

Ritmos utópicos: Ralph Ellison e a estética do jazz

MEGAN RUST MUSTAIN*

Tradução: Eva Paulino Bueno

Albert [Ayer] era *louco*. Ele tocava como se houvesse alguma *energia* primordial que o mundo usava secretamente como energia. Yeh, a Música. Sentindo-a, a ela que nos tocava, e nós que a tocávamos, [e isto] nos dava aquela força, aquele tipo de irreversibilidade que nós sentíamos.¹

Este estudo explora a noção utópica de liberdade que existe nos escritos principais de Ralph Ellison e, seguindo as pistas que há nos seus ensaios sobre literatura e música, traça o processo da realização da liberdade a um reconhecimento da natureza rítmica da história. Ellison encontra a chave deste reconhecimento na criação estética, exemplificada nos aspectos performativos da escritura de ficção e na composição musical. Estes atos criativos, que consideram o passado algo tanto irreversível *como* mutável, tenta recapitular os ritmos da experiência de uma tal forma que os faz aflorar a nível consciente. Para explorar até que ponto tais atos são liberadores, focalizo na noção de história de Ellison, como ela se liga com outros aspectos da cultura afro-americana. Em particular, as noções de repetição e ritmo vêm à tona. Examinando até que ponto a ressonância rítmica de ideais ou princípios criados historicamente constitui o significado primário do passado — em resumo, a sua vida no presente. Usando a ficção de Ellison e elementos da tradição do jazz, procuro usar esta compreensão do ritmo para encontrar um sentido de utopia, ou

talvez um sentido mais sutil de possibilidade dentro da irreversibilidade do passado. Começo com a discussão das várias maneiras de se entender a repetição, e, focalizando na noção da repetição como ritmo, examino as inter-relações entre o ritmo e a improvisação, realidade e possibilidade, história e liberdade.

À primeira vista vemos que o fenômeno da repetição tem muitas faces. Em nossos hábitos, línguas, formas de arte, valores e instituições, nós vemos o passado recapitulado no presente, nossas histórias definindo até os aspectos mais mundanos das nossas vidas no presente. Isto significa que o passado é uma força constitutiva no presente. Embora nós não devamos confundir repetição com duplicação, há perigos se nós não reconhecermos a presença do passado. A cegueira histórica e sua companheira, a ação irrefletida, podem se combinar para limitar possibilidades futuras e destruir a criatividade. *Isto quer dizer que a história, não menos que a negação da história, determina o campo das possibilidades.* Assim James Snead escreve no seu artigo “On Repetition in Black Culture” (“Sobre a repetição na

cultura negra”): “o reconhecimento [da repetição] pode significar negação ou aceitação, repressão ou ênfase, mas de qualquer maneira a *transformação* é a resposta da cultura à sua própria compreensão da repetição.” Ele continua, “Podemos facilmente classificar as formas culturais considerando se elas tendem a admitir ou a cobrir estes constituintes repetitivos dentro deles.”² A negação desta recorrência, do significado presente do passado, está entre os temas mais salientes dos escritos de Ralph Ellison. Realmente, o seu romance *O homem invisível* pode ser lido como o relato da luta de um indivíduo pela autocriação diante das tragédias do passado e de suas presenças repudiadas no presente.

O narrador de Ellison tem que continuamente confrontar-se com a contradição entre a história oficial e corrente dos acadêmicos e teóricos, e aquela história que é transmitida aos pedaços, através da música e do folclore. O historiador convencional, que Ellison diz que é o especialista interessado em cronologia, é ao mesmo tempo um documentador e um ocultador (dissimulador) da história. Ao apresentar histórias lineares, tais historiadores aprisionam o passado, reduzindo suas complexidades e contradições a fórmulas e estereótipos. Em tais concepções lineares da história, a ocorrência da repetição é tipicamente explicada através de conceitos como o *Bildung* de Hegel, ou “desenvolvimento”. Aqui a noção da repetição é submergida debaixo da noção mais ampla de progresso. Neste esquema, “a repetição não deve ser vista como somente circulação e fluxo, mas como acumulação e crescimento” (Snead, p. 149).

