



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – POSLIT

THAYZA ALVES MATOS

**O FILHO MAIS DESPREZADO DA CASA LHE ENCARA DE FRENTE:
O SUJEITO NEGRO NA OBRA E NA VIDA DE JAMES BALDWIN**

BRASÍLIA
2021

THAYZA ALVES MATOS

**O FILHO MAIS DESPREZADO DA CASA LHE ENCARA DE FRENTE:
O SUJEITO NEGRO NA VIDA E NA OBRA DE JAMES BALDWIN**

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Doutor.

Linha de pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea. / Literatura e práticas sociais.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

BRASÍLIA
2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

AM443f Alves Matos, Thayza
O filho mais desprezado da casa lhe encara de frente: o
sujeito negro na vida e na obra de James Baldwin / Thayza
Alves Matos; orientador Claudio Roberto Vieira Braga. --
Brasília, 2021.
196 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2021.

1. Sujeito Negro. 2. James Baldwin. 3. Literatura. 4.
Cinema. I. Vieira Braga, Claudio Roberto, orient. II.
Título.

THAYZA ALVES MATOS

**O FILHO MAIS DESPREZADO DA CASA LHE ENCARA DE FRENTE:
O SUJEITO NEGRO NA VIDA E NA OBRA DE JAMES BALDWIN**

Tese de Doutorado em Literatura apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga
(Presidente – UnB)

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima
(Membro interno – UnB)

Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra
(Membro externo – University of New Mexico)

Profa. Dra. Michelle dos Santos
(Membro externo – Universidade Estadual de Goiás)

Profa. Dra. Cintia Carla Moreira Shwantes
(Membro interno - Suplente)

BRASÍLIA
2021

**A todas que um dia sentiram que
o conhecimento era um privilégio de poucos.
É por nós, para nós.**

Agradecimentos

Aos meus pais, Fátima Alves e Wilson Matos por todo amor. Por me ensinarem a importância do conhecimento. À minha irmã Thamires Alves, pela atenção constante, pelo cuidado e por todo amor.

Ao meu orientador, Cláudio Roberto Vieira Braga, pelo voto de confiança, pelo apoio e incentivo, muitíssimo obrigada!

Aos fiéis escudeiros: Émile Cardoso Andrade, Michelle dos Santos, Naomi Maubrigades, Eduardo Felten, Helder Castro, Edmo Antonio, Sérgio Amorin, Elvio Andrade, Juliano Pirajá, Raphael Martins, Glauber Honorato por fazerem me sentir segura quando o mundo parecia extremamente caótico, pelos conselhos e indicações de leitura, por todos cafés e trocas tão ricas, muito obrigada!

A Paulo Roberto de Souza Dutra, que me orientou e me recebeu de forma tão cuidadosa, durante o período de doutorado sanduíche realizado na *University of New Mexico*, obrigada por todos os conselhos e pela confiança e ousado dizer, pela amizade.

A Aparecida de Fatima Cordeiro Dutra, Jéssica Bueno, Alex Maggioni, Doris Coleman, Sheryl Means, pessoas que conheci na viagem mais inesperada que fiz e que me acolheram tão bem. Obrigada por todo cuidado.

A Finnie Coleman por me ensinar tanto sobre James Baldwin e latinidade, ao acolhimento e a orientação, muito obrigada.

A Mauricio Borges por aguentar minhas loucuras e desesperos, por todo apoio nessa caminhada, por todo carinho e amor, por todo ebo de cuidado, muito obrigada, de verdade.

A Leide Rozane Alves Silva por todo carinho, amizade e atenção, por conversas tão esclarecedoras, obrigada!

A Lilian Monteiro e Marcos Henrique Castro por toda leitura atenciosa e pela ajuda com a revisão, muitíssimo obrigada!

Ao grupo e rede de apoio que se formou durante o doutorado sanduíche, mulheres fortes fazendo ciência, independente de todo o descaso, *Only Girls / Time to Work*, vocês fazem parte dessa obra também. Obrigada por todas as dicas, risadas e apoio.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

**I am saying that a journey is called that
because you cannot know what you
will discover on the journey,
what you will do with what you find,
or what you find will do to you.**

James Baldwin

RESUMO

Esta tese é um estudo interdisciplinar que se dedica à análise da construção da noção de sujeito negro na sociedade estadunidense. Para isso, analisamos a obra literária do escritor negro James Baldwin. Toma-se como *corpus* literário as obras “*Go tell it on the mountain*” (1953), seu romance inaugural que foi adaptado para o cinema em 1984, por Stan Lathan, e os ensaios “*The devil finds work*” (1976) e a coletânea “*The cross of redemption*” (2010), que deram corpo ao documentário “*Eu não sou seu negro*”, lançado em 2016, dirigido por Raoul Peck. Procura-se refletir sobre a constituição do sujeito, em específico do sujeito negro, e sua representação na arte de Baldwin. Para isso, dialogamos com as perspectivas teóricas de Michel Foucault, Hannah Arendt, Achille Mbembe, Frantz Fanon, Stuart Hall, Grada Kilomba e Angela Davis. A partir das elocubrações desenvolvidas por esses autores, fez-se uma análise das obras literárias e cinematográficas buscando compreender os lugares ocupados pelo sujeito negro na obra de James Baldwin e na sociedade estadunidense, observando também que Baldwin se ocupa em realizar uma construção estética e literária do sujeito negro provocando o leitor a repensar categorias preestabelecidas, expondo o racismo e as mazelas enfrentadas por esses sujeitos na sociedade estadunidense contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito negro; James Baldwin; Literatura; Cinema; Sujeito ocidental.

ABSTRACT

This dissertation is an interdisciplinary study dedicated to the analysis of the construction of the notion of the black subject in American society. For this, we analyze the literary work of black writer James Baldwin. The literary corpus is taken from the works “Go tell it on the mountain” (1953), his inaugural novel, which was adapted for film in 1984, by Stan Lathan, and the essays “The devil finds work” (1976) and the compilation “The cross of redemption” (2010), which embodied the documentary “I am not your negro”, released in 2016, directed by Raoul Peck. The aim is to reflect on the constitution of the subject, specifically the black subject, and its representation in Baldwin's art. For this, we dialogue with the theoretical perspectives of Michel Foucault, Hannah Arendt, Achille Mbembe, Frantz Fanon, Stuart Hall, Grada Kilomba and Angela Davis. Based on the theoretical framework provided by these authors, we weave an analysis of literary and cinematographic works, seeking to understand the places occupied by the black subject in James Baldwin's work and in American society, also noting that Baldwin is engaged in carrying out an aesthetic and literary construction of the black subject, causing the reader to rethink pre-established categories, exposing racism and the ills faced by these subjects in contemporary American society.

KEYWORDS: Black Subject; James Baldwin; Literature; Cinema; Western subject.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: John no espelho – a mudança narrativa.	94
Figura 2: O louvor.	97
Figura 3: A vida no Sul.	103
Figura 4: A violência contra a mulher negra	104
Figura 5: Debora e Gabriel	105
Figura 6: Esther e Gabriel.....	106
Figura 7: Come here boy	107
Figura 8: Elizabeth e Gabriel.....	109
Figura 9: O ritual	114
Figura 10: A entrega de Florence	115
Figura 11: A salvação	117
Figura 12: Standing Tall	119
Figura 13: O movimento hipnótico.	129
Figura 14: Entre Crawford e Miller – a relação com a branquidade.	131
Figura 15: O terror nos rostos negros.	132
Figura 16: Representatividade?	133
Figura 17: Herói e bandidos	136
Figura 18: O American Way of Life ou a realidade dentro de uma bolha.	139
Figura 19: <i>Inocentes?</i>	145
Figura 20: Linchamento no Sul – Rubin Stacy	146
Figura 21: Antes e agora. O que mudou?	154
Figura 22: Do preto e branco à cor	160
Figura 23: Dorothy Counts	163
Figura 24: Nós temos o dever de ser livres	165
Figura 25: A famosa reunião	174
Figura 26: Parem de nos matar.	175
Figura 27: Nós sempre estivemos aqui.....	178

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NAACP – Associação Nacional para o Progresso das pessoas de Cor (National Association for the Advancement of Colored People).

BLM – Vidas negras importam (Black Lives Matters)

MLK – Martin Luther King

EUA – Estados Unidos da América

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
LISTA DE FIGURAS	11
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	12
INTRODUÇÃO.....	12
1. “O branco é uma metáfora de poder”: a trajetória do sujeito no Ocidente.....	21
1.1 “O mundo nunca foi branco”: “o cuidado de si” e a percepção de indivíduo na Antiguidade clássica ocidental	26
1.2 Quasi unum corpus – o indivíduo na Idade Média	34
1.3 <i>Cogito ergo sum</i> – o indivíduo Moderno	37
1.4 “Eu sei mais sobre vocês do que vocês sabem sobre mim”:	44
1.5 “Eu não sou um negro. Eu sou um homem”: a invenção da raça e coisificação do negro	46
1.6 “O orgulho, a tristeza e a beleza do rosto do meu pai”: o existencialismo negro como abordagem estética e teórica.....	53
2. “Eu estou pronto. Eu estou indo, eu estou no meu caminho”: <i>Go tell it on the mountain</i> e a constituição do sujeito negro	59
2.1 “Seu pai disse que todas as pessoas brancas eram traiçoeiras”: O controle dos corpos e a autoestima do sujeito negro	62
2.2 “Meus compatriotas eram meus inimigos”: Violência e racismo estrutural	76
3. “Agora eu fui apresentado ao Pai e ao Filho e eu não sou mais um estranho agora”: <i>Go tell it on the mountain</i> na película de Stan Lathan.....	87
3.1 Do romance de saída ao filme de chegada: Questões teóricas sobre a adaptação.....	88
3.2 Tensão, ressentimento e reconciliação: Notas sobre o filme de Stan Lathan.....	92
3.3 “O rosto de seu pai era negro – como a triste, eterna noite”: as angústias no homem negro	100
3.4 <i>The Threshing-floor</i> – A transformação pela experiência religiosa	111
4. “A História do negro na América é a história da América. Essa não é uma história bonita”: Notas sobre os ensaios de James Baldwin.....	121
4.1 “Sentar-se à máquina de escrever é resistir ao terror social”: A potência literária dos Ensaios de James Baldwin.....	124
4.2 “Entrando no cinema da minha mente”: <i>The Devil Finds Work</i> e um olhar sobre a sétima arte.....	128
4.3. “Vocês não podem me linchar sem tornarem-se algo monstruoso”:.....	136
A falência do <i>American Way of Life</i>	136
5. “A verdadeira questão é o que vai acontecer a este país”:	148
Eu não sou seu negro como uma assertiva de Raoul Peck	148
5.1 O receio do futuro: Como Raoul Peck constrói James Baldwin	150
5.2 “Algum de nós deveria ter estado lá com ela”: O retorno de Paris e Dorothy Counts	161

5.3 Três amigos mortos antes dos quarenta:.....	164
Martin Luther King, Malcolm X e Medgar Evers sob o olhar de Baldwin	164
5.4 “Nós queríamos de você um comprometimento moral”	172
5.5 “Por que vocês fazem de mim um negro?”	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS	189

INTRODUÇÃO

*Escreve-se com base em apenas uma coisa: a experiência própria.
Tudo depende de que o escritor extraia dessa experiência,
de modo implacável, até a última gota, doce ou amarga, o que ela pode render.
Esta é a única ocupação real do artista: recriar,
com base na desordem da vida, aquela ordem que é a arte.*
James Baldwin

O ato de escrever continua a ser o propósito de trabalhos que buscam ponderar a respeito da tessitura de um texto. Escrever nem sempre é uma ação que envolve somente sublimação e deleite. O imaginário sobre as musas inspiradoras que possibilitariam ao artista chegar à obra almejada, apesar de extremamente difundido, é pouco realista. Criar é um eterno esforço de fazer e refazer, tanto para a obra quanto para aquele que a concebe.

Sendo, portanto, laborioso o ofício da escrita se constitui de uma multiplicidade artística que permite abarcar universos inteiros. Assim, como colocado pela teórica Heloisa Toller Gomes, a “literatura é capaz de expressar agudamente os anseios, angústias, ideologias de uma sociedade. É capaz também de desvelar eloquentemente seus silêncios, revelando aquilo que a sociedade, ou o escritor, não ousa dizer” (GOMES, 1988, p. 4). Desta forma, o texto não é somente aquilo que está escrito, mas as lacunas que o fomentam.

Nesse sentido, aquilo que está silenciado e oculto no texto se configura como recurso fundamental para uma percepção do movimento estético e simbólico que uma vez mais promove a manutenção da ausência, do apagamento e do silenciamento de vivências e, no caso específico desta tese, das vivências dos sujeitos negros.

A escravidão e o sistema de servidão sempre fizeram parte da história desde a Antiguidade. Mas, foi somente na Modernidade que a escravidão foi diretamente associada ao corpo negro, tornando milhões de seres humanos matéria para a comercialização e o trabalho que sustentou todo o processo de expansão marítima e colonização promovido por diversas nações europeias a partir de 1452. E, assim, a presença negra nos Estados Unidos faz-se tão antiga quanto a própria colônia.

O processo de abolição da escravidão nos Estados Unidos foi longo e tortuoso. Apesar da promulgação do Ato do dia 1º de janeiro de 1808 proibir o tráfico e comércio de escravos, os estados do Sul seguiram com as práticas escravistas e os escravos negros continuaram sendo a principal mão-de-obra nas fazendas de algodão, cana de açúcar e tabaco. As divergências

entre os estados do norte e do sul – principalmente no que se refere ao uso de pessoas negras escravizadas – levou o país à guerra civil, mais conhecida como Guerra de Secessão.

Um dos principais desdobramentos da Guerra de Secessão foi o Ato de Emancipação assinado pelo presidente Abraham Lincoln, em 1865, que abolia de vez a escravidão dentro do território estadunidense. Mas, a abolição não resultou em um processo de integração da população negra, ocorreu justamente o contrário: a segregação racial por meio das leis conhecidas como Jim Crow que vigoram entre 1876 até 1965. Os descendentes daqueles que passaram por migrações forçadas, foram sujeitos a processos de apagamento historiográfico e cultural e até mesmo ao apagamento de suas narrativas originais, o que cria lacunas que necessitam ser notadas e ressignificadas.

Para refletir sobre a condição do sujeito negro dentro da literatura afro-estadunidense, tomamos a obra e a vida do escritor James Baldwin como ponto de partida. Nascido em dois de agosto de 1924, em Nova York, o autor reflete sobre os efeitos de uma sociedade que, assim como tantas outras espalhadas pelo continente americano, vivenciou os impactos da colonização e da escravização de sujeitos que foram sistematicamente racializados. Romancista, ensaísta, dramaturgo, poeta e crítico social, Baldwin passou sua infância no bairro do Harlem, em Nova York, crescendo em uma família numerosa. Por ser o filho mais velho, precisava auxiliar a mãe no cuidado dos seus irmãos mais novos, enquanto se dedicava ao ato de leitura: “naqueles dias minha mãe era dada ao exasperante e misterioso hábito de ter bebês. Quando eles nasciam, eu os pegava com uma mão e segurava um livro com a outra”¹ (BALDWIN, 1998, p. 5).

O autor iniciou sua carreira como crítico literário, escrevendo sobre obras que abordavam questões a respeito do sujeito negro, relatando que “escrevia crítica de livros – a maioria, como acabou sendo, sobre o problema do Negro, levando em consideração que a cor da minha pele fazia de mim automaticamente um especialista”² (BALDWIN, 1955, p. 5, tradução nossa). Ao falar sobre ser encarado como um “especialista natural” sobre a questão do negro somente por causa da cor da sua pele, é possível notar a ironia e a preocupação de Baldwin com a condição do sujeito negro estadunidense.

Afetado pelas condições impostas pelas experiências advindas da escravização dos sujeitos negros, coagidos por uma diáspora condicionada pela coisificação do corpo negro,

¹ in those days my mother was given to the exasperating and mysterious habit of having babies. As they were born, I took them over with one hand and held a book with the other.

² [...] writing book reviews – mostly, as it turned out, about the Negro problem, concerning which the color of my skin made me automatically an expert.

James Baldwin abandona os Estados Unidos em busca de uma nova vida no continente europeu, onde publica sua primeira obra. Após sua estreia com *Go tell it on the mountain* (1953), James Baldwin publica mais de vinte obras de diferentes gêneros – poemas, ensaios, roteiros e romances –, entre elas *Giovanni* (1956), *Another country* (1962), *The fire next time* (1963), *Going to meet the man* (1965), *No name in the street* (1972), *The devil finds work* (1976), que influenciaram muitos escritores, entre eles Truman Capote, Toni Morrison e Alice Walker. James Baldwin recebeu premiações por sua escrita tais como *Eugene F. Saxton Memorial Trust Award*, *Foreign Drama Critics Award* e o *George Polk Memorial Award*.

Apesar da sua grande contribuição artística, Baldwin não figura necessariamente no cânone da literatura estadunidense, sendo categorizado como “literatura negra” que por muitos anos foi marginalizada e suas obras ausentes nos estudos considerados “clássicos” como as de T.S Elliot, Jack Kerouac F. Scott Fitzgerald, Mark Twain, Ernest Hemingway, entre outros.

Seu posicionamento como crítico das políticas de segregação nos Estados Unidos para com os sujeitos negros em sua terra natal figura entre as possíveis causas deste autor não ser tão conhecido atualmente. Ainda assim, o olhar perspicaz de Baldwin e sua escrita potente são tão contemporâneos e relevantes quanto poderia ser. Ao direcionar a atenção do leitor para a hipocrisia vivenciada na “Terra da Liberdade”, James Baldwin denuncia a questão racial nos Estados Unidos. Sobre essa contradição, o crítico literário Nasrullah Mambrol, em *Literary Theory and Criticism*, expõe que:

[...] o papel público como um importante porta-voz racial afro-americano das décadas de 1950 e 1960 garante seu lugar na história cultural americana. Embora não seja imerecida, essa reputação mais frequentemente obscurece do que esclarece a natureza de sua realização literária, que envolve sua relação com a cultura afro-americana, a filosofia existencial e a tradição moral do romance mundial.³ (MAMBROL, 2018)

Os escritos de Baldwin, que como vemos em Mambrol acabaram ofuscados por seu (importante) ativismo, tecem reflexões sobre a condição humana, em específico a respeito do sujeito negro, partindo de uma experiência particular da vivência estadunidense, mas dialogam com a diáspora africana oriunda dos processos colonização e da escravização de pessoas negras perpetrada por grupos advindos do continente europeu.

³ public role as a major African American racial spokesman of the 1950’s and 1960’s guarantees his place in American cultural history. Though not undeserved, this reputation more frequently obscures than clarifies the nature of his literary achievement, which involves his relationship to African American culture, existential philosophy, and the moral tradition of the world novel. (Publicado originalmente na página: <https://literariness.org/2018/04/25/literary-criticism-of-james-baldwin/>. (Último acesso em 25 de julho de 2021)

A disposição estabelecida por esses processos de colonização colocou o continente europeu e a sua compreensão de mundo como “universais”. Diante desse sistema, a noção daquele que é considerado humano em sua plenitude se tornou restrita a um único grupo com características e experiências tomadas como universais, excluindo aqueles que não partilham do mesmo universo simbólico e cultural, fixando-os na categoria de “outro”. Baldwin relata no ensaio “The discovery of what it means to be an American”, parte da coleção *Nobody knows my name*, lançada em 1961, seu desejo de realizar uma operação que o retirasse dessa categoria de “outro.

Deixei a América porque duvidava de minha capacidade de sobreviver à fúria da questão de cor (Às vezes ainda o faço.) Queria evitar que me tornasse apenas um negro; ou, ainda, apenas um escritor negro. Eu queria descobrir de que forma a particularidade da minha experiência poderia ser feita para me conectar com outras pessoas, em vez de me separar delas. (Eu estava tão isolado dos negros quanto dos brancos, que é o que acontece quando um negro começa, no fundo, a acreditar no que os brancos falam dele.)⁴ (BALDWIN, 1961, p. 137, tradução nossa)

Ao se retirar de seu país de origem para buscar uma vida fora da fúria causada pela cotidiana opressão racial, James Baldwin procura articular sua experiência de forma que dialogue com outros sujeitos para conectar e aproximar realidades. Ao refletir sobre a forma como o sujeito negro é encarado por seus iguais quando esse começa a “acreditar no que os brancos falam dele”, Baldwin revela a necessidade de expressar a impossibilidade do sujeito negro relegado à marginalidade, destituído de humanidade.

O propósito que Baldwin define para seu trabalho, de conectar ao invés de separar, pode ser observado na influência que o autor teve nas gerações subsequentes. O escritor Hilton Als, em um artigo publicado em 1998 pela revista *The New Yorker*, intitulado “The enemy within – the making and unmaking of James Baldwin”,⁵ ao ponderar sobre as relações que se estabeleceram entre ele como leitor e, depois, como escritor, revela sua percepção sobre Baldwin:

ele nunca possuiu a imaginação de um romancista ou senso de estrutura - ou, de fato, o interesse de um romancista pela vida de outras pessoas. Nem era repórter: a maioria de suas reportagens eram rígidas e banais. Ele estava no seu melhor quando escrevia sobre algum aspecto da vida ou da política que

⁴ I left America because I doubted my ability to survive the fury of the color problem. (Sometimes I still do.) I wanted to prevent myself from becoming merely a negro; or, even, merely a Negro writer. I wanted to find out in what way the specialness of my experience could be made to connect me with other people instead of dividing me from them. (I was as isolated from Negroes as I was from whites, which is what happens when a Negro begins, at bottom, to believe what white people say about him.)

⁵ Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1998/02/16/the-enemy-within-hilton-als>. (Último acesso em 29 de julho de 2021)

refletia seu eu interior: ele continha uma infinidade de mundos, e esses mundos eram seu verdadeiro tema.⁶ (ALS, 1998)

Diversos foram os universos criados por James Baldwin em suas obras, mas o fio condutor entre todos os seus escritos reside em sua perspicaz cosmovisão. Em busca de ofertar ao leitor deste trabalho um pouco das assertivas de Baldwin sobre esses mundos, os títulos dos capítulos nesta tese têm associação direta com as palavras do escritor e seu esforço reflexivo em compreender a condição do sujeito negro em seu país, revelando e partilhando “mundos” a partir de si.

Assim, convida-se o leitor para se aprofundar nas palavras de James Baldwin e na sua perspectiva sobre o sujeito negro. Desta forma, o primeiro capítulo desta tese, intitulado ““O branco é uma metáfora de poder”: a trajetória do sujeito no Ocidente”, dedica-se a traçar um percurso histórico sobre a compreensão de indivíduo e de sujeito no Ocidente, examinando a forma pela qual a ideia de sujeito ocidental como sujeito universal foi conduzida pela filosofia ocidental, tal qual a articulação da ideia do seu “outro”.

Para isso, exploramos as obras *A hermenêutica do sujeito* (2010) e *Vigiar e punir* (1988), do filósofo Michel Foucault, bem como *A condição humana* (2000), de Hannah Arendt. O repertório desses autores nos possibilita compreender como, desde Antiguidade, por meio de reflexões tecidas por Sócrates e Aristóteles sobre a noção de cuidado de “si”, as ideias de indivíduo e sujeito foram construídas, compreendendo como a definição de indivíduo foi concebida da Idade Média até a Modernidade.

Ao nos voltarmos para os escritos de Foucault e Arendt, buscamos compreender como, no decorrer dos séculos, esse sujeito ocidental branco se tornou o único sujeito possível, aquele a quem foi reconhecida a condição de humanidade. Ao questionar de que forma os seres humanos se tornam sujeitos, protagonistas das ações que executam e conscientes de seu local no mundo, Foucault partiu de sua própria prerrogativa, restringindo-se a sua própria compreensão de mundo: homem, branco, francês. Nesse sentido, as acepções e estudos dos filósofos Hannah Arendt e de Michel Foucault serviram para a compreensão dos aspectos de objetivação e subjetivação que ocorrem dentro dos grupos sociais. Ao retomar às palavras de Baldwin, pode-se observar de que forma as personagens e a escrita de Baldwin expressam as subjetivações e objetivações as quais os sujeitos negros estadunidenses foram submetidos.

⁶ he never possessed a novelist’s imagination or sense of structure—or, indeed, a novelist’s interest in the lives of other people. Nor was he a reporter: most of his reporting pieces were stiff and banal. He was at his best when he was writing about some aspect of life or politics that reflected his interior self: he contained a multitude of worlds, and those worlds were his true subject. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1998/02/16/the-enemy-within-hilton-als>

Na Modernidade, é possível perceber um deslocamento da cosmovisão desses povos que habitavam o continente europeu, no qual o sujeito racional é posto no centro da produção intelectual do Ocidente. Sendo assim, este trabalho dialoga com autores que refletiram sobre o mundo contemporâneo, mundo que os sujeitos que vivenciaram os efeitos do processo colonial habitam.

A fim de expor a complexidade do processo que resultou na contraposição entre o sujeito ocidental branco tomado como universal e o sujeito negro, recorreremos às discussões propostas por Stuart Hall (2006), W.E.B. Du Bois (1999), Franz Fanon (2008) e Achille Mbembe (2018) compreendendo que o sujeito é a forma de produção de subjetividades por meio das práticas de si.

O sujeito negro na sociedade contemporânea, aprisionado à categoria de raça, é produto da afro diáspora e dos processos colonizadores europeus. Ao contrário do que se presume, esse sujeito negro não se constitui como uma resposta ao sujeito ocidental, branco e pretensamente universal. Dentre todas as desventuras e percalços, o sujeito negro simplesmente é.

O segundo capítulo, intitulado ““Eu estou pronto. Eu estou indo, eu estou no meu caminho”: *Go tell it on the mountain* e a constituição do sujeito negro”, se ocupa da obra inaugural de James Baldwin e a concepção de sujeito negro que o autor dispõe em seu trabalho. Seu primeiro romance *Go tell it on the mountain*, publicado originalmente em 1953, conquista a crítica ao ficcionalizar as vivências do próprio Baldwin, expondo a marginalização imposta pelas políticas segregacionistas dos Estados Unidos como proscênio da obra. O protagonista, John Grimes, às vésperas de seu aniversário de catorze anos, no Harlem, não compreende a diferença de tratamento que seu pai, o fervoroso pastor Gabriel, dá a ele e a seu irmão mais novo. O leitor se torna cúmplice do narrador onisciente no desenrolar da narrativa, pois toma consciência de que o pastor Gabriel não é realmente pai de John, mas seu padrasto, enquanto o protagonista ignora o fato.

Diante disto, o romance desenvolve dois diferentes eixos narrativos: a crise de fé de John e sua problemática relação com o pai. A partir desses dois eixos, a obra se divide em três capítulos: “The seventh day”, “The prayers of the Saints” e “The threshing-floor”. Perpassando as elucubrações de John no dia de seu aniversário ao mesmo tempo em que dá ao leitor acesso à história dos ancestrais do jovem, a obra revela uma habilidade singular em transitar tanto entre o real e o ficcional quanto entre os múltiplos presentes que são suscitados pela obra.

No terceiro capítulo, ““Agora eu fui apresentado ao Pai e ao Filho e eu não sou mais um estranho agora”: *Go tell it on the mountain* na película de Stan Lathan”, toma-se a produção da

obra cinematográfica e a perspectiva de Lathan sobre o romance que, em 1984, o adaptou para o cinema.

O filme, homônimo ao romance, de acordo com o diretor e produtor Stan Lathan, possui uma abordagem que se pretende fiel à narrativa literária. Porém, é necessário observar tanto as limitações quanto as diferentes possibilidades que concernem somente ao modo de expressão cinematográfico e trazem particularidades para a transposição da obra, mostrando a leitura de Lathan de *Go tell it on the mountain* e suas escolhas imagéticas. A película conta com a atuação de Paul Winfield, Rosalind Cash, Ruby Dee, Giancarlo Esposito e Ving Rhames em sua primeira atuação para as grandes telas.

Enquanto a obra literária nos apresenta a perspectiva de Baldwin a respeito da condição do sujeito negro nos Estados Unidos, o filme manifesta a perspectiva do diretor Stan Lathan sobre as assertivas e elucubrações do autor: os efeitos da segregação, as diferenças e semelhanças entre o Norte e o Sul daquele país. As relações interpessoais das personagens criadas por Baldwin possibilitam reflexões sobre as dificuldades enfrentadas pelos indivíduos negros na construção de suas subjetividades e no desenvolvimento de suas potencialidades. Para guiar a discussão entre as possíveis aproximações e distanciamentos, entre as transposições midiáticas da literatura ao cinema, buscamos diálogo com teóricos e críticos tais como Robert Stam (2006), Andre Bazin (1991) e Alain Badiou (2005).

No quarto capítulo, intitulado ““A história do Negro na América é a história da América. Ela não é uma história bonita””: notas sobre os ensaios de James Baldwin”, nos dedicamos a um gênero textual distinto a que Baldwin também se dedicou: os ensaios. O autor possui uma vasta produção de ensaios que apresentam reflexões sobre a literatura afro-estadunidense, o exílio, o cinema e outras artes, mas, sobretudo, sobre a condição a que os sujeitos negros foram relegados. Nesse capítulo tomamos como *corpus* literário os ensaios “The devil finds work” (1976) e “Notas de um filho nativo” (2020 c) e os discursos “As Much Truth As One Can Bear” (1962), “From Nationalism, Colonialism, and the United States: One minute to Twelve – A Forum” (1961) e “Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes” (1959) que fazem parte da coletânea *The cross of redemption* (2010), organizada por Randall Kenan.

Ao refletir sobre sua experiência – como espectador e, posteriormente, como roteirista – com o cinema estadunidense em “The devil finds work”, Baldwin leva seu leitor por elucubrações a respeito do impacto do cinema e das imagens na percepção do sujeito negro no mundo contemporâneo. Assim, para aprofundarmo-nos nesta concepção do sujeito negro que Baldwin oferece no ensaio, os discursos realizados pelo autor, bem como artigos escritos para

revistas e jornais do período são essenciais para compreendermos de que forma o autor sente e articula a condição do sujeito negro.

Por último, o quinto capítulo, intitulado “A verdadeira questão é o que vai acontecer a este país: Eu não sou seu negro como uma assertiva de Raoul Peck”, se centra na análise de mais uma obra cinematográfica. Profundamente influenciado por Baldwin, o cineasta haitiano Raoul Peck produziu e dirigiu o documentário intitulado *Eu não sou seu negro*, lançado em 2016.

Partindo do último e até então inédito manuscrito de James Baldwin, “Notes toward remember this house” (1979), do ensaio “The devil finds work” (1976) e de escritos que compõe a coletânea “The cross of redemption” (2010), Peck utilizou imagens fotográficas, cinematográficas e televisivas com a narração em *off*, feita por Samuel L. Jackson, para tecer uma obra que questiona a precariedade das condições tanto materiais quanto imateriais dos sujeitos negros nos Estados Unidos, assim como fazia Baldwin.

O documentário apresenta uma perspectiva da história negra dos Estados Unidos conectando o passado dos movimentos pelos Direitos Civis nas décadas de sessenta e setenta do século passado com o recente movimento #blacklivesmatters. *I am not your negro* divide-se em quatro partes apresentadas sob os subtítulos: “Paying my dues”, “Heroes”, “Witness”, “Purity, Selling the negro, I am not your nigger”. Peck procura retratar as posições de Baldwin que, ao tomar ciência dos movimentos por direitos civis, retorna aos Estados Unidos após uma longa temporada na França para “cumprir com seu dever”.

O grande movimento que se articulava em torno dos Direitos Civis: desde o boicote de ônibus em Montgomery, no estado do Alabama, até os posicionamentos tomados por figuras públicas como Malcolm X, Medgar Evers, Martin Luther King, Nina Simone, Maya Angelou e Angela Davis que se engajaram na busca do reconhecimento e do local de “ser” dentro da sociedade estadunidense. Foi por meio das histórias de vida de seus amigos acima citados que Baldwin decidiu iniciar a narrativa de “Notes toward remember this house”, caminho também trilhado pelo cineasta Raoul Peck ao dar início a sua empreitada fílmica.

Portanto, propõe-se aqui um estudo comparado que buscou refletir sobre como *Go tell it on the mountain* (1953) foi interpretado por Stan Lathan em seu filme homônimo, bem como os ensaios “Notes toward remember this house” (1979), “The devil finds work” (1976) e “The cross of redemption” (2010) foram relidos por Raoul Peck em uma narrativa única que dá corpo ao seu documentário.

Procuramos, a partir dessa abordagem, abrir um duplo diálogo entre ensaio e documentário, romance e transposição cinematográfica, pensando as particularidades técnicas dessas produções, percebendo como as assertivas de Baldwin, nos ensaios e no romance, sobre a condição ontológica do sujeito negro foi reconstruída no cinema por Peck e Lathan. Assim, a jornada que se inicia transita entre duas formas de arte que possibilitam a expressão e a reflexão que há muito foi negada aos sujeitos negros sobre suas próprias histórias e narrativas.

1. “O branco é uma metáfora de poder”: a trajetória do sujeito no Ocidente

Compreender a natureza humana, buscar sua suposta “essência” e ponderar sobre como ela se desenvolveu foi o propósito dos estudos e reflexões de diversos pensadores desde a Antiguidade e tais indagações seguem atuais. A tentativa de saber o que é ser humano, a construção dessa noção de humanidade, impulsionou a estruturação da filosofia ocidental desde Tales de Mileto, que teria vivido no século VI a. C..

Tal filosofia erigiu-se na busca por compreender de maneira mais ampla e complexa as nuances do pensamento humano, as noções de indivíduo e sujeito que, aos poucos, vão se diferenciando em sincronia com os processos históricos nos quais a humanidade está imersa. Desde o surgimento dessa reflexão, nos primórdios do que o Ocidente convencionou chamar de filosofia, residem as tentativas de responder às inquietações relacionadas às noções de sujeito e humanidade que se originaram em cada período.

Antes de prosseguir com essa discussão, sentimos a necessidade de pontuar que a noção de sujeito que conhecemos contemporaneamente advém da Modernidade,⁷ mais especificamente da passagem do século XVII ao XVIII, e consolida-se com a ascensão da burguesia na Europa.

As divergências entre o poderio das monarquias absolutistas e os interesses econômicos burgueses levaram a uma reformulação do paradigma político-social que passaria a prezar pela propriedade privada e pelos direitos individuais, ideias que se espalharam pelo mundo a partir da Revolução Francesa que se configurou como uma espécie de modelo para as sociedades ocidentais.

Para refletir sobre como se constituiu a noção de sujeito na contemporaneidade, o presente capítulo se ocupa da concepção do sujeito em sua trajetória histórica e dentro das perspectivas da filosofia ocidental partindo da Antiguidade até chegarmos ao sujeito contemporâneo e, mais especificamente, ao sujeito negro e seu engendramento historicamente constituído nas sociedades ocidentais.

Para tentar cumprir tal desafio, recorreremos ao diálogo com autores e obras que trouxeram reflexões valiosas para a construção dessa tese. Destacam-se neste capítulo o diálogo

⁷ Quando falamos em “Modernidade” estamos nos referindo ao processo específico ocorrido no Ocidente, de antemão, assinalamos que ela não vem carregada de olhares hierarquizadores sobre os processos históricos não ocidentais.

com as seguintes obras: *A hermenêutica do sujeito* e *Vigiar e punir*, de Michel Foucault e *A condição humana*, de Hannah Arendt. Tais filósofos se interessaram pelas reflexões acerca da situação humana e dela ocuparam-se com muito afinco. Sendo assim, estes estudiosos elucidaram alguns pontos fundamentais do desenvolvimento do pensamento ocidental, aspectos que revelam como essa discussão foi estruturada no Ocidente.

Foucault, a exemplo dos autores que complexificaram o debate acerca das noções de sujeito e indivíduo, sinaliza haver distinções entre elas. Os dois termos se fazem constantemente presentes em sua obra e são fundamentais para a compreensão dos processos históricos que envolvem o sujeito negro e o lugar que este ocupa na sociedade ocidental. *A hermenêutica do sujeito*, de Michel Foucault, na nossa leitura, apresenta como ponto crucial da tese que defende a relação entre sujeito e verdade, retomando a ideia de “cuidado de si” a partir da análise de três extratos da *Apologia de Sócrates*, obra atribuída a Platão. Vale ressaltar que Foucault recorre constantemente em suas obras ao que chama de “arqueologia do saber”.⁸

Nos permitimos a ousadia de interpretar que Foucault confere certo destaque aos gregos ao apontá-los como protagonistas das origens do pensamento ocidental, em especial da Filosofia, disciplina que concentrou parte importante das reflexões que construíram historicamente as noções de sujeito e indivíduo, inclusive dos sujeitos negros, por meio dos olhares e percepções daqueles que se dedicavam a refletir sobre as condições existenciais da humanidade e dos cuidados que implicam a manutenção da existência. Nas palavras do filósofo:

O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2010, p. 9)

Observando com atenção a abordagem do autor, percebemos que ele destaca o cuidado de si como um tipo de baliza utilizada para a compreensão da noção de sujeito. A consciência de si e dos processos de subjetivação e objetivação, em sua perspectiva, levariam o indivíduo a tornar-se um sujeito. O filósofo brasileiro Márcio Alves da Fonseca, profícuo estudioso e comentador da obra de Michel Foucault, em uma de suas análises, empenha-se em compreender e elucidar a maneira pela qual o pensador francês elabora sua complexa teoria acerca dos processos que constituem o sujeito.

Revisitando *A arqueologia do saber*, publicado originalmente em 1969, Fonseca aponta como método genealógico de Foucault enuncia a necessidade de se atentar às diferenciações

⁸ É importante ressaltar que “a arqueologia do saber” é tanto o título de uma das obras de Michel Foucault, publicada originalmente em 1969, quanto o método de pesquisa desenvolvida por esse filósofo.

apresentadas nas construções históricas e narrativas que ajudaram a moldar as ideias de sujeito e indivíduo (FONSECA, 2011) nas sociedades ocidentais e que refletem diretamente na condição e nas interpretações que envolvem os sujeitos negros.

Inspirado por Foucault, Fonseca nos provoca, nos faz buscar um aprofundamento na discussão sobre o sujeito e o indivíduo alertando para a importância de diferenciação das duas noções para uma compreensão mais acertada dos vocábulos. O autor nos adverte que não podemos perder de vista que, muitas vezes, tais palavras são utilizadas de maneira simplista como sinônimos:

Já se afirmou que tanto os processos de objetivação quanto os processos de subjetivação concorrem conjuntamente na constituição do indivíduo, sendo que os primeiros o constituem enquanto objeto dócil e útil e os segundos enquanto sujeito. Pode-se dizer então que o termo “sujeito” serviria para designar o indivíduo preso a uma identidade que reconhece como sua, assim constituído a partir dos processos de subjetivação. (FONSECA, 2011, p. 29-30)

Marcadas as diferenças que distinguem indivíduo e sujeito nos permitimos a tentativa de demarcar conceitualmente os deslocamentos, transformações e interpretações das duas noções no transcurso do tempo e em sintonia com os períodos históricos nos quais se inscrevem. Podemos, por exemplo, utilizar as aproximações – bem como os distanciamentos – entre a compreensão dos antigos e dos modernos acerca das noções de sujeito e indivíduo. Esse exercício de aproximação e distanciamento permite-nos indagar como determinada ideia é compreendida nos diversos períodos históricos, podendo auxiliar no desafio de pensar como a constituição do sujeito se deu no mundo contemporâneo e os processos que a envolvem.

A pensadora Hannah Arendt, a sua maneira, utiliza esse exercício de aproximação e distanciamento entre diferentes tempos históricos para evidenciar que ideias são reelaboradas em sintonia com o tempo histórico em que se inscrevem, ocasionando a transformações na interpretação e compreensão de diversos termos e ideias, inclusas as noções de sujeito e indivíduo. Na obra *A condição humana*, a autora pontua que:

Hoje, não apenas não concordaríamos com os gregos que uma vida vivida na privacidade do que é próprio ao indivíduo (*idion*), à parte do mundo comum, é “idiota” por definição, mas tampouco concordaríamos com os romanos, para os quais a privacidade oferecia um refúgio apenas temporário contra os negócios da *res publica*. O que hoje chamamos de privado é um círculo de intimidade cujos primórdios, podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana, embora dificilmente em qualquer período da antiguidade grega, mas cujas peculiares multiforme e variedade eram certamente desconhecidas de qualquer período anterior à era moderna. (ARENDR, 2000, p. 48-49)

Por outro lado, Hanna Arendt nos chama a atenção para uma certa ausência da ideia de intimidade, de “privatividade”, na Antiguidade clássica ocidental, mas ela não elimina a noção de indivíduo. A ideia de individualidade que concebemos contemporaneamente, como aquilo que é particular a alguém, não seria aquela praticada pelos antigos. Vale ressaltar que os limites ligados à individualidade das pessoas variam de época para época e têm impacto direto na forma como as noções de sujeito e indivíduo são interpretadas em cada período histórico.

Dessa forma, ao buscar as similaridades e as rupturas ao longo da construção do pensamento ocidental, observamos na sua estruturação, no cerne de sua elaboração, algo que sugere que as ideias ocidentais buscam legitimar uma construção de sujeito pretensamente universal. De acordo com a historiadora Ana Carolina Barbosa Pereira, o pensamento ocidental elege sua própria trajetória histórica como o centro da narrativa histórica e sua construção de sujeito como sendo esse modelo de existência universal. Tomando como exemplo a compreensão do filósofo alemão Johann Gustav Droysen sobre a noção ocidental de sujeito, a historiadora exemplifica essa pretensa universalidade do sujeito ocidental:

[...] um sujeito universal e, ao mesmo tempo, circunscrito às condições de sua época. Por essa razão, afirma, o homem somente pode se constituir como ser humano por intermédio das potências éticas, e estas, por sua vez, somente se desenvolvem através do trabalho criativo. (PEREIRA, 2013, p. 48)

E para além do que foi dito, essa pretensa universalidade do sujeito ocidental, sua legitimação, passa pela reprodução e predominância dos valores da sociedade, vivendo e criando exclusivamente a partir da perspectiva ocidental. Classificando algumas correntes de pensamento como locais, particulares, específicas, designadas como “outras”, sempre qualificadas em um sistema de oposição.

Se levarmos em consideração as estruturas de pensamento que privilegiam o Ocidente, sua produção cultural e intelectual como um modelo universalizante, observamos que essas estruturas estão diretamente relacionadas à constituição da noção de sujeito da atualidade, que, por sua vez, tem impacto na constituição e na dinâmica das condições materiais dos próprios sujeitos negros contemporâneos.

Sustentada pela pretensa universalidade do sujeito ocidental, o processo que caracteriza a construção identitária dos sujeitos caminharia resoluto no sentido de alcançar um modelo preestabelecido exclusivamente baseado nos pressupostos do Ocidente. É, justamente, a pretensa universalidade do sujeito ocidental uma perspectiva que pode, a despeito das críticas que essa afirmação suscita, ser classificada como racista.

Elaborada e difundida pelo que é lido como cânone do pensamento ocidental, emanada dos lugares de privilégio responsáveis por elaborar e construir as narrativas tidas como racionais, científicas e oficiais, lugares que por conta dos privilégios seculares concentram o poder de conferir legitimidade aos sujeitos e suas existências. Hierarquizar e categorizar as existências de mundo, exclusivamente a partir de suas próprias imagens: só é legítima a existência dos sujeitos enquanto figuras autônomas e soberanas em suas próprias narrativas se esses forem parecidos com o que o Ocidente eurocêntrico vê diante do espelho.

Levando em consideração as características tanto de ordem física quanto cultural, exemplos disso são abundantes na História. O que é diferente do modelo de sociedade ocidental é visto como o “outro”, o “bárbaro”, aquele que se opõe à civilização. A ideia de civilização e a forma como o pensamento elaborado na Europa classificou sociedades inteiras entre civilizadas e selvagens se relaciona diretamente com a privação dos negros de sua própria humanidade e do status de sujeitos conscientes do seu próprio processo histórico.

A prática de classificar as sociedades não ocidentais, sobretudo as africanas e indígenas, como selvagens, utilizando uma roupagem pseudocientífica ao afirmar que os negros são brutos, ignorantes e fetichistas, foi uma das armas mais destrutivas empregadas pelo colonialismo na tentativa de destituição dos sujeitos negros de sua própria humanidade. Utilizada, inclusive, para justificar a escravidão desses sujeitos, a suposta necessidade de civilizá-los e os estereótipos ligados à força bruta foram empregados para justificar o uso da mão-de-obra escrava.

Esta maneira excludente de observar as dinâmicas dos sujeitos é fruto de um mundo que passou por diversos tipos de colonizações e que se divide pela premissa daquilo que é ocidental/universal e daquilo que não o é. Não participar e não se reconhecer nessa perspectiva ideológica leva a conflitos identitários que podem ser extremamente dolorosos, principalmente para grupos minoritários e historicamente estigmatizados como mulheres, negros, homossexuais etc.

Dentre esses grupos minoritários nossa preocupação central é com o sujeito negro contemporâneo, o descendente de pessoas que foram espoliadas pelo sistema colonial europeu (do século XV ao XIX) e que, posteriormente, durante o século XX, sofreu projetos de segregação oficialmente amparados por legislações e que desencadearam violências físicas, psíquicas e simbólicas. Além da negação de suas condições existenciais e deslegitimação enquanto sujeitos.

Para localizarmos os sujeitos negros nesse processo de construção da noção de sujeito, trilharemos um caminho que se inicia em leituras contemporâneas da filosofia ocidental da

Antiguidade e suas concepções sobre o indivíduo; passando pela compreensão elaborada durante o Medievo, chegando aos meios de subjetivação e objetivação próprios à Modernidade. Mecanismos que, segundo Foucault, estruturaram a sociedade contemporânea, muitas vezes naturalizados e aceitos como inerentes à vivência humana.

Com esse trajeto procuraremos esboçar a criação do sujeito ocidental como sujeito universal, de maneira que todos aqueles que não se encontravam nesse espaço de experiência foram relegados às margens do pensamento, sobretudo, o sujeito negro. Sendo assim, nos permitimos dizer que o pensamento ocidental, cristalizado na figura do sujeito branco e europeu, é uma metáfora de poder e de legitimação deste grupo como os únicos sujeitos possíveis e todos que não compartilham do *éthos* e do modo de vida ocidentais são categorizados como “o outro”, lidos de maneira simplista, apenas indivíduos e não sujeitos autônomos.

As problematizações mais profundas a respeito dessa questão em específico estarão diluídas ao longo deste trabalho que busca enxergar em James Baldwin, sujeito negro e homossexual, um brado contra essa pretensa universalidade. Percebemos em sua obra um oceano de possibilidades de afirmação do negro frente ao pensamento ocidental como sujeito legítimo.

Orquestrando um tipo de existência e resistência possíveis e que se opõem às barbáries e aos silenciamentos experimentados pela população negra, Baldwin é um lembrete da exaustivamente repetida pretensão de universalidade ocidental que exclui os negros e recusa a essa coletividade sua condição humana. Baldwin é o personagem principal que permitiu que nós problematizássemos tais questões nesta tese. Ele sinaliza a importância de, às vezes, tomar de assalto por meio da linguagem aquilo que nos fora negado: nossa existência e legitimidade como sujeitos plenos.

1.1 “O mundo nunca foi branco”: “o cuidado de si” e a percepção de indivíduo na Antiguidade clássica ocidental

Na tentativa de nos aproximarmos das percepções elaboradas sobre o indivíduo e a vivência em sociedade formuladas na Antiguidade ocidental, recorreremos ao exercício analítico das formas pelas quais esse modo de vida se estruturava, como esse *éthos*, essa visão

de mundo, impactou, seja por semelhança ou por diferença, a compreensão da ideia de sujeito na atualidade. Para isso, recorreremos aos trabalhos de filósofos contemporâneos que se debruçaram sobre os escritos e vestígios que nos foram legados por aquele período, atualizando as discussões e aproximando-as do presente e das questões que são objeto desta tese.

Michel Foucault, em sua extensa obra, refletiu sobre a configuração e os mecanismos que caracterizam as relações de poder ao longo da história. Mas, para além disso, o cerne de sua obra é a condição do sujeito que se constitui, ao mesmo tempo, como produtor e produto dessas relações de poder. Pensando a contemporaneidade, Foucault se vale de leituras que remontam a diversos “passados”, uns mais longínquos, outros mais propínquos.

Ao transitar por múltiplas leituras, o filósofo constrói um encadeamento entre todos os seus escritos, formulando questões sobre o sujeito e as diversas interpelações que ele pode sofrer ou causar. Em *A arqueologia do saber*, Foucault formula o modo pelo qual a construção do conhecimento é arquitetada nas correntes filosóficas ocidentais. O enunciado lhe é caro nesta obra, se apresentando como uma das questões levantadas pelo filósofo que buscou refletir sobre como a forma em que é colocado determina a compreensão de um dado conhecimento:

As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva - e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais - todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinência de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Ou, mais exatamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidas identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um a priori histórico. (FOUCAULT, 2008, p. 144, grifo do autor)

Ao tratar de escritos distintos, Foucault percebe que há uma ideia recorrente, uma estrutura aparentemente formulada *a priori*, ainda que não tenha sido necessariamente arquitetada com tal propósito. Em *A hermenêutica do sujeito*, no entanto, ao se voltar para escritos da Antiguidade ocidental, Foucault não deixa tão clara a distinção entre sujeito e indivíduo, compreendendo a preocupação e as práticas de si como um ato político, como veremos mais à frente.

A maneira dos antigos – principalmente gregos e romanos – de pensar o indivíduo sempre é colocada como um ponto de partida para o pensamento ocidental e, muitas vezes,

volta-se para ela com preocupações que só são passíveis de formulação na atualidade. Assim, é necessário pontuar que a forma como pensamos o sujeito hoje é completamente distinta daquela da Antiguidade, sendo que a noção de sujeito, tal como a concebemos, é fruto da Modernidade. Segundo Márcio Alves da Fonseca:

Foucault afirma que “nenhum pensador grego encontrou uma definição do sujeito, nem mesmo procurou.” Daí afirmar que não há, para os gregos, sujeito. O que não quer dizer que eles “não tinham tentado definir as condições nas quais se dariam uma experiência que não é a do sujeito, mas do indivíduo, na medida em que se procura constituir como mestre de si”. (FONSECA, 2011, p. 20)

Para os gregos, a constituição de um sujeito como ser privativo não fazia sentido. A pólis era o local por excelência de bem-estar e convivência em grupo. O desenvolvimento do conjunto social era prioritário, em detrimento das preocupações particulares. O papel que a pólis ocupava na vivência daqueles homens determinava de maneira fundamental sua relação com aquilo que seria próprio à vida pública e com o que seria privado. Hannah Arendt postula que:

Pois a polis era para os gregos, como a res publica para os romanos, em primeiro lugar garantia contra a futilidade da vida individual, o espaço protegido contra essa futilidade e reservado à relativa permanência, senão à imortalidade, dos mortais. (ARENDR, 2000, p. 66, grifo da autora)

Dentro daquele contexto, é preciso assinalar que a condição de cidadão – termo recorrente nos estudos clássicos – era estabelecida nas sociedades gregas e romana. Arendt retoma a expressão *Vita Activa*, termo que designa distinções em atividades cujas denominações, contemporaneamente, parecem sinônimas, mas que na Antiguidade ocidental determinavam diferentes incumbências sociais:

Com a expressão *vita activa*, pretendo designar três atividades humanas fundamentais: labor, trabalho e ação. Trata-se de atividades fundamentais porque cada uma delas corresponde a uma das condições básicas mediante as quais a vida foi dada ao homem na Terra. (ARENDR, 2000, p. 15, grifo da autora)

As três atividades primordiais – o labor, o trabalho e a ação – restringiam as condições de cidadania. O labor era a própria atividade biológica do corpo humano, sendo ele a própria vida; o trabalho, a atividade referente ao mundo artificialmente produzido pelo homem, tudo aquilo que suas habilidades poderiam manufaturar; e a ação definia-se como a “atividade que se exerce diretamente entre os homens sem mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade” (ARENDR, 2000, p. 15).

A diferenciação feita entre essas atividades designava os espaços ocupados pelos seres humanos dentro das supracitadas sociedades da Antiguidade ocidental. Segundo Hannah Arendt:

O labor assegura não apenas a sobrevivência do indivíduo, mas a vida da espécie. O trabalho e seu produto, o artefato humano, emprestam certa permanência e durabilidade à futilidade da vida mortal e ao caráter efêmero do tempo humano. A ação, na medida em que se empenha em fundar e preservar corpos políticos, cria a condição para a lembrança, para a história. (ARENDDT, 2000, p. 16)

Ainda de acordo com Arendt e seguindo a categorização dessas atividades fundamentalmente humanas, seria um homem livre somente aquele que se desprendesse do labor e do trabalho, podendo se dedicar exclusivamente à ação, assinalando sua existência política dentro de seu grupo social. É nessa lógica que se dividiriam a vivência pública e a privada daqueles que habitaram a *polis* ou a *res publica*:

A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privatividade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado. Somente a era moderna, em sua rebelião contra a sociedade, descobriu quão rica e variegada pode ser a esfera do oculto nas condições da intimidade; mas é impressionante que, desde os primórdios da história até o nosso tempo, o que precisou de ser escondido na privatividade tenha sido sempre a parte corporal da existência humana, tudo o que é ligado à necessidade do próprio processo vital e que, antes da era moderna, abrangia todas as atividades a serviço da subsistência do indivíduo e da sobrevivência da espécie. Mantidos fora da vista eram os trabalhadores que, “com seu corpo, cuidavam das necessidades (físicas) da vida”, e as mulheres que, com seu corpo, garantem a sobrevivência física da espécie. Mulheres e escravos pertenciam à mesma categoria e eram mantidos fora das vistas alheias – não somente porque eram a propriedade de outrem, mas porque a sua vida era “laboriosa”, dedicada a funções corporais. (ARENDDT, 2000, p. 83)

O labor e o trabalho eram relegados às mulheres e aos escravos, àqueles que, devido às suas atividades relacionadas diretamente às funções corporais, deveriam ser mantidos fora do espaço público, do que se dava a ver. Pertencentes à mesma categoria, mulheres e escravos eram destituídos de humanidade, deixados à sombra e à condição de “não pessoa”.

