

**Canções de Amor, Desejo e Perda:
Os *Blues* em Três Romances de Toni Morrison¹**

**João de Mancelos
(Universidade Católica Portuguesa)**

Palavras-chave: Música, *blues*, Toni Morrison, identidade

Keywords: Music, *blues*, Toni Morrison, identity

1. Prelúdio: uma magia azul e negra

Ralph Ellison, em *Shadow and Act* (1964), sintetiza a importância da música afro-americana: “the blues, the spirituals, the jazz, and the dance — was what we had in place of freedom” (254-55). Ao longo de centenas de anos, esta arte representou um lenitivo para a dureza do trabalho nas plantações; uma esperança na vida para além da morte; um meio de partilhar a angústia de amores falhados (Fox-Good 2-4). Neste âmbito, a música constitui uma parte incontornável da identidade cultural e étnica negra nos EUA, e uma manifestação criativa ímpar.

A música afro-americana compreende uma heterogeneidade de expressões nos assuntos, estilo, técnica e instrumentos, abrangendo desde as formas mais antigas, como as canções de trabalho, os espirituais, os *blues* ou o *jazz*, até a moderna música *rap* ou *hip hop*, passando pelo *swing*, popular nas décadas de trinta e quarenta. Neste artigo, interessa-me abordar apenas os *blues*, por ser um género que influencia diversos romances de Toni Morrison, no conteúdo, estilo e estrutura.

Estas melodias tiveram origem na saudade sentida pelos negros cativos, antes mesmo de iniciarem a travessia do Atlântico. Após a captura, homens, mulheres e crianças, desenraizados das aldeias e famílias, eram reunidos em entrepostos de escravos que pontilham toda a costa africana nos Camarões, Congo ou Serra Leoa, onde aguardariam o momento do embarque (Williamson 3). Estima-se que entre trinta e cinco a quarenta milhões de africanos tenham sido transportados, durante seis semanas, nos porões dos navios para a América do Norte. Nessa *Middle Passage*, a doença, os maus-tratos e o suicídio vitimaram um em cada sete prisioneiros, e ficariam gravados na memória dos sobreviventes (Tindall e Shi 123).

Em terra firme, os escravos oriundos da mesma tribo ou zona eram apartados, para evitar

¹ Mancelos, João de. “Canções de amor, desejo e perda: Os *blues* em três romances de Toni Morrison”. *Máthesis* (Universidade Católica Portuguesa, Viseu) 20 (2011): 77-97. ISSN: 0872-0215.

possíveis revoltas e, conseqüentemente, os diversos idiomas e dialetos perderam-se. Já a música das várias tribos sobreviveu, mesclada, e adaptou-se à nova língua e instrumentos, sobretudo a guitarra e o banjo. A partir das canções de trabalho da plantação, dos hinos protestantes e da música *folk*, surgiram os *blues* (O’Neal 22).

Com o fim da Guerra Civil e a abolição da escravatura, *blues* abriram-se a novas influências, sobretudo em Nova Orleães. A grande cidade portuária da Luisiana fervilhava de música, que podia escutar-se nas casas de jogo e nas tavernas, nos bordéis e na Praça Congo, onde se dançava dia e noite. Esta diversificada herança cultural enriqueceu-se, ao longo dos anos, graças à visita dos músicos itinerantes de *blues*, que tocavam nos barcos a vapor do Mississípi (Williamson 11).

Este género musical associou-se ainda a outro momento histórico, importante para a compreensão da identidade afro-americana. Durante a *Great Migration*, nas duas primeiras décadas do século XX, centenas de milhares de negros deixaram o sul rumo a Detroit, Chicago e Nova Iorque, em busca de segurança e melhores condições de vida. Os *blues* viajaram com as massas, e permitiram a integração na metrópole, ao exporem as árduas experiências coletivas, como catarse (Garvey 131).

No entanto, o Orfeu Negro teve de partilhar a sua lira: nas décadas de vinte e trinta surgiram vários conjuntos brancos — destaque os New Orleans Rhythm Kings — que imitavam os negros ou neles se baseavam. Langston Hughes insurge-se contra este *branqueamento* dos *blues* e *jazz* no poema “Note on Commercial Theatre” (1944):

You’ve taken my blues and gone —
 You sing ‘em on Broadway
 And you sing ‘em in Hollywood Bowl,
 And you mixed ‘em up with symphonies
 And you fixed ‘em
 So they don’t sound like me.
 Yep, you done taken my blues and gone.
 (215-216)

Receoso desta apropriação, também Amiri Baraka valoriza a música afro-americana, e defende que os escritores devem explorá-la, distanciando-se de formas artísticas de inspiração europeia e euro-americana: “It would be better if such a poet listened to Bessie Smith sing ‘Gimme a Pigfoot’ or listened to the tragic verse of a Billie Holiday, than be content to imperfectly imitate the bad poetry of the ruined minds of Europe” (113).

Vários autores negros seguiram este conselho, e criaram personagens ligadas à área da música: Lincoln Daily, protagonista do romance *Banjo: A Story without Plot* (1929) de Claude McKay, toca o coração de marinheiros desterrados, com histórias de África e de paragens

distantes; a pianista Oceola Jones parte em busca da dignificação da música negra, no conto “The Blues I’m Playing” (1934) de Langston Hughes; a extrovertida cantora Shug Avery, do romance epistolar *The Color Purple* (1982) de Alice Walker, descobre-se na arte e ajuda a protagonista a encontrar-se como pessoa. Ciente desta influência da música na narrativa afro-americana, Morrison afirma:

For a long time, the art form that was healing for Black people was music. That music is no longer *exclusively* ours; (...). So another form has to take that place, and it seems to me that novel is needed by African-Americans now in a way that was not needed before — and it is following along the lines of the function of novels everywhere. We don’t live in places where we can hear those stories anymore; parents don’t sit around and tell their children those classical, mythological archetypal stories we heard years ago. But new information has to get out, and there are several ways to do it. One is the novel. (Morrison, *Margin* 58)

Morrison cresceu numa família talentosa: o pai tocava violino, e a mãe acompanhara filmes ao piano, no tempo do cinema mudo e cantava *gospel* (Kubitschek 3). Por certo, essa atmosfera beneficiou a sensibilidade da autora, e estimulou o gosto pelos ritmos e sons da palavra. Prova disso, a música negra marca presença em todas as suas obras: os *blues* e o *jazz* predominam em *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) e *Love* (2003); a música *folk* emerge em *Song of Solomon* (1977), romance onde uma canção tradicional conduz a uma viagem de descoberta das raízes; as canções de trabalho percorrem as páginas de *Beloved* (1987); a música clássica surge em *Tar Baby* (1981); e, no recente *A Mercy* (2008), cantos tribais ligam-se à vivência das personagens.