Snead encontra outra maneira de entender a repetição na cultura negra: “a

repetição significa que a coisa *circula* ... há um equilíbrio”. Ele continua, “Na cultura negra, a coisa (o ritual, a dança, o ritmo) está ‘aí para que você entre nela quando você retorna” (Snead, pp. 149-150). O que se repete são ritmos, estilos, atitudes, e, mais importante para Ellison, princípios. A complexidade dos ritmos recorrentes e as absurdidades (usando uma das palavras favoritas de Ellison) que resultam de incompatibilidades entre as pessoas são para Ellison algumas das características chave da vida americana. O “bumerangue da história,”³ como Ellison o chama, se move através destas contradições. Os documentos fundadores da república oferecem promessas de liberdade e responsabilidade que ressoam na contradição para aqueles que ainda não viram estas promessas cumpridas. A ressonância destes ideais e promessas ocorre, para Ellison, na maneira de um bumerangue: “ (Cuidado com aqueles que não falam da *espiral* da história; eles estão preparando um bumerangue. É uma boa ideia ter um capacete de aço no jeito.) Eu sei; eu já levei tanto bumerangue na cabeça que agora eu posso ver a escuridão da luminosidade” (Ibid).

Em seu ensaio de 1956, intitulado “Society, Morality, and the Novel” (“Sociedade, moralidade, e o romance”), Ellison fala dos princípios estabelecidos pelos fundadores dos Estados Unidos: “No começo não havia somente a palavra, mas a contradição da palavra”.⁴ A nação começou com a declaração da igualdade e da liberdade e a contradição da escravidão. Mas foi precisamente este estado de contradição que abriu caminho para um mundo de possibilidades democráticas, “porque o homem (sic) não pode simplesmente dizer ‘Tenhamos liberdade e justiça e igualdade para todos’ e ter isto; e uma democracia, mais do que qualquer outro sistema, é cheia de

contradições” (*Going to the Territory*, 251). Os fundadores da nação (de forma muito parecida ao “Fundador” em *Invisible Man*) estabeleceram o que Ellison chama, no romance, de “O princípio, o plano, em cujo nome nós somos brutalizados e sacrificados” (*Invisible Man*, 574). O princípio se tornou um arquétipo americano, uma corrente subterrânea rítmica, utópica, que permeia até as experiências mais contraditórias. Assim, mesmo para o avô do narrador — um antigo escravo — o ritmo utópico democrático “era seu, e o princípio continua vivo em toda a sua diversidade absurda e humana” (*Invisible Man*, 580).

Para Ellison os ritmos da história são transmitidos através da imaginação muito mais facilmente que através do intelecto. A linguagem poética e lírica das ruas e o estilo rítmico improvisado do blues e do jazz são, para Ellison, veículos importantes para a expressão, repetição e exploração daquelas correntes subterrâneas que são ignoradas pelos historiadores. A “ação democratizadora do vernáculo⁵, seja ela oral ou musical, é o meio através do qual “a contínua tarefa de dar nome, definir, e criar uma consciência de quem ou o que nós nos tornamos”⁶ poderá ocorrer, com maior probabilidade. O vernáculo é, para Ellison, o lugar da síntese de tradições — isto é, as histórias não escritas, os ritmos — que estão “sempre trabalhando a fundo para nos dar pistas de como este processo de auto definição funcionou no passado” (*Going to the Territory*, 144). Ellison escreve em *Going to the Territory*: “Eu vejo o vernáculo como um processo dinâmico em que os estilos mais refinados do passado são continuamente misturados com as improvisações de ouvido que nós inventamos em nosso esforço para controlar o nosso meio e nos divertir” (139).

Como o vernáculo se desenvolve mais ou menos inconscientemente, é através da exploração dele, através de atos criativos como escrever, compor e representar, que nós levamos adiante a tentativa consciente de alcançar os ideais utópicos cuja primeira expressão começou com o processo pelo qual este vernáculo pôde se desenvolver.