Aos homens livres – que possuindo bens, terras e escravos e, assim, não se ocupando das atividades de labor e trabalho, por terem sua subsistência garantida pelas suas condições materiais – era dado o direito de exercer a ação essencialmente política. Dentro do que se definiu como ação, podem-se destacar algumas práticas e, entre elas, a mais importante estaria o “cuidado de si”. Ocupar-se consigo mesmo é uma atividade que só se tornaria possível àquele que era livre, para o cidadão da *polis* ou *res publica*.

Michel Foucault, em *A hermenêutica do sujeito*, abordou a noção do “cuidado de si” como tema principal de seu curso que foi ministrado no Collège de France, entre 1981 e 1982. Remontando a pensadores como Sêneca, Alcibíades, Lucílio, Plutarco e Sócrates, Foucault toma o “cuidado de si” como trajeto teórico naquela obra. Ao revisitar os escritos de filosofia antiga, o autor busca se aproximar das suas concepções sobre o indivíduo, a filosofia e a vida em sociedade. Iniciando sua reflexão sobre o “cuidado de si”, Foucault discute a diferenciação entre as acepções grega e latina dessa noção:

Gostaria então de tomar como ponto de partida uma noção sobre a qual creio já lhes ter dito algumas palavras no ano passado. Trata-se da noção de “cuidado de si mesmo”. Com esse termo tento traduzir, bem ou mal, uma noção grega bastante complexa e rica, muito frequente também, e que perdurou longamente em toda a cultura grega: a de *epiméleia heautoû*, que os latinos traduziram, com toda aquela insipidez, é claro, tantas vezes denunciadas ou pelo menos apontada, por algo assim como *cura sui*. *Epiméleia heautoû* é o cuidado de si mesmo, o fato de ocupar-se consigo mesmo, de preocupar-se consigo mesmo etc. (FOUCAULT, 2010, p. 4, grifo do autor)

Foucault escolhe a ideia do “cuidado de si” aproximando-se mais do conceito grego de *epiméleia heautoû* ao invés da escolha mais recorrente na historiografia da filosofia, o *gnôthi seautón* - “conhece-te a ti mesmo”, originário do célebre preceito délfico do Templo de Apolo, de acordo com o escrito intitulado “Descrição da Grécia”, atribuído a Pausânias (115-180 a.C.). Ao optar por este caminho, Foucault realiza um percurso teórico que traz para o cerne de sua preocupação a “questão do conhecimento do sujeito, o conhecimento deste por ele mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 4), entendendo a *epiméleia heautoû* como uma atitude filosófica que não cessa com a morte do filósofo/personagem Sócrates, permeando os escritos platônicos e epicuristas, chegando a Sêneca e sendo reinterpretado mais tarde por filósofos do Medievo.

Apesar de os gregos não terem visto na formulação da ideia de sujeito um problema relevante às suas reflexões, o “cuidado de si” se apresentava como uma possibilidade de contemplação no que se referia à sua formação ética. A abordagem que Foucault propõe sobre a hermenêutica de si – uma interpretação do eu – busca compreender o “cuidado de si” como um conjunto de práticas que tiveram uma grande importância para os pensadores, desde a Antiguidade clássica até a Antiguidade tardia no Ocidente.

Foucault nos atenta para o fato de que o “cuidado de si” não é apenas uma atitude para consigo, mas também para com os outros e para com o mundo. Retomando a *Apologia de Sócrates*, obra de Platão, Foucault apresenta passagens que exemplificam como esse “cuidado de si” ultrapassa a preocupação com o indivíduo e estendendo-se ainda à polis.

Na primeira passagem, o tribunal da cidade expõe a vergonhosa conduta que levava Sócrates até ele: sua vida na cidade. O filósofo argumenta que não trocaria de vida e não poderia estar mais orgulhoso de sua conduta e que faria novamente o que sempre se propôs, interpelar os que encontra e dizer “ocupai-vos de vós mesmos”.⁹ Na segunda passagem, Sócrates afirma que leva a sua vida a questionar a conduta dos seus concidadãos, sempre procurando que busquem a reflexão. Por sua declaração diante do tribunal, os atenienses condenam Sócrates à morte.

Para o filósofo grego, no entanto, maior seria a perda para a cidade que já não teria quem os incitasse aos cuidados de si. Assim, Sócrates, que se recusava à fortuna e à fama, propõe que a pena que lhe era cabível por incitar os outros ao cuidado de si, seria um bom tratamento por parte de seus concidadãos.

Sócrates, ao incitar os cidadãos atenienses a cuidarem “de si”, ao apontar o “ocupar-se consigo mesmo” como uma atitude primordial, pois os cuidados com a alma nunca se iniciariam cedo ou tarde demais, acaba por descuidar de si mesmo. Ao apresentar-se no tribunal com as proposições já citadas, acaba condenado. Para Foucault:

Se a noção do cuidado de si, que vemos assim surgir de modo muito explícito e claro desde o personagem Sócrates, percorreu, seguiu, o decurso de toda a filosofia antiga até o limiar do cristianismo, também reencontraremos a noção de epiméleia (cuidado) no cristianismo, ou ainda, no que constituiu, até certo ponto, seu entorno e sua preparação: a espiritualidade alexandrina. (FOUCAULT, 2010, p. 11, grifo do autor)

Retomando também as ideias de Alcibíades, Foucault indica ainda a quem era dado o direito de ocupar-se consigo mesmo:

O texto de Alcibíades é totalmente claro: devem ocupar-se consigo mesmos os jovens aristocratas destinados a exercer o poder. [...] é Alcibíades enquanto jovem aristocrata, alguém que, por status, deve um dia dirigir a cidade, e são pessoas como ele que devem ocupar-se consigo mesmas. A segunda determinação, ligada evidentemente à primeira, é que o cuidado de si tem um objetivo, uma justificação precisa: trata-se de ocupar-se consigo a fim de poder exercer o poder ao qual se está destinado, como se deve, sensatamente, virtuosamente. Enfim, a terceira limitação, claramente exposta no final do diálogo, o cuidado de si tem como forma principal, senão exclusiva, o conhecimento de si: ocupar-se consigo é conhecer-se. (FOUCAULT, 2010, p. 75-76)

Como condição fundamental, o “cuidado de si” era uma atividade própria àqueles que se destinavam ao poder, aos homens livres, aos cidadãos da pólis. Tal atividade não cabia aos

⁹ Para mais ver: FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

artesãos, escravos e mulheres, já que precisavam se ocupar das atividades de labor e trabalho. Recobrando a expressão *vita activa*, podemos observar como o “cuidado de si” é parte da vida na pólis. Sendo mais do que uma prática particular, visava a boa conduta em sociedade. Pois o cidadão devia conhecer-se e preparar-se para poder administrar a pólis:

A expressão *Vita Activa* é perpassada e sobrecarregada de tradição. É tão velha quanto a nossa tradição de pensamento político, mas não mais velha que ela. E essa tradição, longe de abranger e conceitualizar todas as experiências políticas da humanidade ocidental, é produto de uma constelação histórica específica: o julgamento de Sócrates e o conflito entre o filósofo e a polis. [...] A própria expressão que, na filosofia medieval, é a tradução consagrada do *bios politikos* de Aristóteles, já ocorre em Agostinho onde, como *vita negotiosa* ou *actuosa*, reflete ainda o seu significado original: uma vida dedicada aos assuntos públicos e políticos. (ARENDDT, 2000, p. 20)

Na Antiguidade ocidental, a ideia de indivíduo estava voltada para o convívio numa esfera pública que prezava pelo bem da coletividade em detrimento da experiência particular. Arendt reflete sobre como a ideia de privação se apresenta nesse contexto, apontando que:

É em relação a esta múltipla importância da esfera pública que o termo “privado”, em sua acepção original de “privação”, tem significado. Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privatividade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e, portanto, é como se não existisse. (ARENDDT, 2000, p. 68)

Dessa forma, se a vida de “privatidade”, no que se refere ao “homem privado”, relegado à sua subjetividade, é tida na Antiguidade Ocidental como aquele que “não se dá a conhecer” e, nesse sentido, é como se não existisse, podemos observar a distância e a diferença das vivências antigas e modernas no que se refere à acepção de indivíduo.

Além do sentido de privação e “privatidade” dos quais fala Arendt, para compreender como essas práticas podiam ser exercidas plenamente, Foucault se vale das noções empregadas por Arendt e disserta sobre a importância que a figura do “outro” possui na estruturação do “cuidado de si”, observando a necessidade de sua existência para que essa noção realmente vigore:

O outro ou o outrem é indispensável na prática de si a fim de que a forma que define essa prática atinja efetivamente seu objeto, isto é, o eu, e seja por ele efetivamente preenchida. Para que a prática de si alcance o eu por ela visado, o outro é indispensável. Essa é a fórmula geral. (FOUCAULT, 2008, p. 115)

A personagem Sócrates interpela aqueles que transitam pela cidade, os convoca a “cuidar de si”, a sair do estado de *stultitia*, deixar de ser *stultus*, aquele que não tem “cuidados de si”, que está à mercê das contingências que o mundo lhe apresenta, não estabelecendo uma conduta para consigo mesmo, influenciado pelas representações e obrigações do mundo. O “outro”, nesse contexto, se apresenta como uma figura complexa, representação daquilo que não se deseja ser por não partilhar da concepção de mundo que os gregos criaram para si.

Para gregos e romanos, a condição de “outro” estabelecia-se pela diferença cultural e, sobretudo, linguística, não pela cor ou aspectos físicos como se verá posteriormente. A possibilidade de emancipação, de comprar sua liberdade nem sempre significava que o escravo pudesse tornar-se um cidadão, ser admitido na vida pública e política da pólis ou da *res publica*. Havia distintos regimes de escravidão: por dívida, servidão voluntária, por relações hierárquicas, por sequestro em guerras, pela própria diferença daquele que não era grego ou romano. Mas o que realmente difere os sistemas de escravidão do período para aquele desenvolvido posteriormente na Modernidade é a ideia de que o ser humano poderia ser um produto comercializável, destituído completamente de sua humanidade, marcado pela cor de sua pele. Estabeleceu-se nesse processo um critério racial para a classificação do “outro”.

A noção de sujeito podia não ser um problema para os gregos, no entanto, o tornar-se “mestre de si” era. As práticas e os “cuidados de si” se apresentam no texto de Foucault como uma atividade política, não apenas como uma prática pessoal. Dessa forma, o aperfeiçoamento dos “cuidados de si” refletiria diretamente no desenvolvimento da pólis – espaço político por excelência – e podemos observar que ao “cuidar de si”, o indivíduo procurava manter a integridade do grupo:

Não se fala em constituição de um sujeito na Antiguidade Clássica porque não houve naquele domínio um mecanismo de subjetivação que, elaborando uma identidade que seria assumida como própria, teria constituído um sujeito. Daí Foucault afirma que o que se percebe entre os gregos é a busca do indivíduo em constituir-se enquanto mestre de si, não havendo assim algo que o aproximasse à constituição de um sujeito como ocorre na época moderna. (FONSECA, 2011, p. 30)

Márcio Alves da Fonseca, que é um dos tradutores de Foucault no Brasil, propõe, na obra *Michel Foucault e a constituição do sujeito*, a maneira pela qual o homem livre seria definido pelas suas posses. A possibilidade de “cuidar de si” e conseqüentemente cuidar da cidade só era viável para aqueles que, desprendidos e libertos das atividades de labor e trabalho, tinham a autonomia para se preocupar com as ações políticas, com seu corpo e com sua alma.

Cada cidade na Grécia antiga era consagrada a um deus, o que demonstrava a importância do sagrado. A filosofia buscava explicações baseadas no *logos*, mas a vivência da cidade se dava pela convivência entre os humanos e os deuses – fossem os olímpianos ou os deuses do submundo.

A determinação daquilo que se entende dentro dessas culturas clássicas como o “outro”, o “não-grego” ou o “não-romano”, o bárbaro, está na posse de bens e no compartilhamento, dentro do grupo, de seus costumes – o que leva por determinar a cultura. Os “outros” são os “outros”, não são objetos prioritários das reflexões na Antiguidade ocidental, a preocupação devia ser para com os seus e consigo mesmo: com a manutenção e a sua autopreservação.

1.2 Quasi unum corpum – o indivíduo na Idade Média

A periodização tão presente nos estudos historiográficos muitas vezes é mal compreendida, como na ideia de que os períodos históricos se seguem cronologicamente e imediatamente um logo após o outro. A Antiguidade ocidental sucedida pelo Medieval e estes pela Idade Moderna se apresentam como algo simples e padronizados, porém, compreendemos que esses “tempos históricos” podem coexistir num mesmo espaço e/ou numa mesma temporalidade.

Existem processos e períodos de transição que não se colocam de forma tão rígida quanto a apresentada em livros didáticos e nas aulas de história da educação básica. Em cada período, aqueles que o vivenciam se entendem como contemporâneos, homens do seu próprio presente. Assim, os medievais não se reconheciam como tal, se compreendendo como contemporâneos de seu tempo.

É necessário compreender que os acontecimentos históricos possuem um valor neutro e que é a forma narrativa na qual são colocados que vai determinar o tom de sua recepção. O historiador estadunidense Hayden White postula que nenhum evento histórico possui um valor intrínseco a ele, “a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público” (WHITE, 2001, p. 102). Então, é a forma pela qual narramos os eventos que aconteceram em um determinado período que lhe dará esse caráter, tal como os modernos ao narrar aqueles que os precederam os classificam como medievais, por exemplo.

Assim como na Antiguidade, no Medievo não se apresentava de forma clara a temática do sujeito, não havendo mecanismos de objetivação e subjetivação identificáveis que pudessem levar à sua constituição. A preocupação com o coletivo continua e se torna uma maneira de reforçar e consolidar a hierarquização social. O medievalista brasileiro Hilário Franco Júnior, na obra *A Idade média: nascimento do ocidente*, traz uma reflexão sobre as estruturas sociais, políticas, religiosas e econômicas que se engessaram durante o período do Medievo. Franco Jr. coloca que:

Os primeiros séculos medievais conheceram uma cristalização da hierarquia social, fenômeno que na verdade já se desenvolvia anteriormente, mas que se completou apenas no século IV. De fato, a crise geral que sacudiu a civilização romana no século III levava a uma limitação dos espaços de atuação individual e ao correspondente alargamento das funções do Estado. Isso se fez sentir tanto nos planos político, institucional, fiscal, econômico e religioso quanto no social. (FRANCO, 2001, p. 112)

A consolidação das estratificações sociais durante a alta Idade Média deu continuidade a uma dinâmica existente desde o final do Império Romano. O receio de que as camadas sociais formadas por homens livres proprietários de terras, artesãos, comerciantes e escravos fossem dizimadas pela peste antonina, pelas sucessivas invasões e pelos conflitos com tribos e comunidades às quais se convencionou atribuir o epíteto de bárbaros produziu um entendimento da coletividade como um corpo único, em busca de preservar a integridade social:

[...] teoria política medieval, que pressupunha unanimemente que todos os homens eram *quasi unum corpus* (Tomas de Aquino, op. Cit. ii. 1. 81. 1). Mas, enquanto autores mais antigos enfatizavam a igualdade entre os membros, todos igualmente necessários ao bem-estar do corpo como um todo, passou-se a destacar mais tarde a diferença entre o chefe e os membros, entre o dever do chefe, que era governar, e o dever dos membros, que era obedecer. (ARENDDT, 2000, p. 63, grifo da autora)

A ideia de um corpo único, no qual seus membros possuíssem a mesma importância, potencializou uma organização que, em tese, continuava a prezar pelo bem coletivo. As individualidades foram colocadas em segundo plano para atender às demandas do grupo.

Porém, como apresentado por Hannah Arendt, essa organização corporativa vai se sofisticando de forma a articular “corpo” e “cabeça”, sendo que a igualdade entre os membros vai sendo alterada, aumentando a importância daquele que lidera (cabeça) e que se distingue daqueles que obedecem (corpo).

Perpassando a Antiguidade e adentrando o Medievo, a noção de “cuidado de si” recebe novo entendimento por causa da mudança de matriz religiosa dos povos europeus que se encastelaram a fim de se abrigarem atrás de muros, fugindo da peste e de temíveis invasores. A

interpretação cristã daquilo que na Antiguidade ocidental era o “cuidado de si” é remodelada de forma a compreender a dimensão da salvação da alma. O indivíduo, ao ter uma boa conduta em sua vida terrena, é recompensado com um pós vida no paraíso.

Os povos da Antiguidade ocidental, em sua ampla maioria, eram adeptos de práticas religiosas e espirituais politeístas, nas quais as divindades eram associadas aos aspectos da natureza, seus ciclos e fenômenos ou com aspectos sociais, comportamentos, práticas e tradições. Podemos tomar como por exemplo Athena, deusa da sabedoria e das artes que emprestava seu nome a uma das cidades-estados mais importantes da Grécia antiga, e Corinto, antiga pólis grega consagrada a Apolo, deus do sol e que guardava sob a sua tutela o oráculo consultado sobre as colheitas e as guerras. A chegada do cristianismo após a crise política no século III, que teve início com a divisão do Império Romano, permitiu a Igreja se difundisse no espaço deixado pelo Império.

A mudança na forma de se relacionar com a fé e suas manifestações trouxe para o indivíduo uma nova maneira de conceber a si mesmo e sua relação com o outro. Antes os deuses se envolviam na vida cidadina, promoviam intrigas e guerras, casamentos e milagres, eram criaturas ambivalentes, tal qual os seres humanos, mas ambivalentes também como as manifestações da natureza, como a chuva que rega os campos e fertiliza o solo, mas que também se apresenta como tempestade, *mysterium tremendum et fascinans*.

Na *Ilíada* de Homero, por exemplo, pode-se notar bem como a presença dos deuses na vida cidadina se manifestava para o homem antigo. As deusas olimpianas disputam a preferência de Páris, partindo de Afrodite, resultando no rapto de Helena, o estopim da Guerra de Tróia.

De acordo com Christopher Dawson, em *Criação do Ocidente*, a organização da estrutura religiosa cristã passaria a ocupar o espaço antes gerido pelo Estado no Império Romano. Assim, “durante o início do período medieval, foram as ordens monásticas o órgão central desse processo. Sua força motivadora se ligava à salvação do indivíduo” (DAWSON, 2016, p. 42).

Com a busca pela salvação da alma, a organização social, em sincronia com a religiosa, entendia o outro como aquele que possuía uma orientação religiosa diferente da cristã. Na Antiguidade, a cultura e a língua determinavam o outro e a orientação religiosa não se apresentava como aspecto de diferenciação no mundo politeísta. Porém, a diferença e o outro na Idade Média foram definidos com base na orientação religiosa.

A ideia de um corpo único, que se configurava a partir da comunhão da fé, permeava as vivências e a relação com o outro, incitando conflitos que se estenderiam por séculos,

envolvendo política, soberania, nacionalidade, fé e sempre acompanhados da relação entre cultura e civilidade.

1.3 *Cogito ergo sum* – o indivíduo Moderno

A entrada no período histórico que conhecemos como Modernidade deu-se com o alargamento da noção do mundo decorrente da expansão marítima europeia. O Mediterrâneo havia sido o centro cultural e comercial do mundo ocidental desde a Antiguidade e a relação entre aqueles que eram diferentes já havia sido determinada pela diferença cultural, pela diferença da fé e da língua.

Com a busca por novas rotas comerciais, o Oceano Atlântico trouxe novas possibilidades e, conseqüentemente, novas trocas sociais. Entretanto, não foi somente a expansão marítima que modificou a forma como o homem encarava sua própria realidade. O Renascimento italiano, no início do período que designamos como moderno, recuperou escritos e pensamentos da Antiguidade, bem como a noção estética, colocando em seu centro de discussões o homem e tudo aquilo que o circundava, recobrando o interesse pela racionalidade humana e aquilo que ela poderia propiciar.

O sociólogo alemão Norbert Elias, em sua obra *O processo civilizador: uma história dos costumes* (1997), buscou compreender a relação entre indivíduos e grupos sociais e suas transformações desde a queda do Império Romano, passando pela formação dos feudos até a formação dos Estados absolutistas.

Elias nos apresenta uma caracterização das normas de conduta nos feudos e o impacto delas na formação dos Estados. Ao expor como as ações centralizadoras e as relações de força e poder entre grupos distintos deram corpo às sociedades medievais em sua transição para os Estados absolutistas, o autor evidencia de que forma fatores como a ampliação da dependência entre os indivíduos em decorrência das chamadas invasões bárbaras e a relação deles com a terra teceram uma rede de relações que teria promovido um maior nível de “civilidade” na Europa. Para isso, o autor não se furta à utilização de exemplos históricos, com base em fontes documentais, constrói uma sociogênese do feudalismo.

Apesar de nos atermos sempre à ideia de “feudo” e à ideia de “Medievo”, é necessário lembrar que esses processos sociais e históricos são marcados por permanências e que o

feudalismo foi uma das estruturas que viabilizaram a formação dos estados absolutistas característicos da Idade Moderna.

Segundo Elias, o processo civilizador ocorreu no Ocidente se recriando e se reinventando a cada novo desafio social e circunscrito pelas normas de conduta. O autor expõe que esse processo não foi pensado previamente, nem por um indivíduo, nem por um grupo social específico. O nível de “civilidade” dos grupos se desenvolveu de formas diversas, sendo impulsionados por tensões e conflitos que não foram arquitetados intencionalmente, mas que também “não consistiu numa mera sequência de mudanças caóticas e não estruturadas” (ELIAS, 1997, p. 194).

O autor explica que essas transformações também não foram irracionais, estruturaram-se com base na rede de relações que os indivíduos desenvolveram. Podemos associar essa relação de codependência reconhecida por Elias com a exposição teórica que Émile Durkheim fez em *Da divisão social do trabalho* (1999). Compreendendo que a divisão social do trabalho vai muito além de relações meramente econômicas, podemos observar que a divisão das atividades fornece e mantém essa rede de relações da qual fala Elias em um movimento constante e em um equilíbrio próprio.

Outro autor que se propôs a refletir a formação do sujeito moderno foi Stuart Hall. Na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), o sociólogo aborda essa temática mais especificamente no capítulo intitulado “Nascimento e morte do sujeito moderno”. Hall traça um percurso que compreende como o surgimento de determinadas ideias, como as originadas por Descartes, Locke, Marx, Althusser e Freud, possibilitaram uma nova compreensão sobre o campo do humano. Sua linha de raciocínio perpassa a ideia de que o indivíduo e o individualismo não foram invenções do período moderno, mas que, assim como apontamos nos subcapítulos anteriores, foram vivenciadas e percebidas de modos distintos em diferentes períodos históricos.

Partindo da concepção de Raymond Williams de que o sujeito individual é “indivisível”, assim como uma entidade “singular, distintiva e única” (WILLIAMS apud HALL, 2006, p. 25) e considerando a importância dessa distinção para que o pensamento de René Descartes pudesse se estruturar em um mundo em que Deus saía do centro da vivência humana e o foco se tornava novamente o homem e suas capacidades racionais:

Descartes postulou duas substâncias distintas – a substância espacial (matéria) e a substância pensante (mente). Ele refocalizou, assim, aquele grande dualismo entre a “mente” e a “matéria” que tem afligido a Filosofia desde então. As coisas devem ser explicadas, ele acreditava, por uma redução aos seus elementos essenciais à quantidade mínima de elementos e, em última

análise, aos seus elementos irreduzíveis. No centro da “mente” ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade para raciocinar e pensar. “Cogito ergo sum” era a palavra de ordem de Descartes: “Penso, logo existo”. Desde então, esta concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como “sujeito cartesiano”. (HALL, 2006, p. 25)

Compreendendo o sujeito moderno como esse sujeito racional que Descartes propôs, Hall avalia as implicações que possibilitaram o desenvolvimento de uma multiplicidade do sujeito sem que este deixasse de ser uno. Com base nessa concepção, Hall observa a definição de Locke de “sujeito soberano” que, dotado de consciência de si, desenvolve sua racionalidade tanto quanto é capaz de alcançar pensamentos e ações passadas. Essa aceção designa um sujeito histórico e com consciência de historicidade, reconhecendo os movimentos do passado, compreendendo o presente e projetando futuros possíveis.

A sociologia como área do conhecimento, tal como a concebemos, surge no século XX e se dedica a pensar esse sujeito individual, soberano, dentro das teias intrincadas que a sociedade moderna forjou. Os escritos de Karl Marx, na perspectiva de Hall, localizam esse sujeito no interior da sociedade, refletindo acerca dos engendramentos que pratica, desenvolve e sofre.

Os movimentos teóricos do que Hall denomina de Modernidade tardia, compreendendo o século XX, apontam para um deslocamento e uma descentralização do sujeito moderno. Stuart Hall focaliza alguns eixos que possibilitaram esse deslocamento das identidades dos sujeitos modernos. Primeiro, com base nas obras de Marx e suas releituras feitas na década de 1960, mais especificamente com Louis Althusser, o entendimento de que o homem, ao mesmo tempo, produz a história e é produto dela, se estruturando com base nas condições materiais objetivas que lhe são dadas, possibilita pensar os desenvolvimentos das nações estruturadas no século XIX e os conflitos ocorridos no início do século XX.

Um segundo fator importante para Stuart Hall é a descoberta do inconsciente feita por Sigmund Freud e os estudos desenvolvidos pela psicologia que buscam compreender como esse inconsciente pode ser acessado e interpretado, deixando claro que essa indivisibilidade do sujeito perpassa camadas ainda mais complexas que as notadas em um primeiro momento. O inconsciente possibilita pensar o “outro” dentro do próprio sujeito, reflexão que até então não era possível, que só entendia o “outro” como aquele que era exterior, como vimos nos subcapítulos anteriores.

A terceira observação se volta sobre o papel da língua como um conjunto de sistemas de representação simbólica, desenvolvido inicialmente por Ferdinand de Saussure. Hall observa

como Saussure compreende que os signos não possuem significados fixos e que isso afeta diretamente o entendimento do si, do sujeito em relação aos seus pares.

O quarto apontamento do sociólogo contempla a relevância do feminismo como prática social que também pensa teoricamente. Ao postular que “o pessoal também é político”, a crítica feminista propõe o questionamento dos locais sociais ocupados pelos sujeitos nas sociedades e que as sexualidades são constructos sociais, diferentemente daquilo que era aceito anteriormente, que o sexo estabelecido naturalmente ditava as normas de gênero performadas pelos sujeitos.

Assim, em sua reflexão sobre o “nascimento” e a “morte” do sujeito moderno, Stuart Hall entende, diante desses movimentos teóricos, que as identidades dos sujeitos são formadas ao longo do tempo, nunca inatas, mas uma construção que não se finda, nunca se finaliza em si mesma. Assim, podemos perceber como as dinâmicas sociais observadas por Elias apontam de que maneira as normas de conduta social vão estreitando-se ao mesmo tempo que ampliam as redes de dependência entre os grupos sociais, fazendo com que a noção entre causa e consequência ficasse cada vez mais demarcada nas suas vivências:

À medida que mais pessoas sintonizavam sua conduta com a de outras, a teia de ações teria que se organizar de forma sempre mais rigorosa e precisa, a fim de que cada ação individual desempenhasse uma função social. O indivíduo era compelido a regular a conduta de maneira mais diferenciada, uniforme e estável. (ELIAS, 1997, p. 196)

Apesar de ter uma abordagem diferente, os apontamentos de Elias vão ao encontro dos estudos realizados por Foucault sobre a constituição do sujeito pelos meios de subjetivação e objetivação do indivíduo. É por através do estreitamento das normas de conduta que o indivíduo vai sendo “adaptado” para um novo tipo de experiência social na Modernidade.

Podemos perceber nos estudos de Foucault como o indivíduo vai sendo sujeitado por processos disciplinares que o formam desde a mais tenra infância. A rede de relações é percebida por meio de uma alteração em sua significação, que transita da concepção de um homem formado por sua relação com os rituais de passagem para um ser engendrado por mecanismos científico-disciplinares.

Já Elias percebe o estreitamento das relações sociais e entende isso em termos de desenvolvimento de “civilidade”, concebendo a história da Europa como a história do processo civilizador. Fonseca disserta sobre a acepção de Foucault dessa organização social como processos disciplinares, expondo que a interdependência social se dá de acordo com mecanismos específicos de controle e vigilância da conduta do indivíduo.

A abordagem dos mecanismos disciplinares de vigilância e controle permite a compreensão do processo de constituição do indivíduo moderno como efeito e objeto de poder, e como efeito e objeto de saber. Seriam as ações articuladas do binômio poder-saber que determinariam as condições de aparecimento do indivíduo, que surge como efeito-objeto de um investimento analítico, de uma dominação-observação. (FONSECA, 2016, p. 77)

Esses mecanismos disciplinares pensados por Foucault são observados em duas diferentes esferas: a subjetivação e a objetivação. Em seu caráter de subjetivação, os mecanismos promoveriam um amansamento das pulsões e desejos do indivíduo, forjando uma docilidade política – tanto em seu âmbito particular quanto público – e impulsionando sua adequação econômica, tornando assim o indivíduo tanto dócil quanto útil. Quanto ao caráter de objetivação, Foucault o compreende como aqueles mecanismos que colocam o homem confinado a uma identidade que é estabelecida como sua, fazendo dele sujeito dessa identidade.

Nessa configuração, o indivíduo, por meios desses mecanismos, se torna um elemento de uma série de dispositivos que possibilita utilizações múltiplas. Dessa forma, podemos entender que o indivíduo é multifacetado em seus sistemas de subjetivação e objetivação:

[...] o indivíduo tal como pode ser descrito, mensurado, medido, comparado a outros e isso em sua própria individualidade; e é também o indivíduo que tem de ser treinado ou retreinado, tem de ser classificado, normalizado, excluído etc. (FOUCAULT, 1988, p. 170)

Tendo esses meios de subjetivação e objetivação em mente, Fonseca (2016) esmiúça esses mecanismos estabelecidos por Foucault de acordo com as funções disciplinares que se desenvolveram a partir da Modernidade. São nessas funções que podemos observar mais claramente a organização de uma norma de conduta que leva ao adestramento das vontades e o controle dos impulsos.

A primeira dessas funções seria a disciplinar de distribuição espacial, que concerne à maneira pela qual o espaço é utilizado, seja ele público ou privado. Cada espaço tem destinação e uso específicos e pré-determinados que dizem aos sujeitos quando e como se portar nele:

No espaço investido pelos mecanismos disciplinares, cada indivíduo tem seu lugar e todos os lugares têm a sua destinação. Não há espaços vazios que permitam uma utilização “despersonalizada”. Todo lugar deve ser identificado a seu ocupante, que, por sua vez, deve ser identificado ao lugar que ocupa. (FOUCAULT, 1988, p. 63)

Associada a essa função de distribuição do espaço encontramos a função do controle de atividades. Entendendo que cada espaço possui uma destinação específica, as atividades performadas pelo indivíduo também são associadas ao espaço e ao tempo:

A fim de aperfeiçoar o mecanismo de controle das atividades, a disciplina faz com que cada um dos gestos que compõem o ato esteja sintonizado com a atitude global do corpo e com o objeto manipulado. Essa sintonia, ao mesmo tempo que facilita o controle, aumenta a eficiência. (FOUCAULT, 1988, p. 65)

Para que esse engendramento entre a utilização do espaço e o controle das atividades seja realmente eficaz numa economia de práticas sociais, a capitalização do tempo se faz fundamental. A divisão do tempo em fragmentos objetiva uma utilização controlável e mensurável do espaço e das performances, possibilitando o encadeamento dessas últimas. Para isso, há uma composição dividida por séries temporais que articula atos simples em cadeias complexas por meio das relações interpessoais, ampliando essa organização:

O tempo disciplinar é organizado de tal forma a compor-se de séries múltiplas e progressivas. A sucessão obtida deverá partir de elementos simples que irão se combinando num grau de complexidade crescente. A conformação de uma série, que parte do simples para o mais complexo, permite uma análise completa de todo o encadeamento temporal que começa a ser elaborado. (FONSECA, 2016, p. 66-67)

Para finalizar a busca por eficiência nessa sociedade disciplinar, faz-se necessário o controle da composição das forças que o indivíduo pode empregar em seus atos, em seu tempo e em seu espaço. Essa composição otimiza a extração de forças de cada fase da vida do indivíduo ajustando-a, articulando um indivíduo a outro para melhor atender às demandas que a sociedade impõe.

Temos, assim, uma organização de diversos mecanismos disciplinares e funções que delineiam a vivência do indivíduo, sujeitando-o e objetivando-o desde a infância, produzindo identidades, experiências e visões de mundo que muitas vezes são encaradas como naturais, normais e cotidianas. Michel Foucault elucida de que maneira a normalidade é uma elaboração que possui em si uma historicidade própria e que se modifica de acordo com as transformações que os grupos sociais vivenciam.

Ao se debruçar sobre as modificações que os sistemas punitivos sofreram, na obra *Vigiar e punir* (1987), Foucault discute como a noção de normalidade vai se alterando com o passar do tempo, ganhando destaque que pode ser observado principalmente na estruturação do poder judiciário: “E a sentença que condena ou absolve não é simplesmente um julgamento de culpa, uma decisão legal que sanciona; ela implica uma apreciação de normalidade e uma prescrição técnica para uma normalização possível” (FOUCAULT, 1987, p. 24).

O entendimento sobre o que vem a ser “natural” ou “normal” evidencia seu contraponto: o “estranho”, o “anormal”. Se na Antiguidade ocidental a diferença se dava pela língua e cultura e no Medievo pela fé, a partir da Era Moderna esses aspectos se combinam de forma a identificar o outro também pelas características físicas que ele carrega. Esses fatores se combinaram de forma a justificar a escravidão de povos com os quais os europeus tiveram contato nos continentes americano e africano. Ora tidos como bons selvagens, o “elo perdido” entre a terra mundana e o paraíso, ora como bestas que precisavam ser domesticadas, os colonizados foram, durante os últimos quatro séculos, submetidos a processos de objetivação e subjetivação que transformaram a vivência colonial em uma experiência traumática.

É importante ressaltar que o processo de expansão marítima europeia definiu de forma cabal os contornos do mundo contemporâneo. Se aquelas pessoas encontradas além-mar foram definidos como “os outros”, aqueles que não partilhavam do *éthos* europeu e deveriam ser excluídos do projeto de universalidade que o *éthos* dominante promoveria em seu empreendimento de colonização.

Considerando os escritos do antropólogo Clifford Geertz, compreendemos como *éthos* uma matriz cultural constituída por memórias coletivas que conformam comportamentos, pensamentos, imaginários e visões de mundo.

[...] os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos no termo “*éthos*” [...]. O *éthos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. (GEERTZ, 1973, p. 143, grifo do autor)

O *éthos* europeu se tornou mais restrito com o advento da expansão marítima. Em contato com diversos novos grupos sociais, retomar aquilo que se tinha em comum – uma imagem refletida como veremos adiante – e, mesmo não partilhando necessariamente a mesma língua ou traços culturais, a escolha de subjugar os povos que viviam além-mar fortaleceu de uma forma muito sutil daquilo que se compreende dentro do termo “europeu”. Existiam mais pontos em comum entre um francês e um inglês do que entre qualquer um deles e um tupiniquim ou um bárbaro.

A colonização promoveu a prevalência de um *éthos* específico sobre outros, construindo um sentido de evolução para a ideia de cultura e civilidade. Essa ideia de evolução civilizatória enunciava que os povos que viviam fora do continente europeu estavam em um patamar inferior de desenvolvimento. As práticas, vivências e conhecimentos experimentados e produzidos pelos

européus se tornaram, supostamente, universais, impondo ao restante do mundo um modelo a ser seguido por meio dos processos de colonização.

1.4 “Eu sei mais sobre vocês do que vocês sabem sobre mim”: o sujeito negro e o sentir contemporâneo.

Ignorando, diminuindo e subjugando as narrativas, as histórias e culturas daqueles que viviam e vivem no continente africano, a tradição cultural europeia é amplamente ensinada como universal, como se abrangesse a história de todos os grupos humanos do mundo. O mais surpreendente nessa constatação é a forma como a perpetuação dessa narrativa ocidental é naturalizada nos espaços de ensino como escolas e universidades.

Nos continentes que passaram por processos severos de colonização e que hoje repensam o espaço que ocupam no mundo contemporâneo, pode-se observar um posicionamento de questionar os parâmetros e as regras do *establishment* a partir destes espaços que não se veem contemplados por essa história eurocentrada.

A forma como o *éthos* europeu se enraizou nos espaços por ele colonizados engendrou um modelo identitário que toma a si e sua própria imagem como condição de humanidade, apartando-se daquilo que é diferente, entendendo a diferença como uma adversidade incompreensível e obscura.

O filósofo camaronês Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018), concebe um estudo que entende o sujeito negro em sua própria subjetividade problematizando as estruturas escravocratas e racistas que permanecem no espaço-mundo pós-abolição, valendo-se de estudos anteriores sobre a constituição da identidade europeia para estabelecer os parâmetros de sua discussão:

Para apreender com mais exatidão a dimensão desses perigos e possibilidades, não é demais recordar que, de uma à outra ponta de sua história, o pensamento europeu sempre tendeu a abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo, do surgimento do ser e da sua manifestação em seu ser primeiro ou, ainda, em seu próprio espelho. (MBEMBE, 2018, p. 11)

Ao entender sua própria imagem refletida no espelho como critério para a construção de sua identidade, o europeu criou mecanismos de subjetivação para elaborar esse modelo de

identidade. A grande questão que se apresenta a partir dessa noção de identidade é que ela se propõe universal, elegendo uma forma como o “verdadeiro humano”, facultando a outras formas identitárias o questionamento quanto a sua própria humanidade.

Em um mundo pós-colonial, podemos pensar de que forma as identidades se formam em um espaço múltiplo que se imbrica diante das diversas conexões, histórias e legados. A diversidade¹⁰ sempre fez parte do mundo – apesar de ser mantida fora dos livros de história – e hoje podemos observar com mais facilidade como essa pluralidade possibilita mecanismos de subjetivação e objetivação distintos, proporcionando a formação de sujeitos tão múltiplos quanto o mundo em que vivem.

Nesse sentido, aqueles que não se identificam, que não são contemplados pelo *éthos* europeu, se encontram numa encruzilhada pelo corpo. O sujeito negro encontra nas condições legadas pela modernidade uma organização historicamente traçada que circunscreve seu corpo a uma vivência muitas vezes limitadora, restringida por sua cor. Como explicitado por Mbembe, o sujeito negro encontra-se, após o advento da escravidão, humilhado e profundamente desonrado: “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2018, p. 21).

Ao passar por um profundo processo de desumanização e coisificação, podemos perceber que a hesitação sobre a condição de humanidade do sujeito negro modificou de forma decisiva sua vivência no mundo pós-abolição. Mbembe discute a redução da experiência do sujeito negro à sua cor e ao seu corpo, que o codificaria em algo intraduzível:

Ao reduzir o corpo e o ser vivo a uma questão de aparência, de pele e de cor, outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico, os mundos euro-americanos em particular fizeram do negro e da raça duas versões de uma única e mesma figura: a da loucura codificada. Funcionando simultaneamente como categoria originária, material e fantasmática, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido a causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres (MBEMBE, 2018, p. 13).

Ao ser diferenciado por sua cor, a vivência do sujeito negro é vinculada em uma única imagem/ideia a tudo aquilo que se apresenta como adverso ao *éthos* e à identidade europeia, se manifestando nos mundos euro-americanos de forma universalizante. Dessa forma, podemos observar que a subjetividade do sujeito negro se exterioriza de maneiras distintas, tendo em

¹⁰ Compreendemos aqui diversidade em seu sentido mais amplo. A antiguidade ocidental apesar de ser corriqueiramente pensada em termos “greco-romanos” possuía uma infinidade de grupos étnicos que expressavam e construíam diferentes culturas, línguas, sistemas entre outros.

vista que o mundo que a ele se apresenta é hostil. Sua condição humana fora atacada pela maioria das construções culturais de origem europeia, sejam elas de ordem religiosa, filosófica ou social.

Tomando como base os escritos do autor estadunidense James Baldwin, o filósofo Achille Mbembe nos apresenta a ideia de *alterocídio*. Ao viver em um mundo em que seus antepassados foram capturados, comercializados, torturados e desumanizados e que, mesmo após a abolição da escravidão, os sistemas de diferenciação e subjugação continuaram presentes, o sujeito negro encontra uma realidade em que a alteridade se apresenta como uma impossibilidade, já que o ambiente em que vive é ameaçador.

Se a identidade que se apresenta em nosso mundo como universal tem como base estrutural a igualdade, uma imagem refletida no espelho, como explicitado por Mbembe, e não alicerçada na ideia de um copertencimento a um mesmo mundo, separando os grupos humanos entre categorias – de raça e gênero por exemplo –, o universo que se apresenta é o de uma ameaça constante para aqueles que se encontram fora da identidade hegemônica.

De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total. (MBEMBE, 2018, p. 27)

Enquanto dentro da estrutura identitária europeia o outro é codificado naquilo que é obscuro, adverso e incompreensível por excelência, na vivência daqueles que estão fora desta estrutura, o outro não é necessariamente inatingível, mas, sim, algo amedrontador.

Após a abolição da escravidão, as estruturas racistas permanecem manifestas nas sociedades colonizadas. Nos Estados Unidos, por exemplo, a própria emenda constitucional que decreta a abolição – a décima terceira emenda – cria mecanismos muito eficientes de encarceramento da população negra, tópico que iremos discutir mais detidamente adiante.

Essas estruturas geram violências físicas, simbólicas e psíquicas que marginalizam os sujeitos negros, dando continuidade aos processos de desumanização iniciados com o tráfico negreiro do período Moderno e encontrando continuidade nos processos neocoloniais que se desdobraram no continente africano, americano e asiático nos séculos XIX e XX.

1.5 “Eu não sou um negro. Eu sou um homem”: a invenção da raça e coisificação do negro

Muitas vezes, tratam-se as palavras “raça” e “negro” como se fossem sinônimos, reduzindo as dimensões dessas categorias a uma única imagem. A divisão da humanidade em “raças” não passa de uma ficção, visto que, biologicamente, não há essa diferenciação. O que existe é a raça humana que apresenta variações fenotípicas, mas que conserva a mesma estrutura genética.

O sociólogo Stuart Hall nos apresenta a raça como uma categoria discursiva e que, portanto, está aberta a novas delimitações:

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas, a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (HALL, 2006, p. 63)

Ao compreendermos que raça é uma categoria discursiva, podemos observar como os contornos sobre esse conceito foram delineados em diferentes períodos de acordo com as necessidades dos que controlam as produções discursivas e suas implicações. Como sistema discursivo, Hall apresenta precisamente que a raça nunca é puramente ideológica ou cultural, mas que dialoga diretamente com as situações cotidianas e com as relações econômicas e nunca fora desses espaços.

A criação dessa separação conceitual entre raças limita o ordenamento e a distribuição de grupos humanos pelo globo, delimitando o local de cada um. É necessário compreender que:

Vista em profundidade, a raça é ademais um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e por vezes, histórica. (MBEMBE, 2018, p. 27)

Este complexo do qual nos fala Mbembe é a redução de toda subjetividade do sujeito a um elemento que restringe as experiências possíveis. É necessário lembrar que “a constatação de que o negro e a raça nunca foram elementos fixos. Pelo contrário, sempre fizeram parte de um encadeamento de coisas elas mesmas inacabadas” (MBEMBE, 2018, p. 20).

No decorrer deste capítulo, podemos observar que a trajetória da noção de indivíduo e sujeito se modificou em cada período histórico, abrangendo os interesses, vivências e as condições materiais e imateriais. No entanto, a condição do sujeito negro foi bruscamente

alterada após o advento da colonização e do processo de escravidão que transformaram o corpo desse sujeito em mercadoria durante séculos, devastaram comunidades e etnias sem que houvesse uma recuperação de sua integridade posteriormente.

A raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática, ou uma projeção ideológica, cuja função é desviar a atenção de conflitos considerados, sob outro ponto de vista, como mais genuínos – a luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. Em muitos casos, é uma figura autônoma do real, cuja força e densidade se devem ao seu carácter extremamente móvel, inconstante e caprichoso. Aliás, há bem pouco tempo, a ordem do mundo fundava-se num dualismo inaugural que encontrava parte de suas justificações no velho mito da superioridade racial. Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. (MBEMBE, 2018, p. 28-29)

Dessa forma, os discursos que perpassam a questão da raça precisam necessariamente lidar com o passado que essa categorização alude e com a linguagem que a envolve. O psiquiatra e filósofo Frantz Fanon, em *Peles negras, máscaras brancas*, refletiu sobre o papel da aquisição e usos da linguagem no processo de subjetivação e objetivação do sujeito negro. Para Fanon, o processo de colonização é contínuo devido ao uso da linguagem como sinalizador de civilidade, fato por ele exemplificado com a imposição do uso da língua francesa nas Antilhas:

[...] o negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproximará mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa. Não ignoramos que esta é uma das atitudes do homem diante do Ser. Um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito. Já se vê aonde queremos chegar: existe na posse da linguagem uma extraordinária potência. (FANON, 2008, p. 34)

A busca do sujeito negro pela aproximação do *éthos* branco e europeu é a própria busca pela humanidade que lhe foi negada desde a expansão marítima e o tráfico negreiro na Era Moderna. Quando Fanon nos fala “das atitudes do homem diante do Ser”, é justamente nessa perspectiva ontológica que o autor trata essa aproximação comportamental do sujeito negro ao do branco. É a compreensão do ser em si, sua relação com a própria humanidade.

A potencialidade da linguagem de conservar a estrutura de colonização pode ser entendida como via de enclausuramento: o sujeito preso dentro da palavra negro tem suas possibilidades delimitadas por sua cor e pela história que mostram seus antepassados capturados, vendidos, torturados e desumanizados. Mas é também por meio da linguagem que se repensa essas mesmas categorias, que se pode criar alternativas epistemológicas nas quais o

sujeito negro, empossado dessa linguagem, pode reestruturar o mundo material e imaterial em que vive.

Achille Mbembe disserta sobre a problemática que o termo raça levanta pois, para ele, essa palavra-categoria escapa às funções elementares da linguagem quando seu uso sai do âmbito biológico para tratar de grupos humanos gerando uma discrepância entre o signo, o significado e o significante:

Com a extinção de suas funções elementares, a linguagem transformou-se num fabuloso mecanismo cuja força vem simultaneamente de sua vulgaridade, de um formidável poder de violação e de sua proliferação erradia. Ainda hoje e quando se trata dessas duas marcas, a palavra nem sempre representa a coisa; o verdadeiro e o falso tornam-se indissociáveis e a significação do signo não é necessariamente a mais adequada à coisa significada. (MBEMBE, 2018, p. 32)

É nessa indissociabilidade entre o verdadeiro e o falso que se encontra o sujeito negro. Vinculando a palavra negro à marca corporal, leva-se a um estigma social que se origina na cor. Mbembe nota uma associação entre palavras – negro, África, raça, por exemplo – como se elas fossem lados diferentes de um mesmo prisma:

É verdade que nem todos os negros são africanos e nem todos os africanos são negros. Apesar disso, pouco importa onde eles estão. Enquanto objetos de discurso e objetos do conhecimento, desde o início da época moderna, a África e o negro têm mergulhado numa crise aguda tanto a teoria da nomenclatura quanto o estatuto e a função do signo e da representação. Aconteceu o mesmo com as relações entre o ser e a aparência, a verdade e a mentira, a razão e a desrazão, em suma, entre a linguagem e a vida. (MBEMBE, 2018, p. 31-32)

Quando a dimensão ontológica do sujeito está necessariamente atrelada àquilo que é aparente, podemos perceber que os meios de sujeição e objetivação dos quais nos fala Foucault adquirem outra dimensão. Ao homem branco, a condição de humanidade é dada naturalmente, um direito natural, enquanto para o homem negro, está ainda por ser conquistada, adquirida num processo que entende civilidade como evolução.

Assim, a noção de raça pode ser entendida como um dispositivo de segurança ao classificar grupos humanos de acordo com a cor, traços físicos, aspectos linguísticos e local de nascimento fazendo uso dessas particularidades para circunscrever determinados grupos a territórios marginalizados. Achille Mbembe traça um esquema que denomina de “lógica do curral” em que a raça, como dispositivo de segurança, teria a função de manter os grupos humanos em seus supostos locais de origem, impossibilitando seu trânsito em um mundo que se apresenta globalizado.

É interessante perceber essa designação de locais para grupos que tiveram uma diáspora forçada. A migração ocorrida no período colonial impôs o deslocamento de pessoas do continente africano para as Américas contra sua vontade. Realocados, esses sujeitos se encontravam em uma terra estrangeira, incapazes de falar a língua localmente imposta – não partilhando, assim, do imaginário e do universo simbólico daquele mundo – e sem a possibilidade de retornar à sua terra natal.

Após a abolição da escravidão na América, surgiram grupos que desejavam que os sujeitos negros fossem mandados de volta ao seu continente de origem, tratando-os novamente como produtos que, quando já não se faziam “necessários”, seriam facilmente dispensáveis. Mbembe explica que nesse sistema:

Trata-se de fazer a triagem desses grupos populacionais, marcá-los simultaneamente como “espécies”, “séries” e “casos”, dentro de um cálculo geral do risco, do acaso e das probabilidades, de maneira a poder prevenir perigos inerentes à sua circulação e, se possível, neutralizá-los antecipadamente, no mais das vezes por meio da imobilização, do encarceramento ou da deportação. A raça, desse ponto de vista, funciona como um dispositivo de segurança fundado naquilo que poderíamos chamar de princípio de enraizamento biológico pela espécie. A raça é ao mesmo tempo ideologia e tecnologia de governo. (MBEMBE, 2018, p. 74-75)

As tecnologias de governo são estratégias que buscam determinar normas para os indivíduos por “processos técnicos”, estabelecendo modelos de conduta que visam a “segurança” de uma determinada sociedade. Como tecnologia de governo, podemos observar mais contemporaneamente as políticas europeias relativas às últimas ondas de migração. A maior parte dos países buscava fechar suas fronteiras, determinando quem poderia ou não viver no território ou frequentá-lo. Essas determinações fazem parte da ideia de soberania de um Estado em seu território, mas o que buscamos colocar em evidência nesses casos é justamente a quem é negada essas possibilidades de acesso.

A raça como dispositivo de segurança e artifício tecnológico do Estado nunca ficou tão evidente quanto nos últimos anos, em que notícias sobre as ondas de migração advindas da Síria, Nigéria, Somália, Palestina entre outros países do Oriente Médio, África Subsaariana e Ásia para países da Europa Ocidental que acabou por gerar uma crise política, econômica e diplomática.

É na designação da raça que podemos ver uma cisão do ser. É uma divisão que determina aquilo que alguém é sem o ser, que estabelece critérios que indicam em qual patamar da dita “evolução civilizatória” o indivíduo se encontra. Ao ser caracterizado pela raça, o sujeito não se encontra indiferente às sanções que lhe são imputadas:

Aquele que é designado a uma raça não é passivo. Preso a uma silhueta, é separado de sua essência. Segundo Fanon, uma das razões da infelicidade de sua existência está em habitar essa separação como se fosse seu verdadeiro ser, odiando aquilo que é, para tentar ser aquilo que não é. A crítica da raça é, desse ponto de vista, mais que uma simples crítica da separação. A cena racial é um espaço de estigmatização sistemática. (MBEMBE, 2018, p. 70)

Nesse sentido, pode-se entender que a subjetividade do sujeito negro também foi colonizada, legando ao sujeito negro contemporâneo mazelas que ainda carecem de reflexão e discussão. A colonização não parou com o fim da escravidão, ainda é possível observar as permanências de estruturas que dividem a humanidade em grupos que podem ser descartados e sobreviver à margem.

Para autorizar e legitimar a separação de grupos humanos, em específico o negro, em uma escala evolutiva, estudos foram realizados para validar um discurso racista que via no negro esse grupo humano dispensável do qual nos fala Mbembe. Exemplo disto, foram os estudos cientificistas do final do século XIX e início do século XX que buscavam comprovar a teoria segundo a qual o negro estaria em um processo evolutivo inferior ao branco, utilizando para isso um método baseado nas medidas cranianas, tal como as realizadas por Samuel George Morton, em *Crania Americana* (1839).

Um fenômeno interessante para elucidarmos tal questão é o surgimento da doutrina espírita, cujo principal expoente foi Allan Kardec que era estudioso da frenologia e o espiritismo, em sua gênese na Europa, bebe da fonte do darwinismo social. Tal teoria, por mais estapafúrdia que pareça na atualidade, foi amplamente difundida pela burguesia moderna europeia e utilizada como uma justificativa para o Neocolonialismo nos séculos XIX e XX. A doutrina espírita é um fenômeno profundamente ligado à ambiência que caracteriza a Modernidade, se afirmava e até os dias hoje sustenta a narrativa de ser, a um só tempo, ciência, filosofia e religião.

