

RALPH ELLISON

**HOMEM
INVISÍVEL**

Romance

Tradução
MAURO GAMA

2ª edição

JO JOSÉ
OLYMPIO

Rio de Janeiro, 2020

*Estetismo, raça e política na
imaginação literária de Ralph Ellison*

Gabriel Trigueiro

Em 14 de abril de 1952 a Random House publicou *Homem invisível*, de Ralph Ellison, uma obra que provocou reações imediatas, e majoritariamente positivas, assim que começou a circular. Em 1953, por exemplo, o livro de Ellison levaria o National Book Award de ficção. Em primeiro lugar, os fatos. *Homem invisível* é o que um crítico uma vez chamou de “um livro tumultuoso”. Além de ser um grande escritor, certamente um dos maiores do século passado, Ralph Ellison era também um grande leitor. Admirava gente como William Faulkner, T. S. Eliot, James Joyce, Ernest Hemingway e, sobretudo, Fiódor Dostoiévski.

Ellison consegue a um só tempo ser um cronista social complexo, profundo, sutil e ambíguo, mas também um esteta. Ao longo das páginas deste livro observamos o autor brincar com a linguagem, alternando inúmeras vezes um registro popular e coloquial com os conhecidos formalismos da tal da alta cultura. Além disso, traça comentários sociais mais profundos — porque muito mais cheios de nuance — do que qualquer crítica sociológica jamais terá feito: sobre raça, sociedade, democracia e pluralismo.

Ainda que o livro não deva ser lido como uma autobiografia — esse é normalmente um exercício intelectualmente preguiçoso, além de bara-

teador da própria obra —, é inegável a presença de inúmeros elementos biográficos. Por exemplo, Ralph Ellison nasceu em Oklahoma, em 1914, e logo iria lidar com duas experiências diversas de racismo: uma explícita, no Sul segregado, e outra mais sutil e, digamos, plástica, no Norte. Ellison ocupou uma série de empregos de baixa qualificação (engraxate, garçom, assistente em consultório de dentista) até que decidiu estudar música no Tukegee Institute — algo que durou apenas dois anos, até que ele resolvesse partir para Nova York, a fim de ganhar dinheiro para que pudesse continuar os estudos com alguma segurança financeira.

Ellison, todavia, jamais retornou. Acabou se estabelecendo em Nova York como escritor, sob os auspícios de Richard Wright, e teve um momento de encantamento com o Partido Comunista, durante a década de 1930: o momento no qual o Partido Comunista norte-americano tratava a população afro-americana como uma espécie de “proletariado natural” e, por conseguinte, como a “vanguarda da revolução” que estava por vir. Não demoraria muito, entretanto, até que Ellison se desiludisse com os seus camaradas — algo análogo, aliás, ao processo que observamos ocorrer com a relação do personagem principal de seu livro e o grupo político nomeado como “a Irmandade”, claramente inspirado no partido.

Homem invisível é um romance de formação rico em alegorias, parábolas e simbolismo. Não à toa, já foi chamado de “o Moby Dick da crise racial norte-americana”. É um romance de formação, porque aquilo que está em questão, o tempo todo, é a identidade do protagonista-narrador, jamais nomeado. A ironia é o fato de que o personagem busca saber quem ele é invariavelmente a partir de suas interações com os outros: sua família, a direção da sua faculdade, os membros da Irmandade, um grupo de nacionalistas negros e demais encontros circunstanciais. No entanto, cada um que passa em sua vida jamais o enxerga em sua totalidade, mas apenas de modo instrumental, fracionado, borrado. É essa dificuldade, e essa jornada, em busca de ser reconhecido, ou melhor, de ser visto, que é a sua fonte permanente de angústia, ansiedade e desassossego. *Homem invisível* é um livro sobre a construção do *self*; é sobre a construção da nossa identidade mais particular e indivisível, e o sem-número de batalhas constantemente travadas contra a tirania das expectativas e projeções sociais com que temos que lidar.

A recepção de *Homem invisível* tem que ser compreendida a partir de determinadas variáveis: algumas objetivas, outras subjetivas. Por exemplo, um elemento certamente relevante é o fato de que Ralph Ellison jamais escondeu o seu elitismo cultural e a sua predileção por fazer parte de clubes socialmente exclusivistas. Como diz uma famosa anedota literária: Ralph Ellison sempre foi o autor negro favorito dos professores de literatura brancos. Aliás, além disso, foi o autor negro favorito de escritores como John Cheever, Robert Penn Warren e Saul Bellow — este último famoso por sua fala: “Quem é o Tolstói dos zulus?” Aqui o ponto relevante é o de que Ellison tinha de fato um temperamento conservador, o que obviamente não significa argumentar que ele era também conservador do ponto de vista político. Ellison era, isso sim, um esteta e acreditava com toda a força que a arte pertencia a um domínio superior da criação humana, um domínio que necessariamente deveria se elevar sobre os demais, sobretudo o da política. Apontar isso não significa dizer que o seu universo literário é desprovido de política: muito pelo contrário. Em *Homem invisível* há discussão política profunda, sofisticada e que, o mais difícil, anda de mãos dadas com um rigor formal notável. Ellison não é apenas um grande escritor com algumas boas ideias desenvolvidas ao longo de seu romance — o que já não seria pouco, repare. Ralph Ellison é um intelectual de primeiro calibre, mas que tem o cuidado de não dar ascendência às suas convicções políticas e intelectuais em detrimento do seu projeto estético e literário. A propósito, o contrário também não ocorre em parte alguma do livro. A simetria entre a forma e as ideias é impecavelmente construída, com talento e equilíbrio raros, de modo que um depende do outro, um fortalece o outro, numa balança perfeita, irretocável mesmo.