O ritmo do vernáculo americano é uma expressão do que Ellison chama de “a lógica inconsciente do processo democrático” (*Going to the Territory*, 126). E é precisamente o ritmo, a repetição do passado no presente, que está no âmago da divergência da cultura americana comparada à cultura europeia. Como Snead escreve, “a música europeia usava o ritmo primariamente como uma ferramenta para a construção de uma cadência harmônica, raramente enfatizando o ritmo como uma meta em si mesma⁷”. Para contrastar, Snead estuda a noção do “corte”, um retorno ao início de uma peça musical, que vem da música africana para as canções de escravos e os hinos, e finalmente para o blues e o jazz. Ele escreve, “A cultura negra, no ‘corte’ constrói ‘acidentes’ nesta cobertura, quase como se para controlar sua imprevisibilidade. Sendo ela mesma uma forma de cobertura cultural, esta mágica do ‘corte’ tenta confrontar o acidente e a ruptura ao decidir não ignorá-los, mas abrindo espaço para eles dentro do próprio sistema” (Ibid, 150). O ‘corte’ é um princípio de repetição na música negra, uma “parada que parece não ter motivo nenhum... com uma série em progresso e um retorno forçado a uma série anterior” (Ibid). O retorno ao começo é um retorno consciente ao ritmo originário, ao princípio de organização sem o qual “a verdadeira improvisação seria impossível, já que o improvisador se baseia na repetição continuada da batida” (Ibid).

A certeza da repetição musical é encontrada na sua sociabilidade. A batida é algo que existe e da qual os músicos podem divergir e para a qual retornar, e a audiência pode participar, marcando o ritmo com os pés e movendo a cabeça.

O ritmo é um ponto de referência social, muito parecido com as respostas dadas na igreja católica e das chamadas e respostas que se veem nas cerimônias religiosas das igrejas negras.⁸ O ritmo é aquilo ao qual nós “músicos” podemos retornar se nos achamos muito distanciados. É aquilo que mantém coeso um grupo de sons diferentes.⁹ Acima de tudo, é aquilo em que nos baseamos para ajudarmos a fazer nossos passeios imaginativos no reino da improvisação.

Retornando por um momento aos ritmos da história, nós temos que considerar o sentido em que o passado é uma entidade ao mesmo tempo fixa e fluída. Descrevi até agora o passado como um princípio de repetição, como o lugar onde nascem os ritmos que definem a vida presente; e até agora isolei e discuti somente um daqueles ritmos, o ritmo democrático estabelecido nos documentos fundacionais da nação. Entretanto, não podemos deixar de observar o fato de que houve, e ainda há, outros princípios que competem entre si. Os princípios que apoiaram a escravidão, a segregação e o patriarcado, ressoam no presente tanto quanto aqueles que apoiaram a busca pela igualdade e a liberdade. Embora nós possamos ver os ideais democráticos mantidos no jazz e no vernáculo, também é igualmente verdadeiro que os ideais antidemocráticos são encontrados na perpetuação dos guetos e no desprezo ao vernáculo afro-americano nas salas de aula em todo o país.

Ellison nos diz que há uma pluralidade de ritmos históricos que encontram vozes no presente, mas que cada um é

derivativo da “lógica do processo democrático subjacente”¹⁰, que por sua vez se transforma numa expressão “da antiga pressão universal em direção da liberdade”.¹¹ Ele escreve, “Eu acho que a mistura do maravilhoso e do terrível é uma condição básica da vida humana e que a persistência dos ideais humanos representa o maravilhoso se empurrando de dentro do caos para o universo”.¹² Para Ellison, o mais maravilhoso dos ideais humanos é a liberdade, e sua melhor expressão é a democracia. E para ele, mesmo os ritmos antidemocráticos da opressão têm a sua raiz no ideal utópico da liberdade; eles estão em contraposição à liberdade precisamente porque eles esqueceram suas origens, perderam seu ritmo, sua batida.

O otimismo de Ellison está assim ancorado na repetição do ideal rítmico que subjaz o “lindo absurdo”¹³ da identidade americana. A complexidade do ritmo é tal que ela não pode ser simplificada ou apreendida em uma fórmula.¹⁴ Ao invés disto, Ellison insiste, o ritmo é descritível apenas em partes, “não há maneira para um grupo [ou para qualquer método] descobrir por si próprio as formas intrínsecas da nossa cultura democrática”.¹⁵ Nós não podemos capturar a utopia em uma visão única, porque a natureza da utopia – como ritmo – a faz uma meta em movimento; daí a importância daquelas válvulas de escape estéticas que, como o vernáculo e o jazz, procuram sintetizar ao invés de excluir, experimentar ao invés de codificar.

