



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jânderson Albino Coswosk

**Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em
James Baldwin**

Rio de Janeiro

2022

Jânderson Albino Coswosk

Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em James Baldwin

Tese apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Doutor ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estudos de
Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B181 Coswosk, Jânderson Albino.
Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em James
Baldwin / Jânderson Albino Coswosk. – 2022.
283 f. : il.

Orientadora: Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Baldwin, James, 1924 – 1987 – Crítica e interpretação - Teses. 2.
Corpo humano na literatura - Teses. 3. Negros na literatura – Teses. 4.
Racismo na literatura - Teses. 5. Pintura – Teses. 6. Fotografia – Teses. I.
Salgueiro, Maria Aparecida Andrade. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(71)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jânderson Albino Coswosk

Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro em James Baldwin

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de janeiro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Aparecida Ferreira de Andrade Salgueiro (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Leila Assumpção Harris
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Eneida Leal Cunha
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

A Vinicius, Adriano e Adriana, pilares desta tese e da vida.

A todos os “Baldwins”, “Marielles”, “Lords” e tantos/as outros/as espalhados/as mundo afora, cujas potências exibem traços de sobrevida na luta diária daqueles/as que não se rendem às armadilhas do racismo.

AGRADECIMENTOS

A Vinicius, meu maior incentivador, quem acredita mais em mim do que eu mesmo. Obrigado por sempre caminhar junto, nesta e noutras jornadas – te amo!

A Adriano e Adriana Senhorelo, pelo apoio incondicional durante todos esses anos.

Aos meus pais Jacira e João (*in memoriam*) e aos meus irmãos Judson, Jaqueline, Jaquilda e Joelma, pelo apoio constante.

À Professora Cida Salgueiro, pela orientação, partilha acadêmica, generosidade e afeto, tão fundamentais ao percurso doutoral. Obrigado por seguir comigo na academia e na vida e por acreditar que havia um lugar no mundo para essa pesquisa.

À Nathalie Ommundsen Pessoa, pelo diálogo no bar do Alex, sem o qual esta tese não existiria.

Ao Instituto Federal do Espírito Santo, cujo incentivo à formação foi essencial para a finalização da pesquisa. Dedico um agradecimento especial aos amigos e colegas de trabalho Valdete, Angela, Jacyara, Romulo, Deila e Aline.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em especial aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras, aos técnico-administrativos e aos funcionários terceirizados por todo o amparo.

Aos Professores João Cezar de Castro Rocha, Adriana Jordão, Deise Quintiliano e Julio França, pela generosa acolhida e partilha acadêmica.

À Professora Eneida Leal Cunha, pela possibilidade de participação na disciplina “Contemporaneidade e Crítica Cultural (Áfricas, outros modos de usar)” em 2017/2 e pela organização do seminário “Áfricas, Singular Plural”, sem os quais não teria avançado tanto nas discussões aqui expostas.

Ao Dartmouth College, em especial ao Professor Carlos Minchillo e às bibliotecárias Jill Baron e Amy Witzel pela generosidade e disponibilidade constantes. Obrigado pelo acesso ao imenso e rico acervo que contribuiu imensamente para o trabalho.

À Autograph ABP e a Cherelle Sappleton, pelo acesso às fotografias de Rotimi Fani-Kayode e pela oportunidade de mergulhar fundo no universo fotográfico afrodiaspórico.

Ao Institute of International Visual Arts – Iniva – Stuart Hall Library, Chelsea College of Arts, principalmente a Tavian Hunter, pelo acolhimento e acesso ao valioso arquivo dessa biblioteca.

À Levi Prombaum, pelo afeto, pelo profundo diálogo sobre a relação entre James Baldwin e Beauford Delaney e por crer neste trabalho como modo de trazer Delaney para a América do Sul.

À Ana Cristina Pereira (Universidade do Porto), a Carol Ann Dixon (University of Sheffield) e Yalie Kamara (University of Cincinnati), pelas constantes trocas acadêmicas desde o evento *AfroEuropeans 2019*, que, de algum modo, ajudaram a sedimentar esta tese.

Aos amigos Igor e Barbara, pela leitura atenta.

Às amigas Fernanda, Valeria, Ariane, Maria Inês e Wanessa Regina, pelo apoio constante na academia e na vida.

Aos amigos Wanessa Gonzalez, Célia, Mariana, Mariano, Mônica e Alon, pela torcida e apoio constantes.

Aos meus sogros, Rinah e Roberto, e meus cunhados, Herbert, Gustavo, Ícaro e Leilane, pelo incentivo e presença em minha vida.