Neste artigo, optei por centrar-me nos *blues*, um estilo menos estudado no contexto da produção morrisoniana, e que suscita novas leituras. Proponho-me analisar a presença deste género nos romances *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) e *Love* (2003). O objetivo é responder a várias perguntas essenciais: quais as funções e significados dos *blues* no conteúdo da obra morrisoniana? Como influencia este género o estilo e as estruturas dos romances da autora? A que experiências individuais ou históricas negras se associa? Para abordar estes temas, recorrerei a saberes provenientes da literatura, música e história, compondo, nota a nota, achegas e respostas.

2. *The Bluest Eye*: em busca de uma canção de si

The Bluest Eye (1970), o romance de estreia de Morrison, narra uma história de interiorização de preconceitos, centrada na personagem Pecola Breedlove, uma menina negra de

onze anos, a viver em Lorain, no Ohio, na década de quarenta. Pecola desejava ter olhos azuis, como a atriz de TV e cinema Shirley Temple (1928), “America’s Little Sweetheart”, que durante a Grande Depressão conquistou o público graças a sua candura e talento, em filmes como *Bright Eyes* (1934), ou *The Littlest Rebel* (1936) (Khun 26-27). A menina acredita só assim poder granjear o afeto da família, que a despreza, e o respeito da comunidade, que a humilha, por ser escura, feia e pobre.

O título da obra causa alguma estranheza, devido ao superlativo *Bluest* e ao substantivo no singular *Eye*. Aparentemente, faria mais sentido dizer *The Bluest Eyes*, expressão que remeteria de imediato para o desejo utópico de Pecola. Porém, sendo *Eye* e *I* palavras homófonas, e tendo em consideração que *blue* significa não apenas *azul*, mas também *triste* ou *melancólico*, é possível ler o título como *The Bluest I* (Surányi 11).

Dentre as personagens associadas aos *blues*, destaco três: Pecola Breedlove; o seu pai, Cholly; e Mrs. MacTeer, uma vizinha. Pecola é a figura que mais evidentemente encarna a melancolia intrínseca ao estilo musical referido. Como na canção, Pecola sente-se amargurada por ser uma rapariga negra, numa nação racista; escura, numa comunidade afro-americana que interiorizou os princípios da discriminação e admira os indivíduos de pele mais clara; pobre, num sistema capitalista onde a riqueza se confunde com êxito (Davis 33). Neste contexto, pelo facto de existir, Pecola recorda aos membros da sua comunidade uma imagem estereotipada dos afro-americanos como pobres, feios e promíscuos. Nas palavras de Claudia, a narradora negra:

All of us — all who knew her — felt so wholesome after we cleaned ourselves on her. We were so beautiful when we stood aside her ugliness. Her simplicity decorated us, her awkwardness made us think we had a sense of humor. Her inarticulateness made us believe we were eloquent. Her poverty kept us generous. (Morrison, *Bluest* 163)

Ao longo do romance, Pecola é vítima de um longo rol de incidentes discriminatórios por parte de brancos e negros de diversas idades e estratos sociais. O Sr. Yakobowski, dono de uma loja de guloseimas, evita tocar as mãos da menina, o que não passa despercebido a Pecola: “The distaste must be for her, her blackness” (Morrison, *Bluest* 36-37). Também a colega de escola, Maureen Peal, uma afro-americana mulata e de olhos verdes, a vilipendia: “I am cute! And you ugly, black” (Morrison, *Bluest* 56). Pecola leva uma existência triste, permeada pela *solidão* de pária na comunidade; pelo *abandono* na escola; pelo *desprezo* na família; pelo *sonho* de ter olhos azuis, só possível na mente. Essa solidão, abandono, desprezo e sonho constituem os temas mais comuns nas canções de *blues*.

Deanna Garabedian argumenta que *The Bluest Eye* tece semelhanças com uma canção de

blues também na *forma*, pois os excertos que encabeçam os capítulos referentes a membros da família MacTeer constituem uma espécie de *refrão* (303-304). Estes textos são semelhantes aos dos manuais para o ensino primário, típicos da década de quarenta, e referentes a uma família euro-americana de classe média, composta pelo pai e mãe, e pelos filhos, Dick e Jane. Contudo, Morrison transformou esses excertos em variações quase ilegíveis do *primer* — fragmentos, sem espaços nem pontuação entre as palavras, e com diversas repetições. Esta estratégia narrativa permite representar, por um lado, a flagrante diferença entre a vida de uma família branca e a dos Breedlove — que não têm tempo para brincar, nem espaço para o afeto; por outro, simbolizam a degradação mental de Pecola, expressa na confusão das frases (Kubitschek 32).

Christine Spies considera a relação entre os excertos e os capítulos como um sistema de *call and response* (66). Esta estratégia, usada nas canções de trabalho negras, e nas baladas de *blues* do final do século XIX, consiste em cantar individualmente um verso, ao qual os restantes músicos respondem oralmente com outros, ou instrumentalmente com uma frase melódica semelhante (Douse 14). O texto principal constitui uma antífona do excerto do *primer* citado: por exemplo, quando este refere à habitação de uma família euro-americana, o capítulo descreve o pobre armazém que serve de residência aos Breedlove (Spies 66-67). É precisamente neste ponto que a leitura de Spies se contradiz: em *The Bluest Eye*, o confronto entre a égide e o texto é evidente, enquanto no *call and response*, tanto a chamada como a réplica são *semelhantes*. Assim, a interpretação de Spies, embora engenhosa, não é substanciada pela técnica musical referida, pelo que não a perfilho.

Em *The Bluest Eye*, a narradora onisciente descreve também a vida de Cholly Breedlove, um negro traumatizado por uma série de experiências disfóricas: apenas com quatro dias, a mãe embrulhou-o em jornais e abandonou-o numa lixeira; cresceu sem o pai, e foi educado por uma tia-avó; durante a primeira experiência sexual, com Darlene, é surpreendido por dois homens brancos, que o humilham.