Ellison considera que o romance e a canção são os meios mais agradáveis para este tipo de realinhamento artístico. Ele nos diz que a função social do romance “é aquela de apreender do ir e vir das nossas vidas diárias, aqueles padrões comuns da experiência que, através da sua repetição e consequências

nas nossas vidas, ajudam a formar o nosso sentido de realidade, e da qual emerge o nosso sentido de humanidade e a nossa concepção do valor humano.”¹⁶ Assim como o blues, que, “ao mesmo tempo expressa a agonia da vida e a possibilidade de conquistá-la através da fortaleza do espírito”¹⁷, o romance não oferece soluções. Ao invés disto, ele apresenta (e assim reafirma) uma imagem artisticamente organizada da experiência, evocando um sentido do ideal humano que continua sem ser reconhecido (ou, mais frequentemente, obscurecido) sob a capa dos nossos anseios. Esta perseguição artística da história, diferentemente da história acadêmica, solicita e abre lugar para a representação imaginativa dos ritmos ideais.¹⁸

O narrador de Ellison em *Invisible Man* luta para encontrar a si mesmo em uma sociedade que recusa vê-lo por causa da sua cegueira histórica. Ele luta com aqueles que cortariam o passado como um erro (os encarregados da administração de uma faculdade negra) e aqueles que teorizariam sobre a História à custa de ocorrências reais (os membros revolucionários da Irmandade). E mesmo assim, no meio de uma vida que negaria enfaticamente seu próprio ritmo, o ritmo se apresenta, em geral em forma da fala ou de uma canção. Quando o narrador se vê em um palco, instruído a fazer um discurso para um comício da Irmandade, ele descreve a experiência nestes termos, “Eu tive o sentimento que eu tinha falado além de mim mesmo, tinha expressado palavras e atitudes que não eram minhas, que eu estava sob o controle de alguma outra personalidade que estava dentro do mais fundo do meu ser.”¹⁹ A “outra personalidade”, ele descobre, é precisamente aquilo dentro dele que faz parte dos ritmos que ele exteriormente ignoraria e negaria. Assim ele nos diz, “agora eu entendia que eu

queria dizer tudo o que eu tinha dito à audiência... o que tinha saído da minha boca tinha sido completamente sem nenhum cálculo, como se outro ser dentro de mim tivesse tomado conta de mim e falado através de mim”. Este ser — este ser histórico — emerge de novo no funeral de Tod Clifton, quando vários dos que marcham começam a tocar “Muitos milhares se foram”. Ele lembra, “Foi como se aquela canção tivesse estado ali todo o tempo, e [o cantor] sabia e a levantou do ar; eu sabia esta canção, e reconheci que a sabia, mas que tinha evitado soltá-la por sentir um medo ou uma vergonha vaga e sem nome”.²⁰

O narrador de Ellison se encontra a si mesmo somente quando faz as pazes com os ritmos do seu passado. Através das memórias trazidas por velhas canções de escravos, do jazz que ele escuta saindo das janelas de uma loja de discos, da performance de discursos que se parecem com sermões, o narrador é confrontado com seu passado. Ele reconta a experiência, “e agora todas as humilhações passadas se transformaram em partes preciosas da minha experiência, e pela primeira vez... eu comecei a aceitar meu passado ... e vi que estas eram mais que experiências separadas. Elas eram eu, elas me definiam”.²¹ Nestas experiências ele se deixa levar a um estado de quase sonho, e o que emerge é um ato criativo, improvisacional. Seus discursos no funeral de Clifton (“Tal foi a curta e dura vida do Irmão Tod Clifton. Agora ele está nesta caixa com as fivelas apertadas. Ele está nesta caixa e nós estamos nela com ele, e assim que eu lhes digo isto, vocês podem ir embora. Está escuro nesta caixa e está muito cheio”.²²) E no comício da Irmandade (“Façamos um milagre... Vamos tomar de volta nossos olhos roubados! Vamos pegar de volta nossa visão; vamos combinar [nossas forças] e espalhar nossa aldeia”.²³)

Emergem como fazer as pazes com o passado de forma criativa. Assim o narrador diz no meio de seu discurso na Irmandade: “Eu escuto o pulsar da sua respiração. E agora, neste momento, com seus olhos brancos e negros sobre mim, eu sinto... eu sinto... eu de repente sinto que me tornei *mais humano*”.²⁴