Se por um lado observamos no livro uma discussão sobre raça e identidade sociologicamente rica e politicamente sofisticada, trata-se igualmente de uma obra que permanece sendo uma fonte inesgotável de beleza formal, escrita por um classicista diletante, um esteta, cujo principal ato de insubordinação ao *establishment* racista e moralmente depravado da Jim Crow foi o de escrever, ele mesmo, não apenas o grande romance negro de seu tempo, mas, sim, o grande romance norte-americano de sua geração. Outro aspecto relevante de sua es-

crita é o fato de que todas as falas e as ações políticas no livro não se prestam a proselitismos de qualquer espécie, antes estão a serviço do desenvolvimento das cenas e dos personagens. Como grande escritor que é, Ellison dá plausibilidade e movimento a nacionalistas negros, a comunistas (embora não sejam explicitamente nomeados como tal) e a todo tipo de gente.

A sua sensibilidade estética e política — as duas coisas estão meio que imbricadas o tempo todo — consegue captar com cuidado e atenção todas as filigranas, variações e distinções do racismo estrutural dos EUA de sua época. Isto é, se há inegavelmente um racismo truculento, legalmente sancionado e explícito no Sul, sua contraparte do Norte se esconde sob um verniz mais civilizado, educado e progressista, mas é igualmente tóxico e talvez até mais perigoso, porque oblíquo, condescendente e implícito à superfície das coisas.

Em entrevista concedida à BBC em 1965, Ralph Ellison declarou explicitamente o seu encantamento quando, ainda jovem, leu pela primeira vez “A terra desolada”, de T. S. Eliot, e observou uma imagética absolutamente rica e derivada da religião (uma religião que lhe era familiar, diga-se), além do que ele classificou como “uma reverência irreverente à tradição”. T. S. Eliot declaradamente reconhecia a importância dos clássicos, mas isso não o impedia de brincar com eles ou mesmo rir deles. Além disso, o entendimento do poeta da ideia de “tradição” era amplo: significava, por um lado, o rigor formal do cânone, mas por outro, significava igualmente a tradição popular norte-americana (seus cânticos populares, folclore etc.). Esses traços presentes em Eliot seriam mimetizados à perfeição por Ellison em seu *Homem invisível*. Outro aspecto estilístico que ele menciona nessa mesma entrevista à BBC é a semelhança entre o “inglês negro”, falado nas ruas do Harlem, e o inglês elizabetano — segundo Ellison, ambos possuíam um sentido de comicidade e uma expressividade muito próprias, sempre faziam referências ao passado (pautavam-se por um determinado senso de tradição, portanto) e eram fonte de inegável sabedoria.

Ademais, era possível, de acordo com Ellison, traçar uma genealogia dos tipos de discursos empregados nos sermões das igrejas dos negros no Harlem: eles teriam suas origens na linguagem empregada por gente

como Shakespeare e John Donne. Argumentar isso não implicava dizer, é claro, que aqueles pastores necessariamente haviam lido os poetas metafísicos da Inglaterra do século XVI, mas que, de alguma forma (consciente ou não), eram fonte e estavam passando adiante uma “tradição viva”. Segundo Ellison: “A grande tradição da eloquência na oratória pública não está no Congresso dos EUA, mas nas igrejas dos negros.”

Também é interessante recordar da entrevista clássica concedida por Ralph Ellison à *Paris Review*, em 1954. A entrevista é toda irretocável, mas sempre me chamou a atenção a resposta a uma pergunta em especial. A partir de uma conversa sobre o realismo social literário, perguntam a Ellison: “Então você considera o seu romance um trabalho de literatura pura, em oposição a um que se filie a uma tradição de protesto social?” No que o autor responde: “Repare, eu não reconheço a dicotomia arte e protesto. *Notas do subsolo*, de Dostoiévski, é, entre muitas outras coisas, um protesto contra as limitações do racionalismo do século XIX; *Dom Quixote*, *A condição humana*, *Édipo rei*, *O processo* — todas essas obras são obras de protesto, protestos diante da limitação da vida em si mesma. Se o protesto social é uma antítese da arte, o que faremos com Goya, Dickens e Twain? Com frequência escutamos reclamações dirigidas ao chamado romance de protesto, especialmente quando escrito por negros, mas me parece que esses críticos poderiam questionar com mais precisão a falta de excelência e o provincialismo tão típicos a essas obras.”

É sempre conveniente lembrar que *Homem invisível* ganhou o National Book Award de 1953, derrotando um livro como *O velho e o mar*, de Ernest Hemingway. Portanto é seguro argumentar que Ralph Ellison já havia obtido prestígio social do *establishment* literário e cultural norte-americano pelo menos desde a publicação de seu primeiro romance (e o único acabado em vida; o segundo, *Juneteenth*, foi editado e publicado postumamente). Também é seguro afirmar que Ellison conscientemente buscava evitar qualquer controvérsia maior ao deliberadamente não se posicionar em público sobre a segregação em seu país e a brutalidade do Estado na repressão do ativismo negro durante as lutas dos direitos civis na década de 1960. Além disso, verdade seja dita, Ellison sempre teve um entendimento algo tradicionalista da cultura e, por consequência, do modo pelo qual se organizam as relações sociais e mesmo a

política. Como ele mesmo pontua, em introdução escrita em 1981 para uma das edições de *Homem invisível*: “aquilo que normalmente se supõe ser história do passado faz parte, na verdade, do presente que estamos vivendo, como William Faulkner insistia. De maneira furtiva, implacável e ardilosa, inspira tanto o observador quanto a cena observada, os padrões de comportamento, os costumes e a atmosfera, falando mesmo quando ninguém o quer escutar”.

Aqui o ponto principal sobre *Homem invisível* é o fato de que, ao escrevê-lo, Ralph Ellison a um só tempo nega uma tradição e inventa outra, inteiramente nova. A tradição negada é a do “romance de protesto racial” mais óbvio e superficial. No lugar de raiva, Ellison queria que o seu personagem expressasse ironia. Seu desejo era o de escrever “um estudo dramático de uma humanidade comparada”.