Tal personagem constitui um desafio para qualquer escritor: como traduzir em palavras uma vida tão perturbada, feita de fragmentos e acasos? A narradora apercebe-se de que apenas um músico de *blues* poderia, com êxito, dar forma ao caos: “The pieces of Cholly’s life could become coherent only in the head of a musician. Only those who talk through the gold of a curved metal, or in the touch of black and white rectangles and taut skins and strings echoing from wooden corridors, could give true form to his life” (Morrison, *Bluest* 125). Este passo alude a uma típica banda de músicos de *blues* ou de *jazz*, mas os instrumentos não surgem mencionados, preferindo a narradora descrever suas características: a curva dourada e metálica remete para o saxofone ou trompete; os retângulos negros e brancos são as teclas de um piano; a pele esticada

é a dos tambores e tamborins; as cordas pertencem a um baixo ou banjo (Henson 88).

A narradora prossegue o relato da vida de Cholly, centrando-se agora numa disparidade de frações, que incluem memórias e sentimentos, desde a alegria à paixão, passando pela revolta e angústia:

Only they would know how to connect the heart of a red watermelon to the asafetida bag to the muscadine to the flashlight on his behind to the fists of money to the lemonade in a Mason Jar to a man called Blue and come up with what all of that meant in joy, in pain, in anger, in love, and give its fine and pervading ache of freedom. (Morrison, *Bluest* 125)

Neste passo, ao estilo do *stream of consciousness*, elementos desconexos, enumerados em torrente e quase sem pontuação, realçam a caótica existência de Cholly. As linhas seguintes, compassadas pela repetição do termo *free* e pelo paralelismo estrutural, revelam que a vida deste afro-americano se fizera ao sabor do acaso e da liberdade inerente ao *improviso* dos *blues*:

Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. Dangerously free. Free to feel whatever he felt — fear, guilt, shame, love, grief, pity. Free to be tender, free to be violent, to whistle or weep. Free to sleep in doorways or between the white sheets of a singing woman. Free to take a job, free to leave it. (Morrison, *Bluest* 125)

A liberdade é um conceito basilar da música afro-americana, que vive do improviso, em vez da obediência a uma pauta, como sucede na interpretação clássica europeia e euro-americana; solicita o contributo imaginativo dos vários membros de uma banda, e não a submissão à figura autoritária do maestro; apela à dança e ao envolvimento do espectador ativo, em vez da audiência silenciosa e estática (Rice 159).

Outra personagem caracterizada através dos *blues* é Mrs. MacTeer, a carinhosa mãe de Claudia e de Frieda, amigas de Pecola. Claudia recorda que MacTeer canta para afastar as preocupações e aborrecimentos do quotidiano. Nesse sentido, os *blues* exercem um efeito catártico e, como afirma a narradora, a dor suaviza-se até se tornar doce:

She would sing about hard times, bad times, and somebody-done-gone-and-left-me times. But her voice was so sweet and her singing-eyes so melty I found myself longing for those hard times, yearning to be grown without ‘a thin di-i-ime to my name.’ I looked forward to the delicious time when ‘my man’ would leave me, when I would ‘hate to see that evening sun go down...’ ‘cause then I would know ‘my man has left this town.’ Misery colored by the greens and blues in my mother’s voice took all of the grief out of the words and left me with a conviction that pain was not only endurable, it was sweet. (Morrison, *Bluest* 17-18)

Mrs. MacTeer entoa dois versos da popular canção “St. Louis Blues” (1914), composta por William Christopher Handy e Louis Armstrong, e gravada em diversas versões (Davis 59). Este tema revela marcas dos *blues*, quer na letra, quer na estrutura de doze compassos, nas primeiras estrofes:

I hate to see that evening sun go down,
I hate to see that evening sun go down,
'Cause my lovin' baby done left this town.

If I feel tomorrow, like I feel today,
If I feel tomorrow, like I feel today,
I'm gonna pack my trunk and make my getaway.

Oh, that St. Louis woman, with her diamond rings,
She pulls my man around by her apron strings.
And if it wasn't for powder and her store-bought hair,
Oh, that man of mine wouldn't go nowhere.
(Armstrong 1)

O sujeito poético é uma mulher, abandonada pelo homem, seduzido por uma amante de St. Louis. Na versão de Bessie Smith, a letra é mais extensa e refere o desejo de recuperar o namorado fugitivo: “Goin’ to pin myself close to his side, / if I flag his train, I sure can ride” (Smith 10). O comboio constitui uma presença incontornável nos *blues* e representa a migração para a cidade, a vida itinerante e livre dos *bluesmen* ou *blueswomen*, ou a partida da pessoa amada (Williamson 12).

Como nota Spies a canção também é importante no contexto do romance em estudo, pois sublinha a beleza dos afro-americanos (14). Tal nota-se em versos como: “Blacker than midnight, teeth like flags of truce / Blackest man in the whole St. Louis / Blacker the berry, sweeter is the juice” (Smith 10). Tal formosura é diferente da imagem angelical encarnada pela atriz Shirley Temple. Em vez de a idolatrar, como fez Pecola, Claudia desmembra as bonecas loiras e de olhos azuis, feitas à imagem e semelhança do Outro. Isto para se poder definir e amar como pessoa, em vez de passivamente aceitar estereótipos redutores, notas dissonantes que desfiguram a *canção de si*.

3. Jazz

“Sth” — a primeira palavra de *Jazz* (1992), sexto romance de Morrison, imita o som de uma agulha a entrar na faixa de um disco de vinil (Boutry 103). É um início significativo para uma das obras mais melodiosas da autora, nas alusões à música negra; no estilo ritmado; nos

improvisos da narradora, a lembrar as variações de uma canção *blues*; e no enredo, onde se cruzam o amor, o ciúme e a violência. Aquando da sua publicação, diversos críticos, entre os quais Edna O'Brien (30) ou Jane Mendelsohn (25), associaram esta obra ao género do *jazz*. Contudo, minoraram a influência dos *blues*, quanto a mim incontornável para compreender em profundidade este romance.