Poucas manifestações sintetizam tão bem essa exaltação da racionalidade tão característica do pensamento moderno quanto uma manifestação cultural de ordem religiosa que se deseja iluminada pelo farol da razão e busca a objetividade científica, ainda que profundamente equivocadas a respeito da pluralidade dos seres humanos. Nas palavras de Kardec: “Os negros, pois, como organização física, serão sempre os mesmos; como Espíritos, sem dúvida, são uma raça inferior, quer dizer, primitiva; são verdadeiras crianças às quais pode-se ensinar muita coisa” (1862, p.32).

Estudos como o de Morton e Kardec foram amplamente refutados, mas a estrutura racista que buscava apoio em pesquisas científicas ainda se faz presente e, por meio da categorização dos corpos por seus aspectos físicos, essa estrutura racista se mantém.

Compreendendo que a divisão dos corpos ainda se faz presente contemporaneamente, o filósofo Achille Mbembe disserta sobre o problema da criação da raça como ficção, entendendo que o efeito sobre a distribuição dos grupos humanos é devastador e explica:

Não basta dizer que a raça não tem nenhuma essência; que é apenas o efeito, o perfil, o recorte móvel de um processo perpétuo de poder, de incessantes transações que a modificam, deslocam e tornam movediço seu conteúdo; ou então que, desprovida de entranhas, uma vez que carece de dimensão interior, consiste simplesmente nas práticas que a constituem enquanto tal. (MBEMBE, 2018, p. 68)

As práticas de classificação, restrição e modificação de identidades das quais nos fala Mbembe passam, necessariamente, pelo enfoque no corpo, identificando-o e classificando-o com base nos aspectos físicos. Um dos efeitos que elas produzem é a fratura na autoestima dos sujeitos negros. O psicólogo e pesquisador Barry Adam (1978) pontua que houve mudanças drásticas nas pesquisas sobre autoestima devido às mudanças nas interpretações e conceitualizações sobre a temática, compreendendo que fatores como tendências acadêmicas, bem como a perspectiva do público, auxiliaram nessas alterações:

A investigação da “autoestima” em grupos inferiorizados exhibe uma história altamente instável. Somente no período do pós-guerra, tanto a conceitualização quanto os resultados dos estudos de autoestima, bem como suas interpretações, mostraram mudanças notáveis que equivalem a mudanças de paradigma. A confluência de tendências acadêmicas com tendências nas perspectivas de mudança rápida dos próprios grupos produziu uma mistura volátil. O modelo de progresso linear no conhecimento científico torna a carreira de estudos de autoestima incompreensível. Um exame mais detalhado do diálogo oculto por trás dessa evolução revela importantes questões de pesquisa sobrepostas por posições partidárias.¹¹ (ADAM, 1978, p. 47, tradução nossa)

Adam aponta que, após a Segunda Guerra Mundial, não foi somente uma alteração sobre o método que teria ocorrido nas pesquisas sobre autoestima, mas também uma modificação sobre o paradigma que direcionava esses estudos.

¹¹ The investigation of “self-esteem” in interiorized groups displays a highly unstable history. In the postwar period alone, both conceptualization and findings of self-esteem studies, as well as their interpretations, have shown remarkable shifts tantamount to paradigm changes. The confluence of academic trends with trends in the rapidly changing perspectives of groups themselves has produced a volatile mix. The model of linear progress in scientific knowledge renders the career of self-esteem studies incomprehensible. A closer examination of the hidden dialogue lying behind this evolution reveals important research issues overlaid by partisan positions (ADAM, 1978, p. 47).

Os psicólogos Robert L. Williams e Harry Byars (1970), observando essa variação ao se voltarem para os estudos sobre autoestima de pessoas negras, desenvolveram pesquisas sobre como essas pessoas se viam e se entendiam. Para isso, os pesquisadores retomaram estudos anteriores sobre a autoestima do sujeito negro, tais como as realizadas por Clark & Clark, principalmente no que tange à segregação racial existente nos Estados Unidos após a abolição da escravidão:

Clark e Clark demonstraram que crianças negras de até três anos de idade atribuem características altamente negativas à sua raça. A maioria dos teóricos do autoconceito afirma que a autoavaliação decorre basicamente das avaliações de outros. Portanto, se a sociedade comunica a criança negra que ela é de segunda categoria, um indivíduo subserviente, como ela poderia desenvolver outra coisa senão a autoestima altamente negativa? Não há provavelmente nenhuma instituição social que comunique mais claramente à criança negra que ela é um organismo inferior que a segregação. O próprio fato da segregação é um símbolo ignominioso da avaliação da sociedade do negro.¹² (WILLIAMS; BYARS, 1970, p. 183)

Desta forma, podemos observar como o processo de objetivação e subjetivação do corpo negro se inicia na infância e as formas danosas que podem assumir. Ao testemunhar uma sociedade que coisifica seu corpo, a criança negra desenvolve uma autoestima bastante negativa, como apontado por Williams e Byars, que influi diretamente nos mecanismos de formação de identidade durante toda a vida do sujeito negro.

1.6 “O orgulho, a tristeza e a beleza do rosto do meu pai”: o existencialismo negro como abordagem estética e teórica.

Considerando o que foi exposto no transcurso deste capítulo, percebemos que o sujeito negro se encontra preso na categoria de raça, sofrendo diretamente os impactos dos processos de objetivação e subjetivação que ocorreram desde a expansão marítima na Era Moderna. Os desdobramentos desse processo e as maneiras como o sujeito negro é afetado por ele são de interesse para esta tese.

¹² Clark and Clark demonstrated that Negro children as young as three years of age attribute highly negative characteristics to their race. Most of the self-concept theorists contend that self-evaluation accrues basically from the evaluations of others. Therefore, if society communicates to the Negro child that he is a second-rate, subservient individual, how could he develop anything other than highly negative self-esteem? There is probably no social institution that more clearly communicates to the Negro child that he is an inferior organism than segregation. The very fact of segregation is an ignominious symbol of society's appraisal of the Negro

Para darmos prosseguimento a esse debate e nos situarmos geograficamente, nos aproximando dos aspectos peculiares do território e da cultura aos quais esse estudo se dedica, recorreremos aos trabalhos de W. E. B. Du Bois sobre a situação específica do sujeito negro estadunidense.

William Edward Burghardt, “W. E. B. Du Bois”, foi um dos mais proeminentes sociólogos e ativistas afro-americanos. Nascido em 1868 – na pequena cidade de Great Barrington, Massachusetts –, somente três anos após o presidente Abraham Lincoln oficialmente abolir a escravidão nos Estados Unidos por meio da Décima Terceira Emenda, veio a falecer em 1963, em meio as disputas dos movimentos de direitos civis nos Estados Unidos.

W. E. B. Du Bois possui uma extensa produção que inclui mais de trinta publicações sobre a questão do negro nos Estados Unidos, incluindo três autobiografias e seis romances. Du Bois também foi um dos membros fundadores da *Associação Nacional Para o Progresso das Pessoas de Cor* – NAACP, junto a Ida B. Wells e Marry White Ovington entre outros ativistas.

Dentro deste amplo campo de produção, uma das obras que mais se destaca é *As almas da gente negra*, publicado originalmente em 1903. No Brasil, a Editora Lacerda trouxe a tradução em 1999. Dividida em catorze capítulos, a obra provoca-nos a observar a narrativa de Du Bois sobre a experiência negra nos Estados Unidos, perpassando os embates espirituais da população negra, bem como os movimentos abolicionistas que tomaram lugar na década anterior ao seu nascimento.

Entre os diversos conceitos desenvolvidos pelo sociólogo neste trabalho, destacamos a ideia de dupla-consciência. Ao falar sobre a situação do negro nos Estados Unidos, Du Bois argumenta sobre a impossibilidade de ser negro e estadunidense, como o próprio autor coloca:

[...] o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de uma clarividência neste mundo americano – mundo que não lhe permite produzir uma verdadeira autoconsciência, que apenas lhe assegura se descubra através da revelação do outro. É uma sensação peculiar, essa dupla-consciência, esse sentido de sempre olhar a si próprio através dos olhos dos outros, medir um sentimento através da métrica de um mundo que o contempla com divertido desprezo e pena. É sentir sempre a duplicidade – ser americano, ser negro. Duas almas, dois pensamentos, dois embates irreconciliáveis, dois ideais conflitantes, num corpo negro, impedido, apenas por um obstinado esforço, de bipartir-se. (DUBOIS, 1999, p. 39)

Ao tratar dessa duplicidade de pensamento que acomete o negro estadunidense, Du Bois levanta o questionamento sobre os pertencimentos aos quais o sujeito negro está

submetido. Ao ser parte da nação, conseqüentemente há o pertencimento territorial e identitário, mas este é insuficiente para esmaecer os efeitos da dupla-consciência.

Como mencionado anteriormente, após a abolição da escravidão nos Estados Unidos, a presença de grupos que sugeriam o retorno da população negra para o continente africano reafirmava que estes não pertenciam ao grupo social, sendo excluídos dentro de uma identidade nacional estadunidense.

O sociólogo britânico Anthony D. Smith é reconhecido por sua vasta produção na área de estudos sobre identidade nacional. Em *National Identity* (1991), Smith indica que podemos compreender por nação “um nomeado grupo populacional que partilha um território histórico, mitos e memórias históricas em comum, uma massa, uma cultura pública, uma economia em comum e direitos e deveres legais, comuns para todos os membros”¹³ (SMITH, 1991, p. 14).

Ao nos debruçarmos sobre a experiência de nação dos Estados Unidos – bem como com grande parte dos países que passaram pelo processo de colonização –, podemos perceber como as narrativas em torno da construção da ideia de nação excluem sistematicamente a história dos sujeitos negros. Desde a ideia dos “pais fundadores”, passando pelo Direito Manifesto, até chegar no *American Way of Life*, a presença de figuras nacionais negras são escassas. A representação dada aos sujeitos negros que construíram a nação muitas vezes se encontra presa na própria imagem da escravidão, da violação e da desumanização.

Stuart Hall aponta que, dentro das encruzilhadas identitárias, a ideia de nação é um fator de grande identificação ou não identificação para o sujeito:

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (HALL, 2006, p. 52, grifo do autor)

São as narrativas partilhadas que causam os processos de identificação, sedimentando o que podemos chamar de sentimento de pertencimento. Porém, ao situar a experiência do negro em uma nação que não o valoriza, que o elimina das narrativas de construção do país, excluindo-os até mesmo das próprias ideias de liberdade tão caras ao imaginário e ideais estadunidenses, o negro se encontra no espectro oposto – uma nação que o despreza.

Stuart Hall, ao discorrer sobre a importância da ideia de nação no processo de formação identitária, cita o historiador Bill Schwarz que enuncia:

¹³ “a named human population sharing a historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy, and common legal rights and duties for all members” – tradução nossa.

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”. (SCHWARZ, 1986, p. 106 *apud* HALL, 2006, p. 49, grifos do autor)

É imprescindível localizar geograficamente o sujeito negro para compreender qual é a ideia de nação que comunga e de qual comunidade faz parte. Muitas vezes, ao se falar do sujeito negro, faz-se de forma generalizante, como se toda a população negra partilhasse da mesma ideia de nação e que essa produz os mesmos efeitos independentemente de onde se esteja, um equívoco que desejamos evitar.

Buscando quebrar esse tipo de narrativa, Du Bois indica a necessidade de um estudo autoconsciente, afrocentrado, em que se retira o sujeito negro do simplório papel de objeto de estudo, passando a abordá-lo como agente histórico, aquele que também promove a ação. Dessa forma, Du Bois disserta que o sujeito negro, ao mesmo tempo que faz parte da comunidade negra, também é integrante de uma comunidade imaginária maior, a nação. A dupla-consciência do sujeito negro advém desse conflito irreconciliável entre ser negro e ser estadunidense.

O professor e ativista Anthony Monteiro, um dos maiores especialistas sobre o trabalho de W. E. B. Du Bois, apresenta que:

No caso de Du Bois, a reconfiguração teórica ocorre com a ideia da linha da cor como central para a conceituação das relações sociais humanas na modernidade, e a ruptura epistêmica ocorre com a conceituação de que para conhecer o mundo, especialmente o mundo negro, ser africano é central.¹⁴ (MONTEIRO, 2008, p. 601)

Compreender o “ser africano” e/ou afro-diaspórico como sujeito central de uma pesquisa que ocorre em uma instituição do mundo ocidental é algo que pode ser lido como um tipo de desconstrução epistemológica, dado que todo conhecimento produzido pelo sujeito negro foi negado dentro do *éthos* do colonizador. Assim, para Monteiro, o que Du Bois realiza é uma nova fenomenologia do ser humano, fundada em um estudo rigoroso e científico da humanidade negra (2008, p. 601).

Assim como Monteiro, o pesquisador e ativista Magnus O. Bassegy, renomado estudioso das questões de raça e professor no Queens College na City University of New York,

¹⁴ In Du Bois' case, the theoretical reconfiguration occurs with the idea of the color line as central to the conceptualization of human social relationships in modernity, and the epistemic rupture occurs with the conceptualization that to know the world, especially the Black world, African being is central. – Tradução nossa.

no artigo “What is Africana Critical Theory or Black Existential Philosophy?”, discute como a Teoria Crítica Africana ou o Existencialismo Negro se apresenta como uma vertente epistemológica e estética que preza pelas narrativas negras. De acordo com Bassey:

[...] um olhar crítico sobre a maioria das narrativas autobiográficas africanas e afro-americanas revela que esses escritores professam a filosofia geralmente conhecida como teoria crítica africana ou filosofia existencial negra, pois levantaram questões sobre a *existência* africana e afro-americana, sendo, *consciência, desesperança, desamparo, opressão, situação humana e empoderamento*.¹⁵ (BASSEY, 2007, p. 914, grifos do autor)

Ao perceber como as narrativas africanas ou afro diaspóricas possuem esse caráter de “professar” questões de sua própria existência, Bassey as reconhece dentro do espectro do Existencialismo Negro. Essas histórias, de certa forma, respondem à grande quantidade de representações construídas dentro de narrativas de autores brancos. A autorrepresentação neste trabalho contesta os sistemas que representam o corpo negro negando-lhe humanidade. Muitas vezes, narrativas que tratam o sujeito negro como meras “móveis” que estão presentes, mas não produzem ação, tampouco possuem profundidade.

Bassey propõe um debate teórico com diversos pensadores que se debruçam sobre a questão do negro, incluindo a professora de literatura Sudhi Rajiv que, na obra *Forms of Black consciousness*, trabalha o desenvolvimento do conceito de *self* e as diferenças entre negros e brancos nesta categoria. Rajiv afirma que o “conceito branco de *self* pode existir independentemente da comunidade maior, enquanto o *self* negro está profundamente enraizado na experiência coletiva de sua raça” (RAJIV, 1992, p. 32). É por meio dessas experiências coletivas que as obras de narrativas afrocentradas dialogam e envolvem leitores por toda a diáspora.

Desta forma, o Existencialismo como corrente filosófica ocidental, que possui entre seus maiores expoentes o filósofo francês Jean-Paul Sartre, é “fundamentalmente um fenômeno histórico europeu”, enquanto o existencialismo negro é uma filosofia que se baseia na demanda pelo reconhecimento da situação ou do contexto vivido das pessoas africanas e suas formas de “estarem no mundo” (BASSEY, 1992, p. 915).

Magnus Bassey assinala que as diferenciações entre o Existencialismo e o Existencialismo Negro são da ordem entre o indivíduo e a coletividade. Enquanto os pensadores do existencialismo negro se preocupam com o coletivo, os existencialistas europeus, por outro

¹⁵ [...] a critical look at most of the African and African American autobiographical narratives reveals that these writers profess the philosophy generally known as Africana critical theory or Black existential philosophy as they raised questions of African and African American *existence, being, consciousness, hopelessness, helplessness, oppression, human predicament, and empowerment*. - Tradução nossa.

lado, se ocupam com o individual. Desta maneira, as narrativas de autoria negra emergem como um espaço que, deliberadamente, busca compreender a experiência do sujeito negro a partir de sua própria perspectiva, sob o seu próprio olhar.

A teórica, psicóloga e escritora portuguesa Grada Kilomba, na obra *Memórias da Plantação: episódios do racismo cotidiano* (2019), se vale de pequenas histórias que expõem o racismo em sua forma mais naturalizada para desenvolver suas reflexões a partir de uma combinação teórica que abarca estudos pós-coloniais, estudos de gênero e psicanálise.

É necessário pontuar que um dos critérios para definir e classificar o que vem a ser um sujeito é a capacidade de falar sobre si mesmo, de poder elaborar um discurso. Nesse sentido, Kilomba afirma que “escrever, portanto, emerge como ato político” (KILOMBA, 2019, p. 28). No primeiro capítulo da obra, a autora analisa a “máscara”, instrumento de metal que era afixado na boca dos escravizados/as para impedi-los de comer cana-de-açúcar ou cacau durante o trabalho, mas, indo além, para silenciar e amedrontar os sujeitos negros, tirando-lhes a possibilidade de enunciação, ao mesmo tempo, tortura física e psicológica.

É a partir do entendimento de que parte de ser um sujeito é falar sobre si e enunciar a realidade que lhe circunscreve que compreendemos o Existencialismo Negro como uma abordagem que nos permite refletir sobre os escritos de James Baldwin, tanto pelo viés teórico, quanto pelo estético.

Por meio das palavras de Baldwin conhecemos mais sobre o autor, mas também sobre a vivência da comunidade negra nos Estados Unidos. Desta forma, no próximo capítulo nos aproximaremos dos escritos de James Baldwin para refletir acerca dos diferentes meios de objetivação e subjetivação dos sujeitos negros, compreendendo a escrita de Baldwin como um ato político que denuncia as imposições de um sistema segregacionista.

James Baldwin pode ser compreendido como um sujeito negro que rompeu a máscara, que, como pontua Grada Kilomba, é um mecanismo de silenciamento e medo. A produção escrita de Baldwin se apresenta como um espaço de reflexão para o sujeito negro, provocando-o a pensar sobre sua própria existência, seu cotidiano e sobre questões intrinsecamente ligadas à condição de existir enquanto um sujeito negro inserido na sociedade ocidental.

2. “Eu estou pronto. Eu estou indo, eu estou no meu caminho”: *Go tell it on the mountain* e a constituição do sujeito negro

No capítulo anterior, buscamos elaborar uma possível trajetória do entendimento da noção de sujeito na história do Ocidente, caracterizando algumas das formas como essa ideia historicamente construída influenciou a crença em uma pretensa identidade universal. Essa modelização identitária faz com que os outros sujeitos, aqueles que não se encaixariam no molde da “identidade universal”, sejam marginalizados, sobretudo o sujeito negro.

É neste cenário de contraposição entre identidades que se pretendem universais e aquelas marginalizadas que James Baldwin tece suas narrativas, construindo um olhar sobre o sujeito negro em sua dimensão humana – não um fetiche, não um objeto, não um ser marginalizado e escravizado, mas um sujeito humano.

Entre romances, ensaios, peças de teatro e falas públicas, Baldwin sempre questiona a própria condição humana, compreendendo que a forma como o mundo se configura, a divisão entre exploradores e espoliados, é uma construção social marcada pelas relações de raça e gênero. Seu questionamento se volta principalmente para sua terra natal, onde cresceu sob o julgo das leis Jim Crow e dos efeitos da segregação racial.

Dessa forma, este capítulo volta-se para as condições objetivas que os sujeitos negros enfrentaram nos Estados Unidos e a forma particular com que Baldwin reflete sobre si e seus pares como sujeitos negros. Baldwin afirma: “Eu amo a América mais do que qualquer outro país no mundo, e, exatamente por essa razão, eu insisto no direito de criticá-la perpetuamente” (BALDWIN, 1998b, p. 9)¹⁶. Ao se reservar o direito de criticar sua terra natal, Baldwin atenta-se à condição a que diversos sujeitos são submetidos em busca do sonho americano e como essa busca acontece de forma desigual entre os nativos de sua terra.

No intuito de nos aproximarmos das narrativas de Baldwin e potencializarmos nossa percepção do que elas podem revelar sobre ser um sujeito negro nos EUA, buscamos compreender os mecanismos de objetivação e subjetivação que podem ser identificados no romance *Go tell it on the mountain*, do escritor estadunidense. Para isso, analisamos a questão da ficcionalização realizada por Baldwin no romance, as relações entre as personagens, bem

¹⁶ “I love America more than any other country in the world, and, exactly for this reason, I insist on the right to criticize her perpetually” (tradução nossa).

como a situação do protagonista John Grimes, um jovem negro que busca entender o espaço que ocupa no mundo.

Na obra supracitada, ao narrar questões de foro íntimo, destacando a perspectiva de um jovem negro estadunidense, Baldwin expõem o leitor a aspectos que humanizam as personagens negra e as reconhecem como sujeitos. Por meio da narrativa, questões fundamentais que ocorrem no seio de uma família afro-americana, seus dilemas e conflitos, a forma como essa família negra se relaciona com a sociedade estadunidense, revelam-se elementos fundamentais que perpassam a existência do sujeito negro.

O estar no mundo do sujeito negro e a experiência social inerente ao negro na sociedade estadunidense são articulados em forma de narrativa que transita entre o ficcional e o autobiográfico. As questões apresentadas pelo autor retratam aspectos ligados à condição existencial do sujeito negro e possibilitam uma abordagem que contempla a perspectiva proposta pelo *Existencialismo Negro* de W.E.B Du Bois.

Reconhecer a pessoa negra – neste caso materializada pelas personagens de Baldwin – como um sujeito, retirando a condição imposta de cidadão de segunda classe, da situação servil, precária e estigmatizada, confere a esse sujeito autonomia e humanidade, tornando-o protagonista da narrativa. Ao refletir sobre sua própria experiência de sujeito negro estadunidense, ele também pontua:

Quando eu tinha vinte e quatro anos, decidi parar de revisar livros sobre o problema dos negros – que, na época, era apenas um pouco menos horrível na impressão do que na vida – e arrumei minhas malas e fui para a França, onde eu terminei, Deus sabe como, “*Go tell it on the mountain.*”¹⁷ (BALDWIN, 1955, p. 6, tradução nossa)

Go tell it on the mountain foi a obra inaugural de James Baldwin, publicada em 1953. Em alguns trechos do romance pode-se perceber que há passagens autobiográficas, no entanto, a obra não se configura como um romance autobiográfico pela não coincidência entre o nome do protagonista e o do autor. O próprio Baldwin reconhece as semelhanças entre a narrativa de sua obra inaugural e sua própria vida, porém, não a declara como romance biográfico, deixando para o leitor a possibilidade de inferir ou não as semelhanças e diferenças entre suas personagens e sua própria vida.

De acordo com o teórico Phillippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), há algumas características que devem ser observadas para que uma obra possa

¹⁷ "By the time I was twenty-four I had decided to stop reviewing books about the Negro problem – which, by the time, was only slightly less horrible in print than it was in life – and I packed my bags and went to France, where I finished, God knows how, *Go tell it on the mountain*" (tradução nossa).

ser classificada como autobiografia. Segundo Lejeune, autobiografia seria a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua própria personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Indo além da história de uma pessoa, o crítico francês também afirma que “para que haja autobiografia é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*” (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifos do autor).

Dessa forma, apesar de podermos observar diversos pontos de confluência entre a história de vida de Baldwin e de John Grimes, protagonista de *Go tell it on the mountain*, entenderemos aqui a obra como ficção já que o próprio autor não confirma seu caráter autobiográfico, oferecendo ao leitor a possibilidade de inferir as relações entre a narrativa e sua vida.

Go tell it on the mountain divide-se em três capítulos: “The seventh day”, “The prayers of the saints” e “The threshing-floor”. Sua estrutura é organizada em torno de um intervalo de vinte quatro horas que se inicia em uma manhã de sábado e finaliza na manhã do domingo. Esse recorte temporal é entrecortado por *flashbacks* que amplificam a narrativa, dando profundidade às personagens e entrelaçando suas histórias.

A divisão dos capítulos contempla perspectivas de personagens distintos. O primeiro deles, “The seventh day”, traz as inquietações do protagonista no dia de seu décimo quarto aniversário, seu vínculo com a mãe, Elizabeth, e a problemática relação com seu pai, Gabriel. O segundo capítulo, “The prayers of the saints”, é subdividido em três partes. Na primeira, “Florence's prayer”, o texto é direcionado para a história da tia de John, irmã de Gabriel, sobre sua saída, ainda jovem, do Sul, abandonando a mãe idosa, ex-escrava e seu irmão, assim como sua desventura no Norte. Na segunda parte, “Gabriel's prayer”, a narrativa se desdobra sobre o pai de John, de sua conversão à fé cristã até tornar-se pastor.

Assim como Florence, Gabriel também encontra sucessivas tensões entre a realidade em que vive e os preceitos que sua religião lhe incumbe. A terceira e última parte do segundo capítulo, intitulada “Elizabeth's prayer”, traz a história da mãe de John, dando ao leitor as razões desconhecidas pelo protagonista da complexa relação entre ele e Gabriel, partilhando com aquele que lê a obra o segredo que Elizabeth guarda com tanto zelo. O terceiro capítulo, “The threshing-floor”, retoma a perspectiva de John, narrando os eventos que ocorrem na igreja na noite de sábado, quando ele é arrebatado e levado a um momento de revelação.

Entre as experiências das personagens de Baldwin em *Go tell it on the mountain*, pode-se perceber como elas vão sendo condicionadas à vida em grupo e como essa vivência produz efeitos em suas individualidades, na constituição dessas pessoas como sujeitos. O foco

acentuado em quatro personagens – John, Gabriel, Elizabeth e Florence – nos dá a oportunidade de refletir sobre o papel de cada um na obra e sua interrelação como dispositivos de objetivação e subjetivação do qual tratamos teoricamente no primeiro capítulo.

E, para além da reflexão restrita à obra como estrutura narrativa, ela nos possibilita pensar sobre a condição existencial do sujeito negro na sociedade estadunidense. O autor utiliza como recursos narrativos dilemas, conflitos, condições materiais, ou seja, problemas que podem ser considerados gerais se pensarmos os lugares e a classe social em que se inserem parte considerável dos negros nos EUA.

Baldwin fala de questões inerentes à existência negra, desperta identificação, usa como cenário os problemas sociais que afligem a comunidade negra enquanto coletividade. Tal habilidade, na nossa percepção, faz com que o trabalho do autor se configure como uma ferramenta potente para pensarmos o negro como sujeito.

Observamos que os mecanismos de objetivação e subjetivação são trabalhados em diversas passagens da obra e procuramos analisá-los em dois eixos temáticos: a autoimagem e a violência estrutural. Abordamos, primeiramente, o modo como os corpos negros são caracterizados pelas personagens e pelo narrador, entendendo a forma como esses olhares sobre o corpo influenciam na formação da identidade e da autoestima do sujeito negro. Em seguida, buscamos compreender como Baldwin, em *Go tell it on the mountain*, exprime o racismo e a violência estrutural sofrida por sujeitos negros nos Estados Unidos, no período pós-abolição. Apesar do romance não deixar claro seu recorte temporal, depreende-se que a narrativa se passa no início do século XX.

A obra nos convida a pensar questões referentes a aspectos diversos ligados à existência do sujeito negro e às relações nas quais se insere: religião, relações familiares, migração com deslocamento de pessoas negras do Sul para o Norte dos Estados Unidos em busca de uma vida melhor, ou seja, questões que são sensíveis aos negros estadunidenses.

2.1 “Seu pai disse que todas as pessoas brancas eram traiçoeiras”: O controle dos corpos e a autoestima do sujeito negro

O processo de escravização e desumanização de pessoas negras, iniciado com o tráfico negreiro durante o período colonial, conferiu à contemporaneidade feridas que ainda estão

abertas. A divisão do mundo em raças e o estabelecimento de uma cultura e uma “identidade universal” causaram danos à construção identitária de diversos sujeitos que, desde a colonização, foram subalternizados, em especial, o sujeito negro, o único diante do advento da Modernidade a ter sua carne transformada em produto comercializado sistematicamente.

Apontamos no primeiro capítulo desta tese, dialogando com a obra de Achille Mbembe, que a identidade europeia e branca que se sobrepõe às demais pressupondo-se universalizante, baseia-se na tomada da própria “imagem refletida no espelho”. Esta identificação diz respeito a possuir características observáveis iguais às do homem branco, ao estabelecimento de um modelo como um ideal a ser alcançado.

Contudo, pode-se perceber que buscar uma imagem como modelo faz parte do processo de construção de uma identidade e, conseqüentemente, da autoimagem e da autoestima de um sujeito. A estruturação da identidade, ao perpassar o esforço de alcançar um determinado modelo, expõe-se como um mecanismo de subjetivação, um dos meios pelos quais o sujeito é constituído.

Desde a infância, olhamos para o mundo em busca de modelos – a serem seguidos ou repudiados – que, de alguma forma, forneçam um parâmetro sobre como viver em dado meio social. Para as personagens de Baldwin, esses modelos vão se tornando mais evidentes, mais persistentes através de suas descrições. Por meio das impressões, pensamentos e elucubrações de suas personagens, Baldwin nos revela algumas percepções do negro sobre si mesmo, sobre seus semelhantes e seu outro. A personagem John Grimes, por exemplo, repetidamente refere-se a si mesmo, a seus pais e irmãos como “feios”, “sujos” e “indignos”, como observa-se na citação abaixo:

John pensou com vergonha e horror, ainda numa raivosa dureza de coração: e quem é imundo, que se deixe ser imundo. Ele olhou para a mãe, vendo, como se ela fosse outra pessoa, as linhas escuras e duras escorrendo de seus olhos e a carranca profunda e perpétua em sua testa, e a boca apertada virada para baixo, e forte, magra, marrom, e mãos ossudas; e a frase virou contra ele como uma espada de dois gumes, pois não era ele, em seu falso orgulho e sua imaginação maligna, que era imundo?¹⁸ (BALDWIN, 1953, p. 20, tradução nossa)

Ao falar sobre as feições de sua mãe pela primeira vez no romance, John as descreve como algo grotesco, disforme. A imagem de Elizabeth é formulada por seu filho sem

¹⁸ “John thought with shame and horror, yet in angry hardness of heart: *He who is filthy, let him be filthy*. Then he looked at his mother, seeing, as though she were someone else, the dark, hard lines running downward from her eyes, and the deep, perpetual scowl in her forehead, and the downturned tightened mouth, and strong, thin, brown, and bony hands; and the phrase turned against him like a two-edged sword, for was it not he, in his false pride and his evil imagination, who was filthy?” (tradução nossa).

compaixão, ressaltando características negroides como negativas, formulando uma figura “imunda” em sua mente. Ao final da passagem acima, John repreende-se por tal pensamento. Sentindo culpa ao retratar a própria mãe de modo tão depreciativo, ele não poupa adjetivos pejorativos para falar sobre si, ressaltando que se vê como um menino feio, fraco e indigno, utilizando esses mesmos adjetivos para retratar seus semelhantes.

Apesar de uma autoimagem tão negativa, John ainda sonha em ter sucesso e vislumbra um futuro em que terá uma imagem positiva, explorando um horizonte de expectativas em que sua negritude não o impossibilita de alçar espaços de alto *status* social.

Nesse mundo, John, que era, segundo seu pai, era feio, que sempre foi o menor menino de sua classe e que não tinha amigos, ficou imediatamente lindo, alto e popular. As pessoas caíram sobre si mesmas para encontrar John Grimes. Ele era poeta, presidente de faculdade ou estrela de cinema; ele bebia uísque caro, e fumava cigarros Lucky Strike no pacote verde.¹⁹ (BALDWIN, 1953, p. 17, tradução nossa)

Ao encarar a mãe e a si de forma tão negativa, podemos perceber a aversão de John sobre seu corpo e seu meio e o quanto a perspectiva do garoto é influenciada por um contexto sociocultural que destrói a autoestima negra. O repúdio da protagonista por tudo aquilo que se associa à figura do negro – sua família, sua comunidade, seu próprio corpo – o leva a questionar os valores e condutas de seu meio, não necessariamente compreendendo os aspectos positivos e negativos que são inerentes a todo ambiente, mas, simplesmente, depreciando o local ocupado por si e por seus pares no mundo.

É notável, durante todo o romance, a baixa autoestima de John e o quanto ela influencia sua perspectiva sobre o mundo. A depreciação de sua autoimagem é um processo retroalimentado – a todo momento ele escuta e observa pessoas a sua volta expressando de forma enfática o quão negativo e ruim é ser negro, seu corpo não parece caber na sociedade em que vive. Essa atitude já é difícil de ser encarada e desconstruída para pessoas adultas, para crianças e jovens, palavras depreciativas possuem um impacto ainda maior, levando-as a odiarem seu próprio corpo desde a infância.

O ideal de beleza apresentado pelo narrador no livro também diz respeito a um estilo de vida, o *American Way of Life*, que se desdobra em uma utopia branca baseada em uma sociedade de consumo consolidada como um modelo ideológico e cultural. Podemos observar que o modo de vida estadunidense se fundamenta em uma tradição de meritocracia. O sujeito que se constrói

¹⁹ “In this world John, who was, his father said, ugly, who was always the smallest boy in his class, and who had no friends, became immediately beautiful, tall, and popular. People fell all over themselves to meet John Grimes. He was a poet, or a college president, or a movie star; he drank expensive whisky, and he smoked Lucky Strike cigarettes in the green package” (tradução nossa).

por si só, apesar das adversidades da vida – o *self-made man*, ideia extremamente difundida nos Estados Unidos –, consolida sua vivência adulta no seio de uma família heteronormativa, o que exclui sistematicamente outros modelos e vivências familiares, assim como outras expressões de bem viver.

Essa dinâmica, durante séculos, não abriu espaço para pessoas negras que, mesmo após a abolição, continuavam tendo acesso restrito aos bens de consumo por causa da lei de segregação racial, sendo confinados a guetos, marginalizados social, econômica e culturalmente.

John sente-se humilhado pelas atitudes de seu pai e ressentido por Gabriel chamá-lo de feio, sensação que se aprofunda ao lembrar de sua mãe. Quando Elizabeth pede para que limpe “a sala que era estreita e suja; nada poderia alterar suas dimensões, nenhum trabalho poderia torná-la limpa”²⁰ (BALDWIN, 1953, p. 19, tradução nossa), John se depara com algumas fotografias antigas da mãe e se indaga sobre o que teria ocorrido com a garota das imagens:

[...] o rosto que havia sido dela em uma foto que ele vira uma vez, há muito tempo, uma foto tirada antes de ele nascer. Esse rosto era jovem e orgulhoso, erguido, com um sorriso que deixava a boca larga linda e brilhava nos olhos enormes. Era um rosto de uma garota que sabia que nenhum mal poderia lhe tocar e que poderia rir, certamente, como sua mãe não ria agora. Entre os dois rostos, estendia-se uma escuridão e um mistério que John temia, e que às vezes o fazia odiá-la.²¹ (BALDWIN, 1953, p. 20, tradução nossa)

Ao falar sobre a imagem da mãe, John oscila entre uma descrição dura que ressalta aquilo que vê de feio e o carinho por sua mãe que suaviza suas palavras. Entendendo que sua semelhança com Elizabeth o trai, ao falar tão negativamente das feições da mãe, ele também se descreve e se deprecia.

A distância entre a imagem da Elizabeth na fotografia encontrada por John, “jovem e orgulhosa”, e a mulher que a protagonista conhece é um abismo que se dá pela falta de perspectiva desses sujeitos. Como mulher negra, Elizabeth se vê rejeitada desde a infância. Após a morte de sua mãe, é mandada para morar com sua tia, afastada a contragosto de seu adorado pai.

²⁰ “The room was narrow and dirty; nothing could alter its dimensions; no labor could ever make it clean” (BALDWIN, 1953, p. 19).

²¹ “the face that had been hers in a photograph he had seen once, long ago, a photograph taken before he was born. This face was young and proud, uplifted, with a smile that made the wide mouth beautiful and glowed in the enormous eyes. It was a face of a girl who knew that no evil could undo her, and who could laugh, surely, as his mother did not laugh now. Between the two faces there stretched a darkness and a mystery that John feared, and that sometimes caused him to hate her” (tradução nossa).

A “escuridão e mistério” constatados por John são desvelados no terceiro fragmento do segundo capítulo, “The prayer of the saints”. A passagem sugere uma beleza em Elizabeth que não se faz mais presente quando John a observa, sugerindo que a maternidade foi um dos fatores de esgotamento da mulher, algo que lhe roubou a juventude e a graça.

A dureza que John percebe na mãe é um traço recorrentemente apontado em mulheres negras. Essa temática é abordada por Angela Davis, em *Mulheres, classe e raça* (2016), através de estudo interseccional que tem como ponto de partida a mulher negra, compreendendo que as características dessa mulher – em especial na contemporaneidade – pouco têm a ver com a condição feminina em si, mas muito mais resultados de um contexto histórico e racial.

As personagens femininas de maior destaque em *Go tell it on the mountain*, Florence e Elizabeth, demonstram claramente como a falta de perspectiva de vida, de condições mínimas de sobrevivência e o constante jogo de forças entre os homens são questões que se sobrepõem à vontade delas.

Elizabeth vê-se abandonada pelo pai aos cuidados da tia após o falecimento da mãe. Quando, na idade adulta, é levada por seu relacionamento com Richard a mudar-se para Nova York em busca de uma vida melhor, vê-se desolada após o falecimento do namorado, abandonada à própria sorte.

Florence, por sua vez, não conhece o pai. Sua vida é circundada por homens que menosprezam mulheres e as veem como empregadas. Ao mudar-se para Nova York, casa-se com Frank e vê sua vida encaminhar-se de acordo com as vontades de seu marido que, muito raramente, coincidem com as suas próprias vontades.

Para compreender melhor estas personagens e sua relação com o trabalho, recorreremos a Davis que aponta, dentre as diversas imposições sobre as mulheres negras, o trabalho forçado como uma das mais incisivas delas. Davis afirma que:

Proporcionalmente mais mulheres negras sempre trabalharam fora de casa do que as suas irmãs brancas. O enorme espaço que o trabalho ocupou na vida das mulheres negras, segue hoje um modelo estabelecido desde o início da escravatura. Como escravas, o trabalho compulsoriamente ofuscou qualquer outro aspecto da existência feminina. Parece assim, que o ponto de partida de qualquer exploração da vida das mulheres negras sob a escravatura começa com a apreciação do papel de trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 10)

Apesar da compreensão atual sobre o que vem a ser “mulher” não fazer distinção entre cor e raça, durante o período escravista, a mulher negra não era vista a partir de seu gênero, mas, sim, da potencialidade de sua força de trabalho equiparando-se ao homem negro. Em primeiro lugar, vem a produtividade para o colonizador, somente em um segundo plano, a

performance de gênero era observada, geralmente, como apontado por Davis, de maneira a reafirmar o poderio do colonizador sobre o corpo negro, violando-o por meio do estupro ou invisibilizando-o na função de “ama de leite”.

As características ressaltadas e romantizadas sobre o que vem a ser feminino – delicadeza, fragilidade, beleza, por exemplo – não se destinavam às mulheres negras que, desde a escravidão, foram encaradas como força de trabalho da mesma forma que os homens. Essa condição não foi alterada após a abolição e o serviço doméstico, infimamente remunerado, tornou-se a principal fonte de renda de mulheres negras:

O sistema da escravatura define os escravos como bens móveis. As mulheres eram olhadas não menos que os homens, eram vistas como unidades rentáveis de trabalho, elas não tinham distinção de gênero na medida das preocupações dos donos de escravos. Na opinião de um historiador “as mulheres escravas eram primeiro trabalhadoras a tempo inteiro para o seu dono e depois apenas incidentalmente uma esposa, uma mãe, uma dona de casa”. Tendo em conta que no século XIX a ideologia de feminilidade enfatizava os papéis de mães cuidadoras, companheiras dóceis e donas de casas para os seus maridos, as mulheres negras eram praticamente uma anomalia. (DAVIS, 2016, p. 10)

Angela Davis aponta o fato de a mulher negra ser encarada como uma anomalia dado o condicionamento que a compreendia em sua potência de trabalho e, somente depois, ser encarada como mulher. Para a mulher negra, além dos castigos corporais destinados igualmente a homens e mulheres, da necessidade de produção igual, independentemente de gravidez, amamentação ou qualquer outra condição própria ao corpo feminino, ainda eram guardados para elas castigos de caráter sexual:

Mas as mulheres também sofreram de maneiras diferentes, porque eram vítimas de abuso sexual e outras barbaridades de maus tratos que apenas podem ser infligidas às mulheres. Os comportamentos dos donos de escravos para as mulheres escravas eram: quando era rentável explorá-las como se fossem homens, sendo observadas, com efeito, sem distinção de gênero, mas quando elas podiam ser exploradas, castigadas e reprimidas em formas ajustadas apenas às mulheres, elas eram fechadas dentro do seu papel exclusivo de mulheres. (DAVIS, 2016, p. 11)

O abuso e o estupro eram práticas recorrentes que determinavam e restringiam os espaços ocupados pela mulher negra. Quando do Tratado Internacional da Abolição do Tráfico Negro (1815), as mulheres escravizadas, além de manter o nível de trabalho exigido pelos senhores de escravo, também se tornaram responsáveis pela continuidade do sistema escravista por meio da reprodução compulsória. A violência sexual sofrida por mulheres negras era uma forma de garantir que ainda haveria escravos o suficiente para manter o sistema de trabalho, principalmente no Sul dos Estados Unidos.

A manutenção do sistema escravagista foi garantida pela doutrina legal *Partum Sequitur Ventrem* (em uma tradução literal, “aquilo que nasce segue o ventre”), aprovada na colônia da Virgínia, em 1662, e, posteriormente, seguida tanto pelas colônias inglesas no continente americano quanto por outras colônias estabelecidas ao redor do mundo pelas potências europeias.

A doutrina *Partum Sequitur Ventrem* estipulava que a condição da criança era determinada pela situação legal da mãe. Desta forma, os filhos de uma mulher escravizada eram automaticamente reconhecidos como escravos, independentemente da condição do pai. Em muitos casos, essa doutrina garantiu a escravização de crianças geradas por violência sexual dos senhores para com suas escravas.

Mesmo após a Guerra de Secessão e a abolição da escravidão nos Estados Unidos, a situação da mulher negra continuou vinculada ao trabalho. Saindo dos campos de algodão, tabaco e cana de açúcar, elas foram ocupar as funções domésticas. Em *Go tell it on the mountain*, Florence trabalha como empregada na casa de um senhor branco no Sul. Sua decisão de partir para o Norte do país se deu após uma investida sexual de seu patrão e, ultrajada pela situação, Florence finalmente decide partir em busca de uma vida melhor, porém, se defronta novamente com as relações de trabalhos subalternos.

Ao chegar em Nova York, Florence começa a trabalhar como empregada também em casas de pessoas brancas. O sonho de uma vida nova logo é destruído pela realidade não tão diferente da que vivia no sul. Na obra, podemos notar como o imaginário da família e amigos de Florence é habitado por um sonho de liberdade que se encontraria há alguns quilômetros. Porém, tal como no Sul, a vivência das pessoas negras no Norte dos Estados Unidos é permeada pela situação de subalternidade, salvo raras exceções.

James Baldwin, em *Go tell it on the mountain*, trabalha em suas personagens as situações de subalternidade em âmbitos distintos. A pobreza da qual Florence, Gabriel e Elizabeth tentam escapar ao abandonarem suas terras natais, reformula-se em Nova York saindo do cenário rural e agrário para o urbano.

Florence e Elizabeth, na obra, são relegadas ao local de forças de trabalho no âmbito privado como diaristas – quando se conhecem – e, depois de casar-se com Gabriel, Elizabeth se dedica aos cuidados dos filhos. Gabriel deixa de trabalhar como serviçal na casa de fazendeiros brancos no Sul para ocupar as fileiras de operários industriais na cidade.

Pelo olhar de cada personagem vislumbramos as frustrações que permeiam suas experiências, a falta de perspectiva leva a um sentimento duplo de resignação e indignação,

resignados, ao tentar compreender que aquela realidade está longe de ser mudada e, que, a cada dia é necessário enfrentar as adversidades impostas com base na diferenciação de sua cor.

Os espaços ocupados por John e sua família são de marginalidade e eles possuem plena consciência disso. Entretanto, lidar com essa realidade não os exime do sentimento de indignação e injustiça, privados por um histórico anterior que precede suas vidas. A escravidão deixou marcas profundas na realidade do negro estadunidense e Baldwin, por meio das suas personagens, nos leva a refletir o engendramento cotidiano dessas marcas.

O sentimento de comunidade é uma das formas pelas quais as personagens lidam com a dureza rotineira. O casamento também se apresenta como uma forma de sobrevivência. Ao mesmo tempo, é uma relação que se mostra complexa, principalmente para Florence. Suas frustrações vão para além da situação de subalterna como trabalhadora braçal, ao se casar com Frank, suas discussões são, frequentemente, sobre suas expectativas não correspondidas:

Mas havia sido o primeiro grande erro dela - encontrar-se com ele, casar-se com ele, amá-lo como ela tão amargamente o tinha feito. Olhando para o rosto dele, às vezes vinha a ela a ideia de que toda mulher havia sido amaldiçoada desde o berço; todas, de uma maneira ou de outra, recebendo o mesmo destino cruel, nascidas para sofrer o peso dos homens. Frank alegou que ela entendeu tudo errado: foram os homens que sofreram porque tiveram que suportar os modos das mulheres - e isso desde o momento em que nasceram até o dia de suas mortes. Mas era ela quem estava certa, ela sabia; com Frank, ela sempre estivera certa; e não tinha sido culpa dela que Frank fosse do jeito que ele era, determinado a viver e morrer como um negro comum.²² (BALDWIN, 1953, p. 78-79, tradução nossa)

O desgosto de Florence com Frank basei-se em suas escolhas de vida, classificadas por ela como algo simplório que fazia de Frank um “negro comum”. É importante ressaltar a força que essa expressão possui em língua inglesa, o vocábulo *common* significa ordinário, mediano, assumindo com frequência um tom pejorativo. Florence utiliza este vocábulo em sua faceta negativa, julgando seus pares como indignos, entendendo aqueles negros como “vagabundos”.

Frank, ao fazer as compras após uma semana de trabalho, leva para casa um imenso peru mesmo após Florence pedir-lhe encarecidamente que deixasse para ela a tarefa de fazer compras, já que ela teria melhores condições de avaliar o que seria necessário para casa. Ao chegar em casa, Frank é repreendido pela esposa e pergunta o que ela quer, ao que ela responde:

²² But it had been front the first her great mistake – to meet him, to marry him, to love him as she so bitterly had. Looking at his face, it sometimes came to her that all women had been cursed from the cradle; all, in one fashion or another, being given the same cruel destiny, born to suffer the weight of men. Frank claimed that she got it all wrong side up: it was men who suffered because they had to put up with the ways of women – and this from the time that they were born until the day they died. But it was she who was right, she knew; with Frank she had always been right; and it had not been her fault that Frank was the way he was, determined to live and die a common nigger (tradução nossa).

“A única surpresa que eu quero de você é que caia em si! *Isso seria* uma surpresa! Você acha que eu quero ficar por aqui o resto da minha vida, com todos esses negros sujos que você traz para casa o tempo todo?”²³ (BALDWIN, 1953, p. 81, grifo do autor, tradução nossa).

O casamento para Florence mostra-se uma forma de submissão. Ela procurava um companheiro para dividir e conquistar a vida, porém, o que a relação lhe impõe é uma dependência do marido que se mostra indiferente às suas vontades. Frank demonstra satisfação com a vida que tem, não almejando mudanças. Para ele, a vida como trabalhador, uma pequena casa, uma esposa e uma bebida sempre à disposição eram sinônimo de contentamento.

A contrariedade de Florence em relação ao marido é expressa por meio de insultos que se referem à inferioridade atribuída à negritude, suas brigas se desdobram sobre a vida que levam e que, para ela, não passa de uma vida banal. Em meio à discussão, Frank chega a perguntar se ela quer que ele “se torne branco”, como podemos observar na passagem abaixo:

"E com que tipo de homem você acha que se casou?"

"Eu pensei que tinha casado com um homem de ação, que não queria apenas ficar por baixo toda a sua vida!"

"E o que você quer que eu faça, Florence? Você quer que eu me torne branco? Essa pergunta sempre a encheu de um ódio violento. Ela virou-se e olhou para ele, esquecendo que havia alguém sentado na sala de estar, gritou:

"Você não precisa ser branco para ter respeito próprio! Você acha que eu me escravizo nesta casa, como faço, para que você e aqueles negros vagabundos possam ficar aqui todas as tardes espalhando cinzas por todo o chão?"²⁴ (BALDWIN, 1953, p. 81-82, tradução nossa)

A indagação de Frank sobre “se tornar branco” é uma provocação incabível para Florence. Diante deste questionamento, ela afirma que “não precisa ser branco para ter respeito próprio”, mas continua a apontar os amigos de Frank como “negros vagabundos”. O desprezo pela própria cor e pela própria raça traz um sentimento conflitante: deixar de ser o que se é para se tornar a imagem do opressor, já que, é nessa imagem que se encontra socialmente aceita a humanidade e o respeito ao sujeito.

Ao longo de toda a narrativa, os insultos entre as personagens são focados na questão da negritude: o desprezo pela cor, pelos corpos, traços e características das pessoas negras não

²³ “The only surprise I want from you is to learn some sense! *That’d* be a surprise! You think I want to stay around here the rest of my life with these dirty niggers you all the time bring home?” (tradução nossa, grifo do autor).

²⁴ “And what kind of man you think you married?”

“I thought I married a man with some get up and go to him, who didn’t just want to stay on the bottom all his life!”
“And what you want me to do, Florence? You want me to turn white?”

This question always filled her with an ecstasy of hatred. She turned and faced him, forgetting that there was someone sitting in the parlor, shouted:

“You ain’t got to be white to have some self-respect! You reckon I slave in this house like I do so you and them common niggers can sit here every afternoon throwing ashes all over the floor?” (tradução nossa, p. 81-82).

são apenas insultos pessoais, direcionados ao indivíduo, são xingamentos que desqualificam todo um grupo, generalizando de forma negativa sujeitos negros. A baixa autoestima decorre do processo de escravização de pessoas negras e, mesmo após a abolição, a recuperação das identidades e da autoestima se expõe como um processo doloroso e árduo.

O colonialismo é ainda uma chaga aberta, a condição imposta sobre pessoas africanas e afrodescendentes com o advento da colonização e comercialização sistemática pelo tráfico negreiro deixou como legado uma conjuntura que, ao desqualificar essas pessoas, construiu uma condição que as inferioriza mesmo após duzentos anos do fim do tráfico negreiro.

A filósofa Hannah Arendt, em *A condição humana* (2000), entende que a vida de um determinado sujeito é construída com base na influência de determinados padrões. Essas condições são dadas pelo meio em que se vive, pelas conjunturas naturais e por situações que o próprio sujeito cria. Dessa forma:

A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com o qual eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência [...]. Além das condições nas quais a vida é dada ao homem na Terra e, até certo ponto, a partir delas, os homens constantemente criam as suas próprias condições, que, a despeito de sua variabilidade e sua origem humana, possuem a mesma força condicionante das coisas naturais. O que quer que toque a vida humana ou entre em duradoura relação com ela, assume imediatamente o caráter de condição da existência humana. (ARENDR, 2000, p. 17)

Esta definição de Arendt contribui para a compreensão das especificidades da condição do ser humano negro que encontra na sociedade fatores que o condicionam ao espaço da marginalidade. Aspectos próprios do corpo negro – nariz, cabelo, cor, traços etc. – foram negativizados desde o princípio do processo colonial e do tráfico negreiro e, para além do corpo, a cultura, a religiosidade, a ancestralidade e narrativas originárias também foram negadas.

A autoestima baixa entre sujeitos negros encontra sua construção nesses fatores: são condicionados pela realidade que entende sua vivência como abaixo da experienciada pelo homem branco. Diante de toda a história, o período de comercialização sistemática de pessoas negras parece curto, porém, esse processo deixou marcas profundas em nossas sociedades contemporâneas que, até hoje, lutam contra as mazelas desenvolvidas desde o início do sistema escravista colonial.

O racismo expõe-se como uma dessas condições da qual nos fala Arendt. De diferentes formas, ele se faz presente como condição na vida do sujeito negro contemporâneo que, mesmo livre dos grilhões da escravidão, ainda vive cotidianamente as consequências dela. Em *Go tell*

it on the mountain, Baldwin expõe um pouco desse racismo sofrido pelos sujeitos negros algumas décadas após a abolição. Eles permaneceram alvos do processo de segregação racial nos primeiros anos do século XX, nos Estados Unidos.

Podemos observar os danos causados pelo condicionamento de inferiorização na relação de John com sua própria autoestima. A autoimagem de John só ganha dimensões positivas em um horizonte de expectativa em que viveria de forma oposta àquela que seu pai e sua vida sagrada representavam. Ao se imaginar como “poeta ou um reitor de uma universidade” que “bebe whisky caro e fuma cigarros Lucky Strike que vem em pacotes verdes” (tradução nossa),²⁵ John refere-se a um mundo profano, diferente daquele que sua comunidade negra e religiosa vivencia e que ele observa como uma vida santa, que segue os preceitos de sua religião.

A referência de John sobre os ideais de “sucesso” e “bem-viver” baseiam-se diretamente em tudo aquilo que sua vida e sua comunidade não são. A pobreza é uma constante para as personagens que o cercam e John entende isso como um desdobramento de sua própria vida se seguir os passos de sua família. A associação entre miséria e negros é colocada de forma que a compreensão de “sucesso” é relacionada diretamente ao modo de viver das pessoas brancas.