Homem invisível pode ser chamado de um romance de formação por dois motivos: em primeiro lugar, devido à organização do arco do personagem principal. Em segundo, porque se trata de um livro responsável igualmente pela formação ainda inacabada da identidade de uma nação. O livro de alguma forma resgata uma tradição idealista a respeito do papel da arte na promoção de virtudes e valores republicanos nos cidadãos da pólis. Como Ralph Ellison argumenta sobre o papel da ficção: “reside nela sua verdadeira função e potencial de promover mudanças, pois a sua forma mais séria, assim como a melhor política, é um impulso em direção a um ideal humano. Essa força se aproxima desse ideal por um processo de sutil negação do mundo das coisas em benefício de um complexo de aspectos positivos artificiais”.

A visão de Ellison sobre o seu romance sempre foi universalista e democrática. Sua ideia era a de, à moda de alguém como Henry James, compor um romance protagonizado por um personagem principal que fosse intelectualizado, articulado e superautoconsciente. À diferença de Henry James, entretanto, seu personagem seria negro. Para Ellison, não havia até então na ficção afro-americana (e tampouco nos personagens negros escritos por autores brancos) esse tipo de expressividade ficcional e tampouco de profundidade humana. *Homem invisível* conseguiu não somente ser esse romance, mas também inaugurar uma nova tradição e imaginação literárias.

Introdução

O que um romancista pode dizer sobre seu trabalho, se é que pode fazê-lo, que não fosse melhor deixar para os críticos? Estes, pelo menos, têm a vantagem de lidar com as palavras na página, enquanto, para ele, a tarefa de explicar o processo envolvido em colocá-las ali é semelhante ao de ordenar a um gênio da lâmpada que se retire obedientemente — não apenas de volta à garrafa tradicional, mas à fita e às teclas de uma máquina de escrever, agora já extinta. E, nesse caso específico, ainda com mais razão, pois, desde seu início inesperado, esta foi uma obra de ficção com elevado grau de autodeterminação e espontaneidade. Isso porque, no momento em que me empenhava numa narrativa inteiramente distinta, ela se apresentou por meio das palavras que se tornariam a abertura de seu prólogo, instalando-se e evoluindo como um desafio à minha imaginação durante uns sete anos. Além disso, apesar de seu cenário em tempos de paz, irrompeu do que fora concebido como um romance de guerra.

Tudo começou no verão de 1945, num celeiro de Waitsfield, Vermont, onde eu estava afastado do serviço na Marinha Mercante, licenciado por motivo de doença. Apesar do fim da guerra, ela continuava a me preocupar em vários pontos de Nova York, inclusive em seus metrô lotados: num estábulo adaptado da Rua 141, num conjugado da Avenida St. Nicholas e, mais surpreendentemente, num conjunto de cômodos que, no mais, era ocupado por joalheiros e se situava no oitavo andar do número 608 da Quinta Avenida. Ali, graças à generosidade de Beatrice

e Francis Steegmuller, à época numa viagem de um ano ao exterior, descobri que escrever poderia ser tão difícil no elegante escritório de um colega escritor quanto num atulhado apartamento do Harlem. Havia, contudo, diferenças importantes, e algumas operaram maravilhas em minha vacilante autoestima, servindo, talvez, de catalisadores para a fantástica combinação dos elementos que comporiam a ficção ora em desenvolvimento.

Os proprietários do apartamento, Sam e Augusta Mann, providenciaram para que eu trabalhasse sem ser incomodado, tivesse um horário para almoçar fora, geralmente à custa deles, e se mostraram muito inclinados a incentivar meus esforços. Graças a eles, me vi capaz de cumprir o horário de trabalho regular de um comerciante, e o fluxo constante de belos objetos pelas salas, assim como as avaliações de pérolas e diamantes, platina e ouro, pelos peritos que as ocupavam, davam-me a sensação de estar vivendo muito acima de minhas posses. Assim, na verdade, e simbolicamente, o oitavo andar foi a maior altitude em que o romance se desenvolveu, mas esse era um grito longo e distante de nosso apartamento abaixo do nível da rua e bem poderia ter se revelado desorientador, se eu não estivesse conscientemente interessado numa personagem ficcional concentrada em trilhar seu caminho em setores da sociedade cujas maneiras, motivos e rituais eram desconcertantes.

De modo bastante curioso, apenas os ascensoristas questionavam minha presença num prédio tão opulento, mas isso, afinal de contas, aconteceu numa época em que os porteiros dos prédios localizados em bairros de classes média e alta direcionavam rotineiramente pessoas como eu aos elevadores de serviço. Apresso-me, porém, a acrescentar que nada desse teor jamais aconteceu no 608, pois, assim que os ascensoristas se acostumaram com minha presença, mostravam-se bastante simpáticos. E isso foi verdade até mesmo com relação a um imigrante entre eles que lia muito, e que achou a ideia de eu ser um escritor bastante engraçada.

Em compensação, alguns dos vizinhos da Avenida St. Nicholas me consideravam de caráter duvidoso. Aparentemente, porque Fanny, minha mulher, entrava e saía com a regularidade de quem tinha um emprego convencional, enquanto eu costumava ficar em casa, sendo

visto, nas horas mais estranhas, levando nossos *terriers* escoceses para passear. No entanto, isso se devia, basicamente, ao fato de não me enquadrar em nenhum dos papéis, legais ou ilegais, com que meus vizinhos estavam familiarizados. Não era nem bandido, nem traficante, carteiro, médico, dentista, advogado, alfaiate, agente funerário, barbeiro, empregado de bar ou pregador. E, embora meu linguajar sugerisse um nível de educação superior, também ficava claro que eu não pertencia ao grupo de profissionais que viviam ou trabalhavam nas vizinhanças. Minha situação indefinida era, portanto, assunto de especulação e fonte de mal-estar, especialmente entre aqueles cujas atitudes e modos de conduta estavam em desacordo com os ditames da lei e da ordem. Isso contribuiu para um relacionamento que se limitava a acenos convencionais, em que meus vizinhos se mantinham a distância e eu também. Todavia, a suspeita se mantinha e, numa tarde nevada, enquanto descia uma rua escura em direção ao sol hibernal, uma senhora embriagada me fez saber exatamente como eu era classificado em sua variada lista de tipos e personagens.