Estes discursos e realmente todas as memórias do narrador²⁵ são precisamente estes tipos de performances criativas que Ellison quer que compartilhem. Elas apontam em direção dos padrões em geral escondidos das nossas vidas, fazendo reais e incitando as possibilidades improvisacionais que estão sempre esperando por aqueles que as buscam. Neste sentido, os discursos do narrador são solos de jazz, e suas memórias uma sessão de blues. Ellison invoca este paralelo ao colocar as performances oratórias do narrador no silêncio repentino que segue um caos de som, lembrando para o leitor o “tempo de parada” de uma música de jazz quando todos param de tocar, menos o solista. Nestas cenas de improvisação o narrador retorna à história que ele tentou em vão suprimir²⁶ e deste corte” de volta aos ritmos folclóricos ele expressa — ou improvisa — com base nos padrões. Ao fazer isto, o narrador reconhece não só a necessidade do passado, mas as possibilidades que ele engendra. O passado é aquilo para o qual nós podemos “cortar” [retornar] durante aquele “momento de parada”, e, ao tocar seus ritmos, nós criamos e recriamos o conteúdo do presente. É assim que o narrador pode dizer durante o “momento de parada” da sua hibernação no subterrâneo, “o meu mundo se transformou em um mundo de possibilidades infinitas”.²⁷ As memórias que emergem deste reconhecimento da possibilidade é uma expressão viva da

liberdade, e não uma tentativa de aprisionar o passado.

A escritura das memórias é a atividade que tira o narrador do abismo para afirmar o ideal democrático da liberdade. Ele nos diz, “Assim, tendo tentado dar um padrão ao caos que vive dentro do padrão das suas certezas, eu preciso sair, eu preciso emergir”.²⁸ O “Eu” que precisa emergir é a identidade anteriormente obscurecida, a personalidade sem a qual o conceito de liberdade está vazio. Um refrão muito repetido no mundo do jazz soa verdadeiro aqui: “você não pode tocar, a não ser que você tenha se encontrado”.²⁹ O narrador de Ellison ecoa isto ao dizer, “Quando eu descobrir quem eu sou, eu serei livre”.³⁰

Em jazz, os músicos descobrem sua identidade na sessão conjunta, que Ralph Ellison chama da “verdadeira academia para os músicos do jazz”.³¹ Ele escreve,

É aqui que [o músico] aprende tradição, técnicas de grupo e estilo ... É mais significativo falar, não de cursos, ou de notas e títulos, mas de aprendizado, dificuldades, cerimônias de iniciação, e renascimento. Porque depois que o músico de jazz aprendeu os pontos fundamentais do seu instrumento e as técnicas tradicionais do jazz — as entonações, o trabalho mudo, a manipulação do timbre, o corpus de estilos tradicionais — ele precisa “se encontrar”, ele precisa renascer, precisa encontrar, por assim dizer, sua alma. Tudo isto através do encontro de uma sutil identificação entre seu instrumento e seus anseios mais profundos, que lhe permitirão expressar sua própria técnica e ideias em sua voz individual, única. Ele precisa alcançar, então, sua identidade autodeterminada.³²

A sessão de grupo é uma arena pedagógica onde os ritmos são atuados

ao invés de professorados. É um lugar de competição e experimentação, de contar histórias e de fazer histórias. A sessão de grupo é aonde você vai para encontrar sua voz através da humilhação da derrota e da atração do desafio. Acima de tudo, a sessão em grupo é o lugar ao qual os que participam continuamente retornam para tocar e ouvir, para explorar os velhos ritmos em novas vozes. Em resumo, a sessão de grupo é o lugar onde o passado é tomado como uma fonte de possibilidades.

Ellison considera o ritual da sessão de grupo tão importante porque, ele crê, este é um lugar de liberdade de expressão. Como ela não existe sem as possibilidades de humilhações e triunfos, a sessão de grupo engendra responsabilidade entre seus membros. Sua exigência é, “encontre seu lugar”, mas ela também dá o material – os ritmos e as tradições — através do qual os maiores atos criativos podem surgir.