O filósofo Michel Foucault, ao falar sobre os mecanismos de objetivação e subjetivação que estão presentes na vida do indivíduo desde sua mais tenra infância, adverte sobre os dispositivos que levam crianças a se depreciarem. Na pesquisa realizada por Williams e Byars, abordada no capítulo anterior, pode-se observar a compreensão de crianças que, já a partir dos três anos de idade, referem-se a sua própria imagem com atributos de raça altamente negativos, utilizando, tal como John, adjetivos como “feio”, “mau” e “imundo”.

Em *Go tell it on the mountain*, o jovem John aflige-se com a sua imagem desde pequeno. As passagens em que o garoto se vê de forma positiva ocorrem quando se referem a sua inteligência, já que sua imagem é sempre criticada, principalmente pelo pai:

Por John se destacar na escola, [...] lhe foi dito que ele tinha um grande futuro. Ele poderia se tornar um grande líder de seu povo. John não estava muito interessado em seu povo e ainda menos em liderá-los a qualquer lugar, mas a frase foi tantas vezes repetida que se elevou em sua mente como um grande portão reluzente, abrindo para ele um mundo onde as pessoas não vivem na trevas da casa de seu pai, não oravam a Jesus na trevas da igreja de seu pai, onde ele iria comer boa comida, e usar roupas finas, e ir ao cinema tão frequentemente quanto desejasse.²⁶ (BALDWIN, 1953, p. 17, tradução nossa)

²⁵ “He was a poet, or a college president, or a movie star; he drank expensive whisky, and he smoked Lucky Strike cigarettes in the green package” (tradução nossa).

²⁶ For John excelled in school, [...] and it was said that he had a Great Future. He might become a Great Leader of His People. John was not much interested in his people and still less in leading them anywhere, but the phrase was so often repeated rose in his mind like a great brass gate, opening outward for him on a world where people

Por destacar-se na escola, o narrador assinala que diversas pessoas diziam que John poderia ser um grande líder de seu povo, mas o desprezo do garoto por si e por seus semelhantes leva-o a imaginar um cenário em que se vê vivendo outra vida, associando a miséria e a sujeira a sua própria condição. Há um conflito de sentimentos para o garoto, a realidade que a ele se apresenta é seguir os mesmos passos do pai: trabalhar em uma fábrica e ser pastor. Quando incitado a ser algo além disso, ele sonha, imagina um cenário longe da igreja, longe da pobreza.

É interessante perceber que os elogios recebidos por John na escola ganham uma dimensão maior para ele quando vindas de pessoas brancas. O espaço de autoridade ocupado pela fala de pessoas brancas demonstra seu poder social, sua condição como sujeito. Isso se revela na passagem abaixo:

Não eram apenas as pessoas de cor que elogiavam John, já que de qualquer forma elas não o saberiam fazê-la, John sentia, de qualquer forma; mas os brancos também disseram isso, na verdade, disseram isso primeiro e ainda o diziam. Foi quando John tinha cinco anos, na primeira série que ele foi notado pela primeira vez; e desde que ele foi notado por um olho completamente de fora e impessoal, ele começou a perceber, com desconforto, a sua existência individual.²⁷ (BALDWIN, 1953, p. 17, tradução nossa)

Para John, as pessoas negras não seriam capazes de emitir juízo sobre suas habilidades e inteligência pois eles não saberiam o que as destacaria, não possuiriam critérios para tanto. A personagem, ao dar maior importância aos elogios e à fala de pessoas brancas, evidencia a autoridade do discurso delas para emitir julgamentos sobre o mundo, ocupando um local de fala pretensamente “universal” e acolhido como tal pelo jovem. John se sente honrado em ser reconhecido por pessoas brancas como inteligente e usa isso para distinguir-se dos demais negros. Fanon fala-nos sobre essa questão ao abordar o exemplo dos soldados do Exército Colonial nas Antilhas:

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. No Exército colonial, e especialmente nos regimentos senegaleses de infantaria, os oficiais nativos são, antes de mais nada, intérpretes. Servem para transmitir as ordens do senhor aos seus congêneres, desfrutando por isso de uma certa honorabilidade. (FANON, 2008, p. 34)

did not live in the darkness of his father's house, did not pray to Jesus in the darkness of his father's church, where he would eat good food, and wear fine clothes, and go to the movies as often as he wished (tradução nossa, p. 17).

²⁷ It was not only colored people who praised John, since they could not, John felt, in any case really know; but white people also said it, in fact had said it first and said it still. It was when John was five years old and in the first grade that he was first noticed; and since he was noticed by an eye altogether alien and impersonal, he began to perceive, in will uneasiness, his individual existence (tradução nossa, p. 17).

Para o indivíduo retratado por Fanon, a rejeição a tudo que é ligado ao negro configura-se numa busca pela condição humana que historicamente lhe fora negada. Ao se aproximar dos valores e padrões do branco, observa-se que o processo de colonização não teve fim e que a sobreposição de valores coloca uma cultura e uma identidade como superiores à outra. Dessa forma:

Em uma época em que a dúvida cética tomou conta do mundo, em que, segundo os dizeres de um bando de cínicos, não é mais possível distinguir o senso do contrassenso, torna-se complicado descer a um nível onde as categorias de senso e contrassenso ainda não são utilizadas. O negro quer ser branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano. (FANON, 2008, p. 27)

Ao afirmar que “o negro quer ser branco”, Fanon não se refere exatamente à questão da cor. “O branco incita-se a assumir a condição de ser humano” porque lhe é dada essa condição, o negro, ao “querer” ser branco, procura aproximar-se da condição de ser humano. O juízo de valor realizado sobre corpos negros estabelece um jogo de poder distinguindo aquele que julga daquele que é julgado, ditando a quem a condição de humanidade é inerente. Esse jogo de poder desdobra-se na formação das identidades dos sujeitos negros apresentando-se como um processo doloroso de recusa do próprio corpo, da própria cultura como forma de se encaixar em um mundo que não reconhece no corpo negro uma humanidade inerente.

No romance, John regozija-se com o reconhecimento recebido principalmente por vir de pessoas brancas, já que reconhece nelas um local de fala autorizado. Porém, a experiência de sua família é completamente oposta. Para seu pai, Gabriel, o homem branco não é confiável:

Eles eram gentis - ele tinha certeza de que eles eram gentis - e no dia em que ele chamasse sua atenção, eles certamente o amariam e o honrariam. Esta não era a opinião de seu pai. Seu pai disse que todas as pessoas brancas eram traiçoeiras e que Deus as abateria. Ele disse que as pessoas brancas não eram confiáveis, e que elas não contavam nada além de mentiras, e que nenhuma delas jamais havia amado um crioulo. Ele, John, era um negro, e ele descobriria, assim que ficasse um pouco mais velho, o quanto as pessoas brancas poderiam ser más.²⁸ (BALDWIN, 1953, p. 34, tradução nossa)

O esforço de John em conseguir o amor e a atenção de pessoas brancas demonstra a necessidade de aprovação do rapaz. A opinião de Gabriel, seu pai, sobre as pessoas brancas vem de uma experiência de segregação e violência: sua mãe foi escrava; ele próprio serviu em

²⁸ They were kind – he was sure that they were kind – and on the day that he would bring himself to their attention they would surely love and honor him. This was not his father’s opinion. His father said that all white people were wicked, and that God was going to bring them low. He said that white people were never to be trusted, and that they told nothing but lies, and that not one of them had ever loved a nigger. He, John, was a nigger, and he would find out, as soon as he got a little older, how evil white people could be (tradução nossa, p. 34).

casa de senhores brancos e, temendo por sua vida, mudou-se para o Norte em busca de melhores condições somente para descobrir que o racismo assumia novos contornos naquela terra, mas ainda era extremamente palpável.

Ao dizer que “John, era um negro, e ele iria descobrir, assim que ficasse um pouco mais velho, o quanto as pessoas brancas poderiam ser más”, o narrador sugere o peso da experiência futura de John. O protagonista tem consciência de qual posição supostamente lhe era destinada, entendendo que estaria em uma ordenação inferior a dos brancos que viviam na mesma sociedade:

Para ele, havia a porta dos fundos e as escadas escuras e a cozinha ou o porão. Este mundo não era para ele. Se ele se recusasse a acreditar, e quisesse quebrar o pescoço tentando, então ele poderia tentar até que o sol se recusasse a brilhar; eles nunca o deixariam entrar.²⁹ (BALDWIN, 1953, p. 34, tradução nossa)

Essa consciência sobre o local que se deve ocupar no mundo outorga aos sujeitos negros e a seus corpos – evidências físicas que determinam sua condição – um lugar de abjeção. A filósofa estadunidense Judith Butler, no artigo intitulado “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”, parte da coletânea *O corpo educado: pedagogias da sexualidade* (2000), organizada pela professora Guacira Lopes Louro, apresenta o conceito de abjeção dos corpos:

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. (BUTLER, 2000, p. 155)

Ao designar os corpos que não são aceitos em sua plenitude por serem lidos como socialmente abjetos, Butler fala sobre a disposição dos indivíduos como aqueles nos quais se reconhece uma humanidade inerente e aqueles que são inabitáveis, que não são dignos de humanidade. Na sociedade pós-escravidão, em específico, os processos de objetivação e subjetivação se apresentam de modo distinto para brancos e negros. O processo colonial foi decisivo nesta situação.

O controle dos corpos negros iniciado com o sistema colonial escravista não se finaliza com sua abolição. Ao qualificar corpos negros como inferiores durante o período escravocrata, provoca-se uma distorção da percepção de si. Devido às atribuições negativas tanto social

²⁹ For him, there was the back door and the dark stairs, and the kitchen or basement. This world was not for him. If he refused to believe, and wanted to break his neck trying, then he could try until the sun refused to shine; they would never let him enter (tradução nossa, p. 34).

quanto psicologicamente, o entendimento socialmente estabelecido coloca pessoas negras no extremo negativo do espectro do ser. A desumanização e a coisificação dos corpos negros não conduzem à compreensão deles como humanos plenos, necessitando sempre reivindicar a condição de humanidade que se coloca para as pessoas brancas como um direito inquestionável e natural.

Os processos de objetivação e subjetivação dos sujeitos negros em *Go tell it on the mountain* deixam claro às personagens quais são os espaços que lhes cabem, como “a porta dos fundos e as escadas escuras e a cozinha ou o porão”³⁰ (BALDWIN, 1953, p. 34, tradução nossa). Ao determinar, desde a infância, que o menino negro pertence à cozinha e não à sala de estar, que seu caminho é a escadaria de serviço e não a porta de entrada principal, John é condicionado a perceber a si e seus iguais como inferiores e é advertido por seu pai a reconhecer na pessoa branca o perigo iminente.

O filósofo Achille Mbembe, ao descrever o conceito de *alterocídio*, fala-nos que é a constituição do “outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total” (MBEMBE, 2018, p. 27).

O constante controle por meio do medo deve-se a uma sociedade que, sistematicamente, classifica corpos negros como perigosos, entende-os como abjetos e capazes de atrocidades que somente algo não humano poderia realizar. Essa mentalidade decorre de um discurso criado após a abolição da escravidão nos Estados Unidos que pode ser reconhecido em filmes, notícias em jornais e folhetins do início do século XX e estruturou um racismo que se tornou institucional, acarretando o encarceramento de pessoas negras, vulnerabilizando ainda mais os sujeitos negros, sedimentando o cenário de pobreza, exclusão, baixa autoestima e auto-ódio que James Baldwin narra em seu trabalho.

2.2 “Meus compatriotas eram meus inimigos”: Violência e racismo estrutural

A escravidão nos Estados Unidos não acabou sem deixar marcas permanentes, a Guerra Civil colocou fim à escravidão e os quatro milhões de pessoas que eram legalmente vistas como

³⁰ “as the back door, the dark stair, or the kitchen and the basement”

propriedade passaram a ser cidadãos “livres”. Para garantir a recém adquirida liberdade, anexou-se uma nova emenda à Constituição dos Estados Unidos: a Décima Terceira Emenda que, aprovada em 8 de setembro de 1864 e somente colocada em vigor em 1865, se dividia em duas seções:

Seção I

Não haverá, nos Estados Unidos ou em qualquer lugar sujeito a sua jurisdição, nem escravidão, nem trabalhos forçados, salvo como punição de um crime pelo qual o réu tenha sido devidamente condenado.

Seção II

O Congresso terá competência para fazer executar este artigo por meio das leis necessárias. (ESTADOS UNIDOS, 1865, tradução nossa)³¹

A emenda constitucional que garante a liberdade de todos os estadunidenses apresenta uma cláusula que deixa uma possibilidade ao trabalho compulsório: todo americano é livre, desde que não seja um criminoso condenado. O que nos leva a questionar que esse dispositivo legal é também uma forma de perpetuação de uma mentalidade escravocrata, pois se levarmos em consideração que os negros são maioria entre a população encarcerada estadunidense, a permissão legal para extrair força de trabalho dos negros nos EUA se mantinha preservada.

A economia dos estados do Sul dos Estados Unidos baseava-se fortemente na mão-de-obra escrava e, com a abolição, sofreu um grande colapso. Um dos meios empregados para tentar reerguer essa economia foi a mão-de-obra de pessoas encarceradas. Um detalhe importante foi que pessoas negras, então libertas, foram presas por crimes pequenos como vadiagem e vagabundagem voltando às lavouras para cumprir as penas que lhe eram destinadas. Esse é mais um dos temas abordados em *Go tell it on the mountain*, como veremos neste subcapítulo.

Foi neste período pós-abolição que o discurso do negro indolente começou a formular-se como uma concepção que via no negro uma ameaça real, um estuprador e bandido inescrupuloso com sede de sangue. Uma das primeiras produções cinematográficas produzidas nos Estados Unidos, *The Birth of a Nation*, de 1915, traz exatamente a imagem do negro estuprador e criminoso. Esses tipos de narrativas e imagens negativas do homem negro foram amplamente utilizadas pela mídia estadunidense.

³¹ Section I

Neither slavery nor involuntary servitude, except as punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted shall exist within the United States or any place subject to their jurisdiction.

Section II

The Congress shall have the power to enforce this article by appropriate legislation

O discurso endossado por essas imagens e narrativas foi incorporado por leis que previam encarceramento por vadiagem, vagabundagem e pequenos roubos. A imagem de um criminoso a partir do homem negro fez com que o racismo fosse institucionalizado produzindo violências sistemáticas contra a população negra.

Entender pessoas negras como inferiores e posteriormente caracterizá-las como criminosas trouxe danos imensuráveis que, até hoje, são problemas a serem debatidos e resolvidos nos Estados Unidos. Após anos de tortura, açoitamento, discriminação e perseguição, o convívio entre brancos e negros se apresenta para Mbembe e para Baldwin como um constante controle do medo, do terror e daquilo que o negro representa. Em “Nobody knows my name” (1998), Baldwin reflete sobre o espaço ocupado pelos negros na sociedade estadunidense.

Agora eu penso que há uma razão muito boa porque o negro neste país tem sido tratado por tanto tempo de uma maneira tão cruel, e algumas das razões são econômicas e algumas são políticas. Nós discutimos essas razões por muito tempo sem nunca chegar a nenhum tipo de resolução. Algumas delas são sociais, e essas razões são um pouco mais importantes porque têm a ver com nosso pânico social, com nosso medo de perder o status. Isso realmente equivale às vezes a um tipo de paranoia social.³² (BALDWIN, 1998, p. 218, tradução nossa)

O pânico social do qual Baldwin nos fala em seu ensaio é vivenciado por seus personagens em *Go tell it on the mountain*. O “nosso medo de perder status” refere-se à sociedade como um todo, com base na exploração direta e indireta da população negra sem refletir sobre como o racismo tolhe a vida de milhares de pessoas todos os dias. Seja por meio da personagem Gabriel, sofrendo ao ver sua comunidade ameaçada quando vivia ao sul ou John, sendo alertado do perigo em relacionar-se com pessoas brancas, Baldwin expõe as feridas de um país segregado. Porém, a passagem que mais deixa evidente a violência estrutural causada por uma sociedade racista está localizada na terceira parte do segundo capítulo, “Elizabeth’s prayer”.

Em “Elizabeth’s prayer”, o narrador nos fala sobre a vida da mãe de John antes de ir para o Norte, sua infância problemática – órfã de mãe, retirada do pai e a vida com uma tia racista e amargurada – e o início de seu romance com Richard. Elizabeth apaixona-se, muda-se para o Norte com Richard e juntos começam a trabalhar em um hotel em Nova York onde

³² Now I think there is a very good reason why the negro in this country has been treated for such a long time in such a cruel way, and some of the reasons are economic and some of them are political. We have discussed these reasons without ever coming to any kind of resolution for very long time. Some of them are social, and these reasons are somewhat more important because they have to do our social panic, with our fear of losing status. This really amounts sometimes to a kind of social paranoia.

experimentam o frenesi da grande cidade. Em um ambiente completamente novo, Richard e Elizabeth podem viver novas experiências como ir ao cinema e ao museu. Richard se mostra menos simplório que a jovem moça e sempre sugere passeios para ela inusitados:

"Eu não sei, querida. O que você quer fazer?"

"Bem, talvez, a gente vá a um museu."

A primeira vez que ele sugeriu isso, ela questionou, em pânico, se eles seriam autorizados a entrar.

"Claro, eles deixam negros entrarem", disse Richard. "Também temos que ser educados para viver com esses filhos da mãe?"³³ (BALDWIN, 1953, p. 160, tradução nossa)

Richard é apresentado como uma personagem extremamente interessante que vê na educação uma arma para lutar contra o racismo. Em toda oportunidade que tem de adquirir conhecimento e de dividi-lo com sua namorada e seus amigos – mesmo nunca tendo frequentado o sistema de ensino formal –, Richard mostra-se animado e disposto, sempre ativo e que não abaixa a cabeça, orgulhoso de sua cor e de sua comunidade.

"Então como você é tão inteligente? Como é que você sabe tanto?"

E ele sorriu, satisfeito, mas disse: "Minha pequena, eu não sei muito." Então ele disse, com uma mudança em seu rosto e voz que ela já tinha conhecido: "Eu acabei por me decidir que um dia eu iria conhecer tudo o que os bastardos brancos sabiam, e eu ia começar a conhecê-lo melhor do que eles, então nenhum filho-da-puta branco em nenhum lugar poderia me derrubar, e nunca me fazer sentir como se eu fosse sujo, quando eu podia ler o alfabeto para ele, de trás para frente e para os lados. Merda - eles não iam me bater. E se ele tentasse me matar, eu o levaria comigo, eu juro pela minha mãe que eu o faria. [...] "É assim que eu acabei sabendo tanto, baby".³⁴ (BALDWIN, 1953, p. 161, tradução nossa)

A necessidade de aprender a cultura do outro – o branco – como forma de resistência e de sobrevivência torna-se muito evidente na fala acima. Richard leva o conhecimento muito a sério e sente-se livre na nova cidade. A sensação de que o Norte oferece a verdadeira emancipação para sujeitos negros logo é modificada por um choque de realidade.

Após poucos meses na grande cidade, em uma noite de sábado, Richard acompanha Elizabeth até a pensão em que morava e acaba por demorar-se por lá mais do que esperava. Ao

³³ "I don't know, honey. What you want to do?" "Well, maybe, we go to a *museum*."

The first time he suggested this, she demanded, in panic, if they would be allowed to enter. "Sure, they let niggers in," Richard said. "Ain't we got to be educated, too – to live with this motherf----s?"

³⁴ "Then how come you got to be so smart? How come you got to know so much?"

And he smiled, pleased, but said: "Little-bit, I don't know so much." Then he said, with a change in his face and voice which she had grown to know: "I just decided me one day that I was going to get to know everything them white bastards knew, and I was going to get to know it better than them, so could no white son-of-a-bitch *nowhere* never talk *me* down, and never make me feel like *I* was dirt, when I could read him the alphabet, back, front, and sideways. Shit – he weren't going to beat my ass, then. And if he tried to kill me, I'd take him with me, I swear to my mother I would. [...] "That's how I got to know so much, baby". (BALDWIN, 1953, p. 161)

sair, por volta das duas da manhã, ele é surpreendido por um tumulto na estação de metrô que iria mudar completamente seus planos e sua vida. Richard passa o domingo e a segunda sem dar notícias e sem aparecer no trabalho deixando Elizabeth extremamente preocupada. A garota vai até a pensão em que o namorado morava e encontra lá policiais que alegam a prisão de Richard:

“Você vai me levar para vê-lo?” - perguntou ela ao policial. Ela se viu fascinada pela arma no coldre dele, o cassetete ao lado dele. Ela queria pegar a pistola e esvaziá-la em seu rosto redondo e vermelho; para levar aquele taco e atacar com toda a sua força contra a base do crânio, onde o quepe terminava, até que o cabelo feio e sedoso do homem branco estivesse emaranhado de sangue e cérebro.

"Claro, menina", ele disse, "você vai junto com a gente. O chefe na estação quer lhe fazer algumas perguntas."³⁵ (BALDWIN, 1953, p. 164, tradução nossa)

Impotente, Elizabeth fantasia espancar o policial que a trata com tanto desprezo. Sem saber exatamente o que aconteceu, a garota acompanha-o até a delegacia para descobrir o que realmente havia ocorrido com Richard e é informada pelo chefe da delegacia que ele está preso em decorrência de um assalto efetuado na madrugada de sábado em uma loja próxima à estação de metrô. A polícia pede o depoimento da garota, mas a impede de ver seu namorado dizendo que as visitas só seriam liberadas no dia seguinte:

Mas no dia seguinte, quando ela o viu, ela chorou. Ele havia sido espancado, ele sussurrou para ela, e ele mal conseguia andar. Seu corpo, ela descobriu mais tarde, não apresentava nenhum hematoma, mas estava cheio de estranhos inchaços doloridos, e havia um corte acima de um olho.

Obviamente, ele não roubara a loja, mas, quando a deixou naquela noite de sábado, descera à estação de metrô para esperar o trem. Era tarde e os trens eram lentos; ele estava sozinho na plataforma, apenas meio acordado, pensando nela, pelo que ele dizia.

Então, do outro extremo da plataforma, ouviu um som de correria e, ao olhar para cima, viu dois meninos de cor a descer correndo os degraus. Suas roupas estavam rasgadas e eles estavam assustados; eles subiram a plataforma e ficaram perto dele, respirando com dificuldade. Ele estava prestes a perguntar qual era o problema quando, correndo pelos trilhos em direção a eles, e seguido por um homem branco, ele viu outro menino de cor; e no mesmo instante outro homem branco desceu correndo os degraus do metrô.

Então ele despertou completamente, em pânico; ele sabia que qualquer que fosse o problema, agora o problema era seu; pois esses homens brancos não fariam distinção entre ele e os três garotos que eles perseguiram: eram todos

³⁵ “You going to take me to see him?” she asked of the remaining policeman. She found herself fascinated by the gun in his holster, the club at his side. She wanted to take that pistol and empty it into his round, red face; to take that club and strike with all her strength against the base of his skull where his cap ended, until the ugly, silky, white man’s hair was matted with blood and brains.

“Sure, girl,” he said, “you’re coming right along with us. The man at the stationhouse wants to ask you some questions” (BALDWIN, 1953, p. 164).

de cor, tinham a mesma idade e estavam aqui juntos na plataforma do metrô. E eles foram todos, sem fazer perguntas, levados para cima, para a viatura e para a delegacia.³⁶ (BALDWIN, 1953, p. 165, tradução nossa)

Richard é preso sem ao menos ser indagado sobre sua participação no crime, sem uma investigação concreta. O simples fato de estar no local errado na hora errada faz dele um criminoso antes de qualquer averiguação. Após ser levado para a delegacia, Richard procura explicar que não tinha participação no assalto e confia que logo tudo se resolveria, já que, de fato, não tinha participado do crime.

Na estação Richard deu seu nome e endereço e idade e ocupação. Então, pela primeira vez, ele afirmou que não estava envolvido, e pediu a um dos outros garotos para corroborar seu testemunho. Isso eles, um tanto desesperadamente, fizeram. [...] E eles não foram acreditados; o dono da loja estava sendo levado lá para fazer a identificação. E Richard tentou relaxar: o homem *não podia* dizer que esteve lá se nunca o tivesse visto antes.³⁷ (BALDWIN, 1953, p. 165, tradução nossa)

O rapaz, mesmo identificando-se e explicando que não estava envolvido naquele tumulto, é preso tal qual os rapazes que desceram correndo a escadaria da estação de metrô. A única esperança de Richard é o dono da loja que não o poderia reconhecer, já que não estivera no local.

Mas quando o dono chegou, um homem baixo com uma camisa ensanguentada - pois o haviam esfaqueado - na companhia de outro policial, ele olhou para os quatro rapazes à sua frente e disse: “Sim, são eles, tudo bem”. Então Richard gritou: “Mas eu não estava lá! Olhe para mim, droga - eu não estava lá!”

³⁶ But the next day, when she saw him, she wept. He had been beaten, he whispered to her, and he could hardly walk. His body, she later discovered, bore almost no bruises, but was full of strange, painful swellings, and there was a welt above one eye.

He had not, of course, robbed the store but, when he left her that Saturday night, had gone down into the subway station to wait for his train. It was late, and trains were slow; he was all alone on the platform, only half awake, thinking he said, of her.

Then, from the far end of the platform, he heard a sound of running, and looking up, he saw two colored boys come running down the steps. Their clothes were torn, and they were frightened; they came up the platform and stood near him, breathing hard. He was about to ask them what the trouble was when, running across the tracks towards them, and followed by a white man, he saw another colored boy; and at the same instant another white man came running down the subway's steps.

Then he came full awake, in panic; he knew that whatever the trouble was, it was now his trouble also; for these white men would make no distinction between him and the three boys they were after: They were all colored, they were about the same age, and here they stood together on the subway platform. And they were all, with no questions asked, herded upstairs, and into the wagon and to the station house. (BALDWIN, 1953, p. 165)

³⁷At the station Richard gave his name and address and age and occupation. Then for the first time he stated that he was no involved and asked one of the other boys to corroborate his testimony. This they rather despairingly did. [...] And they were no believed; the owner of the store was being brought there to make the identification. And Richard tried to relax: the man *could* not say that he had been there if he had never seen him before. (BALDWIN, 1953, p. 165)

“Vocês bastardos negros”, o homem disse, olhando para ele, “vocês são todos iguais”.³⁸ (BALDWIN, 1953, p. 166, tradução nossa)

As esperanças de Richard de livrar-se daquela acusação são enterradas quando o dono da loja o “reconhece”, colocando-o no local do crime. Ao impor-se e dizer que não estivera lá, ele recebe como resposta que todos eles, “negros”, são iguais. O não reconhecimento da especificidade do sujeito negro é uma das maiores problemáticas deixadas pelo sistema escravista. Em um mundo orientado pelo modelo de identidade branca que se sobrepõe às demais especificidades identitárias, todos aqueles que não são brancos são jogados em um mesmo nível generalizado, disforme, não visto.

O grau de violência que isso representa, muitas vezes, é desqualificado por um discurso que se pretende homogeneizador. A construção da subjetividade de cada indivíduo, ao perpassar esse tipo de mecanismo de objetivação que o coloca como “coisa” diante do mundo, é um tipo de violência estrutural provocada pelo racismo. A vítima, neste caso, não é somente Richard, mas toda a comunidade negra que se sente ameaçada, já que “são todos iguais”, suas especificidades identitárias são desconsideradas sempre que oportuno.

Elizabeth choca-se com as violências sofridas por Richard – o espancamento, o encarceramento, a falta de defesa –, mas ela também é uma vítima das ações da polícia. Logo que Richard é preso, ela descobre que está grávida e sozinha, sem perspectiva e sem forças para lutar contra o sistema que insiste em colocá-la, assim como todos os negros daquele país, como cidadã de segunda classe, indigna de uma autonomia plena.

Agora ela se dava conta do quão sozinha e assustada ela estava; ela nunca tinha estado tão assustada em sua vida antes. Ela sabia que estava grávida - sabia disso, como diziam os velhos, em seus ossos; e se Richard deveria ser mandado para a prisão, o que, sob o Céu, ela poderia fazer? Dois anos, três anos - ela não tinha ideia de quanto tempo ele poderia ser mandado embora - o que ela faria? E como ela poderia impedir que sua tia soubesse? E se sua tia descobrisse, seu pai também saberia. As lágrimas brotaram e ela bebeu seu café frio e sem gosto. E o que fariam com o Richard? E se eles o mandassem para prisão, como ele seria, quando retornasse? Ela olhou para as ruas tranquilas e ensolaradas, e pela primeira vez em sua vida, ela odiava tudo - a cidade branca, o mundo branco. Ela não podia, naquele dia, pensar em uma pessoa branca decente em todo o mundo. Ela sentou-se ali, e esperava que um dia Deus, com torturas inconcebíveis, os dessem humildade e os fizesse saber que garotos negros e garotas negras, a quem eles tratavam com tanta condescendência, com tanto desdém, e bom humor, tinham corações como

³⁸ But when the owner came, a short man with a bloody shirt – for they had knifed him – in the company of yet another policeman, he looked at the four boys before him and said: “Yeah, that’s them, all right.” Then Richard shouted: “But *I* wasn’t there! Look at me, goddammit – I wasn’t *there!*” “You black bastards,” the man said, looking at him, “you’re all the same” (BALDWIN, 1953, p. 166).

seres humanos também, corações mais humanos do que os deles.³⁹
(BALDWIN, 1953, p. 167-168, tradução nossa)

As consequências de um encarceramento injusto nunca se limitam somente àquele que é preso. Todos que convivem com a vítima são afetados imediatamente, seja em um primeiro nível, como a família, ou toda a comunidade. Encarcerar pessoas negras, em específico, traz a desmoralização de comunidades inteiras que, nos Estados Unidos, desde a abolição, foram segregados, excluídos socialmente e colocados à margem da sociedade nos guetos.

A imagem depreciativa do sujeito negro com tendências criminosas é gestada na sociedade ocidental há muito tempo. Seu auge foi no século XIX com a popularização da frenologia, como tratamos no capítulo anterior. A obra de Baldwin sinaliza que o discurso das supostas tendências criminosas do sujeito negro está arraigado à mentalidade estadunidense e fomenta o apagamento da sua individualidade lançando-o no limbo da homogeneização que o pressupõe criminoso.

O sociólogo Loïc Wacquant, em *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada* (2001), reflete sobre os problemas dos guetos e da marginalização nos Estados Unidos. Wacquant expõe que a sociedade contemporânea é baseada no risco e na tentativa de calcular todas as variáveis possíveis daquilo que aparentemente representa um perigo. A sociedade se resguarda e mantém aqueles que são tidos como perigosos em guetos.

O autor aponta que, em decorrência dos riscos a que as comunidades se veem expostas, o individualismo e o cálculo das atitudes e demandas levam as ações públicas a serem pensadas por esse viés. Demandas que, segundo Wacquant, são um requerimento de maior civilidade, tranquilidade e segurança. Com isso, têm-se uma maior reivindicação de ações do Estado.

Em um estudo que dialoga com as questões levantadas por Wacquant, Jock Young, em *A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente* (2002), traz um debate sobre a essencialização do outro, ocupando-se sobre a diferença na sociedade contemporânea. Ao se debruçar sobre esses conceitos, o sociólogo demonstra como essa essencialização do indivíduo ou do grupo social é equivocada e perigosa:

³⁹ Now it came to her how alone, how frightened she was; she had never been so frightened in her life before. She knew that she was pregnant – knew it, as the old folks said, in her bones; and if Richard should be sent away, what, under Heaven, could she do? Two year, three years – she had no idea how long he might be sent away for – what would she do? And how could she keep her aunt from knowing? And if her aunt should find out, then her father would know, too. The tears welled up, and she drank her cold, tasteless coffee. And what would they do with Richard? And if they sent him away, what would be he like, then, when he returned? She looked out into the quiet, sunny streets, and for the first time in her life, she hated it all – the white city, the white world. She could not, that day, think of one decent white person in the whole world. She sat there, and she hoped that one day God, with tortures inconceivable, would grind them utterly into humility, and make them know that black boys and black girls, whom they treated with such condescension, such disdain, and such good humor, had hearts like human beings, too, more human hearts than theirs (BALDWIN, 1953, p. 167-168).

O essencialismo dá uma base cultural de conflito e é o pré-requisito necessário para a demonização de partes da sociedade. A demonização é importante porque permite que os problemas da sociedade sejam colocados nos ombros de “outros”, em geral percebidos como situados na “margem da sociedade”. Ocorre aqui a inversão costumeira da realidade causal; em vez de reconhecer que temos problemas na sociedade por causa do núcleo básico de contradições na ordem social, afirma-se que todos os problemas da sociedade são devidos aos próprios problemas. Basta livrar-se dos problemas e a sociedade estará *ipso facto*, livre deles! (YOUNG, 2002, p. 162)

Young assevera que esses problemas não são vistos socialmente como questões pontuais, mas, sim, como manifestações de grupos indesejados. As comunidades negras nos Estados Unidos estão na dianteira dessa interpretação, mantendo-se marginalizados, desprovidos de direitos e privados de oportunidades na “Terra da Liberdade”.

São exatamente nestes lugares marginalizados que as personagens de Baldwin em *Go tell it on the mountain* vivem precariamente. A violência por elas vivenciada não se inicia nos linchamentos ou agressões físicas. Estas últimas são o ápice de um sistema violento que coloca negros às margens da cidade, confinando-os a guetos, determinando qual o espaço ocupado por eles dentro da sociedade em uma conjuntura de subserviência.

Richard, ao ser preso, não é o único a se ver sem saída. Elizabeth espera ansiosamente a decisão do julgamento sem direito a ampla defesa para saber também qual será o seu destino. O rapaz é julgado e, sem provas suficientes para incriminá-lo, é absolvido após semanas de encarceramento injustificado, tortura e espancamentos que marcam seu corpo profundamente. Ao sair da cadeia, Elizabeth leva Richard para o quarto na pensão em que ele vive e, pela primeira vez, o vê chorar como criança, assustado, ferido e desolado.

Aos poucos, ele chamou o nome dela e então ele se virou, e ela o segurou contra o peito, enquanto ele suspirou e balançou. Adormeceu finalmente, agarrando-se a ela como se estivesse submergindo na água pela última vez. E foi a última vez. Naquela noite, ele cortou os pulsos com a navalha e foi encontrado pela manhã por sua senhoria, com os olhos fixos para cima, sem luz, mortos entre os lençóis escarlates.⁴⁰ (BALDWIN, 1953, p. 167-168, tradução nossa)

A violência sofrida por Richard atinge o limite com seu suicídio. A retirada da própria vida é um possível meio de fuga de uma sociedade que o recusa como um ser humano em sua

⁴⁰ By and by he called her name and then he turned, and she held him against her breast, while he sighed and shook. He fell asleep at last, clinging to her as though he were going down into the water for the last time. And it was the last time. That night he cut his wrists with his razor and he was found in the morning by his landlady, his eyes staring upward with no light, dead among the scarlet sheets (BALDWIN, 1953, p. 167-168).

completude. Manter o sujeito negro sob constante mecanismo de objetivação, sem considerar sua subjetividade e os mecanismos que a produzem, pode levar a medidas extremas.

Márcio Alves da Fonseca, em *Michel Foucault e a constituição do sujeito* (2016), alerta-nos para os perigos que podem ser produzidos pelas tecnologias disciplinares nas quais a força policial e o sistema judiciário ocupam espaço de destaque no condicionamento dos corpos negros no sistema pós-escravidão:

As tecnologias disciplinares são diferentes da escravidão na medida em que não efetuam uma apropriação dos corpos, no sentido de subjugar-los e impor-lhes algo por meio de uma força exterior a sua própria vontade. O mecanismo das tecnologias disciplinares se traduz por uma apropriação daquilo que o indivíduo produz, dos saberes, sentimentos e hábitos a ele relacionados, sem retirá-lo do meio que lhe é próprio ou em que se encontra. (FONSECA, 2016, p. 52)

Com as tecnologias disciplinares não há necessidade de retirar os corpos de seu local de origem – tal como no sistema escravista –, já que elas se encontram espalhadas e legitimadas pelas forças do Estado em toda a sociedade. James Baldwin, ao tecer seu texto, levanta nuances muitas vezes invisibilizadas sobre as formas de objetivação e subjetivação do sujeito negro, suas personagens trazem consigo as marcas de um sistema que a comunidade negra estadunidense há muito conhece e luta para derrubar.

Podemos observar como tecnologias disciplinares ditam como os espaços de segregação funcionam na obra. Ao determinar que sujeitos negros devem viver em áreas separadas – sistema segregacionista advindo das leis Jim Crow –, o espaço de circulação dos sujeitos negros é restringido mantendo seus corpos sob constante vigilância. Ao sair do local demarcado para a comunidade negra, o negro é visto como suspeito, tal como Richard ao ser abordado por estar na plataforma do metrô em momento inoportuno.

Baldwin, em “Nobody knows my name” (1998), ao se perguntar qual é o lugar ocupado pelo negro nos Estados Unidos após anos de escravidão e segregação, de maus-tratos e aviltamento, expõe que:

De certo modo, o negro nos diz onde está o fundo: *porque ele está lá e onde ele está, abaixo de nós, sabemos onde estão os limites e até onde não devemos cair. Nós não devemos cair abaixo dele. Nós não devemos nos permitir cair tão baixo, e eu não estou tentando ser cínico ou sarcástico.*⁴¹ (BALDWIN, 1998, p. 219, tradução nossa)

⁴¹ In a way, the Negro tell us where the bottom is: *because he is there, and where he is, beneath us, we know where the limits are and how far we must not fall. We must not fall beneath him. We must not allow ourselves to fall that low, and I am no trying to be cynical or sardonic.* (BALDWIN, 1998, p. 219)

Para Baldwin, manter o negro em um local de subserviência, de desmerecimento e degradação é expor o que há de mais vil na sociedade que prefere manter um *status quo* ficcional a encarar os reais problemas raciais da América. Uma grande incongruência na “Terra da Liberdade”.

3. “Agora eu fui apresentado ao Pai e ao Filho e eu não sou mais um estranho agora”: *Go tell it on the mountain* na película de Stan Lathan

*O canto deles o fez acreditar na presença do Senhor,
na verdade, não era mais uma questão de crença,
porque eles tornaram essa presença real [...]*
Não podia duvidar, isto é, até que fosse tarde demais para duvidar.

James Baldwin

A obra inaugural de James Baldwin é, sem dúvidas, uma narrativa sobre a vida de sujeitos negros nos Estados Unidos no início do século XX. *Go tell it on the mountain* se encontra circunscrita na área de “literatura afro-americana”, sendo uma obra complexa que trata da experiência religiosa e do racismo estrutural vivenciados pelos personagens de Baldwin.

A escrita arrebatadora de James Baldwin não se verifica apenas em *Go tell it on the mountain*, mas também em seus diversos escritos tais como *Giovanni*, *The Devil finds Work*, *No name on the streets*. No entanto, o trabalho de Baldwin continua longe do cânone, espaço reservado a uma certa elite de escritores, majoritariamente branca.

É importante pontuar como a obra de James Baldwin está “localizada” dentro do campo literário, pois isso diz muito sobre a forma como o público pode vir a acessá-la. Mesmo nos Estados Unidos, país de nascimento do autor e onde participou ativamente dos movimentos de Direitos Civis, suas obras ficaram circunscritas a uma literatura marginal, mais uma das razões de muitos não saberem nem mesmo de sua existência.

No Brasil, o acesso às obras de James Baldwin é ainda mais difícil. Durante as décadas de 1970 e 1980, duas editoras brasileiras se propuseram a publicar as obras de Baldwin. A Editora Hemus traduziu *Tell me how long Tran’s Been Gone* (1968) como *O preço da glória*, publicado em 1970, e a Editora Abril traduziu *Giovannis’s room* (1956) como *Giovanni*, em 1981.

Após um longo silêncio editorial, o lançamento do documentário *Eu não sou seu negro*, de Raoul Peck, em 2016, reavivou consideravelmente o interesse pelo autor, fazendo com que editoras buscassem republicar e lançar obras, até então, inéditas no Brasil. A Companhia das Letras relançou, no ano de 2018, *Giovanni’s Room* como *Quarto de Giovanni* e *Another*

Country (1962) como *Terra estrangeira*. Em 2019, a editora também traduziu *If Bealle Street Could Talk* (1974), publicado sob o título *Se a rua Bealle falasse*. As novas traduções e publicações de Baldwin – não só no Brasil – trouxeram à tona a escrita articulada e intrigante, incitando que velhos debates, muitas vezes tidos como superados, novamente façam parte da conversa.

Neste capítulo trabalharemos com a análise da leitura cinematográfica da obra *Go tell it on the mountain* na película dirigida por Stam Lathan em 1984. Para tal, perpassaremos algumas questões teóricas acerca da produção cinematográfica e as possíveis vertentes de análise que este tipo de obra permite. Em seguida, nos debruçaremos sobre as escolhas que Lathan fez na sua releitura da obra de Baldwin e como essas escolhas provocam a criação de uma obra original, sem deixar de homenagear o seu romance de saída.

3.1 Do romance de saída ao filme de chegada: Questões teóricas sobre a adaptação

Muitas vezes, uma das formas de se superar o difícil acesso à obra de um determinado autor é a adaptação cinematográfica. Apesar da discussão acerca dos papéis ocupados pela literatura e pelo cinema, o que se apresenta como ponto crítico é que a adaptação cinematográfica possui um poder de alcance ao grande público maior que o da obra literária. O debate quanto à importância desenvolvida pela literatura ou pelo cinema vem da longa tradição literária que precede a existência do cinema.

Durante muito tempo, as discussões acerca das releituras cinematográficas de obras literárias ficaram presas a uma espécie de hierarquização entre os tipos de arte. A literatura, por seu vasto histórico de produções, estaria em um nível acima do cinema. O teórico russo Mikhail Bakhtin, em sua obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1990), nos apresenta a história que esta forma de arte carrega em si:

A palavra romanescas teve uma longa pré-história que se perde nas profundezas dos séculos e dos milênios. Ela se formou e amadureceu nos gêneros do discurso familiar ainda pouco estudados, da linguagem popular falada, e do mesmo modo em alguns gêneros literários e folclóricos inferiores. No seu processo de surgimento e desenvolvimento inicial a palavra romanescas refletiu a antiga luta de tribos, povos, culturas e línguas, ela era uma ressonância completa dessa luta. (BAKHTIN, 1990, p. 371)

Estimulada pela percepção histórica de que a literatura é uma prática mais antiga do que o cinema, estabeleceu-se um tipo de hierarquia em que a literatura é mais prestigiada que o cinema, arte surgida durante a Modernidade. Essa hierarquização da literatura sobre o cinema muitas vezes prende as adaptações cinematográficas a julgamentos que buscam categorizar as obras de acordo com o nível de “fidelidade”, se ela foi capaz de “capturar” o espírito da obra literária.

Robert Stam, teórico estadunidense do cinema e professor da Universidade de Nova York, argumenta que esse tipo de discussão não é profícuo, se repetindo sem abrir possibilidades para novas análises que possam apresentar a adaptação como aquilo que realmente é: uma nova obra. Stam afirma que:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. (STAM, 2006, p. 19-20)

A ideia de que uma leitura cinematográfica de uma obra literária seria um “desserviço” à literatura mostra claramente a posição de subalternidade do cinema dentro deste tipo de crítica. Ao exigir de uma adaptação “fidelidade”, espera-se uma cópia da obra original. Nesse sentido, a prerrogativa da direção da adaptação em utilizar de outros elementos artísticos para causar um determinado efeito seria eliminada em detrimento de uma expectativa que não é realística: que a adaptação preencha de forma exata aquilo que a imaginação do leitor construiu com base na obra literária.

Toda película construída tendo como ponto de partida uma obra literária é uma releitura que expressa não somente a ideia e a intenção do autor da obra literária, mas como o diretor, roteirista, equipe de fotografia, sonografia, design que participaram coletivamente na construção da película possuem como visão artística da obra. Assim, Stam propõe uma nova forma de observar os filmes baseados em obras da literatura:

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista, com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. (STAM, 2006, p. 23)

A ideia de “construção híbrida” leva em consideração as diversas vozes dentro do discurso produzido em uma determinada obra de arte. Bakhtin trata do romance em seus estudos, mas o termo também pode se aplicar às produções cinematográficas como um todo, não se detendo somente àquelas que tem como ponto de partida um texto literário.

André Bazin, teórico francês do cinema, como apontado por Stam, desde a década de 1950, reflete sobre um cinema “impuro”, se contrapondo à busca de teóricos do cinema de meados do século XX que argumentavam a necessidade de um “cinema puro”, sem interferência ou conexão com outras artes: um cinema pelo cinema. Bazin postula que o cinema possui seus próprios meios de construção e idealização da arte. Porém, a interposição de referências e técnicas não diminuiria necessariamente seu valor, produzindo uma autonomia criativa.

O que provavelmente nos enganam no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, as imitações não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foi tão grande quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. (BAZIN, 1991, p. 84)

Como sinalizam os especialistas em História do Cinema, esta linguagem artística, desde que começou a ser feita, ocupou-se de se apresentar de uma forma que deixasse evidente o seu caráter experimental nas suas primeiras décadas por meio de filmes que exploravam as possibilidades do *cinema mudo* e o jogo de luz e sombra que criavam. As narrativas cinematográficas tiveram um longo trajeto, no princípio, explorando as possibilidades do cinema mudo, desenvolveu-se o suficiente para criar escolas cinematográficas com estilos e características próprias, demonstrando a versatilidade do cinema em comunicar.

O cinema também passou por momentos de experimentação e decomposição da linguagem no *cinema experimental* e no *cinema abstrato*, com a inserção da influência da literatura e do teatro a partir da metade do século XX, obras que causaram certo espanto na crítica especializada. É interessante pontuar que, justamente nesse período, as produções cinematográficas presenciavam a inserção de novas tecnologias como som e cor, ampliando muito as possibilidades dessa arte.

Nos atentarmos ao trajeto histórico do cinema como linguagem artística nos permite observar e perceber o cinema em toda a sua pluralidade de referências, diversidade que nos convida a apreciar e reconhecer a criação de novas técnicas e, conseqüentemente, de novas interpretações e narrativas. Para criar dentro do cinema é necessário mais que um bom roteiro

– linha narrativa da película. É pressuposto uma amálgama de técnicas que perpassam a edição e a montagem, que transferem para a tela a visão do diretor.

O filósofo e dramaturgo franco-marroquino Alain Badiou, ao refletir sobre o papel da montagem em *História (s) do cinema* (2005), aponta que:

[...] (o filme) é um exercício de montagem extraordinário, mas a sobreimpressão é ali tão importante quanto a montagem propriamente dita, ou seja, a simultaneidade é tão importante quanto a sucessão e há uma relação vertical tão complexa quanto a relação horizontal. (BADIOU, 2005, p. 273)

Badiou apresenta uma abordagem diferente, na qual a montagem não é usada no filme simplesmente para dar aspecto de continuidade, de linearidade, mas, sim de ruptura. É através da montagem que vemos como os contrapontos são inseridos na narrativa cinematográfica. Esse recurso é de extrema valia para a produção de filmes construídos tendo obras literárias como ponto de partida, pois é por meio da montagem que vemos a leitura do diretor em cena e não somente uma “imitação” do conteúdo da obra literária.

Na mesma direção, Robert Stam nos alerta que, para superar essa hierarquização desnecessária entre as artes – literatura e cinema, em específico –, é preciso criar um olhar teórico que seja capaz de compreender as especificidades e os campos de influência que foram se construindo ao longo da história. Para isso, Stam recorre à teoria da intertextualidade. Nas palavras do autor, a intertextualidade:

[...] sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais. Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2006, p. 225-226)

Bebendo na fonte do dialogismo bakhtiniano, a teoria da intertextualidade propõe que qualquer texto escrito perpassa textos anteriores a ele em um contínuo na história da literatura. Stam ainda afirma que uma abordagem das películas que tem obras literárias como ponto de partida, também são um terreno fértil para as interpretações embasadas pela perspectiva dos “estudos culturais”, pois tal abordagem teórica tem apreço por visões “horizontais” entre a literatura e o cinema.

O campo interdisciplinar de “estudos culturais”, por exemplo, se mostra menos interessado em estabelecer hierarquias verticais de valor do que em explorar relações “horizontais” entre mídias fronteiriças. Sob uma perspectiva cultural, a adaptação faz parte de um espectro de produções culturais niveladas e, de forma inédita, igualitárias. Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo. (STAM, 2006, p. 24)

Ao entrecruzar teorias do campo da literatura, da teoria da adaptação, dos estudos culturais e da filosofia, a proposta teórica de Robert Stam nos atenta para uma nova perspectiva, que busca a desconstrução do lugar comum sobre as releituras cinematográficas de textos literários, trazendo um novo folego ao velho e enfadonho debate sobre a originalidade e a autenticidade das adaptações.

A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria idéia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. (STAM, 2006, p. 22)

Partindo de uma perspectiva que se opõe à classificação simplista de hierarquização entre a literatura e a adaptação cinematográfica, abrem-se caminhos para análises que buscam refletir sobre a película por si mesma, sem a necessidade do preciosismo da fidelidade. É esse olhar que nega a hierarquização entre a literatura e o cinema e que busca compreender que os filmes baseados em textos literários se apresentam como uma possibilidade de recriação e interpretação das obras. Tal questão é importante porque sinaliza a abordagem que utilizaremos na análise da película no tópico seguinte.

3.2 Tensão, ressentimento e reconciliação: Notas sobre o filme de Stan Lathan

Após mais de três décadas do lançamento da primeira obra de James Baldwin, temos a oportunidade de experienciar *Go tell it on the mountain* na sétima arte. Em 1984, o renomado produtor e diretor Stan Lathan trouxe para a televisão estadunidense a primeira adaptação de uma obra de James Baldwin. Os créditos de roteiro foram dados ao próprio Baldwin, como

escritor do filme – já que era uma adaptação de sua obra – mesmo que o escritor não tenha participado efetivamente da produção do longa.

Go tell it on the mountain foi a estreia de Baldwin nos cinemas. O filme foi produzido pela Learning in Focus, produtora responsável pela organização do projeto American Short Story, uma série com 17 episódios apresentados ao público estadunidense entre os anos de 1974 e 1980, levando adaptações de contos de renomados autores como Mark Twain, Richard Wright, F. Scott Fitzgerald entre outros.

A experiência da produtora Learning in Focus foi de grande valia para que *Go tell it on the mountain* fosse para as telas. A trajetória de elaboração e financiamento do filme foi um processo árduo no qual o produtor Robert Geller passou oito anos em busca de fundos, enfrentando a falta de interesse comercial pelo projeto.

Em entrevista ao *The New York Times*⁴², publicada originalmente em 10 de janeiro de 1985, Baldwin expressa sua surpresa em ver sua obra inaugural adaptada para o cinema. O escritor, então com 61 anos, já havia se consolidado como uma voz de destaque dentro do Movimento de Direitos Civis nos Estados Unidos e contava com publicações desde romances, contos, ensaios até peças teatrais.

Na supracitada entrevista, Baldwin afirma que estava feliz com a adaptação e que a película “não traiu o livro”⁴³. Como grande apreciador do cinema, o escritor apresenta-se como um sagaz crítico desta arte no ensaio intitulado “The Devil Finds Work” (1976), com o qual trabalharemos mais detidamente no próximo capítulo. Ao contrário dos recorrentes comentários de autores quanto à insatisfação ao verem suas obras adaptadas, Baldwin se apresenta, mais uma vez, na contracorrente, compreendendo a autonomia da adaptação e a sua complexidade como uma obra independente.

Para dar vida aos personagens de Baldwin, Lathan selecionou atores como Paul Winfield, Rosalind Cash, Olivia Cole, Rose Weaver, Rodrick F. Wimberly e James Bond III. A seleção do elenco para a trama reflete bem a caracterização das personagens descritas em *Go tell it on the mountain*: um filme afrocentrado que apresenta personagens brancos sem muita descrição, distinção e até mesmo sem nomeação.

A película de Stan Lathan inicia-se com uma breve tomada externa mostrando a fachada típica dos complexos habitacionais no Harlem, em Nova York, seguida por um corte que leva

⁴² Para mais informações: <https://www.nytimes.com/1985/01/10/books/james-baldwin-reflects-on-go-tell-it-pbs-film.html> (Último acesso em 05/01/2020, às 18:30h)

⁴³ “It did not betray the book” (tradução nossa). In: <https://www.nytimes.com/1985/01/10/books/james-baldwin-reflects-on-go-tell-it-pbs-film.html> (Último acesso em 05/01/2020, às 18:30h)

o espectador a sua primeira personagem. Gabriel (interpretado por Paul Winfield), ajeitando sua gravata, chama John (James Bond III) para que acorde. Comparando o livro com o filme, encontram-se formas distintas para o início de cada uma das narrativas. No livro, ela se inicia com um narrador onisciente que expõe para o leitor que:

Todo mundo sempre dizia que John seria um pastor quando crescesse, assim como seu pai. Dizia-se tantas vezes que John, sem sequer pensar nisso, passara a acreditar nele mesmo. Até a manhã do seu décimo quarto aniversário, ele realmente começou a pensar sobre isso e já era tarde demais.⁴⁴(BALDWIN, 1953, p. 11, tradução nossa)

Porém, a narração no filme se inicia no momento que John, ao acordar e levantar para se arrumar, se encara no espelho. Em um movimento de *close-up* como pode ser visto abaixo, na Figura 1, a narrativa fílmica passa das ações observadas pela câmera para as próprias palavras da personagem.