Sonolentemente encostada à parede da frente de um bar da esquina, enquanto me aproximava, e dirigindo seus comentários a meu respeito, como se fosse para seus companheiros bêbados, disse:

— Aquele negro *ali* deve ser algum tipo de gostosão, pois, enquanto a mulher fica ralando como uma escravazinha, só *o* vejo passeando com os malditos cachorros deles e tirando umas porcarias de umas fotos!

Francamente, fiquei assustado com tão baixa avaliação, pois, por “gostosão” ela queria dizer um homem que vivia dos ganhos de uma mulher, um tipo normalmente identificado pela ociosidade, pelas roupas espalhafatosas, pelo estilo pessoal exibicionista e pelos negócios impiedosos de um cafetão convicto — qualidades das quais eu era tão completa e ostensivamente desprovido que ela teve de rir da própria investida provocadora. Embora a manobra tática subentendesse suscitar um revide, fosse de ira ou de conciliação, ela estava bêbada demais, ou desconectada da realidade, para se importar com aquilo, desde que lançasse alguma luz nas sombras de minha existência. Por conseguinte, me sentia menos incomodado do que divertido e, como voltava para casa com cinquenta dólares licitamente ganhos com um trabalho foto-

gráfico, consegui sorrir, enquanto permanecia silenciosamente oculto em meu mistério.

Mesmo assim, aquela senhora embriagada chegara razoavelmente perto de um dos ajustes econômicos que me tornaram possível escrever, e também isso faz parte da história que está por trás deste romance. Minha mulher realmente supria as contribuições mais certas de nossa renda, enquanto as minhas vinham de maneira totalmente irregular. No período em que o livro esteve em andamento, ela trabalhou como secretária de diversas organizações e veio a coroar sua vida profissional como diretora executiva do Centro Médico Americano de Burma, um grupo que apoiava o trabalho do dr. Gordon S. Seagrave, o famoso “Cirurgião de Burma”. Quanto a mim, eu revisava alguns livros, vendia artigos e histórias curtas, fazia trabalhos avulsos de fotografia (inclusive retratos para capas de livros de Francis Steegmuller e Mary McCarthy), montava amplificadores e instalava equipamentos de som de alta-fidelidade. Havia também algumas economias de meu trabalho em navios, uma subvenção do Fundo Rosenwald* e sua renovação, um pequeno adiantamento da editora e, por algum tempo, a remuneração mensal de nossa amiga e patrona das artes, a finada Sra. J. Caesar Guggenheimer.

Naturalmente, os vizinhos nada sabiam a esse respeito, nem nosso senhorio, que considerava escrever uma ocupação tão duvidosa para um homem jovem e saudável que, durante nossa ausência, não hesitou em entrar no apartamento e remexer meus papéis. Ainda assim, esses aborrecimentos tinham de ser suportados como parte da desesperada aposta na minha transformação em romancista. Felizmente, minha mulher confiava em meu talento, era dotada de refinado senso de humor e da capacidade de ser benevolente com a vizinhança. Eu não deixava de apreciar a hilariante inversão de uma mobilidade social racialmente restrita, que me surpreendia nas viagens diárias em que saía de uma vizinhança negra, na qual estranhos colocavam em dúvida meu caráter moral com base em nossa cor comum e em meu vago desvio das normas estabelecidas, até encontrar o santuário num ambiente de predomínio

* O Fundo Rosenwald patrocinava a educação de crianças afro-americanas e outras causas filantrópicas na primeira metade do século XX. (*N. do T.*)

branco, em que a mesma cor e a indefinição de papel me tornavam anônimo e, desse modo, distante do interesse público. Em retrospecto, é como se escrever sobre invisibilidade me tivesse deixado transparente ou opaco e me fizesse saltar para frente e para trás entre o provincianismo ignorante de um lugarejo e o desinteresse complacente de uma grande metrópole. O que, dada a dificuldade de alguém ficar conhecido como autor nesta sociedade multifacetada, não era uma disciplina inútil para um escritor americano.

Mas, posto de lado o intervalo da Quinta Avenida, a maior parte do romance ainda chegou a ser escrita no Harlem, de onde se extraiu boa parte de seu conteúdo de vozes, dialetos, folclore, tradições e preocupações políticas daqueles de cujas origens raciais e culturais eu compartilho. Da mesma maneira, pois, ocorreu quanto à economia, à geografia e à sociologia da luta mantida para escrever o livro e na retomada das circunstâncias em que teve início.

A narrativa, ofuscada pela voz que falava tão conscientemente da invisibilidade (pertinente aqui, por se ter mostrado uma etapa inábil em relação ao romance atual), focalizava as experiências de um piloto americano capturado que se viu num campo de concentração nazista de prisioneiros de guerra, em que era o oficial de mais alta patente e, por convenção internacional, o porta-voz dos companheiros ali aprisionados. Previsivelmente, o conflito dramático surgiu do fato de ele ser o único negro entre os americanos, e a tensão racial resultante era explorada pelo comandante alemão do campo, para seu próprio divertimento. Tendo de escolher entre a rejeição apaixonada dos dois tipos de racismo, o nativo e o estrangeiro, ao mesmo tempo em que sustentava os valores democráticos que compartilhava com os compatriotas brancos, meu piloto foi obrigado a buscar apoio para seu moral no senso de dignidade individual que possuía e em sua recém-despertada consciência da solidariedade humana. Para ele, aquela visão de fraternidade viril nascida da guerra, a respeito da qual Malraux escreveu com tanta eloquência, não se mostrava acessível e, para sua grande surpresa, a única justificativa para tentar lidar com seus compatriotas como camaradas de armas se baseava precisamente naquelas antigas promessas traídas, proclamadas em divisas e fraseados nacionais, como aqueles que o herói do *Adeus às*

armas, de Hemingway, achara tão obscenos, durante a caótica retirada de Caporetto. Mas, enquanto o herói de Hemingway se esforçava para deixar a guerra para trás e optar pelo amor, para o meu piloto não havia nem fuga, nem um amor à sua espera. Consequentemente, ou teria de afirmar ideais transcendentais de democracia e sua própria dignidade, ajudando os que o desprezavam, ou aceitar sua situação como desesperadamente desprovida de significado: era uma escolha equivalente a rejeitar sua própria humanidade. A maior ironia estava no fato de que nenhum de seus adversários tinha conhecimento de sua luta íntima.