A ação da obra decorre sobretudo no bairro de Harlem, na segunda metade dos anos vinte, uma época incontornável para a música negra, graças a Mamie Smith e o seu "Crazy Blues" (1920), que vendeu seis milhões de exemplares em seis meses, Gertrude "Ma" Rainey ou Ida Cox (Dicaire 185). Nos "roaring twenties", o *jazz* e os *blues* urbanos desempenharam um papel significativo na identidade afro-americana, e na imagem que os brancos dela formaram. Numerosas canções aludem a um estereótipo da mulher negra, vista como sedutora e altiva. O icónico "Wild Women Don't Have the Blues" (1924), celebrado por Ida Cox, argumenta:

You never get nothing by being an angel child
 You better change your ways and get real wild
 I wanna tell you something, I wouldn't tell you a lie
 Wild women are the only kind that really get by
 'Cause wild women don't worry, wild women don't have their blues.
 (Cox 19)

Talvez nenhuma cantora encarne o estereótipo dessa mulher-demónio como Bessie Smith, conhecida como a imperatriz dos *blues*. Em 1923, lança o primeiro disco, *Down Hearted Blues* e, em apenas seis meses, vende 780 mil exemplares, consagrando-se. Nessa e na década seguinte, a sua voz de contralto deu forma a canções de amor e erotismo, que não deixaram indiferentes nem fãs nem críticos. David Whiteis celebra a cantora nestes termos:

With her air of brazen self-confidence, her apparently fearless strutting of her appetites (sexual and otherwise), her defiant refusal to compromise her selfhood or her integrity (at least in public), even her flair for ostentation and conspicuous consumption, she became a role model and heroine for African-American admirers who saw in her success a vision of what 'the race' might someday be able to achieve.
 (63)

As descrições presentes nas bolsas dos discos também enfatizam a imagem sedutora das cantoras de *blues*, para promoverem as vendas. Acerca de Clara Smith, "The World's Champion Moaner", os publicitários da Columbia Records afirmavam: "Listen to her voice. A balm for tired ears! You can hear her voice, and it seems like you can almost get the smile, too, on Columbia New Process Records" (Boutry 95). A ausência da sensual cantora, presente apenas no registo gravado, dá azo a que o ouvinte a imagine e idealize. Morrison refere este fenómeno no romance

Jazz (1992): “The clarinets had trouble because the brass was cut so fine, not lowdown the way they loved to do it, but high and fine like a young girl singing by the side of a creek, passing the time, her ankles cold in the water. The young men with the brass probably never saw such a girl, or such a creek, but they made her up that day” (196).

Jovem, bela, voluptuosa — eis a mulher exaltada pelos *blues*. Em *Jazz*, essa imagem encarna como Dorcas Manfred, uma afro-americana de dezoito anos, interessada nas festas e namoros que a Big Apple oferece. Entre a educação severa da tia Alice e o apelo da música, Dorcas escolhe, sem hesitar, a segunda:

While her aunt worried about how to keep the heart ignorant of the
heaps and the head in charge of both, Dorcas lay chenille bedspread,
tickled and happy knowing that there was no place to be where
somewhere, close by, somebody was not licking his licorice stick, tickling
the ivories, beating his skins, blowing off his horn while a knowing
woman sang ain't nobody going to keep me down you got the right key
baby but the wrong keyhole you got to get it bring it and put it right
here, or else. (Morrison, *Jazz* 60)

Neste passo, Morrison constrói uma atmosfera musical, através da referência a instrumentos utilizados pelos quartetos e quintetos de *blues*, e também pela alusão a título de canções famosas na época, como “You Got the Right Key, But the Wrong Keyhole” (1923), composto por Clarence Williams e Eddie Green. Os nomes destas canções são enumeradas sem qualquer vírgula a separá-las, sugerindo uma perpétua melodia, mas também a semelhança entre as baladas em voga, nos temas abordados: amor, abandono e ciúme. No passo transcrito, Morrison cria uma sensação musical, através de vocábulos com o som “ick”, que lembram o ritmo de uma bateria, ou “ing”, sugerindo movimento, ou ainda pelas repetições rimadas de “where”/“somewhere”, “somebody”/“nobody” (Rodrigues 247).

Dorcas é digna de uma canção de *blues*, pois nela convergem elementos tão característicos das letras deste género musical: amor, traição, ciúme, violência. A jovem é a amante de Joe Trace, um afro-americano de cinquenta e três anos, casado há mais de três décadas com Violet, ambos vindos do sul rural para Harlem no contexto da *Great Migration*. Perante uma vida de matrimónio cada vez mais vazia, Joe aluga um quarto à vizinha de cima, Malvonne, onde decorrem os *rendez-vous* com Dorcas. A infidelidade não se circunscreve a estas quatro paredes, alargando-se a diversos clubes e *speakeasies* da grande cidade, ao sabor dos caprichos da jovem, descritos neste excerto, ritmado pelas oclusivas surdas: “Sneaked around, plotted, and stepped out every night the girl demanded. They went to Mexico, Sook’s and clubs whose names changed every week” (Morrison, *Jazz* 49).

Este passo do romance ecoa as preferências culturais não apenas da classe média afro-

americana, mas também euro-americana, nos anos vinte. Numerosos brancos, cativados por aquilo a que chamavam *primitivism*, deslocavam-se aos cabarés e clubes do bairro de Harlem, para assistir à atuação das bandas em voga. Estabelecimentos como o *Smalls' Paradise* ou o *Cotton Club*, dirigido por Owney Madden, enchem-se de entusiastas da música e da dança, num clima de festa permanente (Pelote 725).