Figura 1: John no espelho – a mudança narrativa.

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min), 2 min.

Ao passar da ação da personagem John para a narração em *off*, a mudança do foco dá a continuidade que no livro é engendrada pela locução do narrador onisciente com a fala das personagens. No cinema, muitas vezes, o papel do narrador pode ser performado pela câmera

⁴⁴ “Everyone had Always said that John would be a preacher when he grew up, just lie his father. It had been said so often that John, without ever thinking about it, had come to believe it himself. Not until the morning of his fourteenth birthday did he really begin to think about it, and by then it was already too late” (tradução nossa).

que acompanha a ação como se fosse mais uma personagem em cena que presencia tudo, porém, se mantém oculta. O teórico do cinema Fernão Pessoa Ramos (2005) explica que:

O sujeito da câmera não é necessariamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da câmera. O sujeito-da-câmera não existe em si, embora se configure como presença subjetiva que sustenta a câmera na tomada. (RAMOS, 2005, p. 186)

Tratando-se de um filme baseado em uma obra literária, podemos perceber que a narração em *off* tem o intuito de dar ao espectador a mesma sensação da narrativa literária, transpondo a presença do narrador não só na câmera, mas na voz que dá profundidade às personagens. Como uma produção hollywoodiana, podemos perceber que a forma da narrativa original se transmuta para se adequar às expectativas da narração clássica. David Bordwell nos convida a refletir sobre como a narração clássica do cinema hollywoodiano se engendra:

A narração clássica tende a ser onisciente, possuir um alto grau de comunicabilidade e ser apenas moderada autoconsciente. Ou seja, a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles, esconde relativamente pouco (basicamente “o que vai acontecer a seguir”) e quase nunca reconhece que está se dirigindo ao público. (BORDWELL, 2005, p. 285)

Partindo deste princípio, percebe-se que a escolha de Lathan busca a manutenção de aspectos da narrativa original, mas adequando o texto de Baldwin para o formato imagético. A primeira fala de John, que remete ao passado – “Quando me lembro da minha infância, a primeira coisa que me lembro são dos domingos de manhã”⁴⁵ –, introduz o espectador a sua visão sobre a infância. Em seguida temos um corte e a próxima sequência é a família de John a caminho da igreja no domingo de manhã. Passando pelas ruas do Harlem, as personagens se veem rodeadas pelas tentações mundanas: pessoas voltando das festas da noite anterior, meninos brincando na rua.

O domingo de John é marcado pela manhã na igreja, pela adoração e pelas palavras do pastor. As palavras de James Baldwin ganham vida com o louvor realizado no *Temple of the Fire Baptize*. Tem-se em cena uma celebração com música, dança e palmas que se distinguem nas igrejas das populações negras nos Estados Unidos. Diferente do ambiente silencioso, asséptico e repetitivo de outros templos cristãos – sejam eles protestantes ou católicos – as

⁴⁵ “When I remember growing up, I think first of Sunday’s morning”. (tradução nossa) In: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. 96 min. 03:01”

igrejas frequentadas, construídas e mantidas em regiões que eram destinadas à população negra possuem um modo particular de expressar sua religiosidade.

A segregação racial nos Estados Unidos, determinada pelas leis conhecidas como Jim Crow, foi implementada após a Guerra de Secessão (1861-1865) e esse conjunto de leis sedimentou a ambiência de segregação dos espaços frequentados por negros na sociedade estadunidense e são esses espaços os retratados na narrativa de James Baldwin. O Harlem, em Nova York, é um bairro conhecido pela presença negra desde antes da Guerra de Secessão. Na película de Lathan, ambientada nesta vizinhança, vê-se na tela a presença majoritária de negros, enquanto a família Grimes se encaminha para a igreja.

Historicamente, os rituais religiosos apresentam-se como uma celebração da vida, sentido preservado pelos religiosos inseridos no contexto da diáspora. Diante das inúmeras provações e dificuldades provindas da escravidão e da segregação, o sujeito negro enxerga nas congregações protestantes negras dos Estados Unidos uma possibilidade de prática espiritual, mas também um espaço para a experimentação comunitária da população negra.

Parte expressiva das igrejas protestantes compostas pela comunidade negra construiu uma retórica focada em uma mensagem de esperança e gratidão, diferentemente de outros templos que focavam na culpa e na preparação para o paraíso. Na Figura 2 podemos ver em um plano geral ou inteiro, as personagens Mãe Washington (Rose Weaver) com a cabeça e as mãos erguidas e Elisha (Giancarlo Esposito), ao fundo ao piano, no momento do louvor.



Figura 2: O louvor.

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 5 min.

As comunidades protestantes negras dos EUA se configuram como um dos poucos espaços que se mantêm longe da vigilância branca. As igrejas protestantes negras nos EUA criaram suas próprias liturgias e louvores a partir de elementos intimamente ligados à negritude e suas formas de expressão. A expressão corporal é incentivada, assim como a participação de todos, seja cantando ou batendo palmas. As roupas brancas e o véu sobre a cabeça das mulheres representam a busca pela santidade daqueles que seguem a Bíblia, mas também podem ser lidos como uma herança dos cultos tradicionais do continente africano trazidos para o solo americano pela da diáspora.

Após o momento de louvor, enquanto Gabriel lê uma passagem bíblica, a câmera se volta para John que devaneia e a narração em *off* é retomada apontando que, no Sul, de onde veio sua família, seu pai era pastor e tinha sua própria congregação, enquanto no *Temple of the Fire Baptize*, Gabriel era um mero diácono.

De acordo com o teórico Joy Driskell Baklanoff, a estrutura que a Igreja Batista negra nos Estados Unidos constrói tem como base uma versão estendida da família, priorizando uma hierarquia de gênero, bem como o tempo de filiação à igreja. Dessa forma, Baklanoff afirma que:

O "ancião" é o ministro do sexo masculino (nunca uma mulher) e aquele que profere o sermão. Ele alcança esse título após uma autoproclamação: um "chamado de Deus" para ser ministro. Sua eficácia depende de sua capacidade de apelar aos membros por meio de sua entrega eloquente. Os "diáconos" são oficiais da igreja do sexo masculino - geralmente com mais de 50 anos - que mantêm a associação por pelo menos 20 anos.⁴⁶ (BAKLANOFF, 1987, p. 383, tradução nossa)

Com essa hierarquia estabelecida, Gabriel ocupa um espaço de prestígio dentro de sua congregação, porém, ainda necessita prestar seu respeito ao reverendo, assim como todos os outros membros. O culto é interrompido quando o reverendo convida Elisha e Ella Mae (Desiree Coleman) à frente do proscênio e os repreende publicamente. De acordo com o pastor, os dois estão muito próximos um do outro e, conseqüentemente, das tentações que deveriam ser mantidas à distância. Elisha e Ella Mae são dois adolescentes dedicados dentro da comunidade religiosa e é mencionado pelo pastor que, apesar de serem bons cristãos, é necessário prestar atenção no que diz a Bíblia.

Logo após o sermão do pastor, Elisha e John fazem o caminho de volta para suas casas e John questiona Elisha sobre o que era aquele sermão. Elisha explica para o "pequeno John" que ele e Ella Mae estavam ficando próximos demais e que isso havia despertado vontades que não poderiam ser realizadas. John parece não entender exatamente do que se trata, demonstrando uma inocência infantil. Para não ser "excluído" da conversa, John fala que observa as meninas na escola. No romance, esse diálogo mostra o interesse de John por Elisha. Porém, no filme, não há menção alguma a homossexualidade latente da personagem John.

Vale pontuar que a supressão da sexualidade da personagem de John na versão filmada da obra de James Baldwin pode ser creditada ao fato de que a produtora pensou o filme para ser exibido na televisão, ampliando muito o alcance dessa narrativa, levando em consideração que ela parte de um texto literário e estava sendo transposta para um meio de comunicação de massa.

Na época em que a produção do filme foi pensada e executada, os EUA viviam uma epidemia de HIV/AIDS, ainda havia pouca informação sobre as causas da doença e o fato de a AIDS ter ganhado visibilidade pelo expressivo número de homossexuais contaminados e padecendo de uma doença ainda sem tratamento chamou a atenção da imprensa que passou a chamar a AIDS de "câncer gay", provocando medo e aversão a tudo que remetesse à

⁴⁶ The "elder" is the male (never a female) minister and the one who delivers the sermon. He achieves this title following a self-proclamation: a "call from God" to be a minister. His effectiveness depends upon his ability to appeal to the membership through his eloquent delivery. "Deacons" are male church officers-usually over 50 years of age-who have maintained membership for at least 20 years (tradução nossa).

homossexualidade. Como um filme pensado para a televisão, abordar uma questão que à época exaltava os ânimos e despertava a ira dos intolerantes, não pareceu um empreendimento muito rentável, delineando, assim, um esmaecimento da sexualidade de John na narrativa cinematográfica.

Retomando a análise da cena, podemos observar, como mencionado no capítulo anterior, as formas de objetivação e subjetivação dos sujeitos. A sexualidade como uma característica do indivíduo também é perpassada pelas demandas sociais. Dentro dos mecanismos de subjetivação, os desejos e potências do indivíduo são amansados para que ele se “encaixe” melhor às demandas sociais. No seio de uma sociedade heteronormativa, os desejos sexuais de John são relegados a não-existência na película.

Em *A história da sexualidade*, o filósofo Michel Foucault percorre historicamente as formas de repressão da sexualidade desde a Antiguidade, chegando à concepção moderna do tema e apontando as formas de repressão que os impulsos sexuais sofreram em diferentes grupos sociais.

Ao tratar da como a homossexualidade foi percebida e abordada socialmente, passando pela Antiguidade ocidental até os séculos XVIII e XIX, Foucault assinala que, como prática sexual, a homossexualidade foi entendida como um “defeito da alma”, chegando até mesmo a considerar aqueles que apresentavam desejo sexual pelo mesmo gênero como uma “espécie” diferente.

A solução moderna foi a medicalização daqueles que demonstravam atração por pessoas do mesmo sexo biológico, atingindo o ponto de ser considerada uma doença psiquiátrica, como o autor relata em seus escritos. Hoje, após anos de luta da comunidade LGBTQIA+ pela busca de direitos iguais, diversos países já reformularam legislações que concebiam a homossexualidade como uma disfunção.

Apesar da obra literária não fazer da homossexualidade tema central de sua reflexão, há diversas passagens que podem dar a entender ao leitor que os impulsos sexuais de John são um dos diversos aspectos que lhe causam angústia, como bem exemplifica a passagem citada a seguir: “E John se perguntava o que Elisha estava pensando – Elisha, que era alto e belo, que jogava basquete e que havia sido salvo quando tinha somente onze anos nos improváveis campos ao Sul. Teria ele pecado?”⁴⁷ (BALDWIN, 1953, p. 15, tradução nossa).

Deixando de abordar tais passagens, a película de Stan Latham performa uma outra forma de objetivação e subjetivação da personagem. Ao colocar na tela um John mais inocente,

⁴⁷ And John wondered what Elisha was thinking – Elisha, who was tall and handsome, who played basketball, and who had been saved at the age of eleven in the improbable fields down south. Had he sinned? (Tradução nossa).

Latham também faz com que a personagem esteja mais suscetível às normas sociais. Em uma busca constante em agradar Elisha e Gabriel, John se mostra exposto e fragilizado.

Há uma contraposição clara entre John e seu irmão Roy quanto aos tipos de objetivação e subjetivação aos quais são submetidos. Ao retornar com Elisha após o culto, John encontra Roy (Rodrick F. Wimberly) fumando na rua junto com alguns garotos. Elisha repreende Roy e John o chama para voltar para casa, caso contrário, os dois estariam em apuros. Roy, diferentemente de John, busca claramente a vida mundana, respondendo ao chamado das experiências que vivencia nas ruas.

Ao ser repreendido e ir com Elisha e John para casa, obedecendo ao irmão mais velho, os outros garotos começam a rir e a debochar de Roy. Apesar de muitas vezes as formas de objetivação e subjetivação serem percebidas somente por meio de um viés violento, as dinâmicas sociais podem ser bem mais sutis, como neste caso. A risada e o deboche agem como forma de ridicularização, repreendendo o sujeito de uma forma mais subjetiva. É importante pontuar que a ridicularização e a troça historicamente foram utilizadas para a humilhação pública da comunidade LGBT.

Dito isso, a interpretação da obra de James Baldwin que foi transformada em filme não se furta a referenciar, ainda que de maneira sutil e velada, se não a sexualidade de John, pelo menos o preconceito e as reações que as sexualidades não normativas suscitam na sociedade estadunidense. E para além disso, pensarmos como um filme elaborado para ser exibido ao grande público, cuja sexualidade de um dos personagens centrais é representada de maneira sutil, nos diz muito sobre como a sociedade estadunidense encontrava-se presa no modelo de sujeito ocidental muitas vezes exposto nesse trabalho. Isso nos leva a inferir que além do sujeito ocidental que se pretende universal ser branco, ele também é masculino e heterossexual.

3.3 “O rosto de seu pai era negro – como a triste, eterna noite”: as angústias no homem negro

Para compreender melhor o formato que a narrativa assume na película, é preciso lembrar que o romance é estruturado em três capítulos, como observado anteriormente, e essa divisão interna da narrativa proporciona analepses (ou *flashback*) às histórias anteriores de Elizabeth, Florence e Gabriel.

A abordagem de Stan Lathan da obra de James Baldwin traz para o espectador uma aproximação com a personagem Gabriel, priorizando a perspectiva dele sobre as demais personagens e revelando a história de um homem angustiado e repleto de culpa. Lathan, em sua obra, deu preferência às passagens contidas no primeiro capítulo do livro de James Baldwin, “The Seventh Day”, à segunda parte do segundo capítulo, intitulada “Gabriel’s Prayer” e ao último capítulo, “The Threshing floor”.

Nesse sentido, o filme não revela muito dos detalhes contidos na primeira parte do segundo capítulo, “Florence’s Prayer” e ainda menos sobre a terceira, “Elizabeth’s Prayer”. Trechos como os abordados na análise da obra literária não são trazidos à tela a não ser por rápidas menções, tais como as razões que levaram Florence a se mudar para o Norte, sua relação com Frank e muito menos a história de Elizabeth antes de se casar com Gabriel.

A escolha da direção e da produção desta película em suprimir as narrativas das personagens femininas e focar na perspectiva de Gabriel, nos faz refletir mais uma vez a respeito de como produções cinematográficas, ainda que derivadas de obras literárias, mas que são tributárias do retorno financeiro que proporcionam, poucas vezes se arriscam na representação de sujeitos fora do modelo proposto pelo Ocidente. Neste caso, a opção foi por priorizar uma perspectiva masculina, ainda que racialmente recortada, mas masculino como se se configura o sujeito ocidental que se pretende universal, mais palatável para a televisão.

Quando se trata de narrativa no cinema, pode-se observar modos distintos de narração de acordo com a perspectiva do narrador: *homodiegético*, *intradiegético*, *extradiegético*. No caso de *Go tell it on the mountain*, podemos observar que a narrativa se desdobra de acordo com a perspectiva das personagens, não possuindo um único modo narrativo. Luís Miguel Cardoso explica que:

[...] podemos distinguir narrativas de um nível ou narrativas de mais de um nível, nas quais uma história está inserida na história principal, em nível metadiegético, que presentifica narradores intradiegéticos, criados no âmbito da narrativa principal. (CARDOSO, 2003, p. 61)

Assim, há de se considerar que a película se organiza em uma narrativa metadiagética, iniciando-se com a personagem John e passando para outras personagens da trama, particularmente Gabriel. Lathan dinamiza a história nos termos hollywoodianos para que se adapte ao processo de imagens que ele cria para representar a obra. Para tal, Lathan utiliza de escolhas da obra que mais se adequam a sua proposta.

Gabriel, interpretado por Paul Winfield, é caracterizado como um homem fervoroso na adoração ao seu Deus, extremamente rigoroso e duro com seus filhos e sua esposa. Sua história

revela-se aos poucos. O primeiro *flashback* faz a passagem do primeiro capítulo do livro para as lembranças de Florence contidas em “Florence’s Prayer”. Após uma discussão entre Florence (Rosalind Cash) e Gabriel sobre a dureza com que o garoto é tratado e pressionado a seguir a carreira religiosa tal como o pai, é revelado um fragmento do passado de Florence, dando ao espectador um contraponto à cena da discussão. Gabriel afirma que, desde cedo, estudava a Bíblia e que este era o caminho e o sacrifício necessário para se tornar um pastor.

O que a cena seguinte revela, em plano americano, é a mãe de Gabriel e Florence (Figura 3) dizendo que está preocupada com o filho e que não quer vê-lo em uma vida de vergonha e perdição. A composição da cena mostra a família em seu pequeno casebre. É interessante notar que toda a fotografia do filme é marcada por ambientes escuros que trazem para a película um tom de seriedade e reforça, na ambientação, a precariedade na qual aqueles indivíduos se encontram, intensificando as descrições da obra literária

Envergonhado de seu passado, Gabriel apresenta-se como uma personagem atormentada por angústias que são marcadas pelas condições de objetivação e subjetivação na construção de sua própria identidade. Ao buscar na igreja e na vida santa a salvação de sua alma, Gabriel cria uma prisão para sua família, em especial para John e Elizabeth.

Um dos aspectos explorados pelo diretor Stan Lathan é a relação de Gabriel com as mulheres que o rodeiam. No primeiro momento do filme, o casamento de Gabriel com Elizabeth parece consolidado, não abrindo possibilidades para indagações quanto a relacionamentos passados dos dois sujeitos. É somente no decorrer da película que sua relação com outras mulheres vai se tornando evidente. A primeira cena em *flashback* com as memórias de Florence revela ao espectador trechos do passado do rígido pastor no Sul.

A caracterização das personagens e a ambientação do cenário (Figura 3) indicam o passado até então não revelado. Na cena, a mãe de Florence e Gabriel conversa com o filho à mesa, servindo-lhe café e dizendo estar preocupada com suas bebedeiras e suas saídas. Ao fundo, Florence trabalha arrumando a casa, escutando a conversa.



Figura 3: A vida no Sul.

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 16 min.

Debora (CCH Pounder), primeira esposa de Gabriel, é apresentada de forma rápida como uma vizinha da família. Na cena seguinte, Florence e Debora, ao retornarem para casa, passam por um bar no qual encontram Gabriel e pedem a ele que as acompanhe até em casa. Gabriel se recusa e continua bebendo. Ao voltarem para casa, as duas passam por uma estrada escura e encontram com um grupo de homens brancos que as encurralam.

A cena que se segue é a mais explicitamente violenta da película. Os homens agarram as duas moças, porém Florence consegue escapar. Debora não tem a mesma sorte e se vê rodeada por mãos e bocas afoitas sobre sua pele (Figura 4). Apesar de ser uma cena rápida, traz a reflexão sobre o corpo da mulher negra. A obra, como já dito, é ambientada em um cenário de pós-abolição recente, sendo a mãe de Gabriel e Florence ex-escrava.



Figura 4: A violência contra a mulher negra

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 18 min.

Visto simplesmente como objeto/ferramenta, seja para o trabalho forçado ou para o sexo igualmente forçado, o corpo da mulher negra foi violado incontáveis vezes. O caso de Debora é a representação de uma cena que foi cotidiana nos redutos rurais ao Sul dos Estados Unidos. Retomando a teórica Angela Davis, na obra *Mulher, raça e classe*, que versa sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres negras no sistema escravocrata, em especial pelo estupro sistemático das mulheres negras:

Como fêmeas, as mulheres escravas estavam inerentemente vulneráveis a todas as formas de coação sexual. Se a mais violenta punição dos homens consistia nos castigos e mutilações, as mulheres eram castigadas e mutiladas, bem como violadas. A violação, de facto, era uma expressão demonstrada pelo domínio económico dos donos de escravos e pelo controle do capataz sobre as mulheres negras como trabalhadoras. (DAVIS, 2016, p. 12)

A violação do corpo como mais uma ferramenta de manutenção de um estatuto de dominação não deixou de ser praticada após o fim da escravidão. Na Figura 4, podemos ver em *close-up* o desespero de Debora e as mãos sobre seu corpo. Presa contra sua vontade, Debora se vê ali sem escapatória e, apesar de ser uma personagem secundária, é uma das personagens

que mais sofre violências sistematicamente. Após ser estuprada, Debora se encontra marginalizada também pela sua própria comunidade, sendo duplamente vitimada.

Um momento explícito desta dupla violência é mostrado em um segundo *flashback*, desta vez, de Gabriel. Após um culto em uma igreja no Sul, Gabriel e o Pastor Joshua conversam sobre a carreira do jovem pastor quando Debora, saindo da igreja, os cumprimenta. Gabriel pede para que Debora o espere, pois irá acompanhá-la até em casa. Pastor Joshua comenta sobre a moça: “Vejo que está mantendo companhia para a boa irmã. Uma tristeza que a pobre criança esteja engasgada com o ‘leite’ do homem branco. Nenhum homem de cor irá jamais deixar ela provar de sua rica e doce substância”⁴⁸ (LATHAN; 1984, 33 min.).

O pastor, que deveria ser uma figura de conforto e ajuda para sua comunidade, é um dos primeiros a rejeitar a moça. Marcada pelo estupro, Debora segue sua vida e é pedida em casamento por Gabriel. Um casamento que será marcado pela traição, pela distância e o trauma de Debora.



Figura 5: Debora e Gabriel

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 37 min.

O próximo envolvimento de Gabriel é com Esther, uma moça que trabalha na mesma fazenda que ele. Esther (Alfre Woodard) também é apresentada de forma rápida. O envolvimento dos dois resume-se, no filme, a uma noite tórrida quando estão sozinhos para

⁴⁸ I see you keeping company with the good sister. Too bad that poor child, all choke up from white man's milk. No color men ever gonna let her taste richest sweet substance. (33 min.)

cuidar da casa na qual trabalham, já que seus patrões viajaram. Esther só aparece em cena em quatro momentos: primeiro, no exterior da fazenda; depois na igreja vendo a pregação de Gabriel, na cena da imagem abaixo (Figura 6); quando ela e Gabriel se relacionam; e, por último, quando descobre que está grávida e pede ajuda do jovem pastor para buscar uma vida digna para si e seu filho.

Gabriel renega a relação com Esther e se mantém casado com Debora, não reconhecendo o filho da relação com a jovem. A breve aparição de Esther condiz com a narrativa original do romance, a relação de Gabriel com a moça é breve, pontuada pelo nascimento da criança.

Royal (Kadeen Hardison), filho de Esther e Gabriel, é criado pela avó materna devido ao falecimento precoce de Esther – causa não explicitada no filme. O menino passa seus dias no vilarejo no qual vivem Gabriel e Debora. Nas memórias de Gabriel, Royal aparece como um rapaz que cresce em uma vida mundana, longe da igreja e dos santos como sua mãe havia prometido a Gabriel quando se despediram, após o pastor entregar uma pequena quantia para Esther sair da cidade e ter o menino.



Figura 6: Esther e Gabriel

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 37 min.

Apesar de não estar explícita no filme, a culpa de Gabriel em relação ao primeiro filho, Royal, o persegue por toda a vida. Em um dos últimos *flashbacks* da personagem, um grupo de homens brancos sai em uma batida pelo vilarejo, causando pavor entre os negros da comunidade.



Figura 7: Come here boy

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 64 min.

A cena se inicia com pessoas correndo pelas ruas – todas negras – ao som de tiros ao fundo, quando Gabriel, ao caminhar pelo vilarejo, encontra o grupo de homens brancos com armas nas mãos. Um dos homens começa a gritar para ele: “venha aqui moleque”⁴⁹ e Gabriel continua a caminhar. O grupo continua a gritar para Gabriel, perguntando se ele não está escutando.

No momento em que Gabriel para e se vira encarando quem lhe gritava, falando: “eu não sou um moleque. Você está olhando para um homem. E quando você falar comigo como um, então eu vou até você”⁵⁰. Um dos homens responde: “O que você disse, preto?”⁵¹ e um de seus comparsas fala: “Gabriel é um pastor”⁵² e o primeiro homem retruca: “Você tem uma língua afiada para um preto”⁵³.

É importante notar que a palavra “boy” quando usada para se dirigir a uma pessoa negra, em especial a homens negros, é considerada extremamente racista dentro da cultura estadunidense. “Boy” era o termo usado pelos senhores brancos para chamar seus escravos, uma forma de infantilizar e diminuir o homem negro. Gabriel não responde ao chamado e explica que

⁴⁹ “Come here boy” (tradução nossa). As falas foram retiradas do minuto 64” do filmes.

⁵⁰ “I ain’t no boy. You are looking at a man. You talk to me as one, then I come to you” (tradução nossa)

⁵¹ “What did yu say, nigger?”

⁵² “Gabriel is a preacher’s man”

⁵³ “You got a smart tongue for a nigger”

não é um “menino”, mas um homem e que se for tratado como tal, se dignará a responder. A cena mostra de forma pontual como o uso do termo demarca um jogo de poder.

Continuando a cena, o segundo comparsa libera Gabriel para ir embora. O encontro poderia ter sido desastroso, porém, Gabriel sai ileso. Ao continuar sua caminhada, ele encontra Royal que lhe diz estar indo embora da cidade. Gabriel tenta advertir o rapaz quanto ao grupo de homens brancos armados que estavam em busca de sangue aquela noite. Royal não parece preocupado e diz que precisa ir logo não perder o trem para Chicago. Na manhã seguinte, Royal é encontrado morto, alguém cortou sua garganta antes que o jovem conseguisse partir.

Somente com a morte de seu primeiro filho que Gabriel se abre para Debora e fala sobre Royal e sua relação efêmera com Esther. Ao lamentar a morte de Royal, Gabriel demonstra claramente a Debora seu arrependimento em não ter protegido o filho, de não ter feito parte da breve vida do rapaz. Essa cena só vai ser retomada na película quando o segundo filho de Gabriel e Elizabeth, Roy (nome dado em alusão ao primeiro filho) se envolve em uma briga de rua com uma gangue de jovens brancos e tem seu rosto cortado.

Elizabeth é a segunda esposa de Gabriel e possui uma história que não é explorada pela adaptação de Lathan – como os aspectos explorados no capítulo anterior. O envolvimento de Elizabeth com Richard, pai biológico de John, ganha uma mera menção na película e a personagem é desenvolvida de forma a priorizar sua relação com Gabriel. Elizabeth aparece como uma mulher calma e cuidadosa que passa seus dias a cuidar da casa e das crianças, trabalhando para que seu marido tenha paz ao chegar em casa.

Compreendendo a data da produção do filme e seu público-alvo, pode-se inferir que a vida anterior de Elizabeth com Richard somente figurar como uma breve referência constitui uma escolha do diretor para contornar determinados tópicos da obra de Baldwin. Ainda assim, isso não se constitui em uma perda para a sequência.



Figura 8: Elizabeth e Gabriel

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.) 71 min.

Elizabeth, como apresentado por Lathan, é uma personagem que busca apoiar o rigoroso marido. Ao se ver jovem e desamparada, com John ainda pequeno em seus braços, Elizabeth acredita nas promessas de Gabriel. Apesar das promessas não aparecerem de forma explícita, ao final do filme, Elizabeth cobra de Gabriel sua promessa de criar John como seu próprio filho e zelar por ele. Gabriel trata John com frieza e sempre com uma cobrança exacerbada com o jovem.

John, com o dinheiro que ganhou da mãe, passa a tarde no cinema assistindo um clássico, *Bondage*, de 1933. John encara as imagens na tela com excitação, indo contra aquilo que o pai lhe falava. Gabriel coloca para John o cinema como obra do mal, não pertencendo às práticas dos “santos”. Após terminar sua sessão, John, enquanto retorna para sua casa, encontra um garoto no caminho que lhe avisa que seus pais estão a sua procura. Ao chegar, Roy, seu irmão mais novo, está machucado por ter entrado em uma briga de gangues.

Sem saber exatamente o que está acontecendo, o garoto é bombardeado por perguntas de Gabriel que tenta, de alguma forma, responsabilizar John pelo ocorrido. Gabriel, em sua cegueira por medo de perder novamente um filho, procura um culpado a qualquer custo. Culpa John por ter se ausentado, Elizabeth por não ter cuidado do filho e até mesmo sua irmã Florence que está ali ajudando.

A fúria de Gabriel chega ao ponto de agredir Elizabeth e Roy. Florence intervém dizendo que não há quem controle Roy, nem mesmo Gabriel conseguiria controlar o próprio

filho. Florence ainda argumenta que o irmão deveria lembrar do próprio passado, sem dizer na frente de todos que Gabriel também fora um jovem rebelde e difícil.

Após agredir Roy e Elizabeth, Gabriel entra para o quarto e, com a Bíblia em suas mãos, retoma suas lembranças da morte do primeiro filho. É neste momento que Elizabeth entra no quarto (Figura 8) e o cobra por suas promessas, ameaçando partir caso não as cumpra. Este é o único momento na película que Elizabeth sai de uma posição subserviente e age em prol dos filhos e de si.

A fragilidade da masculinidade de Gabriel é exposta quando ele pergunta se Elizabeth não teme o que ele pode fazer após sua ameaça de partir se ele não cumprir a promessa que fez no altar. Mesmo sendo vítima de sistemas de opressão, Gabriel não falha em perpetuar seu local de privilégio masculino. Elizabeth, ao sair do papel de subserviência, o desafia, a primeira a fazê-lo na película.

Estudos interseccionais propõem uma abordagem que pense como os diferentes sistemas opressivos – gênero, classe, raça, sexualidade – interagem de modo a reforçar e reconfigurar uns aos outros. Para a socióloga Patrícia Hill Collins, a abordagem interseccional é uma forma de compreender como diferentes sistemas de opressão operam em conjunto. Dessa forma, a autora explica que:

Interseccionalidade se refere a formas particulares de opressões em intersecção, por exemplo, intersecções de raça e gênero ou de sexualidade e nação. O paradigma de intersecção nos lembra que a opressão não pode ser reduzida a um tipo fundamental e que opressões trabalham juntas na produção de injustiças (COLLINS, 2019, p. 21).

O racismo é uma das formas de opressão mais bem estruturadas na história de países que sofreram o processo colonial. Mas, para além dele, as opressões de gênero também figuraram dentro das próprias opressões raciais. Mesmo sendo oprimido por sua raça, o homem negro, muitas vezes, repete o sistema de opressão contra as mulheres negras. O teórico David Ikard, ao trabalhar com Estudos Africanos e Diaspóricos, reflete sobre a condição do homem negro dentro da intrincada “Matriz de Dominação” e aponta que:

Antes que homens negros possam produtivamente mobilizar o feminismo negro sobre questões da masculinidade negra, eles devem, contudo, aceitar que sua vitimização como homens negros não os exime da participação no patriarcado [...]. Existe um desafio real para homens negros que conscientemente policiam seu próprio privilégio patriarcal. (IKARD, 2002, p. 310)

Dentro dessa perspectiva de privilégio que a masculinidade ainda concede ao homem negro, a personagem Gabriel opera esse sistema de forma eficaz. Com a narrativa voltada para as fases e acontecimentos da vida de Gabriel, percebe-se que as mulheres em sua vida – a mãe no Sul, Florence, Debora, Esther e Elizabeth – aparecem como metáforas das dificuldades enfrentadas pelo pastor. Elas o teriam conduzido aos desvios da vida de santidade que almejava, tal e qual o mito fundador das sociedades patriarcais do Ocidente.

As mulheres e o feminino de modo geral são vistos pela personagem Gabriel e recriadas no filme sob a ótica do personagem masculino como versões da Eva pecadora que cede às tentações da serpente e estimula o homem, imagem e semelhança de Deus, a incorrer em pecado. Amargurado com suas escolhas e com as condições que se apresentam durante a vida, Gabriel encontra na igreja a possibilidade de se reerguer e tentar alguma redenção, não sem antes transferir a culpa dos seus erros para as mulheres que passaram por sua vida.

3.4 *The Threshing-floor* – A transformação pela experiência religiosa

*“Eu não teria acreditado no evangelho,
a menos que a autoridade da igreja tivesse me induzido”*
St. Augustine

Durante toda a trama, a religiosidade serve de motivo e pano de fundo para o desenvolvimento das personagens e é um conflito, especialmente para Gabriel e John. Duas personagens tão distintas quanto são possível encontram na experiência religiosa o espaço para um alívio em um mundo doloroso.

A tradução literal de “*threshing-floor*” é “eira”, como em um “terreiro”, porção de terra larga e plana usado popularmente como sinônimo de “quintal”. No Brasil, a ideia de terreiro também pode estar atrelada aos espaços de religiões de matriz africana, como a umbanda e o candomblé. É interessante notar a conotação que “*threshing-floor*” recebe em inglês e mais especialmente na obra de Baldwin.

Como espaço sagrado, o chão da igreja – ainda que cristã neste caso – recebe um significado de trabalho para a transformação. Como dito anteriormente, a igreja cristã negra nos Estados Unidos preza pela celebração da vida, uma abordagem bem diferente da tradicional igreja protestante branca. O protestantismo, como maior vertente religiosa nos Estados Unidos,

preza por uma leitura literal da Bíblia, sendo o livro sagrado a maior fonte de ligação e manifestação da fé.

Mas a igreja, tanto na obra literária quanto na película, ocupa um local de destaque na vivência dos afro-estadunidenses. É no espaço da igreja que muitas vezes se formam os laços de comunidade. Diante do cenário de adversidades na história dos Estados Unidos para populações negras, a formação de uma comunidade como rede de apoio é de extrema importância.

Os pesquisadores Andrew Billingsley e Cleopatra Howard Caldwell, no artigo intitulado “The Church, the Family, and the School in the African American Community” (1991), apontam que a igreja negra nos Estados Unidos possui um papel fundamental como pilar da comunidade negra.

Se a igreja é a expressão institucionalizada da vida religiosa de um povo, como muitos sociólogos acreditam, então a igreja negra é uma instituição poderosa. Espiritualidade, de acordo com Hill (1971) é uma das características mais distintivas da cultura afro-americana. Isso é parcialmente refletido numa expressão religiosa aberta.⁵⁴ (BILLINGSLEY, CALDWELL, 1991, p. 428, tradução nossa)

Sendo a espiritualidade uma característica marcada na vivência de grupos negros nos Estados Unidos, observa-se o espaço religioso como local de articulação para a comunidade, até mesmo como ponto de resistência, como pode-se notar no caso da luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos por meio da atuação de Martin Luther King, na Conferência da Liderança Cristã do Sul, fundada em 1957 e pela atuação de Malcolm X junto à Nação Islã durante o mesmo período.

Reconhecer na igreja um espaço comunitário é compreender o importante papel social que essa instituição ocupa na vivência negra. Buscando autonomia e independência financeira, o estudo realizado por Billingsley e Caldwell mostra que 90% dos prédios de igrejas negras nos Estados Unidos – já na década de 1990 – pertenciam à congregação. Com poder para gerar projetos que ajudem a congregação, como programas educativos para crianças e jovens, grupos de apoios e até mesmo de orientação familiar, a articulação feita por igrejas é notória dentro da comunidade negra.

Esta é a arena para a qual a maioria das famílias afro-americanas continuará se voltando para a educação de seus filhos. A igreja pode usar sua influência

⁵⁴ If the church is the institutionalized expression of the religious life of a people, as many sociologists generally believe, then the Black church is a powerful institution. Spirituality, according to Hill (1971), is one of the most distinctive features of African American culture. This is partially reflected in overt religious expression. (tradução nossa)

considerável e demonstrada para ajudar as famílias afro-americanas e a comunidade afro-americana em geral.⁵⁵ (BILLINGSLEY; CALDWELL, 1991, p. 438, tradução nossa)

Compreendendo a dimensão social das igrejas protestantes negras nos Estados Unidos para além da orientação religiosa, pode-se perceber como a religião constitui o pano de fundo da trama de Baldwin. Todas as personagens – principais e secundárias – estão de um modo ou de outro envoltos na aura que a religiosidade lança sobre a obra. Desde o passado no Sul, revelado pelos *flashbacks* que trazem à cena as memórias de Gabriel e Florence, até a inquietude vivida pelo jovem John, a igreja é sempre um cenário constante.

A película inicia-se com a família Grimes indo para o culto da manhã e encerra-se na mesma igreja, evidenciando a importância que tal espaço ocupa na construção da coesão grupal e no sentimento de pertença e comunidade dos negros estadunidenses. Com o fim da discussão, após Elizabeth cobrar de Gabriel que cumpra sua promessa de ser pai de John da mesma forma que é de Roy, ele manda John ajudar na arrumação da igreja para o culto da noite.

Ao chegar no templo, John encontra Elisha que nota que o garoto está mal-humorado e irritado. Elisha pergunta a John o que está acontecendo, ao que o garoto não quer responder. Elisha continua a provocar John até que os dois rapazes começam uma briga física e acabam rolando no chão da igreja. As provocações de Elisha, logo após o confronto, revelam-se uma tentativa de fazer com que John extravase sua irritação para participar com paz do culto. A relação dos dois rapazes mostra-se uma amizade verdadeira e importante para John.

Em seguida, Elisha e John começam a arrumar o templo para receber a congregação com a chegada de Ella Mae, Mãe Washington e mais uma irmã. Após alguns minutos de cumprimentos, Mãe Washington sugere que o grupo inicie os serviços, pois não há nada mais desestimulante do que chegar em uma igreja e encontrar os “santos” em conversa fiada.

⁵⁵ This is the arena to which most African American families will continue to turn for the education of their children. The church can use its considerable and demonstrated influence to help African American families, and the African American community generally. (tradução nossa)



Figura 9: O ritual

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 79 min.

Elisha assume o piano e inicia uma canção ao passo que os demais membros se juntam ao canto uníssono. De acordo com Baklanoff, o ritual na igreja negra protestante nos Estados Unidos busca, para além da palavra bíblica, uma verdadeira experiência sensorial. Para conseguir essa experiência, as liturgias e os ritos “são realizados principalmente através da estimulação sensorial rítmica iniciada pela música, movimentos corporais e com sermão”⁵⁶ (BAKLANOFF, 1987, p. 381, tradução nossa). É exatamente isso que Baldwin narra de forma primorosa no último capítulo de *Go tell it on the mountain* e que Lathan utiliza nos minutos finais de sua película.

No momento em que o grupo canta ao som do piano conduzido por Elisha, os demais membros da congregação vão chegando e se juntando ao canto. Elizabeth chega sozinha ao

⁵⁶ This is primarily accomplished through rhythmic sensory stimulation initiated by music, body movements and sermon. (tradução nossa)

templo, logo depois, Gabriel, que também entra no templo sozinho e, por último, Florence. A música vai ganhando ritmo e com isso as manifestações corporais vão sendo potencializadas.

Florence é a primeira a experimentar o “chamado divino”, cantando e dançando, movendo-se de forma irregular. A performance dessa experiência religiosa dá a entender que algo profundo está sendo resolvido que, ao ser “tocado”, o sujeito se entrega completamente à sua fé. Apoiada por suas “irmãs”, Florence é levada à frente do altar e, chorando, conversa com Deus.



Figura 10: A entrega de Florence

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 87 min.

Na Figura 10 pode-se observar Florence em transe enquanto os demais membros da congregação cantam. Gabriel assume a liderança e começa um sermão junto ao grupo. O transe é conduzido pela música e pelo sermão, de forma a integralizar a experiência de Florence. Joy Baklanoff afirma que apesar de para um olhar externo esses movimentos ritualísticos não fazerem muito sentido, a forma como o ritual é conduzido auxilia na manutenção de aspectos culturais. Assim, o autor assera que:

Essas crenças moldam as atitudes, motivações e expectativas dos participantes, impulsionando-os para o objetivo do transe. Essa iniciativa está sob a orientação dos oficiais da igreja que exercem poder. Além disso, sustento que o ambiente musical, social e ritual do evento é tal que valores

culturais específicos são reforçados e mantidos.⁵⁷(BAKLANOFF, 1987, p. 381)

Com Florence ainda vivenciando sua própria entrega, John é o próximo a viver a experiência. Apesar da sequência que exprime o momento da revelação religiosa de John na obra literária ser detalhada de forma a conduzir o leitor junto à personagem, Lathan, infelizmente, traz à cena somente o aspecto visual da experiência religiosa, sem se aprofundar no conflito interno do rapaz. A cena transmite o sentimento sem necessariamente percorrer as elucubrações que Baldwin expõe no romance. Mas essa opção entrega um efeito visual que permite que o espectador preencha a lacuna com umas próprias elucubrações.

Na sequência, John observa todo o culto com desconfiança. Vê sua mãe chorando, sua tia em transe e seu pai amuado em um canto próximo ao piano proferindo o sermão. O jovem então se levanta como se fosse até seu pai, porém, antes de chegar a Gabriel, cai de joelhos e é “tocado” por esse poder religioso. Elizabeth corre para o lado do filho, chorando copiosamente, pedindo a Gabriel que intervenha e conduza o filho. Ela pede para o filho que venha para junto dela e o rapaz responde que não consegue. A música para e todos observam John se contorcendo no chão da igreja. Outras pessoas também pedem a Gabriel que ajude o rapaz, porém este mantém-se afastado e estático.

Elisha toma a frente e abraça John que se encontra no chão, como que em estado de choque e começa a orar e a falar em “línguas”. A experiência de John aparenta ser bem mais dolorosa e forte que a de Florence que agora assiste, junto à congregação, John enfrentar seus demônios.

⁵⁷ These beliefs shape the attitudes, motivations, and expectations of the participants, impelling them toward the goal of the possession trance. This drive is under the guidance of the power-wielding church officers. Furthermore, I maintain that the musical, social, and ritual ambience of the event is such that specific cultural values are reinforced and maintained. (tradução nossa)



Figura 11: A salvação

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 89 min.

Gabriel continua a olhar para John nos braços de Elisha, incrédulo, enquanto os demais membros da congregação se unem em oração pelo rapaz. John chora e chama por “Jesus” como conduzido por Elisha. A sequência da experiência de John é curta, dura em torno de três minutos. Depois de se debater e chorar chamando por Jesus, John finalmente abre seus olhos e a congregação explode em alegria, afirmando que o rapaz foi salvo.

Suado e exausto, John olha à sua volta como quem procura reconhecer onde está. Gabriel observa o rapaz com lágrimas nos olhos, ainda segurando um choro contido. Toda a congregação celebra, mas Gabriel parece não conseguir comungar dessa alegria. As “irmãs” abraçam John agradecendo a graça concedida. Chorando, John abraça sua mãe e sua tia e Gabriel se retira de cena. Mãe Washington começa a cantar em agradecimento. Com um corte, uma nova cena é introduzida e se a porta da igreja vista de fora, com o sol já alto.

O culto durou a noite inteira, uma noite de adoração e salvação. A família Grimes despede-se de Ella Mae, Mãe Washington e os demais membros da congregação na porta da igreja. Elisha e John seguem caminhando na frente do grupo e em uma conversa íntima e como se soubesse que o destino lhe reservava algo diferente, John pede para que Elisha,

independentemente do que aconteça no futuro, se lembre daquele momento, que naquele dia, em seus braços, ele foi salvo. Elisha diz que se lembrará e com um abraço se despede do amigo. O pedido de John para que Elisha se lembre demonstra como o jovem ainda se mostra espantado com os recentes acontecimentos. Independentemente de para onde fosse ou do que a vida lhe trouxesse, ele estaria entre os salvos e contava com testemunhas para seu milagre.

Observando a cena descrita acima, mais uma vez nos deparamos com as escolhas da direção e da produção do filme em não suprimir totalmente a sexualidade da personagem John, mas tratá-la de forma sutil e velada por motivo, sempre com o público-alvo em mente: o espectador da televisão negra estadunidense.

Por outro lado, também podemos perceber algum tipo de sintonia na representação filmada de *Go tell it on the mountain* com o referido trecho da obra literária. Considerando que o próprio James Baldwin não costuma ser muito explícito em suas narrativas que envolvem algum homoerotismo, o autor parece-nos mais interessado em narrar a existência daqueles sujeitos, como eles se sentem e o que observam nos momentos em que se instaura a tensão homoerótica.

É possível perceber a mesma sutileza tanto na obra literária quanto no filme aqui analisado. No momento em que John reflete sobre seu transe religioso com Elisha, o amigo que ele admira e acha atraente, afirma que nos braços dele encontrou a salvação. E nesse momento do filme se estabelece a atmosfera homoafetiva, não explícita, em sintonia com o que comunica a obra literária.

Na sequência do filme, Gabriel, John e Elizabeth seguem caminhando para casa e encontram Roy ainda com o curativo no olho, esperando por eles na escadaria na frente do complexo de apartamentos. Elizabeth chama Roy para entrar e John os segue quando Gabriel o chama. O pastor hesita, mas finalmente conversa com o rapaz. Na última cena do filme, há uma espécie de reconciliação entre John e Gabriel.

Gabriel diz “quero te dizer algo. Filho, você realmente conseguiu essa noite, não foi? Você escalou aquela montanha”⁵⁸, opinião com a qual John concorda. Gabriel continua:

[...] mas quero que você entenda algo. Aquela montanha é muito alta. E tem muitos picos. Eu vou te ajudar a escalar aqueles picos. Todo homem deveria fazer por si mesmo, digo, ninguém mais pode fazer por ele. E não será fácil. Mas eu te ajudarei.⁵⁹

⁵⁸ I wanna tell you something. Son, you did it tonight, didn't you? Climb up that mountain. (tradução nossa). Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 89 min.

⁵⁹ But you got to understand something, that mountain is very high. It got many pics. I'm gonna help you get over those pics. Every man should do it for himself, I mean, nobody can do it for him. And ain't gonna be easy. But

Em plano americano, a câmera enquadra John e Gabriel e, pela primeira vez, John está “maior” que Gabriel. A reconciliação só vem depois de John provar pela experiência religiosa que é digno. Ainda assim, Gabriel se mostra hesitante. Os dois se abraçam após o diálogo e entram no prédio. John retoma a narração em *off* ao mesmo tempo em que a câmera se afasta, fazendo um plano aberto da rua, mostrando que a vida continua.



Figura 12: Standing Tall

Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 94 min.

A narração em *off* dá a conclusão da película. Apesar de ser um recurso bastante utilizado em filmes hollywoodianos, o desfecho deixa em aberto as possibilidades do jovem:

Parados ali naquela manhã, cada um de nós queria dizer algo final, alguma palavra viva, aquela palavra que iria conquistar a grande divisão entre nós. E mesmo que meu pai tenha tentado, ele não conseguiu encontrar aquela palavra. E com a ausência de algo, algo morreu em mim. Mas também algo tomou vida. Algo que me deu novas palavras: Estou pronto, estou indo, estou no meu caminho.⁶⁰

I'm gonna try to help you. (tradução nossa). Fonte: *Go tell it on the mountain*. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. (96 min.), 89 min.

⁶⁰ Standing there that morning, each of us wanna to speak some final, some living word, that would conquer the great division between us. And though my father tries it, he could not find that word. And the absence of something,

No momento final em narração em *off*, John quebra um ciclo, disposto a traçar seu próprio caminho. A película encerra-se com as mesmas palavras da obra literária e com o mesmo sentido de libertação da personagem. Apesar de a película se focar nas narrativas que privilegiam a história e o ponto de vista de Gabriel, fica demarcado o confronto entre pai e filho. Ao nos voltarmos para a teoria do cinema, como colocado pelo teórico do cinema André Bazin:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia. (BAZIN, 1991, p. 93)

Muito pelo contrário, adaptações levam o espectador a conhecer a obra literária, como no caso de Baldwin com *Go tell it on the mountain*, *Se a rua Bealle falasse* e com *Eu não sou seu negro*, cujas cinematográficas trouxeram um novo folego, renovando e produzindo novas edições e traduções do autor que, até então, se encontrava “esquecido”.

Também é válido pontuar que adaptações possuem seu próprio espaço dentro do universo imagético e narrativo que a invenção do cinema proporcionou. Robert Stan sai em defesa dos filmes que têm obras literárias como ponto de partida, compreendendo que esse tipo de produção é um universo criativo independente, recriando histórias e trazendo novos elementos para o jogo imagético, proporcionando uma experiência para o espectador completamente diferente de um filme autoral, bem como, da própria narrativa literária.

A narrativa é protéica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. (STAM, 2006, p. 24)

É nessa perspectiva que *Go tell it on the mountain* de Stan Lathan se insere. Um filme que ocupa seu próprio espaço e conquista importância por si, independentemente do que a leitura da obra homônima de Baldwin possa produzir. São duas vivências distintas que se articulam e produzem leituras próprias a cada uma, sem causar danos em nenhuma instância.

something died in me. But also, something came alive. Something that gave me new words: I'm ready, I'm coming, I'm on my way. (tradução nossa)

4. “A História do negro na América é a história da América. Essa não é uma história bonita”: Notas sobre os ensaios de James Baldwin.

“A linguagem da câmera é a linguagem dos sonhos”.
James Baldwin, 1976.

Ao buscar compreender de que forma o sujeito humano – em específico o sujeito negro – se insere no mundo, James Baldwin se debruça sobre o tema por meio de diferentes formas de escrita. Sua obra perpassa crítica literária, romances, peças teatrais e o objeto deste capítulo: os ensaios. Baldwin produziu mais de dez ensaios publicados isoladamente, além de coletâneas como *The Fire Next Time* (1963), *Nobody knows my name* (1961) e o aclamado *Notas de um filho nativo*, publicado originalmente em 1955 e recentemente traduzido e lançado no Brasil pela editora Companhia das Letras. Os ensaios de Baldwin foram publicados primeiramente em revistas renomadas como o *New York Times* e a revista *Zero*.

Ao abordar temas como a condição do sujeito negro, as representações cinematográficas e a realização de críticas literárias e fílmicas, seus ensaios legaram uma interpretação muito particular de sua vivência e cosmovisão. Buscando compreender melhor a perspectiva de Baldwin sobre a arte, a literatura e o sujeito negro, este capítulo se propõe a percorrer alguns ensaios da vasta obra do autor, tais como: “As Much Truth As One Can Bear” (1962), “From Nationalism, Colonialism, and the United States: One minute to Twelve – A Forum” (1961) e “Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes” (1959) que foram publicados em 2010 na coletânea organizada por Randall Kenan intitulada *The Cross of Redemption*.

O ensaio “The Devil Finds Work”, lançado originalmente em 1976, foi reeditado em 1998 pela Library of America. A coleção *Notas de um filho nativo* também está em foco neste capítulo, apresentando detalhes da vida de Baldwin em Paris e da articulação que possibilitou a estreia do autor no mundo literário.

A chegada de James Baldwin à Europa se dá de forma abrupta e desesperada, como relatada pelo próprio autor em uma entrevista concedida ao *The Dick Cavett Show*, em 1968. Aos 24 anos, o jovem aspirante a escritor deixa os Estados Unidos rumo à França, mais precisamente, Paris. Com poucos recursos e sem saber a língua local, Baldwin lança-se ao desconhecido:

quando deixei esse país em 1948, eu deixei esse país por uma razão e somente uma razão – eu não me importava para onde eu iria. Eu poderia ter ido para Hong Kong. Eu poderia ter ido para Timbuktu. Eu acabei indo para Paris, nas ruas de Paris, com quarenta dólares no meu bolso e a teoria que nada pior poderia acontecer comigo lá do que já tivesse acontecido comigo aqui.⁶¹ (BALDWIN, 2017, p. 88, tradução nossa)

Foi em Paris que Baldwin, ao se conectar com Richard Wright, conseguiu seu primeiro contato para uma publicação na revista *Zero*, uma pequena, mas importante revista alternativa parisiense. Wright foi um dos autores que impactaram Baldwin em sua formação de leitor e escritor. Sua publicação na revista *Zero* apresenta-se como uma tentativa de desvencilhar-se da sombra de seu ídolo e estabelecer sua própria autoria. “O romance de protesto de todos” lançou James Baldwin no mundo das publicações, mas encerrou qualquer possibilidade de amizade entre os dois autores negros exilados em Paris.

A divergência entre as visões Baldwin e Wright sobre o papel e o lugar ocupado pela literatura, apesar de aparentemente sutil, foi fundamental. Richard Wright, sendo um autor da geração anterior que lidou com os efeitos da segregação no Sul dos Estados Unidos, compreendia a literatura como ferramenta de protesto por excelência, posto que foi por meio da palavra escrita que sujeitos negros em sua terra natal puderam expor as atrocidades a que eram submetidos e lutar pela abolição da escravidão como Frederick Douglass e Harriet Tubman.

Apesar da admiração de Baldwin por Wright, o jovem escritor discordava totalmente do autor de “Native Son”, a ideia de que a literatura deveria servir a um propósito de mudança social parecia-lhe antiquada, datada de uma corrente literária proletário-comunista de 1930 que não condizia mais com as realidades dos anos 1950. Em “Muitos Milhares Mortos”, Baldwin argumenta que:

deixando de lado a questão complexa da relação exata entre o artista e o revolucionário, a realidade do homem como ser social não é sua única realidade, e o artista que é forçado a lidar com seres humanos apenas em termos sociais termina sufocado. (BALDWIN, 2020, p. 59)

A concepção de Baldwin sobre a produção artística compreende o sujeito negro em sua complexidade. A questão social faz-se presente em suas obras, mas não é seu tópico exclusivo. Conceber personagens de “carne e osso” em suas profundidades, com sentimentos, sensações,

⁶¹ “...when I left this country in 1948, I left this country for one reason only, one reason – I didn’t care where I went. I might’ve gone to Hong Kong; I might have gone to Timbuktu. I ended up in Paris, on the streets of Paris, with forty dollars in my pocket on the theory that nothing worse could happen to me there than had already happened to me here”. (Traduções nossa).

vivências e errâncias era-lhe extremamente caro. Ir além da imagem assustadora e fantástica que foi produzida sobre sujeito negro era quebrar barreiras impostas sobre o que a escrita de um autor negro deveria ser.