Sem dramatização, tudo isso poderia soar exagerado, mas, historicamente, a maior parte dos conflitos armados deste país, pelo menos para os afro-americanos, tem sido um quadro de guerras dentro de guerras. Foi assim na Guerra Civil, na última das Guerras Indígenas, na Guerra Hispano-Americana e na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais. E, para o negro cumprir seu dever como cidadão, frequentemente era necessário que lutasse pela própria autoafirmação de seu direito de lutar. Desse modo, meu piloto estava preparado para se submeter ao sacrifício extremo, nos tempos de guerra, que a maioria dos governos exige dos cidadãos, embora os dirigentes de sua terra considerassem sua vida como tendo menos valor do que a dos brancos que faziam o mesmo sacrifício. Essa realidade favorecia uma tortura existencial, que recebia mais uma volta do parafuso por parte da consciência de que, uma vez assinada a paz, o comandante do campo de concentração alemão poderia migrar para os Estados Unidos e, imediatamente, desfrutar a vantagem das liberdades negadas à maioria dos heroicos soldados negros. Consequentemente, ideais democráticos e, de igual modo, valores militares, tornavam-se absurdos diante da mística predominante de raça e cor.

Eu mesmo escolhera a Marinha Mercante como uma modalidade mais democrática de serviço (assim como um antigo colega, um poeta, que se perdeu na costa de Murmansk em sua primeira viagem marítima) e, como um marinheiro em terra, na Europa, encontrara numerosos soldados negros que me fizeram vívidos relatos das condições nada democráticas sob as quais lutavam e trabalhavam. Como, porém, meu pai havia lutado em San Juan Hill, nas Filipinas e na China, sabia que essas queixas advinham do que era então um dilema americano arquetípico:

como era possível tratar um negro como igual na guerra e, em seguida, rejeitá-lo em tempos de paz? Também tomei conhecimento de algo em torno dos julgamentos de pilotos negros que, após serem treinados em unidades segregadas e serem submetidos a abusos por parte de oficiais e civis brancos, eram impedidos de voar em missões de combate.

Na verdade, publiquei um conto que abordava esse assunto, e foi nessa tentativa de converter experiência em ficção que descobri ser esse drama implícito muito mais complexo do que eu supunha. Porque, enquanto eu o concebera em termos de conflito entre negros e brancos, maioria e minoria, com os oficiais brancos se recusando a reconhecer a humanidade de um negro que vira na especialização das habilidades altamente técnicas do piloto um modo digno de servir a seu país, ao mesmo tempo em que melhoraria sua situação econômica, cheguei à conclusão de que meu piloto também sentia dificuldade de *se* ver com clareza. E isso tinha a ver com sua ambivalência diante das divisões de classe de seu próprio grupo e diversidades de cultura; ambivalência que se viu posta em foco depois de ele ter se espatifado em aterrissagem numa plantação sulista e ser socorrido por um agricultor arrendatário negro, cujas possibilidades e costumes o fizeram lembrar penosamente a sua própria, e frágil, situação militar, assim como a origem comum da escravidão. Cidadão de dois mundos, meu piloto se sentia mal apreciado por ambos, de modo que não se sentia à vontade em nenhum dos dois. Em resumo, a história descrevia sua luta consciente pela autodefinição e por um apoio invulnerável à sua dignidade individual. De modo algum tinha conhecimento de sua relação com o homem invisível, mas ele trazia claramente alguns de seus sintomas.

No mesmo período, eu havia publicado outra história em que um jovem marinheiro afro-americano, na costa de Swansea, Gales do Sul, fora obrigado a enfrentar os incômodos aspectos “americanos” de sua identidade, depois de americanos brancos terem deixado seu olho preto durante um corte de energia elétrica em tempo de guerra, numa rua de Swansea chamada Straight. Mas, ali, a pressão que tinha em vista o autoexame teve origem num grupo de galeses que o resgataram e o surpreenderam saudando-o como “ianque negro”, convidaram-no para um clube particular e, em seguida, cantaram o hino nacional americano em

sua honra. Ambas as histórias foram publicadas em 1944, mas, em 1945, numa fazenda de Vermont, o tema em torno da busca de identidade por um jovem negro se reafirmava de maneira muito mais desconcertante.

Pois, enquanto eu havia estruturado meus contos com base em experiências familiares, valendo-me de imagens concretas dos personagens e de suas histórias, agora me confrontava com algo nada substancial: uma voz provocadora e desprovida de corpo. E, enquanto estava em vias de planejar uma história baseada na guerra então em andamento, o conflito que me despertara a atenção naquela voz vinha se desenrolando desde a Guerra Civil. Considerando as experiências do passado, eu me sentia em terreno histórico seguro, muito embora permanecesse o problema literário de transportar as complexas emoções humanas e decisões filosóficas enfrentadas por um indivíduo único. Era uma ideia interessante para um romance americano, mas uma difícil tarefa para um romancista incipiente. Portanto, fiquei muito aborrecido por ter meus esforços interrompidos por uma voz irônica, simples, que me atingia por ser tão irreverente quanto um trompete ordinário que soasse através de uma execução, digamos, do “Réquiem de Guerra”, de Britten.