Invisible Man (O homem invisível) é uma espécie de sessão em grupo. Nele, o caos da experiência é apresentado — não resumido — de tal maneira que o narrador e o leitor são capazes de detectar alguma coisa que existe por baixo do que está visível. O que nós descobrimos debaixo da novela, e debaixo da nossa própria experiência, é a busca pela liberdade encontrada na improvisação espontânea e a auto definição que resulta dela. Mais importante ainda para Ellison, nós descobrimos que esta busca está ancorada em um princípio utópico, um ritmo da história, uma lógica inconsciente do processo democrático através do qual nós podemos viver, se quisermos invocá-lo. A utopia, como os ritmos do jazz e do blues, está presente aqui e agora, em todos os lugares, esperando pela nossa volta.

Como uma forma de conclusão, podemos perguntar sobre o desenlace das concepções de Ellison sobre a história e a liberdade. Há um idealismo inerente na sua visão da história como a evidência de uma busca universal pela liberdade. Mas isto não é um idealismo absoluto. Talvez não consigamos chegar até lá. As coisas talvez fiquem ainda piores para a liberdade. O que é significativo no pensamento de Ellison é que, apesar das falhas da história (e sempre haverá falhas), o *impulso* para a liberdade, inspirado por ideais tais como os que fundaram este país, continua. Ele reconhece que a realidade dos ideais não é um assunto a-histórico. Mais precisamente, é apenas historicamente que os ideais foram iniciados e apenas historicamente que eles encontram sua expressão recorrente. É apenas através do exame de nossas histórias que podemos achar e agir para tornar realidade nossos ideais. Assim, ele escreve, “Eu acredito que, a não ser que nós exploremos continuamente a complexa rede de relações que nos unem, nós continuaremos sendo as vítimas de várias ideias inadequadas sobre nós mesmos”.³³ Os meios através dos quais nós devemos fazer isto não podem ser redutivos, da forma que o fazem muitos acadêmicos. A exploração adequada é feita em partes, e sempre está consciente de sua natureza experimental e portanto falível. Para Ellison a atitude de tal exploração é tipificada pelos músicos de jazz do seu tempo. A sua ênfase na tradição e no desejo de experimentar dentro (e com) sua moldura, exemplifica o sentido improvisacional da liberdade empregado na ficção de Ellison. Aqui a exploração estética no espírito da improvisação é ao mesmo tempo uma busca e uma atuação da liberdade.

O que nos fica é uma noção da história que é ao mesmo tempo trágica e

enobrecedora, ao mesmo tempo distópica e utópica. Nós obtemos uma promessa de liberdade e o reconhecimento de que ela aparece apenas infreqüentemente. Nós nos desesperamos e ficamos esperançosos. Em resumo, nós sentimos todas as contradições que fazem o cerne das nossas experiências. Mas a mensagem abrangedora do trabalho de Ellison é uma exigência feita a nós que se origina nos salões esfumacados dos clubes de jazz: “encontre a você mesmo”. Este é um princípio de ação, se não for nada mais. Este princípio nos desafia a nos levarmos a sério... mas não sério demais. Em um mundo cheio de gente que se leva a sério demais e aqueles que não podem se levar a sério de jeito nenhum, eu não consigo imaginar um desafio cultural mais fino.



* **MEGAN RUST MUSTAIN** é Professora Assistente de Filosofia. Sua pesquisa e interesses pedagógicos incluem filosofia americana, filosofia da educação, teoria feminista, e filosofia da medicina.

¹ Amiri Baraka, *The Autobiography of LeRoi Jones/Amiri Baraka* (New York: Morrow, 1963), 195.

² James A. Snead, “On Repetition in Black Culture,” *Black American Literature Forum*, Vol. 15, No.4 (Winter 1981), 146-154.

³ Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Random House, 1952), 6.

⁴ Ralph Ellison, *Going to the Territory* (New York: Random House, 1986), 243.

⁵ Ellison, *Going to the Territory*, 143.

⁶ *Ibid*, 143.

⁷ Snead, 152. Aqui ele cita que frequentemente se ignoram as “segundas repetições” na apresentação — performance — das peças de Beethoven para “evitar-se ter que ‘ouvir a mesma coisa duas vezes’”.

⁸ Entretanto, uma diferença muito importante nestes dois tipos de rituais rítmicos se baseia no fato que, na igreja católica, as respostas estão codificadas e prescritas, enquanto que na igreja

Referências

Baraka, Amiri. *The Autobiography of Le Roi Jones/Amiri Baraka*. New York: Morrow, 1963.