Por isso, um número significativo de obras de James Baldwin preocupa-se com a compreensão e o exame da importância da personalidade, daquilo que manifesta a unicidade do sujeito. Em todo caso, as perspectivas de Baldwin sobre o caráter de suas personagens não podem ser traduzidas simplesmente como uma personalidade absolutamente religiosa, ou social, ou individual, maniqueísta, rasa. Assim, Baldwin busca construir personagens que incluem a autossatisfação do sujeito em sua complexidade.

James Baldwin passou por diversas experiências na Europa chegando a enfrentar dificuldades financeiras – contava sempre com a generosidade de amigos e conhecidos – e até mesmo ser preso em Paris, experiência que relata em “Igualdade em Paris”, presente em “Notas de um filho nativo”. Apesar dos infortúnios narrados por Baldwin, não somente ele havia encontrado refúgio em Paris, mas havia uma comunidade de escritores americanos que se deslocaram para a Cidade Luz entre os anos de 1930 e 1960.

O escritor especialista em biografias Herbert R. Lottman, em sua obra *A Rive Gauche: escritores, artista e políticos em Paris 1930-1950* (1987), propõe uma reflexão acerca da atuação de proeminentes intelectuais que partilharam experiências durante sua estadia em Paris. Lottman aponta que Paris era uma cidade radicalmente diferente para os artistas e ativistas estadunidenses, de forma que:

Paris com certeza, parecia mais livre aos americanos, negros ou brancos, do que a sociedade puritana que haviam deixado para trás. No exterior, um negro de posse de um passaporte americano adquiria automaticamente algo de branco. Foi isto que pelo menos um deles, o jovem escritor William Gardner Smith, descobriu em Paris. Achava que era tratado mais cortesmente pelos franceses do que, digamos, um mulçumano da África do Norte. “uma pessoa negra podia viver mais em paz com seu ambiente em Copenhague ou Paris do que em Nova Iorque, para não falar em Birmingham ou de Jackson”, escreveu Smith mais tarde, em *Return to Black America*. “Mas às vezes era mais difícil viver em paz consigo mesmo. O negro que estabeleceu seu lar na Europa pagou um alto preço. Pagou-o arrancando dolorosamente parte de seu passado...”. (LOTTMAN, 1987, p. 351-352)

Compreendendo que a vivência em Paris apresentava um tipo de liberdade e autonomia que muitos escritores, políticos e artistas negros estadunidenses nunca encontraram em sua terra natal, pode-se observar este impacto em suas escritas e processos criativos. Em Paris, naquele período, não vigoravam leis que estabelecessem territórios racialmente segregados, vivia-se uma onda de liberdade criativa e efervescência política.

Intelectuais e artistas de diversas partes do mundo foram a Paris se inspirar e trocar experiências. No entanto, naquele período, os EUA ocupavam há pouco tempo seu espaço entre as potências vencedoras da Segunda Guerra Mundial, estabeleceram e importaram para o mundo uma imagem afirmativa dos Estados Unidos da América enquanto farol da liberdade e da igualdade de oportunidades.

Ainda assim, Baldwin coloca em “Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes”, publicado originalmente em 1959, que “arte e ideias surgem da paixão e tormento da experiência: é impossível ter uma relação real com o primeiro, pois nosso objetivo é ser protegido do segundo”⁶² (BALDWIN, 2010, p. 4, tradução nossa).

O conflito latente entre ter uma experiência “real” e se proteger dela é o que vai guiar Baldwin nos anos que se seguem em Paris. Afastado dos Estados Unidos e do sistema de segregação racial, Baldwin pôde finalmente publicar ensaios e seu romance inaugural que analisamos nos capítulos anteriores.

Assim, para além da tão debatida “questão do negro”, os ensaios de James Baldwin se apresentam como uma crítica mordaz à sociedade estadunidense, tratando de múltiplos aspectos dela (culturais, a ferida colonial) mas, também do sujeito negro, humano, complexo, polivalente, sensível como são as pessoas.

4.1 “Sentar-se à máquina de escrever é resistir ao terror social”: A potência literária dos Ensaios de James Baldwin

E é muito difícil sentar-se em uma máquina de escrever e se concentrar nisso se você tem medo do mundo ao seu redor

James Baldwin

O debate acerca do ensaio e sua ambiguidade entre a literatura e a escrita não ficcional é bastante extenso. Richard Chadbourne, em seu artigo “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay” (1983), remonta às origens do ensaio a partir dos escritos de

⁶² art and ideas come out of the passion and torment of experience: it is impossible to have a real relationship to the first if one’s aim is to be protected from the second.

Michel de Montaigne, *Ensaio* (1580); John Locke, “Ensaio acerca do entendimento humano” (1689); e Francis Bacon, “*Essays or counsels Civil and Moral*” (1597). Reconhecendo o caráter primeiramente filosófico dos ensaios acima citados, o autor entende que o ensaio toma forma literária ao longo do século XX a partir de obras como as de Virginia Woolf e James Baldwin.

Assim como tantas outras produções literárias, o ensaio também passou por mudanças significativas e pode ser entendido como uma forma de se relacionar com a realidade. Navegando entre o ficcional e o não ficcional, o ensaio, livre de uma forma fixa e rígida, apresenta-se como um texto dinâmico, híbrido, que se adapta aos anseios do autor e da sociedade em que se insere.

Ao suscitar o diálogo entre os teóricos Alexander Smith e Leslie Stephen acerca do papel do ensaio na literatura anglo-saxã, Richard Chadbourne aponta que “o ensaio como uma forma quase mítica de contemplação se atém a ‘um humor central’ como o poema lírico” entendendo que o ensaio é “pura literatura como o poema é pura literatura”⁶³ (1983, p. 135, tradução nossa). Assim, o autor coloca que:

Contudo, algumas obras de filósofos e críticos americanos abordaram brevemente, mas muito certamente, nosso gênero. A importância de suas observações é confirmar a crença, dificilmente nova, uma vez que muitos ensaístas e estudiosos do ensaio o sustentaram intuitivamente sem argumentar a favor, de que o ensaio é de fato um ramo daquilo que os Gregos chamam de poesia (*poesis*) e o que chamaríamos de literatura criativa ou imaginativa.⁶⁴ (CHADBOURNE, 1983, p. 138, tradução nossa)

Desta forma, a admissão do ensaio como forma literária dentro do escopo da literatura anglo-saxã já é consolidada. O ensaio, como uma forma de “literatura criativa” ou “imaginativa”, abre espaço para o reconhecimento do caráter poético que pode manifestar sem abdicar da expressão discursiva direta.

Na obra *Notas de literatura*”, o filósofo Theodor W. Adorno dedica um capítulo à reflexão do ensaio como forma. Apesar de possuir uma forte crítica ao gênero ensaístico como uma forma primordialmente artística, Adorno aponta que em um ensaio:

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o

⁶³ The essay as a quasi-mystical form of contemplation growing around “some central mood,” like the lyrical poem, “pure literature as the poem is pure literature”.

⁶⁴ Nevertheless, a few books by American philosophers and critics have touched briefly but very on our genre. The import of their remarks is to confirm the belief, hardly new, since many an essayist and student of the essay have held it intuitively without arguing for it, that the essay is indeed a branch of what the Greeks called poetry (*poesis*) and what we would call creative or imaginative literature.

veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p. 17)

Admitindo a forma fluida que o ensaio possui, Adorno reconhece que a ideia de finalidade primeira ou última de um ensaio é o da interpretação, sempre passível de reformulações. É justamente na ambiguidade do texto ensaístico que se dá o conflito deste tipo de produto textual ser ou não literatura. Compreendendo que o ensaio pode ser sobre uma obra, sobre arte ou uma reflexão filosófica, o caráter literário do texto ensaístico é intrínseco à sua própria constituição, sendo uma associação livre, contudo, controlada artisticamente.

Na mesma linha de raciocínio, a filósofa Susanne Langer, na obra *Feeling and Form: A Theory of Art* (1953), argumenta que a arte literária, em suas mais variadas formas, representa uma “especialização e extensão de invenções poéticas” (LANGER, 1953, p. 213), ao passo que, as proposições se apresentam como “material poético”. Dessa forma, a autora argumenta que:

[...] na realidade a prosa é uma linguagem literária [...]. É derivada da poesia no sentido mais estrito, não da conversação; sua função é criativa. Isso não se aplica apenas à ficção em prosa [...], mas mesmo para o ensaio e para a genuína escrita histórica.⁶⁵(LANGER, 1953, p. 213, tradução nossa)

Compreendendo o caráter artístico dos ensaios, observamos que eles são marcados pela relação que o autor estabelece com seu leitor, conduzindo-o pelo seu raciocínio articulado em uma prosa literária. Há o estabelecimento de uma relação de confiança, um pacto entre leitor e autor, de forma a “projetar um personagem que existe em alguma relação implícita a seu verdadeiro eu”⁶⁶ (SCHOLES; KLAUS, 1969, p. 64, tradução nossa), como pontuado pelos teóricos Robert Scholes e Carl Klaus na obra *Elements of the Essay*, originalmente publicada em 1969. Nesse mesmo estudo, Scholes e Klaus indicam que os ensaios podem ser divididos em quatro grupos distintos:

o ensaio enquanto história, uma peça ou diálogo, o ensaio como poema ou meditação, e o ensaios como um ensaio ou persuasão – esse último posicionado na teoria debatida amplamente que entende que o ensaio é mais ensaístico quando se apresenta como argumento, como uma persuasão”.⁶⁷ (SCHOLES, KLAUS, 1969, p. 83, tradução nossa)

⁶⁵ "In reality, prose is a literary language [...] It is derived from poetry in the stricter sense, not from conversation; its function is creative. This holds not only for prose fiction [. . .] but even for the essay and for genuine historical writing."

⁶⁶ "project a character which exists in some implied relation to his true self."

⁶⁷ "the essay as story or history, as play or dialogue; as poem or meditation; and the essays an essay or persuasion – this last on the debatable theory that "an essay is most essayistic when comes to us as an argument, an explicit argument to persuade."

Assim, o ensaísta seria capaz de tornar único um tema graças a sua percepção original, apresentando uma reflexão que navegaria entre a filosofia e a obra de arte. James Baldwin apresenta um universo de ensaios que são, para além de elucubrações, escrita artística capaz de produzir um diálogo repleto de referências com seu leitor.

Em 1958, o crítico Norman Podhoretz, em uma publicação na *Harper's Magazine* intitulada "The Article as Art",⁶⁸ pondera sobre a performance de James Baldwin – entre outros autores – como ensaísta. Dentre os diversos trabalhos publicados contando artigos para revistas, ensaios e romances, destaca-se também seu proeminente ensaio "Notas de um filho nativo".

Podhoretz aponta como um "olhar mais atento para o tipo de texto geralmente considerado abaixo do desprezo de um crítico" pode possuir características artísticas, ainda mais em textos produzidos por "talentos como James Baldwin e Lionel Trilling". "A imaginação não morreu", escreveu ele, "mas foi para outros canais" (PODHORETZ, 1958). Norman Podhoretz assinala que é necessário criar outras nomenclaturas para esses canais além de "não-ficção" que, por muitas vezes, pode ser demasiadamente simplista. O crítico rejeita o termo "ensaio" pela sua associação com o um sentido "antigo", se referindo aos primeiros ensaios dos séculos XV e XVI.

Ao reconhecer que a "arte" pode esconder-se até mesmo em um artigo para uma revista, Podhoretz demarca de forma crucial que o ensaio contemporâneo pode ganhar contornos únicos, independentemente do veículo de circulação ao qual se encontra vinculado.

Escreve-se com base em apenas uma coisa: a experiência própria. Tudo depende de que o escritor extraia dessa experiência, de modo implacável, até a última gota, doce ou amarga, o que ela pode render. Esta é a única ocupação real do artista: recriar, com base na desordem da vida, aquela ordem que é a arte. (BALDWIN, 2020, p: 33)

O próprio James Baldwin nos diz na citação acima como esta pesquisa compreende o ensaio e a potência artística e literária que esse tipo de escrita pode conter, tão bem exemplificada nos trabalhos do próprio autor.

⁶⁸ Para maiores informações acessar: <https://harpers.org/archive/1958/07/the-article-as-art/> (Último acesso em: 17 de fevereiro de 2021, 18:54h)

4.2 “Entrando no cinema da minha mente”: *The Devil Finds Work* e um olhar sobre a sétima arte

*Eu descobri que minhas enfermidades poderiam não
ser minha condenação:
Minha enfermidade ou enfermidades, poderiam se
tornar uma arma.
James Baldwin, *The Devil Finds Work*, 1976.*

Em *The Devil Finds Work*, publicado originalmente em 1976, Baldwin reflete sobre sua própria vivência de espectador da sétima arte. Ao recordar as experiências cinematográficas, o escritor perpassa os diversos gêneros cinematográficos aos quais foi exposto e tece uma crítica sobre o papel do sujeito negro nessas representações imagéticas.

Em um período que a potência de Baldwin é excepcionalmente sentida pela crítica especializada, dialogando com as questões que a contemporaneidade apresenta, “*The Devil Finds Work*” expõe uma faceta do autor não tão conhecida: sua ardente relação com o cinema. Um fã das grandes telas desde tenra infância, um crítico veemente e dotado de talento e potencialidade como roteirista. Seu envolvimento vai além da posição de espectador e escritor e sua presença é marcante em diversas produções como entrevistas e documentários, tanto para a televisão quanto para o próprio cinema.

Ao trazer um relato em primeira pessoa, em “*The Devil Finds Work*” há uma reflexão sobre o sujeito negro, do individual que se comunica com o todo. Pode-se observar como o trabalho de James Baldwin dialoga com a *Teoria Crítica Africana* ou *Existencialismo Negro*, termo primeiramente abordado por W. E. B. Du Bois na obra *As almas da gente negra*, publicado originalmente em 1903 e que conta com uma única edição no Brasil, lançada em 1999 pela Editora Nova Aguilar.

Ao viver à margem da sociedade, constantemente acusado, o sujeito negro possuiria um aguçado sentido de crítica para com sua própria nação. Nesse sentido, pode-se perceber como a oratória de James Baldwin e sua afiada argumentação sobre seu país tocam em pontos centrais que ainda aguardam um debate amplo na sociedade contemporânea.

O trabalho de James Baldwin como ensaísta nos apresenta sua perspectiva e reflexão sobre muitos temas: cinema, arte, literatura, sociedade, mas, sobretudo, sobre a relação do sujeito negro com o mundo contemporâneo. “*The Devil Finds Work*”, possibilita um diálogo

profundo entre o autor, o leitor e a sétima arte. Quando de sua publicação, Baldwin já era um autor consolidado, sendo esse ensaio sua 17ª obra publicada.

“The Devil Finds Work” divide-se em três capítulos: “Congo Square”, “Who Saw Him Die? I Said the Fly” e “Where the Grapes of Wrath are Stored”. Por meio dos títulos de cada capítulo, Baldwin proporciona uma ponte para que o leitor cruze e encontre a experiência que o cinema foi para ele. Logo no início do primeiro capítulo, “Congo Square”, Baldwin entrega ao leitor uma descrição da atriz Joan Crawford. Trata-se de uma das suas primeiras experiências em uma sala de cinema, assistindo *Dance, Fools, Dance*, dirigido por Harry Beaumont e exibido pela primeira vez em fevereiro de 1931.

James Baldwin questiona a forma como Joan Crawford tornou-se um ideal de beleza: branca, magra, porém, sem nenhuma habilidade extraordinária. Era uma mulher como tantas outras. O autor comenta que, quando ainda criança, se deparou em um pequeno mercado com uma moça que muito se assemelhava a Crawford nos traços, porém, era uma mulher negra. E, por isso, não era reconhecida como bela, muito menos alcançaria o patamar de fama que Joan Crawford tivera.

A experiência de Baldwin em reconhecer-se como negro veio muito cedo, sendo racializado pela família e pela comunidade próxima. Essa construção de autoimagem negativa pode ser sentida em suas obras. Em sua obra inaugural, *Go tell it on the mountain*, publicada originalmente em 1953, o autor trabalha essa questão de forma mais incisiva, como pudemos ver nos capítulos anteriores.



Figura 13: O movimento hipnótico.

Fonte: *Dance, Fools, Dance* (1931) Roteiro: Aurania Rouverol. Direção: Harry Beaumont. 1:20:1. Mono. Black and White. Duração: 80 min.

Ao iniciar o ensaio com a descrição de Joan Crawford junto ao questionamento dos ideais de beleza criados pela indústria hollywoodiana, Baldwin também aprecia o movimento em tela. *Dance, Fools, Dance* é um filme sobre música, no auge das produções que exploravam ao máximo o recurso recém conquistado dos sons na grande tela. Na Figura 13, em plano geral, podemos observar Joan Crawford ao centro, sapateando ao som de uma orquestra que não entra em cena. Essa é uma das imagens emblemáticas a que se refere o autor ao refletir sobre a forma como esses movimentos o marcaram.

Baldwin não se atém a uma descrição do enredo do filme, pontuando que pouco lembra dele, mas persiste em refletir sobre o impacto que aquelas imagens tiveram em um garoto negro de sete anos à época. Apesar de não se lembrar do enredo, o autor pontua como aquelas imagens eram hipnotizantes, os jogos de luz e sombra seriam como as ondas do mar em seu eterno movimento.

Passado o encanto com os movimentos, o autor medita sobre sua própria relação com pessoas brancas, partindo de seus primeiros sentimentos ao tentar entender o que era raça e como isso demarcava seu corpo. Baldwin revela a influência que teve Orilla Miller – mais conhecida como Bill Miller –, uma professora branca, sobre suas primeiras experiências com expressões artísticas. A senhorita Miller dirigiu a primeira peça de teatro que Baldwin participou, encantava-o com livros e o levava a sessões de cinema, descortinando um mundo que o pequeno Baldwin talvez não viesse a conhecer de outra forma. Com tranquilidade, Baldwin revela:

[...] eu era uma criança, é claro e, portanto, nada sofisticado. Me parece que nunca tive qualquer necessidade inata (ou, na verdade, qualquer habilidade inata) de desconfiar das pessoas: então, aceitei Bill Miller como ela era, ou como parecia ser para mim.⁶⁹ (BALDWIN, 1998, p. 481, tradução nossa).

Sem reservas ou medos anteriores, o pequeno Baldwin vislumbra uma vida para além da igreja – na qual seu pai era pastor e que também foi uma forte influência em sua vida – e do Harlem. O escritor pontua, porém, que “Bill Miller não era nada parecida com os policiais que já haviam me espancado, ela não era como o senhorio que me chamava de crioulo, ela não era como os lojistas que riam de mim”⁷⁰ (BALDWIN, 1998, p. 481, tradução nossa).

⁶⁹ I was a child, of course, and, therefore, unsophisticated. I don't seem ever to have had any innate need (or, indeed, any innate ability) to distrust people: and so, I took Bill Miller as she was, or as she appeared to be to me.
⁷⁰ “Bill Miller was not at all like the cops who had already beaten me up, she was not like the landlord who called me nigger, she was not like storekeepers who laughed at me.”

Apesar da boa relação com a professora, as experiências de James Baldwin com pessoas brancas, desde a infância, revelam-se dolorosas. Diante disso, ele se questiona: “o que, sob os céus, ou abaixo do mar ou nas catacumbas do inferno poderia fazer qualquer pessoa agir como age uma pessoa branca?”⁷¹ (BALDWIN, 1998, p. 481, tradução nossa).



Figura 14: Entre Crawford e Miller – a relação com a branquidade.

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (93 min.).

A indagação quanto ao comportamento das pessoas brancas acompanha o ensaio a cada olhar para uma nova obra cinematográfica. O que um rapaz negro poderia ter de representatividade no início do século XX? Crescendo em Nova York em um período de grande efervescência cultural, Baldwin, aos 13 anos de idade, assistiu à produção de Orson Welles de *Macbeth* com um elenco todo negro, ao passo que, no cinema, a prática de *blackface* (costume de pintar a pele de pessoas brancas com tinta preta, usar perucas crespas ou cacheadas, mimetizando características das pessoas negras de forma caricata e pejorativa) ainda era extremamente naturalizada. Muitos anos mais tarde, Baldwin teve a oportunidade de assistir outra adaptação de Welles do já mencionado “Native Son”, de Richard Wright.

A relação de Baldwin com a professora Miller e o impacto com as imagens de *Dance, Fools, Dance* são abordados pelo autor como pontos que se encontraram em sua experiência ainda na infância e que o marcariam para o resto da vida. Na Figura 14, pode-se observar o jogo de imagens que definiram a relação do autor com pessoas brancas. Ao dissertar sobre o que observava nas produções cinematográficas, Baldwin relata como o seu mundo não aparecia nas

⁷¹ What, under heaven, or beneath the sea, or in the catacombs of hell, could cause any people to act as white people acted?

telas, ao menos não como ele conhecia. Sentia-se, de certo modo, traído, ludibriado. Baldwin pontua que:

Pareceu-me que eles mentiram sobre o mundo que eu conhecia e o degradaram, e certamente eu não conhecia ninguém como eles - pelo que pude perceber; pois também é possível que seu terror cômico de olhos esbugalhados contivesse a verdade a respeito de um terror pelo qual eu esperava nunca ser engolido.⁷²(BALDWIN, 1998, p. 492, tradução nossa)

A imagem deste “terror cômico” de que fala Baldwin se referindo ao filme *They Won't Forget*, de 1937 – traduzido no Brasil como *Esquecer, jamais!* –, no qual o zelador Tump Redwine, que Baldwin acreditava ser interpretado por Clinton Rosewood (mas o sobrenome correto do ator era Rosemond), é acusado de estuprar e assassinar uma jovem branca cujo corpo foi encontrado nas imediações do prédio em que trabalha, em uma pequena cidade sulista. Baldwin impressiona-se com a atuação de Rosemond, já que a personagem do zelador é pequena diante da trama da película.



Figura 15: O terror nos rostos negros.

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (93 min.).

Na Figura 15, tem-se um contraponto entre o “terror cômico” que se apresenta para Baldwin no filme *The monster walks*, de 1932, e o terror – tão “comum” em rostos negros – que, para Baldwin, é uma representação genuína. Diversos sujeitos negros são constantemente acusados e a fabricação da imagem do homem negro como estuprador, assassino e violento está reiteradamente presente no cinema estadunidense.

⁷² It seemed to me that they lied about the world I knew, and debased it, and certainly I did not know anybody like them – as far as I could tell; for it is also possible that their comic, bug-eyed terror contained the truth concerning a terror by which I holped never to be engulfed.

Na Figura 16, pode-se ver Clinton Rosemond como o zelador acuado em uma pequena cela enquanto um promotor e o prefeito interpelam-no sobre a morte da jovem. Sua expressão demonstra medo e terror, sentimentos partilhados por sujeitos negros que precisam continuamente ponderar acerca de cada movimento, cada fala, cada gesto, para que não sejam acusados injustamente.



Figura 16: Representatividade?

Fonte: *They won't Forget*. (1937) Roteiro: Ward Green/Robert Rossen. Direção: Marvyn LeRoy. Mono. 1:37:1. Black and White. Duração: 95 min.

A forma como a representação do sujeito negro era apresentada a Baldwin nas produções hollywoodianas levava-o a questionar como a fronteira entre a ideia de revolução e a de vingança eram desenhadas entre o mundo branco e o negro. Ao refletir sobre isso, o autor retoma leituras que lhe foram cruciais ainda na infância.

James Baldwin narra como as obras *A cabana do Pai Tomás* (1852), de Harriet Beecher Stowe, e *Um conto de duas cidades* (1859), de Charles Dickens, impactaram sua formação leitora. Baldwin pondera sobre como *A cabana do Pai Tomás* tornou-se um clássico dentro dos Estados Unidos, apontado pelo autor como uma das obras de formação da literatura estadunidense.

A cabana do Pai Tomás teve um impacto inquestionável sobre os movimentos para abolição da escravidão dos Estados Unidos. Mas, como indicado por Baldwin, a obra de Harriet Beecher Stowe foi pensada para um público específico que detinha um poder muito grande sobre o destino de homens e mulheres que estavam sob as amarras da escravidão: as “Keepers of the fire”, ou, as “mantenedoras das lareiras”. Essa noção perpassa a ideia de “culto da domesticidade” que compreende que as mulheres brancas nos Estados Unidos eram o centro moral do país.

Essas obras fizeram parte da vida de Baldwin e o autor de “The Devil Finds Work” aponta como a formulação estadunidense de revolução estava atrelada a uma perspectiva branca. Ao se voltar para *Um conto de duas cidades*, de Dickens, Baldwin salienta que a revolução, tão aclamada na obra de Dickens, possuía um peso, duas medidas:

Revolução: a palavra tinha uma áurea solene e terrível: o que estava acontecendo na Espanha era revolução. O que foi dito por Roosevelt que teria salvado América: de uma revolução. Revolução era a única esperança da classe trabalhadora americana – o *proletariado*; e no mundo todo revolução era a única esperança.⁷³ (BALDWIN, 1998a, p. 488, grifos do autor, tradução nossa)

Baldwin expõe que “revolução” era um conceito guardado para pessoas brancas. Quando pessoas negras reivindicavam liberdade e igualdade, sua manifestação era tida como um ato que buscava vingança. Baldwin conta como uma criança profundamente religiosa no Harlem, ele caiu no feitiço de *Um conto de duas cidades*, lendo-o repetidamente e vendo as lutas de sua própria família refletidas na busca pela liberdade que definiu a Revolução Francesa. Quando viu a adaptação para o cinema, de Jack Conway, em 1935 – que no Brasil possui o título *A queda de Bastilha* –, ele entendeu a capacidade do meio de moldar mentes maleáveis e conjurar realidades alternativas poderosas.

Assim como o *Conto das duas cidades*, ao falar sobre *A cabana do Pai Tomás*, Baldwin registra que a vingança, quando disponível – e em certa medida, justa – para o sujeito negro, no caso, o Pai Tomás, para tranquilizar as pessoas brancas, Pai Tomás se apresenta passível, inerte diante da situação que se apresenta. Em “The Devil Finds Work” Baldwin relata que:

Pai Tomás realmente acreditava *a vingança é minha*, diz o senhor, porque ele acreditava em Deus, enquanto eu me lisonjeava em não acreditar: essa fé inconveniente (descrita, além disso, por uma mulher branca) obscurecia o fato que Tomás permitiu a si, ser assassinado por recusar a dizer o caminho

⁷³ *Revolution*: the word had a solemn, dreadful ring: what was going on in Spain was a *revolution*. Revolution was the only hope of the American working class—the *proletariat*: and world-wide revolution was the only hope of the world.

percorrido por um escravo. Porque Pai Tomás não tomou a vingança em suas próprias mãos, ele não era um herói para mim⁷⁴. (BALDWIN, 1998a, p. 491, grifos do autor, tradução nossa)

O problema para o autor não era a ideia de que pessoas poderiam ou não procurar vingança, mas como ela se apresentava nas obras literárias e fílmicas. Quando um homem negro age como um homem branco, reivindicando as mesmas pautas, o sujeito negro é tido como um radical, extremista, um maníaco.

Assim, a própria ideia de “herói” é atrelada, na literatura e no cinema, ao homem branco, mais uma vez apontado como o “sujeito universal”. O sujeito branco dentro da figura de “herói” era uma grande contradição para Baldwin:

Os heróis, pelo que pude ver, eram brancos, e não apenas por causa dos filmes, mas por causa da terra em que vivi, da qual os filmes eram simplesmente um reflexo: desprezei e temi esses heróis porque eles tomavam a vingança em suas próprias mãos.⁷⁵ (BALDWIN, 1998a, p. 491, grifos do autor, tradução nossa)

Para Baldwin, a descoberta, ainda na infância, de que os heróis pelos quais se torce ao ver os filmes de faroeste são, na verdade, seus compatriotas, mas também seus inimigos, vem com grande choque para uma criança negra:

Isso significa, no caso do negro americano, nascido naquela república resplandecente ... e que no momento em que você nasce, já que não conhece nada melhor, todo pau e pedra e todo rosto são brancos, e como você ainda não viu um espelho, você supõe que também é. É um grande choque, por volta dos cinco, seis ou sete anos, descobrir que Gary Cooper matou os índios quando você torcia por Gary Cooper, e que os índios eram você.⁷⁶ (BALDWIN, 2017, p. 23, tradução nossa)

⁷⁴ Uncle Tom really believed *vengeance is mine, saith the Lord*, for he believed in the Lord, as I flattered myself I did not: this inconvenient faith (described, furthermore, by a white woman) obscured the fact that Tom allowed himself to be murdered for refusing to disclose the road taken by the runaway slave. Because Uncle Tom would not take vengeance into his own hands, he was not a hero for me.

⁷⁵ Heroes, as far as I could then see, were white, and not merely because of the movies but because of the land in which I lived, of which movies were simply a reflection: I despised and feared those heroes because they *did* take vengeance into their own hands.

⁷⁶ This means in the case of the American Negro, born in that glittering republic... and in the moment you are born, since you don't know any better, every stick and stone and every face is white, and since you have not yet seen a mirror, you suppose that you are, too. It comes as a great shock around the age of five, or six, or seven to discover that Gary Cooper killing off the Indians when you were rooting for Gary Cooper, that the Indians were you.



Figura 17: Herói e bandidos

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (93 min.).

Na Figura 17, tem-se uma das representações cinematográficas citadas por Baldwin desse “herói” que ficou tão popular nas produções hollywoodianas e que se configurou no surgimento de um gênero cinematográfico: os filmes de velho oeste. Para as populações minoritárias, a figura do cowboy, apesar de popular e remeter a um imaginário heroico, significa a extinção. Assim, Baldwin coloca que “eu suspeito que todas aquelas histórias de cowboys e índios foram pensadas para nos reassegurar que nenhum crime foi cometido. Nós fizemos de um massacre uma lenda”⁷⁷ (BALDWIN, 2010, p. 92, tradução nossa). Desta forma, o jogo dentro da formação do imaginário da conquista do Oeste e da participação dos sujeitos negros neste processo destoa do discurso que foi construído imagetivamente na concepção de herói versus bandido.

4.3. “Vocês não podem me linchar sem tornarem-se algo monstruoso”:

A falência do American Way of Life

Percebe-se que a crítica de Baldwin à nação na qual nasceu parte da dicotomia de realidades que a ele se apresentam. Tal percepção remete-se ao processo civilizador que se instituiu nos Estados Unidos, possui uma evidente “norma de conduta” – denominada *American Way of Life*, ou Modo de Vida Americano – que foi propagada com mais veemência pelo mundo a partir da segunda metade do século XX. Contudo, pode-se localizar um possível impulso

⁷⁷ I suspect that all those cowboy–Indian stories are designed to reassure us that no crime was committed. We’ve made a legend out of a massacre.

inicial desse Modo de Vida Americano após a Primeira Guerra Mundial, no período conhecido como “entreguerras”, durante a década de 1920.

A euforia esfuziante e a melancolia inevitável depois dos trágicos quatro anos de batalhas, mortes e violência nos *fronts* levaram a uma decadência moral e a uma libertação das amarras sociais nunca vistas antes. Obras literárias como *O grande Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald, *O sol também se levanta*, de Ernest Hemingway, *Nada de novo no front*, de Erich Maria Remarque, e *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, são exemplos do espírito que regia o mundo após a Grande Guerra.

Com o envolvimento tardio na Primeira Guerra Mundial e tendo a vantagem de guerrear longe de seu território, minimizando assim os danos sofridos, os Estados Unidos se encontraram em uma posição econômica muito privilegiada após 1919. Responsável pelos empréstimos realizados para as nações que foram destruídas durante o conflito – tanto as que haviam “vencido”, quanto “perdido”⁷⁸ – e que precisavam reorganizar suas estruturas depois dos diversos ataques durante os longos quatro anos de guerra, o “Novo Mundo” experimentou na década de 1920 um *boom* econômico e cultural, iniciando maior contato com o comércio externo e vendendo para os países europeus e latino-americanos. Têm-se início, então, uma onda de grande consumo até 1929.

O mundo devastado pela guerra não foi capaz de continuar o acelerado ritmo de consumo, e o excesso de oferta com vistas a um mercado futuro mais otimista acabou gerando um grande *crash* no mercado, conhecido como a Quebra da Bolsa de Nova York, ou simplesmente Crise de 1929. Assim, os Estados Unidos enfrentam sua primeira grande crise econômica e os demais países que tanto dependiam da economia estadunidense naquele momento também sentiram os efeitos do colapso financeiro, causando um esgotamento econômico mundial.

Essa ruína econômica que o mundo enfrentou em 1929 foi um dos fatores que influenciaram a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Com uma participação mais ativa – porém tão adiada quanto na Primeira Guerra Mundial –, os Estados Unidos se reergueram economicamente e o *American Way of Life* retorna em grande estilo, encontrando no período a consolidação de sua época dourada.

A prosperidade que o país atinge com a guerra e sua posição entre os vencedores possibilitam um estilo de vida próprio, quase uma repetição do que aconteceu no início dos

⁷⁸ Podemos interpretar o duplo sentido deste “perder” ou “ganhar” a guerra por meio da obra de Modris Eksteins, *A Sagração da Primavera* (1991), na qual o autor expõe como apesar de ter perdido militarmente, a Alemanha ganhou a guerra com a sua vanguarda ideológica.

“entreguerras”. As grandes companhias e empresas cresceram assustadoramente (SANTOS, 1979) e o capitalismo clássico se expande por todo continente americano, assim como para o restante do mundo que passa a encarar a segunda fase dos movimentos de colonização.

Apesar de toda a adversidade econômica, o Modo de Vida Americano já estava formado. O *American Way of Life* baseava-se, principalmente, na constituição familiar e no sucesso nos negócios por meio do trabalho, do sucesso e da fama. Essas características já estavam presentes nos Estados Unidos desde o período após Guerra de Secessão, muitas vezes associadas a uma imagem dos estados do Sul. O grande diferencial foi como isso se uniformizou e se propagou durante o século XX.

O imaginário que envolve o *American Way of Life* desenvolve-se em torno de uma vida ideal, com uma família respeitosa e próspera. A busca feita por aqueles que ainda não alcançaram tal *status* é conhecida como *American Dream*, ou *Sonho Americano*. Sigmund Freud, em sua obra *O mal-estar na civilização* (1997), ao tratar de temas como a relação entre as pulsões de vida e morte no sujeito e seus impactos na sociedade moderna, relata que essa imagem de felicidade não passa de uma ilusão.

Assim, essa busca pela felicidade é como uma busca por uma miragem, que em “sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas socialmente em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica” (FREUD, 1997, p. 24). A raridade desses momentos leva-nos a redesenhar o conceito de “ser feliz”, fazendo com que se adapte à realidade que se apresenta.

Mas algo pouco discutido a respeito do *American Way of Life* é como esse ideal de uma felicidade transcrita na imagem de uma família sob a sombra de uma árvore em frente a uma casa com seu gramado verde e cerca branca, como pode se observar na Figura 18, é uma ficção. A imagem da família feliz e branca foi disseminada em *outdoors* pelos Estados Unidos, observando-se mais uma vez a imagem do sujeito branco tomada como a de um sujeito universal, e não só isso, revelando ainda que o *American Way of Life* é branco.

James Baldwin, ao falar sobre a forma como esse ideal cristalizou-se nos Estados Unidos, expõe, no ensaio “From Nationalism, Colonialism, and the United States”: “o que estou tentando dizer a este país, a nós, é que devemos saber disso, devemos compreender isso, que nenhum outro país no mundo foi tão gordo e elegante, e tão seguro e tão feliz, e tão irresponsável e tão morto [...]”⁷⁹ (BALDWIN, 2010, p. 12, tradução nossa).

⁷⁹ What I’m trying to say to this country, to us, is that we must know this, we must realize this, that no other country in the world has been so fat and so sleek, and so safe, and so happy, and so irresponsible, and so dead [...].



Figura 18: O American Way of Life ou a realidade dentro de uma bolha.

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (93 min). E fotografia disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/meet-photographers-charged-documenting-depression-era-america-farm-security-administration-180964123/>

Ainda na Figura 18, para além da imagem cristalizada da família branca no projeto de *American Way of Life*, a fotografia no *outdoor* se contrapõe à fila de pessoas negras durante a Grande Depressão nos Estados Unidos apresentando-se como a materialização da crítica de Baldwin.

Ao refletir sobre a vivência estadunidense, James Baldwin mostra em seus ensaios que há uma enorme distância socialmente construída entre a fantasiosa idealização que seus compatriotas fazem de si como nação e a realidade que imperava na vida de milhares de pessoas, em especial a dos sujeitos negros.

No ensaio “Mass Culture and the Creative Artist: Some Personal Notes”, Baldwin inicia sua fala contando: “alguém me disse uma vez que as pessoas em geral não suportam muita realidade. Ele quis dizer com isso que elas preferem uma fantasia à uma recriação verdadeira de suas experiências”⁸⁰(BALDWIN, 2010, p. 3, tradução nossa). Em uma sociedade que transmite uma ideia cristalizada do que viria a ser a felicidade, a violência e sua atuação no

⁸⁰ Someone once said to me that the people in general cannot bear very much reality. He meant by this that they prefer fantasy to a truthful re-creation of their experiences

espaço público é restringida. Somente o Estado possui a autorização para articular meios de violência.

Nos Estados Unidos, as formas pelas quais essa violência institucionalizada se impõe diante da vida de sujeito, em especial de sujeitos negros, possuem raízes tão profundas e antigas quanto a própria formulação da ideia de nação desse país. Após a independência das Treze Colônias, em 1776, uma das primeiras providências tomadas pelo mais novo país emancipado do continente americano foi a homologação da Constituição Federal, em 1777.

A Constituição dos Estados Unidos, extremamente influenciada pelas reverberações da Revolução Francesa, expressa a noção Iluminista de direitos naturais e a preocupação dos delegados da Convenção de Filadélfia em preservar a liberdade e a propriedade privada. O mesmo cuidado não foi estendido à população negra que havia lutado lado a lado pela independência do país. A questão da escravidão permaneceu em aberto na Constituição e não havia nenhuma Emenda que se atentasse para a situação de subjugação das pessoas negras na “Terra da Liberdade”. A contradição era manifesta até mesmo pela vida dos “pais fundadores” como Thomas Jefferson, que ao mesmo tempo que pregavam a liberdade e a fraternidade, aprisionavam e torturavam uma parcela da população.

O historiador Edmund Morgan, no artigo “Escravidão e liberdade: o paradoxo americano” (2000), argumenta que o ideal de liberdade pouco considerava os sujeitos negros como parte daquela nação. Morgan relata que:

O surgimento da liberdade e da igualdade no país foi acompanhado pelo surgimento da escravidão. O fato de que duas evoluções tão contraditórias ocorressem simultaneamente durante um longo tempo, do século XVII ao XIX, constitui o paradoxo central da história americana. O desafio, pelo menos para um historiador do período colonial, está em explicar como um povo pôde desenvolver a dedicação à liberdade e dignidade humanas mostrada pelos próceres da Revolução americana e, ao mesmo tempo, desenvolver e manter um sistema de trabalho que negava essa liberdade e dignidade a cada hora do dia. (MORGAN, 2000, p. 122)

Ao desconsiderar a população negra como parte ativa da sociedade que se formava, os Estados Unidos conseguiram conceber duas realidades distintas, bem como dois modos de objetivação e subjetivação dos sujeitos. A oscilação criada no discurso oficial, assim como na literatura, entre a figura do “escravo-irmão” e o “escravo bestial”, dificultava possíveis avanços na luta abolicionista. Ao considerar o pensamento e comportamento de Thomas Jefferson após a Revolução Americana, Morgan aponta que:

O plano de Jefferson de libertar seus próprios escravos (nunca posto em prática) incluía um período educativo intermediário durante o qual eles em

parte aprenderiam a sustentar-se a si mesmos trabalhando em terra arrendada e em parte seriam obrigados a fazê-lo, uma vez que, na sua opinião, sem orientação e preparação para o autossustento não se poderia esperar que os escravos se tornassem membros adequados de uma sociedade republicana. (MORGAN, 2000, p. 128)

A incerteza quanto ao percurso que seria desenhado em uma possível abolição delongava a espera da população escravizada nos Estados Unidos. A ascensão do discurso abolicionista foi lenta e, a partir do século XIX, contava com denúncias cada vez mais incisivas da opressão sofrida pela comunidade negra.

Frederick Douglass, um dos expoentes na luta pela abolição da escravidão nos Estados Unidos, comprovava em sua obra as mazelas que a vida de um escravizado podia infligir a um ser humano. Douglass publicou sua primeira autobiografia, *The Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*, em 1845, dividida em cinco partes: “Birth story”, “The narration of horrors”, “Desire for Freedom”, “Narration of scape” e “The life at the North”.

Sua narrativa inicia-se com o seu nascimento e a explicação sobre sua filiação: filho de um homem branco com uma escrava. A importância dessa primeira parte reside na reivindicação da vida e da humanidade mostrando que, como todo homem, ele também possuía uma história, uma origem, uma ancestralidade.

Na segunda parte, “The narrations of horrors”, Douglass relata como foi escravizado pelo próprio pai a partir dos dez anos de idade. Havia, no período da publicação da obra, uma discussão nos estados do Norte sobre como a escravidão podia ser interpretada como benevolente, pois ainda era recorrente a ideia de que pessoas negras eram como crianças (mais uma vez a infantilização da população negra) que precisavam de cuidados e de uma tutela porque, sem orientação das pessoas brancas, estariam perdidas.

Dentro dessa lógica, a escravidão era vista como uma vida de cuidados e responsabilidade dos senhores brancos para com seus escravos. Ao narrar os horrores da escravidão, revelando sua faceta sádica, Douglass revela ainda as torturas e sofrimentos infligidos a ele e a seus iguais.

Na terceira parte, “Desire for Freedom”, Frederick Douglass narra sua busca pela liberdade e as articulações feitas por ele, no Sul, para alfabetizar e educar outros escravizados para que, através do conhecimento, pudessem lutar por sua liberdade. Na quarta parte, o autor se dedica às narrativas sobre as tentativas de fuga, relato que possui lacunas propositais para que o leitor possa preencher com sua imaginação, mas também para não entregar aos senhores de escravos as rotas de fugas compartilhadas entre os escravizados.

A última parte do livro detém-se sobre o que Douglass encontrou ao chegar ao Norte, mais precisamente em Nova York. Esta parte do texto contém um caráter moral que aponta como os brancos do Norte eram tão monstruosos quanto os do Sul – o racismo resistia, mas incorporava sutilezas que, mais tarde, seriam incorporadas ao racismo estrutural dos Estados Unidos.

Frederick Douglass foi um dos maiores expoentes da primeira onda dos Movimentos de Direitos Civis nos Estados Unidos. Em 1852, Douglass era uma das pessoas negras mais famosas do mundo,⁸¹ mantendo diálogo com outros líderes ao redor do globo. Em um discurso intitulado “What to the Slave is the Fourth of July?”, realizado em virtude do 4 de julho (dia da Independência dos Estados Unidos e um dos mais importantes feriados nacionais), no Rochester Ladies’ Anti-Slavery Society, em Nova York, Douglass expõe a hipocrisia em convidar um escravizado para discursar em prol da independência do país. Em seu discurso, Douglass questiona:

O que devo argumentar é que é errado tornar os homens brutos, roubá-los de sua liberdade, fazê-los trabalhar sem salário, mantê-los ignorantes de suas relações com seus semelhantes, espancá-los com paus, esfolá-los com o chicote, para carregar seus membros com ferros, para caçá-los com cachorros, para vendê-los em leilão, para separar suas famílias, para arrancar seus dentes, para queimar suas carnes, para deixá-los famintos até que sejam obedientes a seus donos? Devo argumentar que um sistema assim marcado com sangue e manchado com poluição está errado? Não! Eu não vou. Tenho melhores empregos para meu tempo e força do que tais argumentos implicariam. O que, então, resta a ser discutido? Será que a escravidão não é divina; que Deus não o estabeleceu; que nossos doutores da divindade estão enganados? Existe blasfêmia no pensamento. O que é desumano não pode ser divino! Quem pode raciocinar sobre tal proposição? Aqueles que podem, podem; eu não posso. O tempo para tal discussão já passou.⁸² (ESTADOS UNIDOS, DOUGLASS, 1852, tradução nossa)

Assim como a já mencionada *A cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, a biografia de Frederick Douglass dialogava com as “mantenedoras do fogo” e com uma gama

⁸¹ Para maiores informações, acessar: <https://www.loc.gov/collections/african-american-perspectives-rare-books/articles-and-essays/timeline-of-african-american-history/1852-to-1880/> / (Último acesso em: 22 de maio de 2021, 13:17h)

⁸² “What, am I to argue that it is wrong to make men brutes, to rob them of their liberty, to work them without wages, to keep them ignorant of their relations to their fellow men, to beat them with sticks, to flay their flesh with the lash, to load their limbs with irons, to hunt them with dogs, to sell them at auction, to sunder their families, to knock out their teeth, to bum their flesh, to starve them into obedience and submission to their masters? Must I argue that a system thus marked with blood, and stained with pollution, is wrong? No! I will not. I have better employments for my time and strength than such arguments would imply. What, then, remains to be argued? Is it that slavery is not divine; that God did not establish it; that our Doctor of Divinity are mistaken? There is blasphemy in the thought. That which is inhuman, cannot be divine! Who can reason on such a proposition? They that can, may; I cannot. The time for such argument is past”.

de possíveis apoiadores da abolição. Seu apelo era para aquelas pessoas que podiam fazer algo mais do que simplesmente dizer “eu apoio a abolição”.

Com isso, o século XIX foi determinado pela luta por direitos nos Estados Unidos. Entre 1861 e 1865, o país enfrentou a única guerra que se daria em seu território até hoje: a Guerra de Secessão. A escravidão não era somente um modelo econômico, mas configurava um sistema político e de poder, era uma instituição total arraigada à estrutura do país e que legaria para o mesmo um racismo estrutural – presente nas instituições que compõe o Estado – e estruturante – organizando a realidade de sujeitos com base na racialização de seus corpos.

O conflito pela emancipação da população negra levou os estados do Sul a se separarem da União e a se autoproclamarem uma Confederação. A resolução deste confronto só vai ser possível pela participação ativa das pessoas negras libertas pela manutenção da União e a restituição dos estados que agora se consideravam confederados. É neste cenário que o então presidente Abraham Lincoln proclama a emancipação da população negra em 1863, mas somente em 1865, após o fim da guerra, a emancipação é reconhecida nacionalmente por meio da 13ª Emenda à Constituição dos Estados Unidos.

Nos anos que se seguiram, apesar da liberdade garantida pela 13ª Emenda, a “questão do negro” foi reformulada e então na dúvida de serem ou não os ex-escravizados cidadãos do país agora reunificado. O projeto de reconstrução do país depois da Guerra de Secessão demonstrou a resistência dos representantes estaduais em conceber as pessoas libertas como cidadãs que ajudavam a reerguer a nação. Em 1866, após muitos embates, ocorre a inclusão da 14ª Emenda à Constituição. O texto da nova emenda assegurava que:

Todas as pessoas nascidas ou naturalizadas nos Estados Unidos e sujeitas a sua jurisdição são cidadãos dos Estados Unidos e do Estado onde tiver residência. Nenhum Estado poderá fazer ou executar leis restringindo os privilégios ou as imunidades dos cidadãos dos Estados Unidos; nem poderá privar qualquer pessoa de sua vida, liberdade, ou bens sem processo legal, ou negar a qualquer pessoa sob sua jurisdição a igual proteção das leis.⁸³ (ESTADOS UNIDOS, 1866, tradução nossa)

Dando continuidade ao projeto que assegurava o direito dos cidadãos estadunidenses e visando a manutenção da república representativa criada pelos “pais fundadores”, em 1870, finalmente a 15ª Emenda é instituída, estabelecendo que “os governos nos Estados Unidos não podem impedir a um cidadão de votar por motivo de raça, cor ou condição prévia de servidão”

⁸³ Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/181796> (Último acesso em: 23 de maio de 2021, 17h 17min)

(ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 1870).⁸⁴ Apesar do que garantia a nova emenda, diversos estados, em suas legislações, buscaram brechas que possibilitassem uma interpretação que compreendesse a cidadania, mas não a igualdade perante a lei. Assim, o impasse orquestrado por estados sulistas acabou levando à criação de um conjunto de leis que passaram a ser conhecidas como Jim Crow.

As leis Jim Crow estabeleciam um novo entendimento daquilo expresso na Constituição. A ideia de “igual proteção das leis” foi distorcida na doutrina “igual, mas separados” que gerou a política segregacionista. Por meio de uma série de casos levados à Suprema Corte estadunidense, essa política segregacionista foi tomando corpo, demonstrando que, apesar de perder a Guerra de Secessão, os estados sulistas tiveram êxito em manter seu modelo de mentalidade, sua visão de mundo que ainda concebia os sujeitos negros como inferiores, independentemente do que a Constituição afirmasse.

Por meio dos *Black Codes* – conjunto de leis promulgadas logo após a Guerra de Secessão nos estados do Sul – que determinavam a separação entre brancos e negros em espaços públicos e privados, bem como a proibição de casamentos interracialis, a segregação racial nos Estados Unidos foi instituída. É nesta conjuntura que, para James Baldwin, se desenham duas realidades distintas: a segregação racial perpetrou no país a separação de dois mundos. Baldwin coloca que:

Neste país, por um tempo perigosamente longo, houve dois níveis de experiência. Um – para dizer com crueldade, mas, creio eu, com toda a verdade – pode ser resumido nas imagens de Doris Day e Gary Cooper: dois dos apelos mais grotescos à inocência que o mundo já viu.⁸⁵ (BALDWIN, 2010, p. 96, tradução nossa)

Enquanto uma parcela da população idealizava uma representação romântica da inocência e da pureza – sempre associados à brancura –, a outra parcela da mesma população lidava diariamente com linchamentos e violências gratuitas, sem acesso a um sistema judiciário imparcial, à educação, à saúde, à segurança, ao simples direito de existir.

⁸⁴ Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/181796> (Último acesso em: 23 de maio de 2021, 17h 17min)

⁸⁵ In this country, for a dangerously long time, there have been two levels of experience. One—to put it cruelly, but, I think, quite truthfully—can be summed up in the images of Doris Day and Gary Cooper: two of the most grotesque appeals to innocence the world has ever seen.



Figura 19: *Inocentes?*

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (93 min.).

A crítica de Baldwin à sua própria nação se dá nas duas dimensões de experiência que se apresentavam para ele – que viveu sob o jugo segregacionista como seus iguais, mesmo vivendo no Norte do país, onde supostamente as condições seriam “melhores”. Para sujeitos negros que viviam nos estados do Sul, a necessidade de estar sempre em alerta era fundamental, pois viviam constantemente ameaçados pelo perigo eminente de um linchamento.

Na Figura 19, pode-se ver de forma icônica a disparidade que Baldwin relata. Doris Day, em *close-up*, no filme *Lover, Come Back*, de 1961, divagando sobre seu amado em um nível de experiência. Em contraponto, o linchamento sistemático de sujeitos negros que ocorreu por todos os Estados Unidos.

Estudar a história dessa prática é deparar-se constantemente com imagens de jovens negros enforcados em árvores, pessoas negras com seus corpos desfigurados, imagens de violência que ainda hoje repercutem. Para compreender melhor o que constitui essa prática, temos como referência a Enciclopédia Britânica que define o linchamento nos seguintes termos:

[...] a forma de violência na qual uma multidão, sob o pretexto de administrar justiça sem um julgamento, executa um suposto infrator, geralmente infligindo tortura e mutilação corporal. O termo Leis de Linchamento refere a um tribunal auto constituído que impõe sentença a uma pessoa sem o devido processo legal. Ambos os termos são derivados do nome de Charles Lynch (1736-1796), um plantador da Virgínia e Juiz de paz que, durante a Revolução Americana, chefiou uma corte irregular formada para punir os leais.⁸⁶

⁸⁶ a form of violence in which a mob, under the pretext of administering justice without trial, executes a presumed offender, often after inflicting torture and corporal mutilation. The term *lynch law* refers to a self-constituted court that imposes sentence on a person without due process of law. Both terms are derived from the name of Charles Lynch (1736–96), a Virginia planter and justice of the peace who, during the American Revolution, headed an irregular court formed to punish loyalists. (tradução nossa). In: <https://www.britannica.com/topic/lynching>. Último acesso em: 23 maio 2021 às 15h 20 min.

Sem passarem por um julgamento próprio, milhares de pessoas negras foram vítimas da prática de linchamentos no Sul dos Estados Unidos. Na Figura 20, o jovem Rubin Stacy aparece enforcado em decorrência da acusação – que nunca foi devidamente verificada – de ter atacado uma mulher branca em Fort Lauderdale. O linchamento ocorreu em 19 de julho de 1935, setenta anos após a abolição esse tipo de violência ainda é uma constante na vida de pessoas negras.

Ainda na Figura 20, as pessoas brancas que perpetraram tamanho ato de violência posam para a foto como se ali, em lugar de um corpo humano violado e sem vida, estivesse um prêmio do qual pudessem se orgulhar. Crianças brancas participam da cena que se configura na fotografia como algo normal, naturalizado e cotidiano.