E tanto mais porque a voz parecia estar bem ciente de que uma obra de ficção científica era a última coisa a que eu aspirava escrever. Na verdade, parecia mexer comigo, com insinuações daquele conceito sociológico pseudocientífico que sustentava brotar a maioria das dificuldades afro-americanas de nossa “grande visibilidade”, uma expressão tão ambígua e insidiosa quanto suas paradoxais primas mais recentes, “negligência benigna” e “discriminação invertida”, ambas traduzidas por “deixem aquele negro viverem, mas em seus lugares de sempre”. Durante muitos anos, meus amigos fizeram amargas piadas com base nessas condições, sugerindo que, enquanto o irmão mais escuro era evidentemente submetido à prática de “freios e contrapesos”, e mantido muito mais freado do que em equilíbrio, por sua própria escuridão, ele, todavia, brilhava na consciência americana com tamanha intensidade que a maioria dos brancos dissimulava uma cegueira moral em relação a seu dilema, incluindo-se, entre estes, as ondas de retardatários que se recusavam a reconhecer o quanto se beneficiavam também da condição de segunda classe deles, enquanto jogavam toda a culpa sobre os sulistas brancos.

Assim, apesar das declarações brandas dos sociólogos, na verdade, a “grande visibilidade” gerou um *não* visível — fosse ao meio-dia, na vitrine da Macy’s e iluminado por tochas flamejantes, ou por clarões intensos e repentinos de câmeras fotográficas, fosse enquanto se submetesse ao sacrifício ritualístico dedicado ao ideal da supremacia branca. Após ter ciência disso, e dada a persistência da violência racial, somada à indisponibilidade de proteção legal, me perguntei o que mais haveria para sustentar nossa vontade de perseverar, além de uma boa risada? E podia haver um sutil triunfo escondido nessa gargalhada que se perdera, mas talvez mais afirmativo do que a raiva crua? Uma sabedoria secreta, conquistada a duras penas, que talvez oferecesse uma estratégia mais eficaz, por meio da qual um atrapalhado escritor afro-americano pudesse conduzir seu ponto de vista?

Foi uma ideia surpreendente, mas a voz era tão persuasiva, com seus ecos da gargalhada em tom de *blues*, que me vi incitado a um estado de espírito em que, repentinamente, os eventos atuais, as lembranças e os padrões de comportamento começaram a se combinar para formar uma vaga, mas intrigante, nova perspectiva.

Pouco antes da intromissão do porta-voz da invisibilidade, eu vira, num lugarejo próximo de Vermont, um cartaz que anunciava a exibição de um “*Tom Show*”, aquela denominação esquecida, usada para as versões dos menestréis de rosto negro de *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe. Eu achava que esse tipo de divertimento era coisa do passado, mas ali, num calmo vilarejo do norte, estava bem vivo, com Eliza, escorregando freneticamente e deslizando no gelo, tentando ainda — e isso durante a Segunda Guerra Mundial! — escapar dos cães de caça da escravidão... *Oh, eu galguei toda a colina/ Para meu rosto lá ocultar./ Ela gritou: não há lugar/ Em que ainda escondas tua sina!*

Pelo menos porque aquilo que normalmente se supõe ser história do passado faz parte, na verdade, do presente que estamos vivendo, como William Faulkner insistia. De maneira furtiva, implacável e ardilosa, inspira tanto o observador quanto a cena observada, os padrões de comportamento, os costumes e a atmosfera, falando mesmo quando ninguém o quer escutar.

E assim, à medida que eu escutava, as coisas antes obscuras começavam a tomar forma. Coisas estranhas, coisas inesperadas. Como o cartaz que me fizera lembrar da tenacidade de que pode revestir-se a evasão moral de uma nação, quando se admitem as manifestações dos estereótipos raciais, e a facilidade com que sua experiência mais profunda da tragédia pudera converter-se em uma farsa de cara preta. Até mesmo informações colhidas sobre o passado de amigos e conhecidos caíram no padrão de implicações que emergia lentamente. A mulher de um casal misto que foi nosso anfitrião, neta de um nascido em Vermont que fora general na Guerra Civil, acrescentou um novo aspecto à apresentação do cartaz. Detalhes de antigas fotografias, de versos, charadas e brincadeiras de crianças, cultos de igreja e solenidades acadêmicas, trotes e atividades políticas observadas durante meus dias anteriores à guerra no Harlem — tudo se encaixava. Eu relatara para o *New York Post* o levante de 1943 e fizera agitação, anteriormente, pela libertação de Angelo Herndon e dos *Scottsboro Boys*, marchara com Adam Clayton Powell Jr. em seu esforço para acabar com a segregação nas lojas ao longo da Rua 125, assim como fizera parte de uma multidão que bloqueou a Quinta Avenida em protesto contra a atuação da Alemanha e da Itália na Guerra Civil Espanhola. Tudo e qualquer coisa era grão para meu moinho ficcional. Algumas coisas falavam em alto e bom som: “Use-me aqui”, enquanto outras eram perturbadoramente misteriosas.

Como a súbita lembrança de um incidente de meus dias de faculdade, quando, ao abrir um tonel de plasticina doado a um amigo escultor inválido por um ateliê do norte, encontrei, encoberto pela massa oleosa, um ornato em forma de friso e de figuras modeladas de acordo com as do monumento de *Saint-Gaudens*, do coronel Robert Gould Shaw e seu 54º Regimento Negro de *Massachusetts*, uma obra comemorativa que fica no *Boston Common*. Eu não fazia a menor ideia dos motivos por que isso teria vindo à tona, mas talvez fosse para me lembrar de que, como estava escrevendo ficção, e vagamente procurando imagens de fraternidade entre negros e brancos, seria melhor lembrar que Wilky, o irmão de Henry James, lutara como oficial com aqueles soldados negros, e que o corpo do coronel Shaw fora jogado numa vala junto com os de seus homens. Talvez fosse também para me lembrar de que a guerra,

assim como a arte, poderia transformar-se em algo muito mais profundo e significativo do que sua violência imediata...

De qualquer maneira, estava claro, agora, que a voz da invisibilidade saía das profundezas do complexo subterrâneo americano. Então, com que lógica insana eu deveria finalmente localizar a vida de seu possuidor — e oh, tão eloquentemente — num porão abandonado. Decerto, o processo era muito mais desarticulado do que dou a entender, mas esse era o processo interno-externo, subjetivo-objetivo, da ficção em desenvolvimento, sua casca pintalgada e seu coração surreal...