O previsível fim do namoro de Dorcas com Joe ocorre na sequência de uma discussão, em que esta profere palavras duras: “I want you to leave *me*. I don't want you inside me. I don't want you beside me. I hate this room. I don't want to be here and don't come looking for me” (Morrison, *Jazz* 189). Em pensamento, a jovem revela ao leitor, as verdadeiras razões desta decisão: o seu desejo por Acton, um jovem negro que todas as raparigas cobiçam. Neste contexto, Joe corresponde à imagem do homem solitário, celebrado numa estrofe, por um músico de rua:

Blues man. Black and bluesman. Blacktherefore blue man.
Everybody knows your name.
Where-did-she-go-and-why-man. So-lonesome-I-could-die man.
Everybody knows your name.
(Morrison, *Jazz* 119)

Ansiando por uma segunda oportunidade, num dia frio de Janeiro, Joe procura a jovem, em Harlem, como um caçador em busca da presa — *hunting* é o termo que usa, e significativamente, o nome bíblico Dorcas quer dizer *gazela* (Rodrigues 252). No decorrer dessa procura, entra num salão, e seduz-se pela “devil's music” que aí toca:

I dismissed the evil in my thoughts because I wasn't sure that the sooty music the blind twins were playing wasn't the cause. It can do that to you, a certain kind of guitar playing. Not like the clarinets, but close. If that song had been coming through a clarinet, I'd have known right away. But the guitars — they confused me, made me doubt myself, and I lost the trail. (Morrison, *Jazz* 132)

Na festa, Joe encontra Dorcas a dançar com o jovem Acton, mais feliz do que algum dia estivera consigo, rendida em absoluto aos *blues*. Numa estratégia geradora de suspense, a ação é adiada por um solilóquio de Dorcas, ocupando quatro páginas. Referindo-se a Joe, a jovem pressente a tragédia, “He's coming for me”. As palavras surgem diversas vezes no texto, com variações: “But he's coming for me”; “I know he's looking and now I know he's coming”; “He's coming for me” (duas vezes) (Morrison, *Jazz* 189-192). A frase constitui uma espécie de *riff*, ou repetição de uma linha melódica com ou sem variantes, típico das toadas de *blues*.

O receio de Dorcas concretiza-se quando, toldado pelo ciúme e pela música, Joe a atinge a tiro e foge: “He's here. Oh, look. God. He's crying. Am I falling? Why am I falling?” (Morrison,

Jazz 192). Num desfecho para o crime passional, ao estilo dos *blues*, Dorcas recusa nomear o assassino a Felice, como forma de o proteger. Neste sentido, a narrativa de Morrison aproxima-se do episódio real que a inspirou, o caso de uma jovem assassinada pelo amante numa festa. O funeral foi documentado por uma fotografia de Van Der Zee, acompanhada da seguinte descrição: “After they undressed her and loosened her clothes, they saw the blood on her dress. They asked her about it and she said, ‘I’ll tell you tomorrow, yes, I’ll tell you tomorrow.’ She was just trying to give him a chance to get away” (Van Der Zee 84).

O destino de Dorcas está ainda mais associado aos *blues* porque esta se assume como *Mama*, uma designação típica das cantoras deste género, como Ma Rainey ou Mamie (Boutry 104): “They need me to say his name so they can go after him. (...) I know his name but Mama won’t tell” (Morrison: *Jazz* 193). Dorcas esvaiu-se em sangue — o que pode ser entendido, num plano simbólico, como um sacrifício da juventude no altar da grande metrópole, onde tudo é efémero e vivido com uma intensidade destrutiva.

Actos violentos, como o assassinato de Dorcas, emergem em diversas letras de canções de *blues*, inserindo-se num *wild spirit*, uma mistura de violência e prazer: “Got to Cut All to Pieces” (1928), de Bessie Tucker, “Boom Boom, Out Goes the Light” (1955), de Little Walter, ou “I’ll Be Your 44” (1982), de Lurrie Bell. Como resume Adam Gussow, esta agressividade inclui: “cuttings, shootings, razor slashing, beatings, and murders described — and, more often than one might expect, celebrated as a locus of power and self-making — by African American blues people in both story and song” (196). A violência nas relações amorosas entre homens e mulheres afro-americanos reflete fatores externos, como o trauma dos linchamentos e do ódio racial. Assim, pode corresponder a uma transferência da humilhação quotidiana, transformando a vítima em agressor, ou a um desejo de reconhecimento através da violência.

Tem-se problematizado acerca da identidade do/a narrador/a de primeira pessoa do romance, aspectos que nem a autora esclarece, nem o funcionamento da língua inglesa permite clarificar. Caroline Rody afirma estar em presença de um “ungendered and unraced, an uncategorizable speaker” (635); Paula Eckard defende que “jazz is the mysterious narrator of the novel” (11); Missy Kubitschek baseia-se no tom do texto, uma partilha de segredos, para deduzirem que se tratará de uma mulher (152). Em minha opinião, esta narradora, que conhece o espírito da cidade de Nova Iorque e dos anos vinte, e se debruça sobre os casos amorosos das personagens, é uma cantora de *blues*. Por um lado, a narradora aprecia a dor e a melancolia própria deste género musical: “Pain. I seem to have an affection, a kind of sweet tooth for it. (...) What, I wonder, what would I be without a few brilliant spots of blood to ponder? Without aching words that set, then miss, the mark?” (Morrison, *Jazz* 219). Por outro lado, a narradora

desconcerta pela frequente mudança de opiniões, à semelhança de uma vocalista de *blues*, e *improvisa* a história que vai contando. Erra ao afirmar que Joe, Felice e Violet terão uma relação a três: “that scandalizing threesome”; surpreende-se com Golden Gray, por não assassinar o pai negro: “How could I have imagined him so poorly?”; engana-se ao prever que Joe ou Violet matariam Felice: “So I missed it altogether” (Morrison, *Jazz* 6, 160, 220). A canção desta vocalista corresponde à história, apresentada, no início do romance, como uma faixa de um disco, que a agulha trilhará, ao sabor da paixão, ciúme e crime.

4. *Love*: notas dissonantes na canção do amor

No oitavo romance de Morrison, *Love* (2003), a música afro-americana e os *blues*, em particular, provocam ou ecoam os comportamentos de alguns dos protagonistas. O tema da obra é, como indica o título, o *amor* — um sentimento complexo que, num contexto de infidelidade, pode gerar melancolia e revolta. Nas palavras da autora, proferidas numa entrevista a Diane McKinney-Whetstone: “I was interested in the way in which sexual love and other kinds of love lend themselves to betrayal. How do ordinary people end up ruining the thing they most want to protect?” (214).

