, 1987. 64p

116.MENCKEN, H.L *O livro dos insultos*. Trad. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 234p.

117.MILLER, A. Tragedy and the common man. In:____. *Death of a salesman.* New York: Penguin Books, 1977. p.143-147.

118.MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 1978. 520p.

119.MUFTI, A.R. "Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture". Critical Inquiry. Vol.25, n. 1, Autumn, 1998. P.95-125.

120.MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

121.NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 177p.

122.NOGUEIRA, C.R.F. *O diabo no imaginário cristão.* São Paulo: Ática, 1986.

123.NOVAIS, A. (Org.) Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 495p.

124.NUNES, B. *Introdução à Filosofia da Arte.* São Paulo: Ática, 1991. 128p.

125._____. *O tempo na narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

126._____. No tempo do niilismo e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1993. 199p.

127.OLNEY, J. (ed.) *Autobiography:* essays theorical and critical. New Jersey: Princeton University Press, 1980. 360p.

128.PAULINO, G. et. ali Intertextualidades: teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997. 155p.

129.PENHA, J. da O que é existencialismo? São Paulo: Brasiliense, 1990. 123p.

130.PETERSON, D.E. Response and call: the african american dialogue with Bakhtin. *American Literature*, v.65, n.4, p.761-775, Dec. 1993.

131.POPE, M.H. (Introducion, Translation and Notes) *The Anchor Bible: Job.* New York: Doubleday, 1965.

132.PORTER, T.R. *Myth and Modern American Drama.* Detroit: Wayne Univ. Press, 1969. 285 p.

133.REIS, C., LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

134.RIBEIRO, R. J. " A máscara, o véu, o coração ou um erro de Montesquieu, sobre o harém, nas 'Cartas Persas'. In:____ *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.69-90.

135.RICHARDS, I.A. *Beyond:* the sources and aims of the western literature from Iliad and Job to Plato, Dante and Shelley. New York: HBJ, 1974.

136.ROURKE, C. *The roots of american culture* and other essays. New york: Brace & World, 1942.

137.RUDICINA, A.F. Crime and myth: the archetypal pattern of rebirth in three novels of Dostoevsky. *PMLA*, v.87, n.5, p.1065-1074, Oct. 1972.

138. SANT'ANNA, A.R. *Paródia, paráfrase e compania.* São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

139.SARTRE, J.P. Orfeu negro. In:____. *Reflexões sobre o racismo.* Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p.105-149.

140.SAWYER-LAUÇANNO, C. *Escritores Americanos em Paris*:1944-1960. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. 371p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

141.SHAW, H. *Dicionário de termos literários.* Trad. Cardigos dos Reis. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

142.SCHOLES, R., KELLOGG, R. *The nature of narrative.* London: Oxford University Press, 1976.

143.SCULLEY, B. et al (Ed.) *The american tradition in literature.* New York: W.W. Norton, 1962. v.2.

144.SEWALL, R.B. The book of Job. In:____. *The vision of tragedy.* New Haven: Yale University Press, 1965. cap.3, p.9-25.

145.SHLOMITH, R.K. *Narrative fiction:* comtemporary poetics. London: Methuen, 1983.

146.SPILLER, R.E. et al (Ed.) *Literary History of the United States:* History. New York: Macmillan, 1966.

147.SPILLER, R.E. et al (Ed.) *Literary History of the United States:* Bibliografy. New York: Macmillan, 1966.

148.SOW, A.I. Prolegómenos. In:____. *Introdução à cultura africana.* Trad. Emanuel L.Godinho et all. Lisboa: Edições 70, 1977. p.11-35.

149.STEIN, A.F. & WALTERS, T.N. *The Southern Experience in Short Fiction.* Illinois: Scott, Foresman and Co., 1971. 260p.

150.STEVICK, P. (Ed.) *The theory of the novel.* New York: The Free Press, 1967.

151.TELLES, B. *O livro de Jó.* Porto: Livraria Chardrón, 1912.

152.TOMACHEVSKI, B. Temática. In:____ *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

153.ZILBERMAN, R. " O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil". In: ____ *Literatura Infanto-Juvenil*: um gênero polêmico. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 20-33.

154. ZINK, J.K. Impatient Job. *Journal of Biblical Literature*. LXXXIV, 2 (June 1965): 147-152.

155. WAGNER, J. *Black poets of the United States*: From Paul Lawrence Dunbar to Langston Hughes. Trans. Kenneth Douglas. Urbana: University of Illinois Press, 1973.

156. WELLS, H.G. *The Undying Fire and Philosophical and Theological Speculations*. London: T.Fisher Unwin LTD, 1925. 179p

157. WILSON, C.R., FERRIS, W. (Ed.) *Encyclopedia of southern culture*. New York: Anchor Books Doubleday, 1989. v.1-4.

158. YACOVONE, D. The fruits of Africa: slavery, emancipation and afro-american culture. *American Quarterly*, v.40, n.4, p.569-575, Dec. 1988.