A jornalista e ativista dos Direitos Civis Ida B. Wells propôs-se a documentar os linchamentos que vinham tomando a paisagem na virada do século. Entre 1890 e 1950, mais de 4 mil linchamentos de pessoas negras foram documentados nos Estados Unidos.



Figura 20: Linchamento no Sul – Rubin Stacy
Fonte: <https://www.britannica.com/topic/lynching>.

Ao ponderar sobre a desigualdade causada por toda violência sofrida pela comunidade negra nos Estados Unidos, James Baldwin é certeiro sobre a falência do *American Way of Life* em seu ensaio “Mass culture and the Creative Artist: Some Personal Notes”. Nesse trabalho, o autor sinaliza que a associação entre o *American Way of Life* e o *American Dream*, dentro desta

lógica, é direta, quase inevitável. O Sonho Americano é o desejo desse modelo ideal de vida no qual o sucesso econômico está ligado ao conceito de “felicidade”.

O estilo de vida americano falhou – em tornar as pessoas mais felizes ou melhores. Não queremos admitir isso e não o admitimos. Persistimos em acreditar que o vazio e o criminoso entre nossos filhos são o resultado de algum erro de cálculo na fórmula (que pode ser corrigido); que a hostilidade sem fundo e sem objetivo que torna nossas cidades entre as mais perigosas do mundo é criada e sentida por um punhado de aberrações; que a falta, bocejando por toda parte neste país, de convicção apaixonada, de autoridade pessoal, prova apenas nossa tendência bastante atraente para ser gregário e democrático. Estamos cruelmente presos entre o que gostaríamos de ser e o que realmente somos. E não podemos nos tornar o que gostaríamos de ser até que estejamos dispostos a nos perguntar por que as vidas que levamos neste continente são principalmente tão vazias, tão domesticadas e tão feias.⁸⁷ (BALDWIN, 2010, p. 6, tradução nossa)

Ao dissertar sobre a violência, Baldwin aborda o tema de forma pontual e rápida, porém, extremamente marcante. É sagaz em sua análise ao fazer uma espécie de cobrança para que seus compatriotas brancos e negros estabeleçam relações orgânicas e que em especial seus compatriotas brancos compreendam o sujeito negro como ser humano em toda a complexidade e densidade de experiências existências que isso implica. Antes de concebê-lo como um “outro” indigno de um tratamento igualitário, que o veja simplesmente como humano.

⁸⁷ The American way of life has failed—to make people happier or to make them better. We do not want to admit this, and we do not admit it. We persist in believing that the empty and criminal among our children are the result of some miscalculation in the formula (which can be corrected); that the bottomless and aimless hostility which makes our cities among the most dangerous in the world is created, and felt, by a handful of aberrants; that the lack, yawning everywhere in this country, of passionate conviction, of personal authority, proves only our rather appealing tendency to be gregarious and democratic. We are very cruelly trapped between what we would like to be and what we actually are. And we cannot possibly become what we would like to be until we are willing to ask ourselves just why the lives, we lead on this continent are mainly so empty, so tame, and so ugly.

5. “A verdadeira questão é o que vai acontecer a este país”: Eu não sou seu negro como uma assertiva de Raoul Peck

*História não é o passado.
É o presente,
Nós carregamos nossa história conosco.
Nós somos nossa história*⁸⁸.
James Baldwin

Em sintonia com o que abordamos no capítulo anterior, os ensaios de James Baldwin nos suscitam discussões sobre os lugares ocupados pelos sujeitos negros na sociedade estadunidense a partir de sua vivência no país que se tornou a maior potência mundial econômica, política e militar a partir da segunda metade do século XX. No entanto, essa potência que tanto se esforçara para exportar ao restante do mundo uma imagem em que se apresentava como a “Terra da Liberdade”, sustentou por mais de quatrocentos anos um sistema escravocrata.

Mesmo após a abolição, que se deu por meio da aprovação da 13ª Emenda em 1865, o país ainda enfrentava, um século depois, um sistema de segregação que Baldwin e tantos outros vivenciaram, descreveram e narraram, mas também denunciaram por meio da produção artística daquele período.

Estando cientes dessa questão, neste capítulo, o objeto de análise é o documentário “Eu não sou seu negro”, de Raoul Peck, lançado em 2016. Indicado ao Oscar em 2017 na categoria de Melhor Documentário, “Eu não sou seu negro” é um filme que propõe uma reflexão sobre a luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos a partir de fragmentos da obra de James Baldwin.

Meu argumento é que a constituição do sujeito negro segundo Baldwin é compilada por Raul Peck em forma de documentário. Ao apresentar uma perspectiva sobre a história dos sujeitos negros nos Estados Unidos, Peck conecta os movimentos dos Direitos Civis nas décadas de 1950 e 1960 ao movimento do Vidas Negras Importam (*#blacklivesmatter*).

Raoul Peck é reconhecido no meio cinematográfico por produções como *Canto do Haiti* (1987), *O homem das docas* (1993), *Lumumba* (2000), *Assistance mortelle* (2013), *Jovem Marx* (2017), entre outros. As obras de Peck abordam temas como a ditadura militar de François

⁸⁸ History is not the past. Is the present. We carry our history with us. We *are* our history. (BALDWIN, 2010, p. 156). Todas as traduções apresentadas neste capítulo são de minha autoria.

Duvalier, retratando esse período da história do Haiti e a situação atual do seu país de nascimento. O diretor também dedica duas obras à vida de Lumumba, emblemático líder da independência do Congo. Suas películas perpassam discussões sobre política, relações raciais e desigualdade social. Partindo de suas próprias perspectivas sobre como a história do seu país foi manipulada, Raoul Peck expõe:

Vim de um país que tinha uma ideia forte de si mesmo, que lutou e derrotou o exército mais poderoso do mundo (Napoleão), e que, de uma maneira histórica única, parou a escravidão em suas trilhas, alcançando em 1804 a primeira revolução escravista bem-sucedida na história do mundo. Estou falando do Haiti, o primeiro condado livre nas Américas (*não é*, como comumente se acredita, os Estados Unidos da América). Os haitianos sempre souberam que a história dominante não era a verdadeira.⁸⁹ (PECK, 2017, p. 1, grifo do autor, tradução nossa).

A vivência de Peck, sua perspectiva racialmente consciente e seu conhecimento sobre a versão “não oficial” da história de seu próprio país convergem com a percepção de James Baldwin sobre a narrativa de nação que os Estados Unidos tentavam emplacar. *Eu não sou seu negro* é o primeiro documentário de Peck que se dedica à temática racial. Tomando como pano de fundo a história dos Estados Unidos, o cineasta articula a visão de Baldwin ao se deparar com um manuscrito inacabado de seu autor favorito.

Baseando-se em um manuscrito de James Baldwin, “Notes toward remember this house” (1979), que nunca chegou a ser finalizado ou ao menos publicado, Raoul Peck tece o roteiro mesclando ensaios, entrevistas, trechos de reportagens e imagens contemporâneas dos movimentos negros nos Estados Unidos. Para melhor compreendermos esse aspecto da relação entre o trabalho inacabado de Baldwin e o filme de Peck, recorreremos a Foucault:

As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva - e tantos autores que se conhecem e se ignoram, se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagiam, se reencontram sem saber e entrecruzam obstinadamente seus discursos singulares em uma trama que não dominam, cujo todo não percebem e cuja amplitude medem mais - todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinácia de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Ou, mais exatamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas,

⁸⁹ I came from a country that had a strong idea of itself, that had fought and beaten the most powerful army of the world (Napoléon’s), and that had, in a unique historical manner, stopped slavery in its tracks, achieving in 1804 the first successful slave revolution in the history of the world. I am talking about Haiti, the first free county in the Americas (it is not, as commonly believed, the United States of America), Haitians always knew that the dominant story was not the true story.

translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico. (FOUCAULT, 2008, p. 144)

O filósofo Michel Foucault sinaliza em seu trabalho a possibilidade de que escritos, discursos, fontes, possam convergir, ser adaptados, recortados, recriados, complexificando as compreensões acerca de determinados temas. Este capítulo demonstra como *Eu não sou seu negro* reacende o interesse na obra de James Baldwin na medida em que as palavras do autor se mostram mais urgentes e atuais do que se poderia imaginar. O trabalho de Peck potencializa os discursos de Baldwin e, para além disso, não cessa de demonstrar a atualidade de suas falas ao conectá-las aos eventos recentes da história dos EUA concernentes aos sujeitos negros.

5.1 O receio do futuro: Como Raoul Peck constrói James Baldwin

Eu não sou seu negro apresenta uma forma atípica em sua construção cinematográfica. A partir do manuscrito inacabado, Raoul Peck mescla-o com outras palavras de James Baldwin retiradas das mais diversas fontes: ensaios, críticas, excertos de entrevistas e palestras do arquivo pessoal do autor cedidos por sua família. Dessa maneira, a película de 93 minutos é creditada com a direção, edição e compilação de Raoul Peck e roteiro de James Baldwin.

O documentário inicia-se com a apresentação da proposta do livro que seria “Notes Toward Remember This House”. Baldwin se compromete, em 1979, com seu editor Jay Acton a embarcar em uma jornada que se ocuparia de contar a história dos Estados Unidos por meio da vida de três de seus amigos e ícones da luta pelos Direitos Civis durante a década de 1960: Medgar Evers, Martin Luther King e Malcolm X.

Segundo o teórico do cinema Bill Nichols, na obra *Introdução ao documentário* (2005), o termo “documentário” teria sido cunhado por John Grierson, que assim se referia a sua atuação na produção cinematográfica. Ao refletir sobre os modos enunciativos das produções que se intitulam “documentários”, Nichols aponta seis principais modos enunciativos: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático.

Mas os limites entre os modos de enunciação no documentário contemporâneo são extrapolados e, muitas vezes, mais de um modo enunciativo apresentam-se em uma única película. A película de Peck possui um narrador em off que oferece ao espectador a enunciação

onipresente, mas que dialoga com as lacunas existentes nos arquivos utilizados pelo cineasta na confecção do documentário.

Outro teórico do cinema, Jacques Aumont, na obra *A estética do filme* (2002), ao refletir sobre a construção do “real” no cinema afirma que:

A imagem por um lado, realidade por um outro; é a divisão simples e habitual demais. O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas ‘entre’ a imagem de filme fabricada e pensada e a realidade, há o visível e o visual. É nessa “zona” vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar. (AUMOUNT, 2002, p. 80)

Pode-se observar a criação dessa “zona” da qual nos fala Aumont no documentário de Raoul Peck. O cineasta leva o espectador a acompanhá-lo em um exercício de contemplação da condição do sujeito negro nos Estados Unidos. Assim que Peck apresenta o documento que dará corpo à película, um corte traz à cena um trecho de uma entrevista concedida por Baldwin ao *The Dick Cavett Show*, em 1968. Em um plano aberto, Baldwin e uma convidada aparecem em contraponto ao entrevistador Dick Cavett que se dirige ao escritor e lhe questiona:

Sr. Baldwin, tenho certeza de que você ainda encontra a observação: "O que são os negros ... Por que eles não são otimistas?"
Mas eles dizem que está ficando muito melhor. Existem prefeitos negros. Existem negros em todos os esportes. Existem negros na política. A eles ainda são concedidas a última homenagem de estar em comerciais de televisão agora. Estou feliz que você esteja sorrindo. Está ficando muito melhor e ainda sem esperança?⁹⁰ (BALDWIN *apud* PECK, 2017, p. 4, tradução nossa)

A inquietação de Dick Cavett não é particular. O questionamento acerca das razões que fazem com que a população negra nos Estados Unidos não se apresente especialmente otimista se mostra recorrente. A ideia de que em pleno século XX pessoas negras já ocupassem espaços como a política, os esportes e os comerciais televisivos soam progressistas, entretanto, o que essa premissa estabelece é o condicionamento de que sujeitos negros e seus corpos ocupam determinados espaços por meio de artifícios que se forjam socialmente, como em uma espécie de concessão.

Ao ouvir o questionamento de Cavett, Baldwin sorri despreziosamente, ao que o entrevistador agradece, reconhecendo quão delicada é a situação que essa pergunta evoca. Baldwin prontamente responde:

⁹⁰ Mr. Baldwin, I'm sure you still meet the remark: "What are the Negroes... Why aren't they optimistic?" But they say it's getting so much better. There are Negro mayors. There are Negroes in all of sports. There are Negroes in politics. They are even accorded the ultimate accolade of being in television commercials now. I'm glad you're smiling. Is at once getting much better and still hopeless?

Bem, não acho que haja muita esperança, você sabe, para dizer a verdade, contanto que as pessoas estejam usando essa linguagem em particular. Não é uma questão do que acontece com os negros aqui ou com o homem negro aqui - essa é uma questão muito vívida para mim, você sabe - mas a verdadeira questão é o que vai acontecer com este país. Eu tenho que repetir isso.⁹¹ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 4, tradução nossa)

Em sua resposta, Baldwin aponta como o próprio uso da linguagem utilizada por Cavett para articular sua pergunta é problemática. A constante inquisição sobre a “falta de otimismo” dos sujeitos negros nos Estados Unidos ignora completamente o lugar de privilégio historicamente construído por e para sujeitos brancos. A preocupação e a luta dos sujeitos negros para romper a violência à qual estão estruturalmente sujeitados é desvalorizada nessa permanente articulação de que a situação do sujeito negro no Ocidente está progredindo, mas é preciso otimismo e paciência por parte daqueles que são incessantemente vilipendiados.

É nesta resposta de Baldwin que Raoul Peck encontra a ligação entre a década de 1960 e os anos 2000, desdobrando-a em imagens contemporâneas que dialogam com as falas de Baldwin. Ao interpelar o entrevistador com uma pergunta ainda mais difícil de ser respondida, Baldwin muda o foco da perspectiva que dá origem a esse recorrente questionamento sobre quando ou como a população negra finalmente se mostraria satisfeita.

Com um corte, Peck entrega a resposta sobre o que foi feito do país respondendo indiretamente à proposição de Baldwin. Imagens das manifestações do movimento Vidas Negras Importam⁹² arrastam o espectador a uma constatação dificilmente aceita: mais de quarenta anos depois das palavras de Baldwin, sujeitos negros continuam sendo massacrados no “país da liberdade”.

Ao compor a cena, Peck associa as fotografias do movimento Vidas Negras Importam com a música “Damn Right I’ve Got The Blues”, interpretada por Buddy Guy. As palavras de Buddy Guy se mostram precisas dentro da edição de Peck ao dizer: “Eu não posso vencer, porque eu não tenho nada para perder”⁹³ (tradução nossa).

O movimento Vidas Negras Importam assume um local de destaque na luta contemporânea de sujeitos negros pela igualdade e pelo fim da violência policial. Criado em 2012 por Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, o Vidas Negras Importam surgiu de um

⁹¹ Well, I don’t think there’s much hope for it, you know, to tell you the truth as long as people are using this particular language. It’s not a question of what happens to the Negro here or to the black men here – that’s a very vivid question for me, you know – but the real question is what is going to happen to this country. I have to repeat that.

⁹² Black Lives Matter.

⁹³ I can't win, cause I don't have a thing to lose. BUDDY GUY. *Damn right I've got the blues*. New York: Silverstone Records: 1991. CD (63 min).

post na rede social Facebook após o assassinato do jovem Trayvon Martin pelo policial George Zimmerman, na Flórida.

Articulado por três mulheres negras, o movimento transferiu das redes sociais a indignação da comunidade negra para as ruas em diversas partes dos Estados Unidos promovendo um protesto que era, ao mesmo tempo, físico e virtual, como colocado por Alicia Garza em um artigo de sua autoria publicado no *The Feminist Wire*:

Vidas Negras Importam é uma intervenção ideológica e política em um mundo onde as vidas dos negros são sistemática e intencionalmente alvos de morte. É uma afirmação das contribuições dos negros para esta sociedade, nossa humanidade e nossa resiliência diante da opressão mortal.⁹⁴ (GARZA, 2014, grifos da autora, tradução nossa)

A rearticulação dos movimentos por Direitos Civis nos Estados Unidos ganhou as ruas e as redes sociais por meio do Vidas Negras Importam. O que se iniciou como uma manifestação contra o assassinato de um jovem negro nos Estados Unidos teve eco em todo o mundo graças à globalização produzida pela internet, encontrando ressonância em toda a diáspora africana que ainda enfrenta a violência policial como consequência direta de uma mentalidade colonial.

Nos três primeiros minutos do documentário, Raoul Peck deixa evidente para seu espectador que ao mesmo tempo em que as discussões levantadas durante as diversas manifestações da década de 1960 pelo fim da segregação racial parecerem distantes, a realidade do sujeito negro nos Estados Unidos continua sob o mesmo tipo de ataque, porém, rearticulada em sua forma e com recursos discursivos diferentes.

⁹⁴ Black Lives Matter is an ideological and political intervention in a world where Black lives are systematically and intentionally targeted for demise. It is an affirmation of Black folks' contributions to this society, our humanity, and our resilience in the face of deadly oppression. Disponível em: <https://www.thefeministwire.com/2014/10/blacklivesmatter-2/> (último acesso em 14 de agosto de 2021 às 19:00)



Figura 21: Antes e agora. O que mudou?

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 01 min.

Depois dessa breve introdução, a narração em *off* inicia-se e, por meio da voz do renomado ator Samuel L. Jackson, Raoul Peck revive as palavras de James Baldwin, construindo uma obra que questiona a precariedade das condições tanto materiais quanto imateriais dos sujeitos negros nos Estados Unidos.

O cineasta procurou retratar as posições de James Baldwin coletadas em diversos fragmentos textuais, construindo uma narrativa em primeira pessoa que só foi possível pelo seu árduo trabalho de montagem. O documentário se divide sob os subtítulos “Cumprindo meu dever”, “Heróis”, “Testemunha”, “Pureza”, “Vendendo o negro” e “Eu não sou um negro”,⁹⁵ trazendo aspectos diferentes do que estava contido em “Notes Toward Remember This House”.

É importante refletir sobre a terminologia usada nos títulos originais, ainda mais quanto a última parte do documentário, “I am not a nigger”. A palavra *nigger*, em uma tradução para o português, terá como equivalentes as palavras “preto”, “crioulo” e “negro”, o que, dentro das articulações possíveis na língua portuguesa, podem ou não ser utilizados de forma pejorativa e racista. *Nigger*, dentro da língua inglesa e em especial nos Estados Unidos, possui uma conotação extremamente racista e é relacionada à forma como os senhores de escravos referiam-se aos sujeitos negros. Assim, ao afirmar “eu não sou um negro”, Peck utiliza da ambivalência do termo *nigger* para dimensionar sua própria perspectiva, assim como a de Baldwin, sobre a condição do sujeito negro.

Na edição do roteiro de *I am not your negro*, produzido pela editora Vintage Internacional, Raoul Peck relata como teve acesso ao manuscrito inacabado de Baldwin e quais

⁹⁵ Respectivamente “Paying my dues”, “Heroes”, “Witness”, “Purity”, “Selling the negro” e “I am not a nigger”, no original.

foram as motivações que o levaram a produzir o documentário. Após diversos encontros com a irmã de James Baldwin, Glória Baldwin Karefa-Smart, ela entregou-lhe o manuscrito incompleto, afirmando que ele saberia o que fazer com ele:

Eu soube imediatamente. Um livro que nunca havia sido escrito! Essa é a história. E que personagens! Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King Jr. As próprias notas não eram muito por onde começar, mas eram mais do que suficiente, dado que eu também tenho acesso a toda obra do Baldwin.⁹⁶ (PECK, 2017, p. XV).

Produzir um texto único a partir das palavras de outro mostra-e uma tarefa árdua. Mesmo não sendo ele o autor do livro inacabado, Peck nos agracia com uma homenagem à extensa obra de Baldwin. Assim, o cineasta afirma que: “meu trabalho era encontrar um livro não escrito. “I am not your negro” é o improvável resultado dessa pesquisa”⁹⁷ (PECK, 2017, p. XV, tradução nossa). A empreitada de Peck como organizador do trabalho de Baldwin, ao mesmo tempo que dá forma ao seu documentário (sua própria obra de arte), se assemelha ao ofício próprio de escritor, que, palavra por palavra, desenha o cenário, constrói as personagens, encadeia o enredo que deseja. Nas palavras de Peck:

Como muitos escritores, Baldwin reciclou notas e ideias várias vezes antes de encontrar sua forma e destino finais. Foi uma justaposição de diferentes versões que às vezes me permitiu encontrar as transições ou formulações necessárias para a elaboração deste manuscrito.⁹⁸ (Peck, 2017, p. XIX, tradução nossa)

Raoul Peck mergulhou na complexidade da obra de Baldwin buscando dentro das próprias palavras do autor complementos para o manuscrito inacabado que daria corpo ao roteiro de seu documentário, tecendo uma trama complexa, preenchendo as lacunas, acabando por criar uma película única:

Eu não sei de nenhum outro exemplo de um filme criado estritamente de textos preexistentes de um autor. Especialmente quando esses textos vieram de fontes tão diversas quanto pessoais, como anotações que não tinham a intenção de serem publicadas, cartas, manuscritos, discursos e livros publicados. Para começar, eu estava teorizando, sem nenhuma linha de

⁹⁶ I knew immediately. A book that was never written! That’s the story. And what characters! Medgar Evers, Malcolm X and Martin Luther King Jr. The notes themselves were not much to start with, but they were more than enough, given that I also have access to everything else from Baldwin.

⁹⁷ [...] My job was to find that unwritten book. I am not your negro is the improbable result of that search.

⁹⁸ Like many writers, Baldwin recycled notes and ideas several times before finding their final shape and destination. It was a juxtaposition of different versions that sometimes allowed me to find the necessary transitions or formulations for the elaboration of this manuscript.

pensamento clara, definida, sobre um filme inconcebível.⁹⁹ (PECK, 2017, p. XVII, tradução nossa)

Ao realizar essa operação de montagem a partir das palavras de Baldwin, percebemos no trabalho de Peck não só um esforço técnico, mas também uma reconstituição da memória do próprio diretor sobre Baldwin:

James Baldwin foi um dos poucos autores que eu poderia chamar de “meu”. Autores que falavam de um mundo que eu conhecia, no qual eu não era apenas uma nota de rodapé ou um personagem de terceira categoria. Eles estavam contando histórias que descreviam a história e definiam estruturas e relações humanas que combinavam com o que eu estava vendo ao meu redor.¹⁰⁰ (PECK, 2017, p. I, tradução nossa)

A identificação com os textos de Baldwin que possibilitavam uma cosmovisão compartilhada não é particular a Peck. Como já mencionado anteriormente, James Baldwin impactou gerações com a potência de sua escrita. A grande dificuldade exposta por Peck na construção do documentário reside precisamente em como criar um roteiro que fizesse jus a um texto que nunca foi publicado e, portanto, a única recepção até então era a sua. Assim, Peck narra que:

Eu percebi que sem criar um primeiro esboço de um documento completo, eu não seria capaz de avançar na realização deste filme. Mas como criar tal texto? Não poderia ser uma adaptação, ou uma simples compilação, nem sequer uma narrativa cronológica. Eu precisava de estrutura dramática, uma história com um começo, um meio e um fim, como eu faria para qualquer roteiro. Exceto que nesse caso em particular, as palavras já existiam, como em uma grande jarra, cheia com pedaços não rotulados de um precioso mosaico.¹⁰¹ (PECK, 2017, p. XVII, tradução nossa)

O precioso mosaico que Peck afirma estar contido nos escritos de Baldwin toma forma no documentário a partir do desconforto causado pela interpelação do escritor na entrevista no *The Dick Cavett Show*. A montagem, que possibilita o “mosaico” que Peck criou em seu documentário, é parte essencial do fazer cinematográfico. Na obra *O mestre ignorante* (2013),

⁹⁹ I do not know of any other example of a film created strictly from the preexisting texts of one author. Especially when the texts came from sources as diverse as personal notes not intended for publication, letters, manuscripts, speeches, and published books. To begin with, I was theorizing, without any clearly defined guideline, about an inconceivable film.

¹⁰⁰ James Baldwin was one of the few authors I could call “my own”. Authors who were speaking of a world I knew, in which I was not just a footnote or a third-rate character. They were telling stories describing history and defining structures and human relationships that matched what I was seeing around me.

¹⁰¹ I realized that without creating a first draft of a complete document, I would not be able to advance the realization of the film. But how to create such a text? It could not be an adaptation, or a simple compilation, let alone a chronological narration. I needed a dramatic structure, a story with a beginning, a middle and an end, as I would for any screenplay. Except that in this particular case the words already existed, as if in a large jar filled with unlabeled pieces of a precious mosaic.

o filósofo Jacques Rancière disserta sobre a relação entre o documentário e o filme ficcional. O autor propõe uma abordagem diferente do cinema, refletindo sobre a emancipação não como um destino a ser alcançado pelo artista ao auxiliar o espectador a sair da ignorância, mas compreendendo que cada sujeito possui em si as ferramentas para produzir as próprias conclusões acerca do mundo. Assim, o filósofo expõe:

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido. (RANCIÈRE, 2013, p. 160)

Para Rancière, o real dentro de uma produção cinematográfica é “um dado a ser compreendido” e não um efeito a ser produzido a partir da obra. Desta forma, Rancière afirma que “o privilégio do filme dito documentário é que, não tendo a obrigação de produzir o sentimento do real, ele pode tratar esse real como problema e experimentar mais livremente os jogos variáveis da ação e da vida, da significância e da insignificância” (RANCIÈRE, 2013, p. 22).

Uma das formas pelas quais esses jogos podem ser articulados no cinema é através da montagem. A edição das imagens, a sobreposição da voz em *off* e a utilização de trechos de entrevistas e filmes que dão corpo a *Eu não sou seu negro* trabalham justamente as possibilidades de reflexões propostas por Baldwin. Sobre a montagem dentro do cinema, Jacques Rancière aponta que:

Ele pode unir o poder de impressão, o poder de palavra que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio das coisas com o poder da montagem - no sentido amplo, não técnico do termo - que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (RANCIÈRE, 2013, p.163)

Ao propor novas formas de compreender as imagens do cinema – sejam essas ficcionais ou não –, Rancière convida o leitor/espectador a tomar a ficção como uma possibilidade de rearticulação da realidade percebendo que o cinema possibilita novas formas de dizer e dar visibilidade a narrativas até então ignoradas ou silenciadas. Raoul Peck, em *Eu não sou seu negro*, reorganiza a realidade descrita por Baldwin a fim de articulá-la à condição do sujeito negro contemporâneo.

Após o breve trecho da entrevista seguida pela montagem com imagens dos protestos do movimento Vidas Negras Importam, Peck apresenta um fragmento de uma carta que

Baldwin escreveu a seu editor Jay Acton. Na carta, Baldwin exprime sua preocupação com a proposta do livro que pretende escrever:

E eu vou fazer cinquenta e cinco (sim! Cinquenta e cinco!) em um mês. Estou prestes a empreender uma jornada: e esta é uma jornada, para dizer a verdade, que sempre soube que teria que fazer, mas esperava, talvez (certamente, eu esperava), não ter que fazer tão cedo. Estou dizendo que uma jornada é chamada assim porque você não pode saber o que descobrirá na jornada, o que fará com o que encontrar ou o que descobrirá que fará com você.¹⁰² (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 5, tradução nossa)

A jornada proposta e encarada por Baldwin em dizer a sua verdade sobre a vida e a morte de seus amigos realmente apresenta um caráter transformador, seja para o diretor do filme seja para o espectador que, mergulhado na história contada por Peck por meio das palavras de Baldwin, pode repensar a condição dos sujeitos negros nos Estados Unidos.

O exercício de reconstrução da memória é uma das questões abordadas na obra *Lembrar escrever esquecer*, da filósofa Jeanne Marie Gagnebin. Ao refletir sobre o papel da memória na construção de um passado e, conseqüentemente de uma história, a autora aponta que:

Dos poetas épicos aos escritores sobreviventes dos massacres do século XX, passando pelos múltiplos exercícios filosóficos, sempre retomados, de explicitação do enigma do real, a memória dos homens se constrói entre esses dois polos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la. (GAGNEBIN, 2006, p. 11)

No documentário de Peck, a ausência a que Gagnebin se refere, tanto na transmissão oral quanto por meio escrito, é substituída pela construção de uma presença. A ausência é marcada pela morte de Baldwin e daqueles que ele buscava narrar em “Notes Toward Remember This House”, porém, ao dar voz às palavras de Baldwin e trazer imagens que revelam suas intenções em vida, Peck produz uma presença única dessas personagens. Existe, portanto, a construção de um Baldwin que se constitui da seleção feita pelo diretor. É a memória de Peck que tenta reconstruir uma imagem de Baldwin a partir dos vestígios deixados pelo próprio escritor. Uma memória que cria um narrador-personagem autorizado.

¹⁰² And I will be fifty-five (yes! Fifty-five!) in a month. I am about to undertake the journey: and this is a journey, to tell you the truth, which I always knew that I would have to make, but had hoped, perhaps (certainly, I had hoped), not to have to make so soon. I am saying that a journey is called that because you cannot know what you will discover on the journey, what you will do with what you find, or what you find will do to you.

Narrando em primeira pessoa, a voz em *off* de Samuel L. Jackson reproduz as impressões de um momento específico da vida de Baldwin, abrindo uma “janela” para espiarmos o que ocorreu. Ao propor definir os limites entre a biografia e a autobiografia em *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune circunscreve a diferença entre esses tipos de narrativa e as que seriam declaradamente ficcionais:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, ele se propõe a fornecer informações a respeito de uma realidade externa ao texto e a se submeter, por tanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro, não o “efeito de real”, mas a “imagem do real”. (LEJEUNE, 2008, p. 36)

A homodiegese – termo que se refere ao modo de narrar no qual o ponto de vista é fornecido por uma voz de dentro da narrativa, pensado pela teoria estruturalista da análise da narrativa de Gerard Genette –, constitui-se pela narração em primeira pessoa das biografias de Evers, Malcolm X e Luther King, evoca o sentido de referencialidade externa ao próprio texto, produzindo o que Lejeune chama de “imagem de real”. A sobreposição da narração feita em *Eu não sou seu negro* com imagens selecionadas pelo diretor reforça essa ideia de “imagem de real” que, sendo verificável, confere ainda ao documentário semelhança com o verdadeiro, própria a este tipo de produção. A busca por essa presença é uma busca pelo impossível. A relação que se estabelece é o chamado de Peck ao qual Baldwin não pode responder com sua própria voz, mas o responde por meio do legado material – discursos, vídeos, entrevistas e textos.

A forma com que Raoul Peck se vale das fotografias e das imagens de vídeos evocam e constroem uma presença de Baldwin que só são possíveis devido à precisa edição de Alexandra Strauss. No trecho intitulado “Vendendo o negro”, o cineasta faz uso de um recurso visual para dar mais impacto ao discurso proferido por Baldwin em uma palestra na Universidade de Cambridge sobre a tomada de consciência das marcas deixadas pela escravidão no país. No momento em que Baldwin finaliza sua fala, uma salva de palmas toma a sala. No momento em que o escritor se coloca de pé e se encaminha para seu lugar, a imagem, acompanhando o movimento de Baldwin, sai do preto e branco – tonalidade predominante durante toda a película – e a sala cheia de estudantes e professores se torna colorida, evidenciando a multidão branca e destacando a presença negra de Baldwin no interior daquele espaço.



Figura 22: Do preto e branco à cor

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. (59 min.).

Esse efeito constrói, ao mesmo tempo, uma conotação de poder e de desconforto. Baldwin mostra-se incomodado com a intensidade das palmas e suas expressões parecem selar um pacto entre ele, Peck e o espectador, como se tivessem consciência de que aquela cena, imortalizada por uma filmagem, atingiria gerações por vir:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 2015, p. 70)

Assim, compreendemos que Peck transforma, à sua maneira e com os recursos que dispõe, o livro inacabado de Baldwin numa narrativa cinematográfica que traça um duplo movimento de recuperação das trajetórias de grandes figuras do movimento negro nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que busca uma possível finalização de “Notes Toward Remember This House” e a construção narrativa de Baldwin sobre Martin Luther King Jr., Malcolm X e Medgar Evers, Peck redescobre o legado do próprio Baldwin e a pungência de suas palavras.

O documentário *Eu não sou seu negro* é uma dupla recuperação da memória, partindo de Peck para Baldwin e de Baldwin para seus três amigos. Nesse sentido, o capítulo inicial da obra, “Cumprindo meu dever”, apresenta-se como um “cumprir com as obrigações” dos dois artistas para com a sua própria cultura.

Baldwin expõe como as ações discriminatórias e, conseqüentemente, violentas produzem efeitos devastadores que abalam o senso de realidade daqueles que são subjugados:

Deixando de lado todos os fatos físicos que alguém pode citar, deixando de lado estupro e assassinato, deixando de lado o catálogo sangrento de opressão, que de certa forma estamos muito familiarizados, o que isso faz com o

subjugado – é destruir seu senso de realidade.¹⁰³ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 23, tradução nossa)

Giorgio Agamben tece uma reflexão sobre o contemporâneo ser aquele que “resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (AGAMBEN, 2009, p. 13) ao mesmo tempo em que “mantém fixo o seu olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), o que, na nossa perspectiva, é exatamente o que executam Baldwin e Peck como viventes de seu próprio tempo, sujeitos que preferem encarar e “cumprir seu dever” ao contrário de compactuar com a falta de conexão com a realidade apontada como uma das grandes questões dos Estados Unidos.

Dessa maneira, compreendemos que o ato de recuperar uma memória e de produzir outra através da obra de arte se configura como um ato de reconhecimento, muitas vezes facilmente concedido a artistas brancos e negado a artistas negros: suas escritas não são apenas testemunhos, são um trabalho artístico.

5.2 “Algum de nós deveria ter estado lá com ela”: O retorno de Paris e Dorothy Counts

Considerando esse exercício de recuperação memorialística, *Eu não sou seu negro* apresenta-se como uma marcante coletânea de passagens importantes da luta pela igualdade e cidadania da história afro-estadunidense. Um desses momentos significativos foi a conquista pelo direito a escolas racialmente integradas. O caso *Brown X Board of Education* foi um processo julgado na Suprema Corte dos Estados Unidos em 1954, no qual foi decidida a inconstitucionalidade da divisão entre estudantes brancos e negros nas escolas públicas em território estadunidense.

A decisão da Suprema Corte possibilitou que crianças negras tivessem acesso à educação de forma mais igualitária, revertendo a decisão do caso *Plessy X Ferguson* de 1896, que abria precedente para a interpretação de constitucionalidade dos *Black Codes*.

Como foi abordado anteriormente, James Baldwin, durante a entrevista concedida ao *The Dick Cavett Show*, expressa que sua saída dos Estados Unidos se deu por um profundo

¹⁰³ Leaving aside all the physical facts which one can quote, leaving aside rape or murder, leaving aside the bloody catalogue of oppression, which we are in one way too familiar with already, what this does to the subjugated – is to destroy his sense of reality.

desespero causado pela vivência traumática em relação à construção do racismo e da segregação social naquele país. Crescer no Harlem, em Nova York, marcou-o profundamente pois a segregação racial delimitava a vivência de seus iguais, tratando-os como cidadãos de segunda classe.

Ao chegar na França, com poucos trocados no bolso e prometendo a si mesmo nunca mais retornar à sua terra natal, Baldwin conseguiu o apoio de outros autores negros para publicar seu primeiro romance. Sua determinação em não retornar aos Estados Unidos, entretanto, é transformada pelo levante provocado pela luta dos movimentos de Direitos Civis:

Mas foi numa tarde clara que eu soube que estava indo embora da França. Eu não poderia, simplesmente, ficar sentado em Paris discutindo o problema do negro argelino e do americano. Todo mundo estava *pagando suas dívidas*, e, era hora de eu voltar para casa e pagar as minhas. Eu enfim voltava para casa. Se tinha, nisso, alguma ilusão, havia também muita verdade.¹⁰⁴ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 13, tradução e grifo nossos)

Esta seção do documentário inicia-se com Baldwin relatando em primeira pessoa o sentimento que o compeliu a retornar para casa:

Foi quando vi a fotografia. Diante de nós, em cada quiosque de jornal daquela avenida larga e arborizada em Paris, havia fotos de Dorothy Counts, de quinze anos, sendo insultada e cuspidada pela multidão enquanto caminhava para a escola em Charlotte, Carolina do Norte.¹⁰⁵ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 12, tradução nossa)

Ao ver nos jornais a fotografia de Dorothy Counts (Figura 23), uma das primeiras jovens negras a participar do sistema de integração racial nas escolas estadunidenses (em Charlotte, Carolina do Norte), o escritor fica chocado com a imagem e a decisão de retornar aos Estados Unidos da América é tomada.

¹⁰⁴ But it was on that bright afternoon that I knew I was leaving France. I could, simply, no longer sit around in Paris discussing the Algerian and the black American problem. Everybody else was paying their dues, and it was time I went home and paid mine. I had at last come home. If there was, in this, some illusion, there was also much truth.

¹⁰⁵ That's when I saw the photograph. Facing us, on every newspaper kiosk on that wide, tree-shaded boulevard in Paris were photographs of fifteen-year-old Dorothy Counts being reviled and spat upon by the mob as she was making her way to school in Charlotte, North Carolina.



Figura 23: Dorothy Counts

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 07 min.

Na Figura 23, podemos ver a multidão que se reuniu em frente a Harry Harding High School, em 4 de setembro de 1957, para intimidar Dorothy Counts em seu primeiro dia de aula em uma escola que, até então, recebia somente estudantes brancos. Durante todo o trajeto, Counts foi cuspidada, empurrada, ignorada e xingada por adultos e estudantes. Esse momento foi amplamente registrado e figurou nas primeiras páginas em diversos jornais ao redor do mundo.

Ao ter acesso à descrição de Baldwin da referida imagem, Peck retoma a fotografia de Dorothy Counts e a utiliza no seu documentário, dando um novo peso às palavras do escritor. O filósofo e crítico literário Roland Barthes, na obra *A câmara clara*, disserta sobre a potencialidade da fotografia, apontando que “o que a fotografia reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete ao infinito mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14). A escrita cristaliza a sensação relatada por Baldwin e a utilização dessa imagem permite vislumbrar, mesmo que parcialmente, as suas impressões. Desta forma:

Em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável, mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor. (BARTHES, 2015, p. 35)

Barthes denomina como *punctum* o detalhe que chama a atenção para si na fotografia e que, geralmente, não está em primeiro plano, em foco. Ao observar a imagem de Counts, vemos o que fisga Baldwin, justamente aquilo que está fora de foco, o que lhe envergonha: “havia um indizível orgulho, tensão e angústia no rosto daquela garota”¹⁰⁶ (BALDWIN apud PECK, 2017,

¹⁰⁶ There was unutterable pride, tension, and anguish in that girl’s face.

p. 12, tradução nossa) justificado por aquilo que está fora de foco na fotografia: garotos brancos que hostilizam a entrada de uma jovem negra naquela escola, “com a história zombando às suas costas”¹⁰⁷ (BALDWIN apud PECK, 2017. p. 12).

A resistência da integração racial nas escolas foi grande, principalmente nas escolas dos estados do Sul. A multidão e os maus tratos que Dorothy Counts enfrentou não desapareceram no dia seguinte às fotografias. Counts e tantas outras crianças acabaram saindo de escolas integradas por temor à suas vidas. Ao falar sobre como a “história zombava às suas costas”, Baldwin reconhece a importância daquele momento para a comunidade negra nos Estados Unidos. Sobre a cena, Baldwin relata: “a cena me deixou furioso, me encheu de ódio e pena. E me deixou com vergonha. Algum de nós deveria ter estado lá com ela”¹⁰⁸ (BALDWIN apud PECK, 2017. p. 12).

A indignação provocada pela situação de uma adolescente sofrendo aquele tipo de ataque, reacende em Baldwin um compromisso com a luta pelos Direitos Civis. Mas sua relação com os movimentos de Direitos Civis sempre foi muito particular. Baldwin se posiciona enquanto testemunha de eventos únicos, transitando e observando a luta pela emancipação do sujeito negro. Foi nesse momento que Baldwin retornou aos Estados Unidos e conheceu mais profundamente as lideranças que protagonizaram os ciclos de mudanças nas organizações negras, como demonstraremos no tópico que se segue.

5.3 Três amigos mortos antes dos quarenta:

Martin Luther King, Malcolm X e Medgar Evers sob o olhar de Baldwin

Ao apresentar as personagens que pretende narrar em “Remember This House”, Baldwin coloca que deseja que essas histórias revelem umas às outras, deseja que as trajetórias dessas três figuras emblemáticas sirvam de fio condutor a uma narrativa da história dos Estados Unidos centrada no sujeito negro.

É a partir dessa proposição que Peck articula as palavras do autor, fazendo jus ao desejo dele, mostrando como apesar de distanciados em determinados momentos, Martin Luther King

¹⁰⁷ With history, jeering, at her back.

¹⁰⁸ It made me furious, it filled me with both hatred and pity. And made me ashamed. Some one of us should have been there with her.

Jr., Malcolm X e Medgar Evers tiveram suas histórias perpassadas pela mesma necessidade: repensar o local dos sujeitos negros na sociedade estadunidense. Neste sentido, Baldwin afirma:

Eu quero essas três vidas chocando-se e revelando umas às outras, como em verdade, elas fizeram... e usar suas terríveis jornadas como meio de instruir as pessoas que eles tanto amavam, que os traíram, e por quem eles deram suas vidas.¹⁰⁹ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 6)

A ideia de valer-se da história de vida de três importantes ativistas da comunidade negra para narrar a história dos Estados Unidos é uma tarefa complexa pois James Baldwin compreendia que a historiografia, bem como o próprio imaginário que seu país possuía de si mesmo jamais incluiria essas três personagens como marcos centrais de sua história, narrativa centrada no sujeito ocidental.



Figura 24: Nós temos o dever de ser livres

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 05 min.

Os três ativistas que são o foco central do manuscrito inacabado de Baldwin não só participaram do Movimento dos Direitos Civis em frentes distintas, como tornaram-se figuras públicas de três perspectivas diferentes no que tange aos métodos de resistência e emancipação do sujeito negro nos EUA.

Como vimos no capítulo anterior, o que se percebe como Movimento dos Direitos Civis foi marcado por ondas. Pensadores como Frederick Douglass e Harriet Tubman destacaram-se como ativistas do que convencionalmente se compreende como a “primeira onda” do movimento no século XIX. A partir de então, a organização por igualdade e equidade entre as populações brancas e negras nos Estados Unidos desenvolveu frentes diferentes de batalha por

¹⁰⁹ I want these three lives to bang against and reveal each other, as in truth, they did... and use their dreadful journey as a means of instructing the people whom they loved so much, who betrayed them, and for whom they gave their lives.

meio da criação de instituições negras que fomentam o debate acerca da condição do sujeito negro.

Baldwin, ao refletir sobre a importância que os três ativistas tiveram no avanço do debate e da mobilização em prol da aprovação da Lei de Direitos Civis, aponta que a cristalização dessa história leva a um esquecimento geral sobre o quão jovens todos eles eram. Assim, relata que:

A época dessas vidas e mortes, do ponto de vista público, é 1955, quando ouvimos falar de Martin pela primeira vez, até 1968, quando ele foi assassinado. Medgar foi assassinado no verão de 1963. Malcolm foi assassinado em 1965. Os três homens - Medgar, Malcolm e Martin - eram homens muito diferentes. Considere que Martin tinha apenas 26 anos em 1955. Ele carregou sobre os ombros o peso dos crimes, as mentiras e a esperança de uma nação.¹¹⁰ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 6, tradução nossa)

A relação de Baldwin com o Movimento de Direitos Civis perpassa diretamente sua relação com esses três expoentes. Peck, ao construir a relação de Baldwin com os três ativistas nesse exercício de recuperação memorialística, opta por seguir a cronologia deixada pelo escritor em suas anotações. “Eu primeiro conheci Malcolm X”¹¹¹ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 29, tradução nossa). Com essa citação, Peck inicia sua jornada para trazer à vida sua interpretação da impressão de Baldwin sobre essas figuras icônicas.

Malcolm X, nascido como Malcolm Little e mais tarde reconhecido como Al Hajj Malik Al-Shabazz, representou uma face bastante diferente do movimento de emancipação negra nos Estados Unidos. Malcolm nasceu em Nebraska, mas cresceu transitando entre Michigan e Boston, devido ao falecimento precoce de seu pai e a internação de sua mãe, em 1929, em uma clínica psiquiátrica. Ele foi criado por parentes distantes passando períodos consideráveis em lares adotivos.

Em 1943, mudou-se para o Harlem e, devido a situação de abandono e falta de estrutura, acabou envolvido em pequenos crimes que o levaram à prisão em Boston no ano de 1946. Enquanto estava na prisão, Malcolm encontrou o apoio de membros da Nação do Islã, passando a conhecer as ideias dessa organização e com elas se identificar. A Nação do Islã surgiu na década de 1930 como uma mistura de ensinamentos islâmicos e nacionalismo negro. Ainda na prisão, começou a corresponder-se com o líder da Nação do Islã, Elijah Muhammad.

¹¹⁰ The time of these lives and deaths, from a public point of view, is 1955, when we first heard of Martin, to 1968, when he was murdered. Medgar was murdered in the summer of 1963. Malcolm was murdered in 1965. The three men – Medgar, Malcolm, and Martin – were very different men. Consider that Martin was only twenty-six in 1955. He took on his shoulders the weight of the crimes, and the lies and the hope of a nation.

¹¹¹ I first met Malcolm X.

À medida que seu contato com a Nação Islã se aprofundava, Malcolm desistiu de seu 'nome de escravo' Little e o substituiu por 'X' que servia como um substituto para o nome de família africano que ele nunca poderia saber. Ao sair da prisão sob condicional em 1952, Malcolm X tornou-se uma das principais figuras da Nação do Islã. Ao mesmo tempo, ele foi uma voz proeminente durante o período de ascensão e apogeu dos Movimentos pelos Direitos Civis.

Em 1963, no entanto, surgiram tensões entre Malcolm X e parte da liderança da Nação Islã que desembocaram em acusações trocadas entre eles. Percebe-se que o ativista começou a se afastar da doutrina imposta pela Nação em direção a uma nova síntese entre o Islã tradicional e o nacionalismo negro. Em março de 1964, Malcolm anunciou publicamente sua separação da Nação Islã. Pouco depois, ele fundou a *Muslim Mosque, Inc.*, em Nova York, e fez seu famoso discurso “The Ballot or the Bullet”, em uma igreja metodista em Cleveland.

Ainda em 1964, Malcolm passou o ano viajando pela África, Oriente Médio e Europa e chegou a mudar seu nome para novamente, dessa vez assumindo o nome El-Hajj Malik El-Shabazz. Durante esse tempo, as tensões entre ele e os partidários da então liderança da Nação do Islã, Elijah Muhammad, só pioraram. Quando voltou para a América no início de 1965, ele sabia que sua vida estava sob constante ameaça. Apesar disso, não foi capaz de escapar da morte por muito tempo. Em 21 de fevereiro de 1965, Malcolm X foi alvejado por 16 balas disparadas por três homens que faziam parte da Nação do Islã. A trajetória de vida de Malcolm X e suas palavras causaram tamanho impacto que ficaram marcadas na história dos Estados Unidos e do movimento negro como um todo, sendo tema de romances e filmes que tomam sua autobiografia como ponto de partida.

Raoul Peck revela a figura de Malcolm X sob o olhar inquieto de James Baldwin. Ao narrar como o teria conhecido, Baldwin evidencia que a fama de Malcolm X o precedia e que, ao encontrá-lo em uma palestra em Nova York, se sentiu intimidado pela presença dele e de seus olhos que não o abandonavam em nenhum instante.

Na obra *The devil finds work* que trabalhamos no capítulo anterior, Baldwin relata a experiência de escrever um roteiro para um filme sobre a vida de Malcolm X. O estudioso D. Quentin Miller, em “Lost and... Found? James Baldwin’s Script and Spike Lee Malcolm X” publicado em 2013, discorre sobre o percurso realizado pelo roteiro escrito por Baldwin e editado por Arnold Perl no verão de 1968 e sua reformulação pelo diretor Spike Lee em 1992.

Inicialmente, o roteiro de Baldwin foi encomendado pela Columbia Pictures, que ansiava por uma versão higienizada e cuidadosa da história de vida de Malcolm X. O desentendimento entre a produtora e Baldwin acabou acarretando a venda do roteiro idealizado

pelo escritor para outra produtora, a Warner Bros, que produziu um documentário de baixo orçamento e pouca publicidade que caiu no esquecimento. James Baldwin conseguiu publicar seu roteiro sem alterações em 1972, intitulado *One day When I was lost* e que duas décadas depois seria a base do filme dirigido por Spike Lee.

Baldwin compreendia que os discursos de Malcolm X possuíam um profundo impacto nos sujeitos negros estadunidenses, articulando em palavras a realidade que esses sujeitos vivenciavam, mas que, muitas vezes, lhes era negada. Assim o escritor afirma em uma participação no programa *The Negro and the American Promise* em 1963:

Quando Malcolm fala, ou outro ministro muçulmano fala, eles articulam para todos os negros que os ouvem, que os escutam, eles articulam seu sofrimento. O sofrimento que há tanto tempo neste país é negado. Essa é a grande autoridade de Malcolm sobre qualquer um de seus públicos. Ele corrobora a realidade deles. Ele diz a eles que eles realmente existem.¹¹² (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 39, tradução nossa)

Malcolm X era um “perturbador” por excelência. Retomando a ideia da prática do “cuidado de si” que analisamos no primeiro capítulo deste trabalho, podemos observar que Malcolm X provocava tanta inquietação quanto as constantes indagações de Sócrates aos seus conterrâneos. O discurso de Malcolm X representava uma vertente do movimento negro que buscava romper com a pretensa universalidade do sujeito ocidental, buscando suas origens africanas em um movimento de reconstrução do negro como sujeito.

Sessenta anos antes do discurso de Malcolm X ganhar a atenção do debate público para a situação em que se encontrava o sujeito negro nos EUA, a NAACP – National Association for the Advancement of Colored People (Associação Nacional para o Avanço de Pessoas de Cor, em uma tradução literal) era fundada, em 1904, na cidade de Nova York. Após a emancipação advinda da 13ª Emenda, diversas associações foram criadas por grupos negros em todo o território estadunidense com a finalidade de fomentar espaços seguros para socialização de pessoas negras, incentivar o crescimento econômico e possibilitar sua educação.

Um dos expoentes da NAACP foi Medgar Evers, nascido em 1925, na cidade de Decatur, Mississippi. Evers frequentou as escolas segregadas e, junto com seus irmãos, caminhava quase vinte quilômetros diariamente para ter acesso à educação em um dos estados mais obstinados em manter a ordem segregacionista por meio dos já mencionado *Black Codes*.

¹¹² When Malcolm talks, or other Muslim minister talk, they articulate for all the negro people who hear them, who listen to them, they articulate their suffering. The suffering which has been in this country so long denied. That is Malcolm’s great authority over any of his audiences. He corroborates their reality. He tells them that they really exist.

Sua trajetória educacional foi longa, conseguindo obter a graduação em Administração na Alcorn Agricultural and Mechanical College, em 1948. Antes disso, Evers serviu o exército estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial, participando da famosa batalha da Normandia, em 1944, tendo baixa com honras após o término da guerra.

Em 1954, após a decisão da Suprema Corte dos EUA no caso *Brown X Board of Education* sobre a inconstitucionalidade de escolas segregadas racialmente, Evers inscreveu-se na Escola de Direito da Universidade do Mississippi, porém, teve ingresso negado por causa de sua cor. No mesmo ano, Evers foi nomeado o primeiro secretário de campo da NAACP para o Mississippi. Nesta posição ele ajudou a organizar boicotes e estabelecer novos capítulos locais da NAACP.

Por sua ligação com a NAACP, Medgar Evers vivia sob constantes ameaças de morte por parte de organizações que buscavam a manutenção do privilégio e da supremacia branca nos Estados Unidos, como a Ku Klux Klan, que possui ainda hoje núcleos da sua organização espalhados por todo território estadunidense. Em 12 de junho de 1963, mesmo dia do pronunciamento oficial de John F. Kennedy sobre os Direitos Civis, Evers foi assassinado com um tiro no peito na garagem de sua própria casa.

A NAACP promovia uma faceta legalista para a luta do Movimento dos Direitos Civis que foi fundamental para o progresso da discussão sobre a legalidade da segregação racial. Para James Baldwin havia uma cisão fundamental entre as formas como a NAACP se configurou ao Sul e ao Norte do país. Baldwin afirmava que: “não era membro da NAACP porque no Norte, onde cresci, a NAACP estava fatalmente emaranhada com distinções de classe negra, ou ilusões da mesma, o que repelia um menino engraxate como eu”¹¹³ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 30, tradução nossa). Ainda que não associado a NAACP, Baldwin acompanhou Medgar Evers em diversas ações promovidas pela instituição.

Por último, Baldwin conheceu Martin Luther King Jr. em 1955, um ano de acontecimentos significativos para o Movimento de Direitos Civis nos Estados Unidos. Em 28 de agosto de 1955, o jovem Emmett Louis Till, de apenas quatorze anos, foi brutalmente linchado após ter sido acusado de supostamente ter ofendido uma mulher branca na cidade de Money, Mississippi.

A violência a que Till foi submetido fez com que sua mãe realizasse um velório de caixão aberto para que todos pudessem ver as atrocidades que o adolescente sofreu. As fotografias de Emmett Till em uma montagem de antes e depois do linchamento,

¹¹³ I was not a member of the NAACP because in the North, where I grew up, the NAACP was fatally entangled with black class distinctions, or illusions of the same, which repelled a shoe-shine boy like me.

completamente desfigurado, correram o mundo em capas de jornais e, até hoje, figuram em páginas de livros escolares como uma demonstração ímpar das mazelas causadas pela segregação racial nos Estados Unidos.