O cenário da maior parte do enredo, incluindo as diversas analepses, é uma estância de férias para afro-americanos, o *Cosey’s Hotel and Resort*, em Sooker Bay, no litoral da Carolina do Norte ou do Sul. A clientela inclui a recém-surgida classe média e alta negra, composta por professores, médicos, homens de negócios e artistas. A narradora cita uma série de pessoas reais, ligadas à música, que frequentariam e tocariam neste local imaginário: Lil Green, uma cantora que escreveu “Romance in the Dark” (1940); Earl “Fatha” Hines, célebre pianista e compositor *jazz*; T-Bone-Walker, o primeiro músico de *blues* a usar uma guitarra acústica amplificada; o saxofonista Jimmie Lunceford; e os Drops of Joy, uma banda *blues* (Morrison, *Love* 6).

A música marca presença nas páginas deste romance, sobretudo através de três canções — “Mood Indigo” (1930), “How High the Moon” (1940), e “Ain’t Nobody’s Business If I Do” (1920) —, com um significado simbólico para o enredo. Nas primeiras páginas da obra, a narradora alerta para o poder sedutor de “Mood Indigo” (1930) (Morrison, *Love* 4). Esta canção, composta por “Duke” Ellington e Barney Bigard, com letra de Irving Mills, apresenta uma típica atmosfera de *blues*, expressa na tristeza de um homem ou mulher que é abandonado(a) pela pessoa amada:

Always get that mood indigo,
 Since my baby said goodbye.
 In the evenin’ when lights are low,
 I’m so lonesome I could cry.

'Cause there's nobody who cares about me,
 I'm just a soul who's
 bluer than blue can be.
 When I get that mood indigo,
 I could lay me down and die.
 (Ellington 5)

No *Cosey's Hotel and Resort*, homens bem-parecidos e mulheres bonitas cortejavam-se, enfeitiçados por esta canção, que suscita neles o desejo de transgredir, ir mais longe e, infere-se das palavras da narradora, ser infiel:

'Mood Indigo' drifting across the waves can change the way you swim. It doesn't make you dive in, but it can set your stroke, or trick you into believing you are both smart and lucky. So why not swim farther and a little farther still? What's the deep to you? It's way down below, and has nothing to do with blood made bold by coronets and piano keys, does it? (Morrison, *Love* 4)

Mais significativa ainda para o desenrolar da ação, o tema híbrido de *blues* e *jazz* "How High the Moon" (1940), celebrizado por Les Paul e Mary Ford, faz parte da atmosfera musical que Morrison utiliza para revelar o espírito do lugar, e construir uma espécie de banda sonora para o romance:

The musicians switch to 'How High the Moon,' since the future is not just bright, it is there, visible in paychecks, tangible in G.I. Bill applications, audible in the scat vocalist's range. Just look through the wide doors beyond the open-air dance floor and see the way the stars go. Hear the waves roll; inhale the ocean's cologne, how sweet and male it is. (Morrison, *Love* 168)

A letra da canção prolonga-se por oito estrofes — cito apenas a primeira —, onde o paralelismo estrutural e semântico revela uma mensagem dolorosa, diferente daquela que a narradora, associa ao ambiente festivo:

Somewhere there's music
 How faint the tune
 Somewhere there's heaven
 How high the moon
 There is no moon above
 When love is far away too
 Until it comes true
 That you love me as I love you.
 (Paul 11)

A mensagem revela o distanciamento entre duas pessoas — uma que ama e espera ser correspondida, e outra que ignora. A lua compõe não apenas o cenário romântico, mas simboliza também a esperança numa sintonia de afetos. Num plano simbólico, a letra de “How High the Moon” aponta para a condição do relacionamento entre Heed Johnson e William “Bill” Cosey, seu marido, e proprietário do hotel. Heed está longe da ventura prometida no dia do matrimónio, quando, como apenas onze anos, desposara o magnético Cosey, de cinquenta e dois. Esta ligação surpreende não apenas por causa da diferença de idades entre os esposos, mas também pelo nível socioeconómico de Heed, uma rapariga paupérrima, que cheirava ao peixe da fábrica de conservas.

Casado por razões alheias ao amor, o interesse de Cosey pela noiva-criança revelou-se o capricho efémero de um homem habituado a comprar tudo e todos: significativamente, Christine, neta do dono do hotel, no decorrer de uma discussão, escolhe o termo *escrava* para injuriar Heed. Nas décadas seguintes, indiferente à esposa, o *playboy* busca a felicidade numa mulher madura, de reputação duvidosa, chamada Celestial, que namora em segredo.

Em 1958, com vinte e oito anos, invisível no casamento e humilhada pelos casos do marido, Heed desperta, como uma Bela Adormecida, para a paixão. Por coincidência, Knox Sinclair, um negro de Indiana, hospeda-se no hotel, para recolher o corpo do irmão, morto por afogamento, e aí permanece durante uma semana. “Each day was more glorious than the one before”, confessa Heed, perdida de amores pelo estranho (Morrison, *Love* 172). Para justificar o adultério, a jovem afirma ter sucumbido ao poder da música: “The reason was Jimmy Witherspoon singing ‘Ain’t Nobody’s Business If I do’ [1920]” (Morrison, *Love* 172). Heed decide correr riscos na busca da felicidade, mesmo quando tal implica trair o marido e ser escorraçada pela comunidade. Na referida canção, também o sujeito poético argumenta: “There ain’t nothing I can do, or nothing I can say, / Some folks will criticize me. / So I’m gonna do just what I want to anyway, / And don’t care if you all despise me” (Witherspoon 7).

Disposta a renunciar ao estatuto social em nome do amor, Heed acredita na promessa feita por Knox, de regressar daí a seis semanas. No entanto, a jovem não voltaria a escutar a sua voz e, como numa canção de *blues*, passará os onze meses seguintes *afundada* numa profunda depressão. Esta manifesta-se através de uma gravidez imaginária:

Her badly smashed heart was quickly mended when she learned, after fifteen years of questions and pity, that she was pregnant. Sorry as she was about ‘not here’ Knox, she would trade a father for a child any day. (...) She had no menses for eleven months and would have had none for eleven more if L had not sat her down, slapped her — hard — then peered into her eyes, saying, ‘Wake up, girl. Your oven’s cold.’ (Morrison, *Love* 174)

Entre outras causas, a falsa gravidez, um distúrbio designado por pseudociese, ocorre em casamentos instáveis (como o de Heed), evidencia o desejo do paciente em ter filhos ou associa-se a depressões complexas (O'Grady e Cohen 75-76).