Daniels, Douglas Henry. “The Significance of Blues for American History.” *Journal of Negro History*, Volume 70 (Winter – Spring 1985), 14-23

Ellison, Ralph. *Going to the Territory*. New York: Random House, 1986.

_____. *Invisible Man*. New York: Random House, 1952.

_____. *Shadow and Act*. New York: Random House, 1964.

Snead, James A. “On Repetition in Black Culture.” *Black American Literature Forum*, Vol. 15, No.4 (Winter 1981), 146-154.

Thomas, Mark. “I’m a Roamin’ Rambler: Lonnie Johnson.” *Jazz Quarterly* 2 (No.4), 18.

negra o pregador dá o ritmo para que cada membro da congregação entre com sua voz, ou decida não entrar.

⁹ Há alguns anos atrás eu estava assistindo uma pequena banda de jazz tocar em um café no leste do Texas, quando um grupo de quatro ou cinco indianos entraram no café com seus tambores e cítaras. Mais tarde nós soubemos que estes músicos tinham vindo se encontrar com um amigo e ir tocar na sua casa, mas como o amigo não tinha chegado ainda, eles se sentaram para esperar. A banda os viu com seus instrumentos e perguntaram se eles queriam tocar juntos na próxima música, mas como estes homens tinham chegado aos Estados Unidos no dia anterior e não falavam inglês, a comunicação logo começou a ser feita através de gestos. Assim, mesmo, os indianos se juntaram à banda, e por alguns minutos se escutou o som mais horrível vindo do palco. Mas, de repente, sem pistas visuais ou vocais, e para a alegria dos que tinham suportado o barulho, eles magicamente acharam um ritmo e uma chave. Na hora seguinte, eu tive o privilégio de ouvir a mais original e maravilhosa mistura de John Coltrane, Thelonious Monk, and Ravi Shankar que se possa imaginar. Esta experiência marcou, para mi, o poder comunicativo do ritmo.

¹⁰ *Going to the Territory*, 126.

¹¹ Ralph Ellison, *Shadow and Act* (New York: Random House, 1964), 22.

¹² *Shadow and Act*, 20.

¹³ *Invisible Man*, 559.

¹⁴ Ellison fala muito duramente daqueles que estudam a experiência simplesmente em termos sociológicos. A limitação da interpretação estatística da vida não leva em conta, ele diz, a apreciação da força moral dos grupos sociais. Ver *Shadow and Act*, páginas 16-17, para uma discussão mais detalhada do assunto.

¹⁵ *Going to the Territory*, 142.

¹⁶ *Going to the Territory*, 244.

¹⁷ *Shadow and Act*, 94.

¹⁸ Lonnie Johnson, um guitarrista de blues de New Orleans, que trabalhou com Louis Armstrong, descreve esta atitude como “feeling” (“sentimento”) que ele experimentou na infância: “Todo mundo tocava alguma coisa. Não fazia diferença qual instrumento nós tocássemos, “porque o sentimento estava lá e era tudo o que você precisava, pelo menos para começar”. Trecho citado por Mark Thomas, “I’m a Roamin’ Rambler: Lonnie Johnson”, *Jazz Quarterly* 2 (No.4), 18.

¹⁹ *Invisible Man*, 249.

²⁰ *Invisible Man*, 453.

²¹ *Invisible Man*, 507-508.

²² *Invisible Man*, 458.

²³ *Invisible Man*, 344.

²⁴ *Invisible Man*, 345-346.

²⁵ Ellison insiste que nós temos que reconhecer que “embora *Invisible Man* seja meu romance”, ele é realmente as memórias *dele* [do narrador]. “On Initiation Rites and Power,” in *Going to the Territory*, 59.

²⁶ Nós vemos esta tentativa quando o narrador diz, “Isto não era hora de lembranças, porque todas suas imagens eram de tempos passados”. *Invisible Man*, 390.

²⁷ *Invisible Man*, 576.

²⁸ *Invisible Man*, 580-581.

²⁹ Citado de Jo Jones, encontrado em Douglas Henry Daniels, “The Significance of Blues for American History,” *Journal of Negro History*, Volume 70 (Winter – Spring, 1985), 14-23.

³⁰ *Invisible Man*, 243.

³¹ *Shadow and Act*, 208.

³² *Shadow and Act*, 208-209.

³³ *Going to the Territory*, 42. Ritmos utópicos: Ralph Ellison e a estética do jazz.