No mesmo ano, em dezembro, Rosa Parks recusou-se sumariamente a levantar-se e ceder seu lugar no ônibus a um homem branco, na cidade de Montgomery, também no estado do Mississippi. Devido à legislação segregacionista, pessoas negras deviam andar no fundo do ônibus. Parks, ao se recusar a ceder seu lugar a uma pessoa branca, desencadeou um dos maiores movimentos de boicote até então articulados pelos movimentos negros nos Estados Unidos. É neste cenário que surge o jovem pastor Martin Luther King Jr.

O movimento de boicote aos ônibus de Montgomery foi liderado por figuras religiosas proeminentes na comunidade negra da cidade. Martin Luther King Jr, com apenas vinte e seis anos, estava entre essas lideranças. Sob a articulação de Luther King, a estratégia da “não violência” ganha força nos protestos contra as legislações estaduais segregacionistas.

A estratégia que Martin Luther King Jr. organizava com maestria deixava evidente a injustiça que a população negra sofria perante os constantes ataques, fosse da força policial ou os linchamentos públicos perpetrados por seus próprios compatriotas. Martin Luther King Jr. compreendia que o comportamento não violento cria uma perturbação, já que a lógica dentro do senso comum é que quando se é atacado há uma reação tão violenta quanto o próprio ataque sofrido. Ao resistirem de forma pacífica e organizada, o movimento conseguiu desestabilizar o discurso comumente aceito na época de que os protestos negros eram desordeiros e, portanto, deveriam ser contidos mediante o uso da força policial.

Muitos queriam que MLK restaurasse a ordem, que encerrasse a prática da “não violência” como forma de resistência, pois a desobediência civil era inerentemente caótica. Mas Martin Luther King Jr compreendia que era necessário criar uma crise para gerar uma mudança no sistema.

Apesar da estratégia de “não violência” ser comumente creditada a Luther King, a inspiração pacifista veio do importante ativista Bayard Rustin, a quem são atribuídas as primeiras ações de resistência não violenta. Rustin afirmava que “Precisamos em cada comunidade de um grupo de encrenqueiros angelicais! A única arma que temos são nossos corpos, e precisamos colocá-los em lugares para que as rodas não girem”.¹¹⁴

¹¹⁴ We need in every community a group of angelic troublemakers! The only weapon we have is our bodies, and we need to tuck them in places so that wheels don't turn. Maiores informações em: <https://www.pbs.org/wnet/african-americans-many-rivers-to-cross/history/100-amazing-facts/who-designed-the-march-on-washington/> (Último acesso em 18 jul. 2021 às 02h)

Dois anos depois, em 1957, Martin Luther King ajudou a fundar a SCLC – Southern Christian Leadership Conference (Conferência de Liderança Cristã do Sul em uma tradução literal) – que serviria como um condutor para muitas de suas campanhas pelos direitos civis na década seguinte. Depois de ajudar a estruturar lentamente as diretrizes e a direcionar o ímpeto do movimento pelos direitos civis de 1957 em diante, King ganhou ainda mais destaque graças ao seu papel de liderança em protestos que abalaram Albany, Geórgia, e Birmingham, Alabama, em 1962 e 1963, respectivamente. Martin Luther King Jr foi preso no protesto em Birmingham por desobediência e desacato.

Foi durante esse breve momento encarcerado que o pastor escreveu sua famosa carta “The Letter from Birmingham City Jail”. A brutalidade encarada pelos manifestantes em Birmingham e impostas pela força policial da cidade foi televisionada, chocando o restante do país e do mundo. Ao narrar a forma como a sociedade estadunidense encarou a situação que se apresentava em Birmingham, James Baldwin deixava evidente os dois níveis de experiência e consequentemente de realidade que o país possuía:

Os brancos ficam surpresos com Birmingham. Pessoas negras, não. Os brancos exigem incessantemente que lhe assegurem que Birmingham está realmente em Marte. Eles não querem acreditar que o que está acontecendo em Birmingham está acontecendo em todo o país. Eles não querem perceber que não há um passo, moral ou na verdade, entre Birmingham e Los Angeles.¹¹⁵ (BALDWIN apud PECK, 2017. p. 34, tradução nossa)

Em 1963, King desempenhou um papel fundamental (embora não estivesse sozinho) na organização da Marcha para Washington. Em agosto daquele ano, um quarto de milhão de pessoas desceu à capital estadunidense para chamar a atenção para a necessidade de direitos civis – emancipação política, emancipação econômica, educação – a serem concedidos aos sujeitos negros estadunidenses. Em 27 de agosto, os manifestantes fizeram um momento de silêncio para W.E.B. Du Bois que morreu naquele dia. No dia seguinte, Martin Luther King Jr. proferiu seu célebre discurso “Eu tenho um sonho”¹¹⁶ nas escadarias do Lincoln Memorial.

Após as diversas contribuições e ações realizadas pela garantia de direitos, igualdade e equidade, Martin Luther King Jr. foi reconhecido mundialmente ao ganhar o Prêmio Nobel da Paz, em 1964. Durante a segunda metade da década de 1960, King começou a expandir sua

¹¹⁵ White people are astounded by Birmingham. Black people aren't. White people are endlessly demanding to be reassured that Birmingham is really on Mars. They don't want to belief, that what is happening in Birmingham is happening all over the country. They don't want to realize that there is not one step, morally or actually, between Birmingham and Los Angeles.

¹¹⁶ I have a dream. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vP4iY1TtS3s>. (último acesso em 18 de julho de 2021 às 02:25)

mensagem, articulando a questão racial em uma perspectiva mais global que refletia também sobre a injustiça social. Em 1967, ele se tornou mais categórico em sua oposição à guerra do Vietnã.

Em 1968, enquanto organizava uma campanha contra a pobreza e a desigualdade econômica em geral, Martin Luther King Jr. foi assassinado a tiros na varanda do motel em que se hospedava em Memphis, Tennessee. A morte de Martin Luther King Jr. foi sentida por lideranças políticas, culturais e ativistas no mundo todo. A partir da sua morte, inicia-se o momento que ficou conhecido como o “longo verão de 1968”.

O sistemático extermínio das lideranças negras durante a década de 1960 desarticula os movimentos negros nos Estados Unidos. Com a morte de King, levantes e motins ocorreram em todo país, evidenciando o desespero e descontentamento da população com o assassinato do líder pacifista.

Para James Baldwin, a trajetória de vida de Malcolm X, Martin Luther King Jr. e Medgar Evers era uma história exemplar de uma faceta da narrativa nacional estadunidense que seu próprio país se recusava a encarar. A dedicação dos três ativistas promoveu mudanças estruturais na legislação e nas experiências de sujeitos negros a partir de então.

Pode-se inferir a intenção de Baldwin: ao se comprometer a contar a história dos Estados Unidos por meio da biografia de três grandes símbolos da luta por igualdade racial, uma espécie de necessidade de desvelar a seus compatriotas que esses três homens são produtos e produtores de histórias e constatações que seu próprio país se recusa a encarar: a história do sujeito negro nos Estados Unidos, é a própria história dos Estados Unidos.

5.4 “Nós queríamos de você um comprometimento moral”

Raoul Peck, ao trazer à tona a obra inacabada de James Baldwin, buscou retratar para além da amizade do escritor com Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King Jr. as outras conexões de Baldwin, compreendendo que durante a década de 1960 o autor era uma figura pública proeminente. Um bom exemplo disto foi a famosa reunião na qual o ator Harry Belafonte, o psiquiatra Kenneth Clark, a diretora educacional da NAACP June Shagaloff, a escritora Lorraine Hansberry, o advogado Clarence Benjamin Jones que na ocasião representava Martin Luther King Jr. e James Baldwin participaram na Casa Branca, em Washington, em maio de 1964, com o Procurador Geral dos Estados Unidos, Bobby Kennedy.

As palavras que deram corpo à representação de Peck desta reunião foram extraídas do ensaio de James Baldwin intitulado “Lorraine Hansberry at the Summit” que faz parte da já mencionada coletânea “The cross of redemption”, organizada por Randall Kenan. Nesse texto, Baldwin registra suas impressões sobre a postura da escritora Lorraine Hansberry que era uma amiga próxima, bem como uma grande ativista pelos direitos civis.

A intenção principal dessa reunião era discutir quais meios e estratégias seriam necessários para que a política de integração racial nas escolas públicas dos EUA passasse por algum tipo de reforma para resguardar, de alguma forma, os jovens da violência racial. Almejavam estabelecer estratégias para que crianças negras parassem de sofrer insultos, agressões e ameaças por simplesmente frequentarem a escola.

Para isso, Clarence Jones escreveu uma carta¹¹⁷ entregue nessa reunião a Bobby Kennedy solicitando que o então presidente, John F. Kennedy, acompanhasse um estudante em seu primeiro dia de aula na Universidade do Alabama. É possível que a carta jamais tenha chegado às mãos do presidente. Após a reunião, Bobby Kennedy solicitou ao diretor geral do FBI, J. Edgar Hoover, um dossiê com informações sobre James Baldwin.

Raoul Peck, em *Eu não sou seu negro*, mais especificamente no trecho intitulado “Testemunha”, realiza o exercício de reconstituir essa reunião pela perspectiva de Baldwin. Assim, usando as palavras de Baldwin, Peck começa a narrar a reunião pela apresentação de Lorraine Hasberry e como essa foi uma das últimas vezes que os dois escritores se encontraram.

A reunião posteriormente foi relatada como desastrosa por aqueles que participaram dela. A tensão entre Bobby Kennedy e os ativistas era resíduo da aparente insensibilidade do procurador de compreender a importância do pedido realizado na carta que lhe foi entregue. Baldwin, ao refletir sobre esse encontro com o Procurador Geral, relata que:

Queríamos que ele dissesse a seu irmão, o Presidente, que acompanhasse pessoalmente até a escola, naquele dia ou no dia seguinte, uma pequena garota negra já programada para entrar em uma escola bem ao Sul. “Assim”, dissemos, “ficará claro que quem cuspir naquela criança estará cuspidando na nação”. Ele também não entendia isso. “Seria”, disse ele, “um gesto moral sem sentido”.¹¹⁸ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 34, tradução nossa)

¹¹⁷ Para maiores informações acessar:

<https://web.archive.org/web/20150203061319/http://www.thekingcenter.org/archive/document/letter-clarence-b-jones-editor-new-york-times> (último acesso em 18 de julho de 2021 às 19:40).

¹¹⁸ We wanted him to tell his brother the President to personally escort to school, on that day or the day after, a small black girl already scheduled to enter a Deep South school. “That way”, we said, “it will be clear that whoever spits on that child will be spitting on the nation.” He didn’t understand this either. “It would be,” he said, “a meaningless moral gesture.”

A dificuldade de Bobby Kennedy em compreender a importância da participação ativa de figuras políticas para o cumprimento da Lei de Direitos Civis demonstra o impasse entre os grupos de ativistas e o governo dos Estados Unidos. Nesse momento, Peck utiliza um jogo entre duas imagens para reproduzir a conversa relatada por Baldwin.

Na Figura 25, podemos ver Lorraine Hansberry e Bobby Kennedy em contraponto. Para dar movimento a esta cena, Raoul Peck utiliza um close-up em cada rosto para criar a sensação de ida e volta enquanto o narrador em *off* descreve ao espectador a impressão de Baldwin sobre a reunião.



Figura 25: a famosa reunião

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 36 min.

Quando Bobby Kennedy diz que seria “um gesto moral sem sentido” fazer o Presidente dos Estados Unidos acompanhar uma criança negra que possivelmente sofreria violência no trajeto para a escola, Lorraine Hasberry, que até o momento tentava mediar a reunião, responde para o Procurador Geral que:

“Gostaríamos”, disse Lorraine, “de você, um compromisso moral”. Ele parecia insultado – parecia sentir que estava perdendo seu tempo. Bem, Lorraine ficou parada, observando o tempo todo ... ela olhou para Bobby Kennedy, que, talvez pela primeira vez, olhou para ela. “Mas estou muito preocupada”, disse ela, “com o estado da civilização que produziu aquela fotografia do policial branco em pé no pescoço daquela negra em Birmingham”.¹¹⁹ (BALDWIN apud PECK, 2017, p. 43, tradução nossa)

¹¹⁹ “We would like”, said Lorraine, “from you, a moral commitment.” He looked insulted – seemed to feel that he had been wasting his time. Well, Lorraine sat still, watching all the while... she looked at Bobby Kennedy, who, perhaps for the first time looked at her. “But I am very worried”, she said, “about the state of the civilization which produced that photograph of the white cop standing on that Negro woman’s neck in Birmingham”.

A declaração de Lorraine Hansberry de que o desejo do grupo é um “compromisso moral” permite-nos refletir sobre a condição do sujeito negro nos Estados Unidos e a apatia do poder legalmente instituído na “maior república” do mundo e que se autointitula a “terra dos livres e dos bravos”, mas que nega sistematicamente a liberdade a 11, 4%¹²⁰ da sua população.

A questão racial como problema moral é recorrente nas obras de James Baldwin. É esta percepção de que enquanto não houver uma reflexão aprofundada sobre o estado moral da sociedade e dos indivíduos que a compõem, os verdadeiros responsáveis por consolidarem a segregação dos corpos por meios da distinção pela cor da pele, esta sociedade estará fadada a perpetuar dispositivos de objetivação e subjetivação que limitam a noção de humanidade a um único grupo humano.

Ao expor a necessidade do compromisso moral do governo dos Estados Unidos para com a luta pelo Direitos Civis, Lorraine Hansberry também manifesta a preocupação com “o estado da civilização que produziu aquela fotografia do policial branco em pé no pescoço daquela negra em Birmingham”. A brutalidade policial que buscava impedir a integração racial naquele contexto pode parecer, à primeira vista, um caso isolado.



Figura 26: parem de nos matar.

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 36 min. e *George Floyd* – foto: Darnella Frazier. In: <https://www.cincinnati.com/story/opinion/2020/05/28/letters-inhumanity-stains-badge-stands-justice/5277690002/> (último acesso em 17/07/2021 às 03:16)

¹²⁰ Dados do censo realizado em 1960. Maiores informações em: <https://www.census.gov/library/publications/1961/dec/pc-s1-10.html> (último acesso em 18 de julho de 2021 às 23:47)

Porém, cinquenta e seis anos após Hansberry questionar o Procurador Geral da República sobre a fotografia de uma mulher negra que foi imobilizada por policiais brancos com um pé em seu pescoço, vemos a cena repetir-se em maio de 2020. A forma como Peck atualiza o discurso dos Movimentos de Direitos Civis da década de 1960 com a nova onda materializada pelo Vidas Negras Importam ganha uma nova dimensão muito recentemente. É impossível assistir a essa cena no documentário sem recordar-se George Floyd.

Em 25 de maio de 2020, George Floyd, homem negro de quarenta anos, foi abordado pela polícia na cidade de Minneapolis, Minnesota, após uma chamada feita por uma loja de conveniência. De acordo com a versão fornecida pela polícia, Floyd teria ficado sob custódia após supostamente tentar trocar uma nota falsa de vinte dólares. Com base nessa acusação, a ação da polícia foi algemar e deitar Floyd de bruços, apesar de, como demonstram as filmagens feitas, ele não ter resistido. Ainda assim, o então policial Derek Chauvin ajoelhou-se sobre o pescoço de George Floyd por oito minutos e quarenta e seis segundos.

A cena foi registrada em filmagens feitas por pessoas que estavam na rua e presenciaram a ação policial. Nas diversas gravações feitas pode-se ver nitidamente George Floyd repetindo “eu não consigo respirar”, sendo completamente ignorado pelo policial. Essas filmagens foram manchete nos principais jornais em todo mundo e reacenderam o movimento do Vidas Negras Importam, levando milhares de pessoas às ruas em protesto contra a morte de Floyd e a brutalidade policial.

O documentário de Peck nos faz refletir sobre o “estado da civilização” que produziu a fotografia a que Lorraine Hansberry se referia na reunião com Bobby Kennedy. A narrativa de Peck nos convida a observar que a sociedade estadunidense continua em uma permanente situação de indiferença, persiste sistematicamente em gerar agressões contra a população negra. Para além do policial que se ajoelha sobre o pescoço de outro ser humano mesmo que este já esteja imobilizado, de bruços e com algemas, existem todos os demais que pararam e assistiram impassíveis a um assassinato, filmando tudo com seus respectivos celulares, sinalizando que os linchamentos públicos de pessoas negras naquela sociedade jamais deixaram de ser entretenimento. A diferença é que agora podem ser transmitidos ao vivo pelas redes sociais. Do conforto de seus lares, as pessoas assistem vidas negras serem ceifadas diariamente.

5.5 “Por que vocês fazem de mim um negro?”

Inúmeras vezes no transcurso desta pesquisa nos ocupamos de caracterizar os processos que levaram as sociedades ocidentais a idealizarem um modelo de sujeito pretensamente universal. Em busca de legitimar esse sujeito constituído pelos pressupostos civilizatórios do Ocidente, em especial valores ligados às nações europeias, as sociedades ocidentais desenvolveram uma retórica e uma narrativa repletas de recursos discursivos que tinham como objetivo único a discriminação de todos os demais sujeitos não europeus. Essa perspectiva, no transcurso da história do Ocidente, promoveu o fortalecimento constante de um ideário que acabaria por consolidar a noção de outro, baseada exclusivamente nos aspectos físicos e culturais que tornavam os indivíduos diferentes do sujeito ocidental.

Nos dedicamos a caracterizar como o ideário baseado na pretensa universalidade do sujeito ocidental foi utilizado como justificativa para os diversos processos coloniais, culminando na diáspora e nos escravismos entre os séculos XVII e XIX. A noção de que o diferente é sempre o “outro” foi utilizada também para construir uma retórica de animalização desse outro, reduzindo-o exclusivamente à categoria de força de trabalho, mercadoria, uma coisa não humana, discurso fundamental para que a escravização de populações africanas se prolongasse por tanto tempo.

Mesmo com o declínio e o fim das economias escravistas por todo o mundo, a mentalidade que sustentou essa prática continuou a se perpetuar entre as nações forjadas no processo colonial. Cada nação construída pelo colonialismo tem um processo histórico com características que as tornam peculiares. Neste trabalho nos detivemos no processo histórico dos Estados Unidos e como ele influenciou socialmente a construção do sujeito negro estadunidense, em especial sobre a perspectiva do escritor James Baldwin.

Baldwin, ciente da dificuldade de compreensão de que a segregação racial nos EUA era uma questão moral da sociedade, não se furta de responsabilizar a população branca, creditando de alguma forma à pretensa universalidade do sujeito ocidental a invenção da comunidade negra como uma versão do outro.

O autor – como pôde-se observar ao tratar da tensão do encontro entre Lorraine Hansberry e Bobby Kennedy – compartilha as preocupações da atriz sobre o estado moral da sociedade americana naquele momento. No filme *Eu não sou seu negro*, a narração em *off* da sequência final traz um texto de Baldwin que afirma: “o branco é uma metáfora de poder”¹²¹ (BALDWIN, 2010, p. 158, tradução nossa). Ciente disso, o autor avança na reflexão e diz: “eu

¹²¹ White is a metaphor for power,

não sou negro, sou um homem”¹²²(BALDWIN apud PECK, 2017, p. 108, tradução nossa), possibilitando a percepção de que o sujeito inventado como o “outro”, associado ao sujeito negro, também é uma metáfora de poder utilizada para categorizar seres humanos e alijá-los de direitos.

Na última parte do documentário, intitulada “Eu não sou um negro”, Raoul Peck realiza uma montagem utilizando fotografias de arquivo (Figura 27) que circunscrevem a presença negra nos Estados Unidos desde a sua fundação. Por meio de aproximações da câmera nas fotografias, Peck constrói uma sequência cuja narração em *off* afirma que a “história não é o passado. É o presente. Nós carregamos nossa história conosco. Nós *somos* nossa história” (PECK, 2016, min.). As palavras foram retiradas do discurso intitulado “Black English: A Dishonest Argument”, realizado na Wayne State University em 1980.



Figura 27: Nós sempre estivemos aqui.

Fonte: *I am not your negro*. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 86 min.

A seleção das palavras de Baldwin feita por Peck demarca a necessidade de reconhecer que o sujeito negro construiu o país e fez parte ativamente da sua história por meio do trabalho, mas também por sua arte, pela literatura, pela música, pelo desenvolvimento científico e filosófico. O sujeito negro esteve presente em todos os aspectos que constituem o que compreendemos como humanidade, mas foi sumariamente relegado à marginalidade da nação que ajudou a construir.

A escolha de Raoul Peck de iniciar a película com a entrevista de Baldwin no The Dick Cavett Show apresenta-se ainda mais proposital ao chegarmos à última cena. Após a sequência com as fotografias de arquivo, há um corte e temos Baldwin em primeiro plano no filme *The Negro and the American Promise*, de 1963. No trecho selecionado, Baldwin expõe:

¹²² I am not a nigger. I am a man.

Não posso ser pessimista, porque estou vivo. Ser pessimista significa que você tem que concordar que a vida humana é uma questão acadêmica, então sou forçado a ser um otimista. Sou forçado a acreditar que podemos sobreviver a tudo o que devemos sobreviver. Mas o negro neste país ... o futuro do negro neste país é precisamente tão brilhante ou tão escuro quanto o futuro deste país. Depende inteiramente do povo americano se eles vão ou não enfrentar, lidar com e abraçar esse estranho a quem eles caluniaram por tanto tempo. O que os brancos têm que fazer é tentar descobrir em seus próprios corações porque foi necessário ter um “negro” em primeiro lugar, porque eu não sou negro. Eu sou um homem. Mas se você acha que sou negro, isso significa que precisa dele. A pergunta que você tem que fazer a si mesmo, a população branca deste país tem que se perguntar, Norte e Sul porque é um país e para um negro não há diferença entre o Norte e o Sul - é apenas uma diferença entre o jeito que eles castram você, mas o fato da castração é o fato americano ... Se eu não sou o negro aqui e você o inventou, você o branco inventou, então você tem que descobrir o porquê. E o futuro do país depende disso, seja ou não capaz de fazer essa pergunta.¹²³ (BALDWIN apud PECK, 2017. p. 108-109, tradução nossa)

Ao trazer essa fala de Baldwin, Peck utiliza as palavras do próprio escritor para responder à pergunta inicial do documentário, feita por Dick Cavett em seu programa de entrevistas. O questionamento de Cavett a respeito de “por que os negros não são otimistas?” é levado a um nível mais profundo de reflexão no trecho de *The Negro and the American Promise*. A necessidade de ser otimista anuncia-se como uma forma de resiliência, de “sobreviver a tudo o que devemos sobreviver”, dando continuidade a uma história muito maior que aquela focada na colonização e produzida durante o período escravagista.

James Baldwin, como demonstrado pela seleção de textos que foram utilizados para tecer o documentário de Raoul Peck, expõe a necessidade de uma reflexão que ainda não foi empreendida com a seriedade que ela demanda, sobre a condição do sujeito negro no mundo contemporâneo.

Para além de responder à questão sobre o que, em primeiro lugar, motivou em algum momento da história a invenção da categoria negro, Baldwin clama para que a pergunta seja feita: o que, em primeiro lugar, motivou a invenção da categoria “negro”? Ter a condição moral

¹²³ I can't be a pessimist, because I'm alive. To be a pessimist means you have to agreed that human life is an academic matter, so I'm forced to be an optimist. I'm forced to believe that we can survive whatever we must survive. But the Negro in this country... the future of the negro in this country is precisely as bright or as dark as the future of this country. It is entirely up to the American people whether or not they are going to face and deal with and embrace this stranger who they have maligned so long. What white people have to do is try and find in their own hearts why was necessary to have a “nigger” in the first place, because I'm not a nigger. I'm a man. But if you think I'm a nigger, it means you need him. The question that you've got to ask yourself, the white population of this country has got to ask itself, North and South because it's one country and for a Negro there is no difference between the North and the South – it's just a difference in the way they castrate you, but the fact of the castration is the American fact... If I'm not the nigger here and you invented him, you the white people invented him, then you've got to find out why. And the future of the country depends on that, whether or not it is able to ask that question.

de formular essa pergunta é fundamental, mais importante talvez do que simplesmente respondê-la. É justamente nesse ponto que o filme de Peck se apresenta mais vigoroso, ao demonstrar, por meio da narrativa que concede presença ao escritor James Baldwin, que a sociedade estadunidense não goza das condições morais para formular tal pergunta e tampouco outras concernentes à condição do sujeito negro naquela sociedade.

Eu não sou seu negro se apresenta ao espectador como uma poderosa ferramenta de resgate das histórias e trajetórias dos negros estadunidenses ao se propor recontar a história daquele país por meio da jornada de três lideranças do movimento negro. O filme de Peck dá vida a uma narrativa do processo histórico dos Estados Unidos da América que não está incluída na História dita “oficial” daquele país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este mundo não é mais branco, e nunca mais voltará a ser.
James Baldwin

O mundo nunca foi branco, pelo menos não deste lado do Atlântico. Os discursos elaborados ao longo da história ocidental criaram essa imagem embranquecida do mundo, uma tentativa de universalização da ideia de sujeito centrada em seus próprios valores e imagem. No entanto, os sujeitos negros não deixaram de habitar esse mundo por isso, nem de elaborar discursos sobre o seu próprio estar no mundo. Por mais insistentes e violentas que tenham sido as investidas do pensamento ocidental contra os sujeitos negros, não foram suficientes para apagar suas existências.

Por mais rebuscados que tenham sido os discursos que tentaram animalizar os corpos negros, lhes roubar a humanidade, formas outras de resistir a esse processo de violência, de produzir arte e de comunicar a respeito da existência desses sujeitos floresceram. James Baldwin, “o filho mais desprezado da casa”, nos encara de frente e demonstra por sua produção escrita reflexões sobre a constituição do sujeito negro e sua experiência na sociedade estadunidense.

Baldwin deixou uma obra extensa e, provavelmente, nunca esperou que seus escritos chegassem ao Brasil, muito menos nas mãos de uma jovem negra que lutava constantemente com a condição de ser o *outro* na sua terra natal. Ler Baldwin e estudar sua trajetória foi uma jornada transformadora, foi reconhecer que não estava só, que muitos outros, antes desta tese, já se encontraram no dilema em que nos encontramos. Não só isso, construíram as trincheiras para resistir a todo processo de silenciamento e produzir arte, pensar e refletir sobre as questões particulares ligadas à experiência negra na sociedade ocidental.

Falar sobre uma perspectiva pessoal neste momento torna-se inevitável e de suma importância, praticamente uma obrigação, já que se trata aqui de um corpo que foi atravessado por diversas questões: ser mulher, ser pobre, ser branca demais para ser negra, ser negra demais para ocupar o lugar de privilégio que eu assistia impassível. O que uma pessoa como eu poderia ter em comum com um autor que buscava constantemente refletir sobre a condição humana e denunciava com maestria a imposição dos modelos universalizantes de humanidade? Baldwin, me encarando de frente, me mostrou que o branco é uma metáfora de poder, e justamente essa

metáfora de poder foi utilizada para a manutenção dos privilégios de uma parcela dos sujeitos ao passo que a outra tinha sua humanidade anulada. O *outro* é imaginado, criado como categoria para justificar a hegemonia e o colonialismo europeu.

A realidade da população negra é indiscutivelmente marcada pelo processo da escravidão. Este acontecimento separou de forma drástica o mundo em dois grupos: os brancos e os não brancos, ou os “outros”. Nota-se o efeito dessa separação até hoje. O que Baldwin se esforça em mostrar na sua obra é como essa divisão esculpiu os Estados Unidos.

Como esta pesquisa demonstrou, seu trabalho sinaliza a importância de compreender que a luta pelo reconhecimento e estabelecimento de uma dignidade mínima para sujeitos negros nunca foi interrompida. Além disso, é parte fundamental da constituição do processo histórico dos Estados Unidos, comumente negligenciada pela historiografia dita “oficial”.

Iniciamos nossa reflexão, nesta tese, propondo um tipo de percurso. Passamos por alguns dos cânones que se destacam na formulação do pensamento ocidental e na construção da noção de sujeito que vigorou imperiosamente no mundo colonizado. Essa abordagem dos percursos traçados pelo pensamento ocidental na elaboração da noção de sujeito nos possibilitou identificar e trazer para o campo dos estudos literários as reflexões que nos permitem observar como esses discursos foram elaborados e seus desdobramentos na experiência de ser negro, em especial ser negro nos EUA.

Por meio desse percurso histórico do pensamento ocidental, pôde-se identificar as continuidades e rupturas na trajetória do sujeito negro na sociedade, o que foi abolido e o que persistiu nessas sociedades, os lugares ocupados por esses sujeitos negros ao longo da narrativa histórica estadunidense. Identificar esses lugares historicamente ocupados por sujeitos negros ao longo desta narrativa, levando a perceber que Baldwin era um autor que se destacava na contramão das perspectivas hegemônicas, colocando o sujeito negro no centro da narrativa e devolvendo-lhe um olhar humanizado que fora roubado pelo colonialismo e pelas visões universalizantes de sujeito.

Nesta direção, nos deparamos com a obra de Baldwin *Go tell it on the mountain* que tomamos como *corpus* literário em um capítulo deste trabalho, de imediato reconhecemos as potencialidades que trazia. Estudando mais detidamente esta obra, percebemos o quanto o trabalho do autor ergue-se como uma voz potente, capaz de arrancar o leitor dos sulcos costumeiros da linguagem e das narrativas viciadas em reduzir a existência dos sujeitos negros a lugares subalternos. A narrativa, conforme analisado, se desdobra no coração de uma família afro-americana. Por meio do texto literário, Baldwin expressa dilemas, questões, problemáticas e o cotidiano de uma família cingida pela segregação racial que vigorou nos Estados Unidos

até meados de 1964. Para além de colocar o sujeito negro como foco central da sua produção literária, o autor, em seu romance de estreia, também contribui para a quebra do longo hiato no mercado editorial estadunidense deixado pela ausência de obras cujo sujeito negro ocupa lugar de destaque.

Na mesma perspectiva, observamos que esse rompimento do hiato dos negros no mercado editorial estadunidense sofreu forte abalo com a estreia do romance de Baldwin. O impacto também pôde ser sentido no campo do cinema e das produções focadas no grande público da TV estadunidense, uma vez que *Go tell it on the mountain*, relido e recriado em forma de filme, foi feito com o propósito de extrapolar o nicho de público que já havia sido cativado pela obra escrita de James Baldwin.

A produção cinematográfica de *Go tell it on the mountain* foi realizada trinta anos após o lançamento do romance que já tinha influenciado diversos artistas como mencionado anteriormente. Mas, ao levar essa narrativa para a televisão, o alcance das palavras de Baldwin foi renovado. Sendo assim, compreende-se que os escritos de James Baldwin se configuram como uma potente ferramenta de interrupção do silêncio a que a comunidade negra fora relegada, tanto no campo da literatura quanto no do cinema.

A inserção da obra de James Baldwin nos debates relacionados à literatura e ao cinema o projetaram também ao lugar de crítico de cinema e de literatura produzida por negros, perspectiva que o autor levou ao público sobretudo por meio de ensaios. O teor desses ensaios, posteriormente compilados na obra *Notas de um filho nativo*, apresenta questões interessantes para compreendermos o lugar que o sujeito negro que produzia literatura ocupava naquela sociedade e como eles e suas obras eram lidos pelos pares que refletiam sobre a literatura.

Um pensamento em especial parecia incomodar Baldwin: o autor colocava-se em uma posição crítica em relação à literatura de protesto feita por negros; ele questionava uma espécie de compromisso que esses autores tinham com a produção de uma literatura que muitas vezes estava restrita a denunciar as condições degradantes a que os sujeitos negros eram submetidos naquela sociedade. Baldwin não se furtava a apresentar essas denúncias em suas próprias obras, no entanto, o autor também estava interessado nas muitas camadas que compõem os sujeitos negros, seus dramas existenciais e a complexidade de ser um corpo negro na sociedade estadunidense. Assim, o autor, ao refletir sobre o personagem de Richard Wright, considera que:

a tragédia de Bigger não é ser frio ou ser negro ou estar faminto, nem mesmo ser um negro americano, e sim o fato de que ele aceitou uma teologia que lhe nega a vida, de que ele admite a possibilidade de ser sub-humano e se sente

impelido, portanto, a lutar por sua humanidade segundo os critérios brutais que herdou ao nascer. Mas nossa humanidade é nosso fardo, nossa vida; não precisamos lutar por ela; basta fazer o que é infinitamente mais difícil - isto é, aceitá-la. O romance de protesto fracassa por rejeitar a vida, o ser humano, por negar sua beleza, seu pavor, seu poder, ao insistir que apenas sua categorização é real e não pode ser transcendida. (BALDWIN, 2020, p. 49)

James Baldwin expressa um desejo de que a literatura produzida por negros no seio da sociedade estadunidense extrapolasse as narrativas que versam sobre as mazelas oriundas da escravidão e do colonialismo. O autor potencializava outras nuances da experiência de ser negro nos Estados Unidos, trazendo elementos do cotidiano, construindo personagens negros complexos, profundos, ambíguos e multifacetados, enfim, humanos. Devolvendo aos sujeitos, por meio da produção literária, a humanidade que lhes fora tirada. Baldwin se interessava e sentia-se tocado pela perspectiva engajada da literatura de protesto. No entanto, se interessava muito mais pela reconquista da condição humana do sujeito negro, trabalhava essa reconquista conferindo uma extraordinária complexidade aos personagens e enredos das suas narrativas.

Quando negligenciamos, negamos, escamoteamos sua complexidade que nada mais é do que a inquietante complexidade que caracteriza todos nós - somos diminuídos e perecemos; é somente dentro dessa teia de ambiguidades e paradoxos dessa fome, desse perigo e dessa escuridão, que podemos encontrar ao mesmo tempo nós mesmos e o poder que nos libertara de nós mesmos. E esse poder de revelação que é a tarefa do romancista, essa jornada em direção a uma realidade mais vasta que deve ter precedência em relação a todas as outras exigências. O que hoje é apregoado como a Responsabilidade do romancista - ao que parece, sua obrigação de assumir formalmente que ele está envolvido e afetado pela vida de outras pessoas e de dizer algo edificante sobre esse fato óbvio-implica, quando ele acredita nisso, sua corrupção e nossa perda; ademais, essa responsabilidade tem raízes nessa exata mecanização, está interligada a ela e a intensifica. Tanto *Gentleman's Agreement* quanto *O destino bate à sua porta* exemplificam esse medo terrível do ser humano, a determinação a reduzi-lo a algo menor. (BALDWIN, 2020, p. 42)

Ao colocar em destaque as diversas nuances do estar no mundo dos sujeitos negros – utilizando como recurso a ampliação de elementos que conferem complexidade à narrativa e apresentam múltiplas possibilidades de perceber, enxergar e narrar a experiência daquela comunidade, o autor acaba por construir um registro que coloca em relevo elementos que possibilitam que a narrativa histórica dos Estados Unidos seja repensada, reconstruída, enriquecida e recontada a partir da perspectiva do sujeito negro estadunidense.

O cineasta Raoul Peck, em seu filme *Eu não sou seu negro*, utiliza os elementos fornecidos pelos escritos e falas de James Baldwin para recriar por meio da perspectiva do autor sua própria narrativa dos processos históricos dos Estados Unidos na contramão da narrativa hegemônica historicamente comprometida com a exclusão e silenciamento dos sujeitos negros.

Peck enxergou na obra de James Baldwin, incluindo escritos inacabados, um rico “arquivo” da história dos negros nos Estados Unidos. Arquivo, no sentido mais potente do termo, é o que sinaliza a historiadora Arlete Farge:

O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história. O arquivo não escreve páginas de história. (FARGE, 2015, p. 14)

Sendo assim, nota-se que Peck reconheceu no trabalho do autor uma fonte capaz de fornecer-lhe os elementos que possibilitariam a construção de sua própria leitura do processo histórico estadunidense. A complexidade e a profundidade que caracterizam os escritos de James Baldwin foram utilizadas por Raoul Peck para trazer ao plano da imagem um olhar sobre os personagens que compõem a história dos Estados Unidos de uma forma humanizada e profunda, redesenhando a narrativa por meio das vozes historicamente silenciadas.

O cineasta atribui sentido e cria inclusive a partir das lacunas, não ditos, silêncios e textos inacabados deixados por de Baldwin. Peck não se isenta de transformar as lacunas que todo documento tem em oportunidade de se colocar no lugar de quem vai relacionar e costurar os registros, amarrar os elementos e fabricar uma nova narrativa do processo histórico dos EUA com personagens novos, muitas vezes propositalmente esquecidos.

O manuscrito inacabado de James Baldwin, “Remember this house”, foi pensado como um texto a respeito da história dos Estados Unidos utilizando como fio condutor a trajetória de três ativistas negros: Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King. Todos são ativistas antirracistas, ainda que absolutamente diferentes em métodos e estratégias de resistir. O que a escolha desse “fio condutor” para a narrativa de “Remember this house” pode nos revelar sobre as condições de existência do sujeito negro na sociedade estadunidense? Em alguma medida, o cineasta Raoul Peck apresenta uma narrativa que se não pode responder à questão, pelo menos nos fornece as pistas e o material necessário para pensá-la.

Se recuperarmos as impressões de Baldwin sobre o encontro entre Lorraine Hansberry e Bob Kennedy, o histórico questionamento da escritora ao procurador geral dos EUA sobre o estado moral da civilização que produziu a foto de Dorothy Counts indo à escola, fato abordado no capítulo 5 desta tese, também é uma possibilidade para tentarmos pensar a proposta de Baldwin em contar a história dos EUA por meio da trajetória dos três ativistas.

Levando em consideração suas diferenças, observa-se que cada um deles apresenta uma estratégia de resistência à segregação racial. Medgar Evers, um legalista, construía sua luta na

mobilização pela alteração das legislações racistas utilizando os mecanismos do próprio Estado racista, logo, foi assassinado na garagem de casa. Malcolm X alimentava uma postura mais radical de ação direta, estratégias de autoproteção e resposta armada à opressão. Foi assassinado no meio de uma palestra na frente da esposa e dos filhos. Martin Luther King, pastor, radical na estratégia da não violência, defensor do diálogo e pacifista, foi assassinado na sacada do hotel em que estava hospedado, pois iria a um comício de trabalhadores em greve.

O cineasta Raoul Peck, ao construir seu filme tendo como ponto de partida o manuscrito de Baldwin, no trabalho de organizar os fatos e conferir importância aos personagens escolhidos, expõe elementos interessantes para compreendermos as relações que envolvem a sociedade estadunidense e sua parcela negra da população. Remontando a história e expondo detalhadamente as estratégias de ação de cada um dos três ativistas, o cineasta narra que ao longo da história daquele país, nenhuma estratégia escolhida pelos sujeitos negros para combater o racismo teve resposta diferente da violência. O legalismo que caracterizava a ação de Medgar Evers foi respondido com violência. A resposta de Malcolm X à discriminação gerou uma ofensiva ainda maior do Estado estadunidense, mais violência. A tentativa de conscientização não violenta e diálogo de King também teve a violência como resposta.

Tanto o cineasta Raoul Peck quanto o escritor James Baldwin demonstram saber que a violência contra a comunidade negra que se nega a ocupar os lugares de subalternidade é uma constante na história dos EUA. Nenhuma estratégia empregada colheu frutos diferentes da violência, nos levando a recuperar o questionamento da escritora Lorraine Hansberry sobre o estado da civilização que historicamente respondeu com violência a qualquer forma de resistir à exclusão e à desumanização empregada contra a população negra naquele território.

O questionamento de Hansberry, registrado por James Baldwin e recuperado por Raoul Peck, ecoa até nossos dias e em alguma medida se mostra atual, compele-nos questionar: o que ficou para trás e o que segue sólido na mentalidade da sociedade que há poucos anos transformava linchamentos de pessoas negras em entretenimento?

A segregação racial na letra da lei caiu em 1964, mas em que estado se encontra a parcela negra da população daquele país? Quais estratégias a sociedade estadunidense desenvolveu para tentar resolver a questão racial? Essa sociedade está disposta a assumir sua parcela de culpa e debater com honestidade o problema do racismo?

O “filho mais rejeitado da casa” sinaliza um caminho possível para pensar aquela sociedade e as questões aqui propostas. Baldwin, por meio de sua produção literária, indica que os EUA, da mesma forma que o Brasil e outros países forjados nos processos coloniais, precisam encarar de frente a chaga deixada pela escravidão e o racismo que permeia todas as

estruturas dessas sociedades. Precisam empregar um radical movimento epistêmico que reconheça os sujeitos negligenciados e violentados ao longo do processo histórico desses países.

O trabalho de Baldwin nos convida a reconhecer que somente “encarando de frente” o problema da raça é possível compreender que o sujeito branco é uma metáfora de poder e os nefastos efeitos desse mecanismo na subjetividade dos sujeitos negros. É um discurso inventado para manter sujeitos não brancos em lugares de subalternidade.

Nos dias de hoje, 57 anos depois da cassação das leis de segregação racial nos Estados Unidos, essa sociedade encara o racismo e as violências que ele produziu como um problema coletivo a ser resolvido? Ou ela segue realizando a manutenção dos mecanismos de discriminação e espetacularizando a violência contra a população negra? O registro do assassinato de George Floyd em 2020, um homem negro asfixiado por um policial branco na frente de aparelhos celulares transmitindo ao mundo em tempo real, apresenta-se para nós como uma resposta muito direta a tal questionamento.

Não há nada de novo sob o sol que brilha na “terra do Tio Sam”, sobretudo quando esse sol é o mesmo que queimou as costas de uma parcela expressiva dos negros daquele país nas plantações de algodão. O episódio do policial branco, que se sente autorizado a se manter ajoelhado no pescoço de um homem negro até que a vida deixasse seu corpo, não sem antes dizer: “eu não consigo respirar”, comunica que toda a carga simbólica construída exclusivamente para negar a humanidade aos sujeitos negros segue vigorosa naquele território, viva na mentalidade coletiva daquela sociedade. George Floyd foi mais um homem negro assassinado não só por um policial, mas por toda uma estrutura que compreende o corpo negro como um corpo perigoso e violento, não reconhecendo a humanidade que lhe era inerente.

Ainda que James Baldwin, um escritor negro, tenha nos mostrado que é possível criar mundos por meio da escrita e transformar o ato de escrever em formas de resistir e transgredir as estruturas que nos violentam, a súplica de George Floyd não deixa de se converter em um brado coletivo que denuncia a perpetuação da mentalidade e dos discursos que negam aos sujeitos negros a condição humana. “Eu não consigo respirar” é uma sentença que se acomoda bem na boca de todo sujeito negro inserido naquela sociedade e nas demais nações que experimentaram a violência colonial. A sociedade estadunidense segue realizando a manutenção dessa estrutura, uma nefasta máquina de moer gente, com critério racial, “azeitada”, se atualizando e modernizando, mas infelizmente conservando sua tarefa central: negar aos sujeitos negros sua própria humanidade.

A reação ao assassinato de George Floyd que tomou conta das ruas dos EUA em 2020 estampou os noticiários do mundo todo com a frase “Vidas negras importam” como um

lembrete da urgência de pensar os lugares dos sujeitos negros naquela sociedade e em todas as demais que foram perpetradas pela escravidão em seu território. Urgência de pensar o sujeito negro como humano, construindo outras narrativas que se oponham à exclusão histórica dos negros como sujeitos de direitos e passíveis de sofrer violência física e simbólica. São essas as razões que fazem a obra de Baldwin continuar atual e conectada à condição do sujeito negro naquele território.

A literatura de James Baldwin, anos antes de a popularização da *hashtag* Vidas Negras Importam ganhar a internet, já causava fissuras no *status quo* dos EUA ao apresentar por meio da arte os dilemas em que se encontrava imersa parte considerável da população daquele país. Gabriel, Florence, John, Esther, Elizabeth e tantas outras personagens encarnam nas páginas de James Baldwin os inúmeros dilemas e percalços que atravessam o sujeito negro não só no território estadunidense, mas em boa parte dos territórios que foram submetidos ao colonialismo europeu.

A arte de James Baldwin, na época em que foi produzida, denunciava que é difícil respirar sendo um sujeito negro, mas a um só tempo, por meio da tessitura das palavras, também afirmava a humanidade desses sujeitos, construindo personagens complexos, tridimensionais, conectados com a realidade que atravessa tantas pessoas.

A literatura de James Baldwin não se esgota na denúncia das condições dos negros nos EUA, mas lança-se como uma poderosa ferramenta de afirmação da vida desses sujeitos ao lhes conferir por meio de sua arte complexidade e humanidade. Ao apresentar o cotidiano das pessoas negras como objeto central de sua produção literária, a arte de James Baldwin se configura como uma ferramenta de humanização dos sujeitos negros, e não só isso, confronta os discursos que foram criados e que simplificam e menosprezam a existência dos negros.

A arte de Baldwin, em especial a literatura, como é possível notar-se ao longo desta tese, se apresenta como um tipo de convocatória para que os sujeitos negros repensem seus lugares no mundo e a sociedade também repense a forma como historicamente tratou o sujeito negro. É a arte de um sujeito negro que se lança na tentativa de humanizar a coletividade na qual está inserido, um tipo de literatura que convida a sociedade a romper as amarras que historicamente enlaçaram a comunidade negra. Por meio da literatura de Baldwin, nota-se que a arte é parte fundamental do processo de libertação dos sujeitos das condições de subalternidade a que historicamente foram relegados.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Barry D. Inferiorization and “Self-Esteem”. *Social Psychology*, v. 41, n. 1, p. 47-53, mar. 1978.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Trad. Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALS, Hilton. *The enemy within – the making and unmaking of James Baldwin*. New York: New Yorker Magazine, 1998. Disponível em:
<https://www.newyorker.com/magazine/1998/02/16/the-enemy-within-hilton-als> (último acesso em 12 de novembro de 2021 às 15:08).
- ANI, Marimba. *Yurugu: an african-centered critique of European cultural thought and behavior*. Michigan: Africa Word Press, 1994.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2002.
- _____. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas: Papirus, 2002.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Ed. Unb, 1999.
- BADIOU, Alain. *Metapolitics*. New York: Verso 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Hucitec LTDA, 1990.
- BAKLANOFF, Joy Driskell. *The Celebration of a Feast: Music, Dance, and Possession Trance in the Black Primitive Baptist Footwashing Ritual*. *Ethnomusicology* 31: 381-394, Indiana University Bloomington, 1987.
- BALDWIN, James. *Go tell it on the mountain*. London: Great Britain, 1953.
- _____. *Nobody Knows my Name*. New York: Vintage Editions, 1998.a

_____. *The devil finds work*. New York: Vintage Edition, 1998.b

_____. *Cross of Redemption*. New York: Vintage Books, 2010.

BALDWIN, James; PECK, Raoul. *I am not your negro: a major motion picture directed by Raoul Peck*. New York: Vintage International, 2017.

_____. *Notas de um filho nativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BARBETTE, G.; SCALA, A. “O retorno da moral”. In: Escobar, Carlos H. D. *O Dossiê. Últimas Entrevistas*. 1989.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BARBOSA, Weynna Elias. *O que pode o espectador?: políticas do documentário autobiográfico*. Campinas: [s.n.], 2015. (Dissertação de mestrado)

BASSEY, Magnus O. *What is Africana Critical Theory or Black Existential Philosophy?* JOURNAL OF BLACK STUDIES, Vol. 37 No. 6, July 2007 914-935.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

BILLINGSLEY, Andrew; CALDWELL, Cleopatra Howard. *The Church, the Family, and the School in the African American Community*. In: *The Journal of Negro Education* Vol. 60, No. 3, Socialization Forces Affecting the Education of African American Youth in the 1990s (Summer, 1991), pp. 427-440. Published By: Journal of Negro Education. 1991

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano. In: Teoria contemporânea do cinema, volume I / Fernão Pessoa Ramos, organizador. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CARDOSO, Luís Miguel. *A problemática do narrador – Da literatura ao cinema*. In: Lumina - Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CHADBOURNE, Richard M. *A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay*. In: Comparative Literature Studies, Vol. 20, No. 2 (Summer, 1983), pp. 133-153. Published By: Penn State University Press Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40246392> (último acesso em 12 de novembro de 2021 às 22:28).

COLLINS, Patrícia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O Filme-Ensaio: Desde Montaigne e Depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAWSON, Christopher. *Criação do ocidente: a religião e a civilização medieval*. Tradução de Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2016.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, v. 71, p. 2-11, maio. 2012. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71scribd.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

_____. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha?* São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

- DICKENS, Charles. *Um conto de duas cidades*. São Paulo: Nova Cultura, 2002.
- DOUGLASS, Fred. "Reconstruction," *Atlantic Monthly*, Dec. 1866.
- DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- DUBY, Georges. *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DURKHEIM, Émile. *Da Divisão Social do Trabalho*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ELIAS, Nibert. *O Processo Civilizador*. Trad. Renato Janine Ribeiro. v.1-2. Rio de Janeiro: JorgeZahar, 1997.
- ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. *Constitution of the United States*. 1787. Disponível em: <https://www.senate.gov/civics/constitution_item/constitution.htm>. Acesso em: 15 ago. 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- _____. *O sabor do arquivo*. Trad. Fatima Murad. São Paulo: EDUSP. 2015.
- FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987
- _____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Gênese e estrutura da antropologia de Kant & A ordem do discurso*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail e Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

FRANCO JUNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos [1930 – 1936]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GARZA, Alicia. *A Herstory of the #BlackLivesMatter Movement*. In: The Feminist Wire, October 7, 2014. Disponível em:

[efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.collectiveliberation.org%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2015%2F01%2FGarza_Herstory_of_the_BlackLivesMatter_Movement.pdf&clen=193190&chunk=true](https://www.collectiveliberation.org/wp-content/uploads/2015/01/Garza_Herstory_of_the_BlackLivesMatter_Movement.pdf) (Último acesso em 12 de novembro de 2021 às 15:03).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara

Koogan S.A., 1973.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o Romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual Editor, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.hall

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IKARD, David. "Love Jones: A Black Male Feminist Critique of Chester Himes's If He Hollers Let Him Go". *African American Review*, v. 36, n. 2, p. 299-310, 2002.

KARDEC, Alan. *Revista Espírita - Jornal de estudos psicológicos*. Federação Espírita Brasileira. Disponível em:

efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fwww.febnet.org.br%2Fba%2Ffile%2FDownlivros%2Frevistaespirita%2FRevista1862.pdf&cflen=1583947&ch unk=true (último acesso em: 12 de novembro de 2021, às 11:26)

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form – A theory of art*. New York: Charles Scribner's Son, 1953.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOOMBA, Ania. *Colonialism / Postcolonialism*. New York: Routledge, 1998.

LOTTMAN, Herbet R. *A Rive Gauche: escritores, artistas e políticos em Paris 1930-1950*. Trad. Isaac Piltcher. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MALOMALO, Bas'Ilele. *Branquitude como dominação do corpo negro: diálogo com a sociologia de Bourdieu*. *Revista da ABPN* • v. 6, n. 13 • mar. – jun. 2014 • p. 175-200

MAMBROL, N. (2018). *Phenomenology*. Disponível em: <https://literariness.org/2017/11/05/phenomenology> (Último acesso em 12 de novembro de 2021 às 14:38).

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONTEIRO, Anthony. *W.E.B. DuBois and the study of Black Humanity: A Rediscovery*. In: *Journal of Black Studies*, Vol. 38, nº 4 (Mar 2008) pp. 600-621. Published by: Sage Publications Inc.

MORGAN, Edmund. *Escravidão e Liberdade. O paradoxo americano*. In: *Estudos Avançados*, 14 (38), 2000.

MORTON, Samuel George. *Crania Americana: Or A Comparatif View of The Skulls of Various Aboriginal Nations Of ... America*. Londres: SIMPKIN, MARSHAL & CO, 1839.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Manins. - Campinas. SP: Papyrus, 2005.

PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2004.

PEREIRA, Ana Carolina Barbosa. *Na transversal do tempo: natureza e cultura à prova da história*. 2013. 225 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

RAJIV, Sudhi. *Forms of Black consciousness*. New York: Advent Book, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. v. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *Mas afinal... o que é mesmo um documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O Mestre Ignorante: Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2011.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SMITH, Anthony D. *National Identity*. Harmondsworth: Penguin. 1991.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SAWYER-LAUÇANNO, C. *Escritores americanos em Paris, 1944-1960*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

SCHOLES, Robert; KLAUS, Carl. *Elements of literature: essay, fiction, poetry, drama, film*. New York: Oxford University Press, 1969.

STOWE, Harriet Beecher. *A Cabana do Pai Tomás ou a vida dos pretos na América, romance moral*. Trad. Francisco Ladislau Álvares d'Andrada. Paris: Rey et Belhatte, 1853.

YOUNG, Jock. *A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: REVAN, 2002.

WACQUANT, Löic. *Os condenados da cidade: estudos sobre marginalidade avançada*. Tradução de João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: REVAN; FASE, 2001.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Robert L., BYARS, Harry. The effect of academic integration on the self-esteem of southern negro students. *The Journal of Social Psychology*, n. 80, p. 183-188. 1970.

Referências Filmicas:

Go tell it on the mountain. Direção: Stan Lathan. Estados Unidos: Learning in Focus. 1984. Som. Color. 96 min.

I am not your negro. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film. 2016. Som. Color/Black and white. 93 min.