Mesmo assim, ainda estava inclinado a fechar os ouvidos e prosseguir com meu romance interrompido, mas, como muitos procedimentos de autores no sentido do que Conrad chamou de “componente destrutivo”, eu me enleara num estado de hiper-receptividade; uma condição desesperadora em que um escritor de ficção encontra dificuldade para ignorar até mesmo a mais nebulosa ideia-emoção que surja no processo criativo. Porque ele logo aprende que essas projeções amorfas bem poderiam ser dádivas inesperadas de sua musa inspiradora, que poderia, quando devidamente apreendida, fornecer exatamente os materiais necessários para se manter flutuando nas marés turbulentas da composição. Por outro lado, elas poderiam destruí-lo, sugá-lo nas areias movediças da indecisão. Eu já estava tendo dificuldade suficiente para tentar evitar escrever o que poderia tornar-se nada mais do que outro romance de protesto racial, em vez do estudo dramático de uma humanidade comparada, como sentia que qualquer romance de valor deveria ser, e a voz parecia estar guiando-me precisamente nessa direção. Quando, porém, escutava sua gargalhada zombeteira e especulava que tipo de indivíduo falaria com aquele sotaque, decidi que seria aquele que tivesse sido forjado nos subterrâneos da experiência americana e, ainda assim, conseguira emergir menos enfurecido do que irônico. Alguém que daria risadas longas e barulhentas em tom de *blues*, e que se incluísse na própria crítica da condição humana. Gostei da ideia e, como tentasse visualizar o interlocutor, acabei relacionando-o com aqueles conflitos tragicômicos da época, que sustentavam as energias do meu grupo desde o abandono da Reconstrução. E, depois de persuadi-lo a se revelar um pouco mais, concluí que ele era, sem sombra de dúvida, um “personagem”, e no duplo

sentido do termo. Vi que era jovem, desprovido de poder (refletindo as dificuldades dos líderes negros da época) e ambicioso de um papel de liderança. Um papel em que estava condenado a fracassar. Não tendo nada a perder, e para me dar o maior campo de sucesso ou fracasso, associei-o, muito de longe, ao narrador das *Memórias do subterrâneo*, de Dostoievski, começando, assim, a estruturar o movimento de minha trama, enquanto *ele* começava a se fundir com minhas preocupações mais especializadas com a forma ficcional e com certos problemas originários da tradição literária pluralística de que brotei.

Entre estes, estava a indagação sobre o fato de que a maioria dos protagonistas de ficção afro-americana (para não mencionar os personagens negros na ficção escrita por brancos) era desprovida de profundidade intelectual. Com demasiada frequência, eram figuras surpreendidas nas formas mais intensas de luta social, sujeitas às formas mais extremadas dos dilemas humanos, mas raramente capazes de articular os problemas que os torturavam. Não que muitos indivíduos de valor não sejam, de fato, inarticulados, mas houve, e há, exceções suficientes na vida real para proporcionar modelos ao romancista perceptivo. E, ainda que estes não existissem, seria necessário, tanto no interesse da expressividade ficcional quanto das possibilidades humanas, inventá-los. Henry James nos ensinou muito com seus personagens hiperconscientes, “de individualidade supersutil”, que incorporavam a sua própria natureza refinada, de classe superior, as virtudes americanas da consciência e da percepção. Tais criaturas ideais eram de surgimento improvável no mundo em que eu habitava, mas nunca se sabe, pois há muita coisa despercebida e sem registro nesta sociedade. Por outro lado, sentia que um dos desafios com que o romancista americano sempre deparava era o de dotar de eloquência seus personagens inarticulados, seus cenários e processos sociais. Pois é com essas tentativas que ele cumpre sua responsabilidade social como artista americano.

Poderia parecer que os interesses da arte e da democracia convergem para este ponto: o desenvolvimento de cidadãos conscientes e articulados seria um objetivo firmado por essa sociedade democrática, e tais personagens conscientes e articulados se mostrariam indispensáveis à criação de centros de composição significativos, por meio dos quais

uma coerência orgânica pudesse ser alcançada na elaboração das formas ficcionais. Por meio da imposição de significado sobre nossa desigual experiência americana, o escritor busca criar formas em que atos, cenários e personagens falam mais do que seus egos imediatos e, nessa iniciativa, a própria natureza do idioma está a seu lado, uma vez que, por uma artimanha do destino (e não obstante nossos problemas raciais), a imaginação humana é integradora, e isso também é verdade quanto à força centrífuga que inspira o processo democrático. E, enquanto a ficção é apenas um modo de ação simbólico, um simples jogo de “faz de conta”, reside nela sua verdadeira função e potencial de promover mudanças, pois a sua forma mais séria, assim como a melhor política, é um impulso em direção a um ideal humano. Essa força se aproxima desse ideal por um processo sutil de negação do mundo das coisas em benefício de um complexo de aspectos positivos artificiais.

Assim, se o ideal de se atingir uma verdadeira igualdade política nos escapa efetivamente, como continua acontecendo, ainda há a disponibilidade daquela *visão* ficcional de uma democracia idealizada, em que o real se combina com o ideal e nos oferece representações de um estado de coisas em que as pessoas bem ou mal empregadas, os negros e os brancos, os nortistas e os sulistas, os nativos e os imigrantes todos se unem para nos falar sobre verdades transcendentais e possibilidades tais como aquelas descobertas havidas quando Mark Twain colocou Huck e Jim na mesma balsa.

Isso me deu a entender que um romance poderia ser elaborado como uma balsa de esperança, percepção e entretenimento que poderia ajudar-nos a nos manter flutuando enquanto tentássemos negociar os obstáculos e redemoinhos que marcam os rumos vacilantes de nosso país rumo ao ideal democrático, ou para longe deste. Há, evidentemente, outras metas para a ficção. No entanto, recordo que, durante os dias mais remotos e otimistas dessa república, admitia-se que cada cidadão poderia tornar-se (e deveria preparar-se para tornar-se) presidente. A democracia era considerada, não apenas uma coletividade de indivíduos, conforme a definição de W. H. Auden, mas uma coletividade de cidadãos politicamente astutos que, devido ao nosso alardeado sistema de educação universal e à nossa liberdade de oportunidade, estariam

preparados para governar. À medida que as coisas foram acontecendo, isso se tornou uma possibilidade improvável, mas não inteiramente.