No parágrafo que antecede a citação, grafiei em itálico o termo *afundada*, pois este remete para um motivo recorrente na obra (o afundamento ou afogamento), equiparável, na linguagem musical, a um *riff*. Saliento o caso do clarinetista e da sua noiva, que apareceram mortos numa manhã de Verão; Up Beach, submersa a vinte pés, devido ao furacão Agnes, ou o afogamento do irmão de Knox. Estas referências simbolizam, creio, o desvanecer de uma época, que L contempla com nostalgia, ao recordar o apogeu do hotel. Já Heed e Christine lembram a infância interrompida pelo matrimónio da primeira, um facto que marcaria de modo disfórico as suas vidas. Ao mesmo tempo, as referências a afogamentos remetem para “Mood Indigo” que, no entender de L, fazia os amantes arriscar-se nas águas. No caso de Heed, foi precisamente uma canção que a levou a afundar-se numa tristeza do mais puro *blues*.

Estruturalmente, o romance *Love* divide-se em dez partes: um prefácio e nove capítulos. Oito destes focam um aspeto da personalidade de Cosey, enquanto no último, Heed e Christine reinterpretam os acontecimentos que levaram ao longo conflito entre si e reconciliam-se. No primeiro capítulo, “Portrait”, o retrato de Cosey é descrito por June: “A handsome man with a G.I. Joe chin and a reassuring smile that pledged endless days of hot, tasty food” (Morrison, *Love* 30). “Friend” refere as confidências trocadas entre Cosey e Sandler, durante as pescarias. “Stranger” retrata o casamento de Cosey e Heed. “Benefactor” aborda o problemático testamento de Cosey, que não explicita qual é a “Sweet Cosey child”, herdeira dos bens (Morrison, *Love* 79). Em “Lover”, Cosey revela a Sandler que foi infiel à primeira esposa, com hóspedes do hotel e outras mulheres. “Husband” expõe as reações ao casamento de Cosey com a adolescente Heed. “Guardian” anuncia que o enlace constituiu para Heed um escape à pobreza, e revela as humilhações que sofreu. O oitavo capítulo, “Father”, centra-se na ambígua relação de Cosey como esposo de Heed. Estas partes apresentam facetas do falecido, permitindo ao leitor construir a *sua* imagem deste tão homem complexo. Nesse sentido, argumento que cada capítulo funciona como um instrumento ou voz, contribuindo para uma única composição musical, uma melodia ora trágica, ora melancólica, mas sempre *blues*.

5. Conclusão: notas para uma escritora/compositora

Numa entrevista concedida a Michael Saur, Morrison não hesita em equiparar o seu labor

de escrita ao de um músico: “I want as an author to be like a good jazz musician. To make music that impresses people who really know something about music, and that all those who see music as pure entertainment can dance to it” (227). Tal projeto concretiza-se nos romances que abordei, onde os *blues* caracterizam as personagens; estimulam atos ousados; revelam a atmosfera de uma época, através das alusões a músicas em voga.

Morrison demonstra um cuidadoso trabalho de investigação, ao recorrer à intertextualidade exoliterária, implícita ou explícita, com diversas canções do género. Para além disso, evidencia que as obras da tradição literária afro-americana não dialogam apenas entre si, mas também *conversam* com a música negra. Neste contexto, o facto de a autora ter preferido os *blues* a outros estilos talvez não constitua um acaso: este género é mais antigo do que o *jazz*, que hoje se confunde e dilui na chamada *world music*; e os *blues* são quase sempre *cantados*, as letras proporcionando outras leituras, ao passo que o *jazz* se constrói, muitas vezes, apenas pela instrumentação.

Também ao nível da forma, os romances de Morrison revelam características musicais: na estrutura, os passos repetidos com variações lembram um refrão ou um *riff* de *blues*; no plano fónico e rítmico, ocorrem anáforas, paralelismos, sons que evocam a batida de uma bateria ou a languidez de um vocalista. Mesmo nos *silêncios* criados pela ausência de explicações, a arte da música está presente: Morrison convida o leitor a participar na elaboração da obra, *compondo*, também ele, um destino para as personagens. Em suma, Morrison, uma talentosa escritora/compositora, assemelha-se aos músicos itinerantes de África, que ontem e hoje, *cantavam e contavam*, de tribo em tribo, canções de amor, desejo e perda.

Bibliografia

- Baraka, Amiri. *Home: Social Essays*. New York: Morrow, 1966.
- Boutry, Katherine. “Black and Blue: The Female Body of Blues Writing in Jean Toomer, Toni Morrison, and Gayl Jones.” *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Ed. Saadi Simawe. New York: Garland, 2000. 91-118.
- Conner, Marc. “Wild Women and Graceful Girls: Toni Morrison’s Winter Tale.” *Nature, Woman and the Art of Politics*. Ed. Eduardo Velásquez. Lanham: Roman & Littlefield, 2000. 341-370.
- Davis, Cynthia. “Self, Society and Myth in Toni Morrison’s Fiction.” *Toni Morrison: Contemporary Critical Essays*. Ed. Linden Peach. New York: St. Martin’s, 1998. 27-42.

- Davis, Francis. *The History of Blues: The Roots, the Music, the People*. Cambridge: Da Capo, 2003.
- Dicaire, David. *Blues Singers: Biographies of Fifty Legendary Artists of the Early 20th Century*. Jefferson: McFarland, 1999.
- Douse, Cliff. "Introduction." *Blues: The Complete Story*. Ed. Julia Rolf. London: Flame Tree, 2007. 14-18.
- Eckard, Paula. "The Interplay of Music, Language, and Narrative in Toni Morrison's *Jazz*." *College Language Association Journal* 38.1 (Sept. 1994): 11-19.
- Ellison, Ralph. *Shadow and Act*. New York: Vintage Books, 1972.
- Fox-Good, Jacqueline. "Singing the Unsayable: Theorizing Music in *Dessa Rose*." *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Ed. Saadi Simawe. New York: Garland, 2000. 1-40.
- Garabedian, Deanna. "Toni Morrison and the Language of Music." *College Language Association Journal* 41.3 (March 1998): 303-318.
- Garvey, Johanna. "That Old Black Magic? Gender and Music in Ann Petry's Fiction." *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Ed. Saadi Simawe. New York: Garland, 2000. 119-151.
- Gussow, Adam. *Seems Like Murder Here: Southern Violence and the Blues Tradition*. Chicago: U of Chicago P, 2002.
- Henson, Kristin. *Beyond the Sound Barrier. The Jazz Controversy in Twentieth Century American Fiction*. New York: Routledge, 2003.
- Hughes, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Ed. Arnold Rampersad, and David Roessel. New York: Vintage Books, 1995.
- Khun, Annette. "The Studios." *The Cinema Book*. Ed. Pam Cook, and Mieke Bernink. London: British Film Institute, 2004. 11-33.
- Kubitschek, Missy. *Toni Morrison: A Critical Companion*. Westport: Greenwood, 1998.
- Ludigkeit, Dirk. "Collective Improvisation and Narrative Structure in Toni Morrison's *Jazz*." *Literature Interpretation Theory* 21.2 (2001): 165-187.
- McKinney-Whetstone, Diane. "The Nature Love: An Interview with Toni Morrison." *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008. 214-215.
- Mendelsohn, Jane. "Harlem on Her Mind." *The Village Voice Literary Supplement* (May 1992): 25-26.
- Morrison, Toni. *Jazz* [1992]. London: Chatto & Windus, 1992.
- . *The Bluest Eye* [1970]. London: Picador, 1994.
- . *Love*. New York: Knopf, 2003.