E até para afro-americanos houve a breve esperança que fora encorajada pela presença de congressistas negros em Washington, durante a Reconstrução. Nem eu poderia ver qualquer razão para reconhecer que nossa visão mais depurada das possibilidades políticas (não muito tempo antes de eu começar este livro, A. Phillip Randolph teve de ameaçar nosso querido F.D.R. com uma marcha em Washington, antes de as nossas indústrias bélicas serem abertas aos negros) impusesse restrições indevidas à minha liberdade de escritor, no sentido de manipular imaginosamente aquelas potencialidades que existiam tanto na personalidade afro-americana quanto na estrutura restrita da sociedade norte-americana. Minha tarefa era transcender aquelas restrições. Por exemplo: Mark Twain demonstrara que o romance poderia servir como antídoto cômico para os males da política e, desde 1945, assim como agora, os afro-americanos eram normalmente derrotados em seus embates com a situação, não havendo motivo pelo qual eles, como Brer Rabbit e seus primos mais letrados, os grandes heróis da tragédia e da comédia, não tivessem a possibilidade de arrebatá-la a vitória da percepção consciente das forças que os oprimiam. Desse modo, eu teria de criar um narrador que pudesse pensar tanto quanto agir, e achei uma capacidade de autoafirmação indispensável à sua disparatada busca por liberdade.

Assim, minha tarefa era a de revelar os conceitos humanos universais escondidos nas situações difíceis em que alguém era tanto negro quanto americano, e não apenas um meio de transmitir minha visão pessoal da possibilidade, mas um modo de lidar com o puro desafio retórico envolvido na comunicação através de nossas barreiras de raça, religião, classe, cor e região — barreiras construídas por muitas estratégias de divisão planejadas, e que ainda funcionam, para evitar o que, de outra forma, seria um reconhecimento mais ou menos natural das verdadeiras condições de uma fraternidade entre negros e brancos. E, para derrotar essa tendência nacional a negar a humanidade comum compartilhada pelo meu personagem e por aqueles que poderiam vir a ler sobre sua experiência, eu teria de proporcionar a ele algo de uma visão do mundo, dar-lhe uma consciência em que sérias questões filosóficas pudessem ser

levantadas, provê-lo de uma série de linguajares que tirasse proveito da riqueza de nossa língua vernácula facilmente compartilhada e construir um enredo que o colocasse em contato com vários tipos americanos que circulavam em vários níveis da sociedade. Precisaria, acima de tudo, abordar estereótipos raciais como fato consumado do processo social e, ao mesmo tempo em que apostasse na capacidade de o leitor compreender a verdade ficcional, revelar a complexidade humana que se pretende ocultar com os estereótipos.

Seria uma ilusão, contudo, deixar a impressão de que todo o processo de escrever foi tão solene. Na verdade, houve muita diversão ao longo do caminho. Sabia que estava compondo uma obra de ficção, um trabalho de arte literária que me permitiria tirar partido da capacidade que o romance tem de dizer a verdade enquanto conta realmente uma “mentira”, que é o termo popular afro-americano para uma história improvisada. Tendo trabalhado em barbearias, onde florescia esse tipo de arte oral, tinha conhecimento de que poderia recorrer à rica cultura dos contos populares, assim como à dos romances, e que, estando inseguro de minha habilidade, teria de improvisar com meus materiais, assim como um músico de jazz apresenta um tema musical através de uma metamorfose em louca explosão de estrelas. Nesse momento, reparei que as palavras do Prólogo continham o gérmen do final, assim como as do começo. Eu estava livre para desfrutar as surpresas de episódio e de personagem quando estes surgissem no cenário.

E houve surpresas. Cinco anos antes de o livro se completar, Frank Taylor, que fizera um contrato comigo por ocasião de meu primeiro livro, mostrou um excerto a Cyril Connolly, o editor da revista inglesa *Horizon*, e ele foi publicado num artigo que tratava da arte na América. Isso marcou a publicação inicial do primeiro capítulo, que apareceu nos Estados Unidos logo depois no volume de 1948 da agora extinta *Magazine of the Year*, que se refere às datas de *copyright* de 1947 e 1948, o que causou confusão entre os estudiosos. A data real de publicação do volume completo foi 1952.

Essas surpresas foram tanto encorajadoras como intimidantes, pois, após saborear aquele bocadinho de sucesso, senti-me inseguro acerca de que aquela única seção, que continha a cena da “batalha real”, pudesse

muito bem ser o único incidente interessante do livro. Não obstante, persisti e finalmente chegou o momento em que se tornou significativo trabalhar com meu editor, Albert Erskine. O restante, como se costuma dizer, é história. Minha maior esperança para o livro era de que vendesse exemplares suficientes para evitar que meus promotores editoriais perdessem os investimentos feitos e que meu editor tivesse perdido tempo. Mas, como eu disse no começo, este foi sempre um romance mais voluntarioso e mais autopropulsado, e a prova desta afirmativa é testemunhada pelo fato de que aqui, espantosamente trinta anos mais tarde, estou novamente escrevendo a seu respeito.

Ralph Ellison

10 de novembro de 1981

— Você está a salvo — gritou o Capitão Delano, cada vez mais atônito e aflito. — Você está a salvo: o que lançou essa sombra sobre você?

Herman Melville, *Benito Cereno*

Harry: Posso-lhe afirmar, não é para mim que você está olhando,
Não é para mim que você sorri forçadamente, nem para mim são
seus olhares secretos.

Acuse, se quiser, aquela outra pessoa, se é que existe,
Que você pensava que fosse eu: deixe a sua necrofilia
alimentar-se daquela carcaça...

T. S. Eliot, *Reunião de família*