- . *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008.
- O'Brien, Edna. "The Clearest Eye: Jazz." *The New York Times Book Review* (5th April 1992): 30.
- O'Grady, J., and L. Cohen. "Pseudocyesis." *Obstetric Syndromes & Conditions*. Ed. John Patrick O'Grady, and Ronald T. Burckman. New York: Parthenon, 1998. 73-82.
- Oliver, Paul. *The Story of the Blues*. Boston: Northeastern UP, 1998.
- O'Neal, Jim. "The Roots." *Blues: The Complete Story*. Ed. Julia Rolf. London: Flame Tree, 2007. 20-29.
- Pelote, Vincent. "Jazz Clubs." *The Oxford Companion to Jazz*. Ed. Bill Kirchner. New York: Oxford UP. 722-733.
- Rice, Alan. "'It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing': Jazz's Many Uses for Toni Morrison." *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. Ed. Saadi Simawe. New York: Garland, 2000. 153-180.
- Rodrigues, Eusebio. "Experiencing Jazz". *Toni Morrison: Critical and Theoretical Approaches*. Ed. Nancy Peterson. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1997. 245-266.
- Rody, Caroline. "Impossible Voices: Ethnic Postmodern Narration in Toni Morrison's *Jazz* and Karen Tei Yamashita's *Through the Arc of the Rain Forest*." *Contemporary Literature* 41 (Winter 2000): 619-641.
- Saur, Michael. "I Want to Write like a Good Jazz Musician: Interview with Toni Morrison." *Toni Morrison: Conversations*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: Jackson UP, 2008. 224-227.
- Schafer, William. "The Roots." *Jazz: The Complete Story*. General ed. Julia Rolf. London: Flame Tree, 2007. 22-35.
- Spies, Christine. *Vernacular Traditions: The Use of Music in the Novels of Toni Morrison*. PhD dissertation, Universität Trier, 2004.
- Surányi, Ágnes. "*The Bluest Eye* and *Sula*: Black Female Experience from Childhood to Womanhood." *The Cambridge Companion to Toni Morrison*. Ed. Justine Tally. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 11-25.
- Tindall, George, and David Shi, *America: A Narrative History*. 5th ed. New York: Norton, 1999.
- Van Der Zee, James, Camille Billops, and Owen Dodson. *The Harlem Book of the Dead*. New York: Morgan and Morgan, 1978.
- Whiteis, David. "The Twenties." *Blues: The Complete Story*. Ed. Julia Rolf. London: Flame Tree, 2007. 42-79.
- Williamson, Nigel. *The Rough Guide to the Blues*. London: Rough Guides, 2007.

Discografia

- Armstrong, Louis. "St. Louis Blues." *Louis Armstrong Plays W.C. Handy*. Columbia/Legacy, 1997. 1.
- Cox, Ida. "Wild Women Don't Have the Blues." *The Essential*. Classic Blues, 2001. 19.
- Ellington, Duke. "Mood Indigo." *The Essential Recordings*. 2 CDs. Columbia/Legacy, 2005. CD 2, 5.
- Paul, Les. "How High the Moon." *The Very Best of Les Paul and Mary Ford*. EMI Gold, 2008. 11.
- Smith, Bessie. "St. Louis Blues." *The Essential Bessie Smith*. 2 CDs. Sony, 1998. CD 1, 10.
- Witherspoon, Jimmy. "Ain't Nobody's Business If I Do." *Singin' the Blues*. Jazz Beat, 2009. 7.

Resumo

A música afro-americana constitui uma presença recorrente nos romances de Toni Morrison: os blues e o jazz em *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) e *Love* (2003); a música folk em *Song of Solomon* (1977); as canções de trabalho em *Beloved* (1987); a música clássica em *Tar Baby* (1981); e cantos tribais em *A Mercy* (2008). Neste artigo, focarei os blues, um estilo menos estudado no contexto da produção literária morrisoniana, e que suscita novas leituras nos romances *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) e *Love* (2003). O meu objetivo é responder a várias perguntas essenciais: quais as funções e significados dos blues no conteúdo das narrativas morrisoniana? Como influencia este género o estilo e as estruturas dos romances da autora? A que experiências individuais ou históricas negras se associa? Para abordar estes assuntos, recorrerei à literatura, música e história, compondo, nota a nota, as minhas respostas.

Abstract

African American music constitutes a recurring presence in Toni Morrison's novels: blues and jazz in *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) and *Love* (2003); folk music in *Song of Solomon* (1977); work songs in *Beloved* (1987); classical music in *Tar Baby* (1981); and tribal chants in *A Mercy* (2008). In this article, I will focus on the blues, a style that has been less studied in the context of Morrisonian literary production, and which encourages new readings in the novels *The Bluest Eye* (1970), *Jazz* (1992) and *Love* (2003). My aim is to answer several essential questions: what are the functions and meaning of the blues in the contents of Morrison's narratives? How does this musical genre influence the style and structures of the author's novels? What individual and historical experiences is it associated with? To approach these issues, I resort to literature, music and history, composing, note by note, my answers.