À Lenir Maria dos Santos (*in memoriam*), por ser doação e abrigo muito antes do doutorado.

A todos/as que direta ou indiretamente contribuíram para a finalização da pesquisa.

O QUE PODE UM CORPO NEGRO?

Julio Cesar de Tavares

RESUMO

COSWOSK, Jânderson Albino. *Cartografias do corpo: disrupções imagéticas do corpo negro* em James Baldwin. 2022. 283 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A presente tese teve como objetivo mapear, na combinação entre literatura e diferentes suportes plásticos, filmicos e fotográficos, a representação do corpo negro na obra literária e ensaística de James Baldwin (1924-1987). O estudo investe na composição da escrita plástica de Baldwin para analisar i) o corpo negro enquanto um elemento “estrangeiro” ao Ocidente, evidenciando o caso brasileiro como parte integrante de tal estrangeirização corporal; ii) a vulnerabilidade do corpo negro frente ao sistema prisional estadunidense e à segregação habitacional que formata a arquitetura das comunidades afro-americanas; iii) os impactos da relação afetiva e artística entre James Baldwin e o pintor Beauford Delaney, além de suas colaborações com o pintor Yoran Cazac e com o fotógrafo Richard Avedon, as quais traduzem o desejo do escritor pela combinação entre imagem e literatura e delimitam os caminhos que Baldwin traçou para construir corpografias verbais e visuais em sua obra; por fim, iv) a ausência pontual da corporalidade negra em parte da ficção baldwiniana e a dramatização dos resquícios da gênese dos Estados Unidos enquanto produto de uma supremacia branca, masculina e heterogendrada. Considerando o quadro em tela, discutiremos a normatização dos papéis de gênero, raça, sexualidade e masculinidades impressas nessas narrativas imagéticas. O percurso empreendido nos auxilia a compreender a conexão entre diferentes suportes artísticos, que se constituem como contra-imagens, nas quais James Baldwin desenvolve modos alternativos de narrar a si próprio e a experiência afro-americana, pretérita e contemporânea.

Palavras-chave: James Baldwin. Estrangeirização corporal. Vulnerabilidade do corpo negro.

Corpo negro e cultura visual. Corpo, raça e sexualidade.

ABSTRACT

COSWOSK, Jânderson Albino. *Cartographies of the body: imagery disruptions of the black body in James Baldwin*. 2022. 283 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Based on the combination between literature and several plastic, filmic and photographic supports, this dissertation aimed at mapping the representation of the black body in James Baldwin's oeuvre. It invests in Baldwin's plastic writing style in order to analyze i) the black body as an "alien" component in Western history, by showing the Brazilian context as a fundamental element of such bodily foreignness; ii) the vulnerability of the black body when it comes to the U.S. prison system, along with the housing segregation that shapes the architecture of African American communities; iii) the impacts of the affective connection and artistic relationship between James Baldwin and Beauford Delaney, as well as Baldwin's collaborations with Yoran Cazac and Richard Avedon, which translate the author's desire in terms of the combination between image and literature, not to mention his pathway into a shifting arena of constructions of verbal and visual corpographies in his own work; finally, iv) the absence of black corporeality in part of the Baldwinian fiction, by juxtaposing the genesis of the United States as a result of a white, male, and heterogendered supremacy. Therefore, we have drawn attention to the normatization of conservative gender roles, race, sexuality, and masculinities, brought to light by Baldwin's literary and essayistic works, as an attempt to understand the correlation between different artistic supports, which constitute themselves as counter-images in which James Baldwin develops alternative ways of narrating himself in addition to the African American experience.

Keywords: James Baldwin. Bodily foreignness. Vulnerability of the black body. Black body and visual culture. Body, race, and sexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	<i>Dark Rapture (James Baldwin)</i>	24
Figura 2 -	James Baldwin and his mother	25
Figura 3 -	<i>Stranger #73</i>	25
Figura 4 -	<i>“Great Men” (James Baldwin)</i>	26
Figura 5 -	Birmingham.....	27
Figura 6 -	James Baldwin e Beauford Delaney	120
Figura 7 -	Mancha de gasolina sobre uma poça de lama	123
Figura 8 -	James Baldwin e Yoran Cazac em gravura	127
Figura 9 -	James Baldwin e Tejan Karefa-Smart	128
Figura 10 -	Avenida Lenox, Harlem	133
Figura 11 -	Mr. Man	134
Figura 12 -	TJ, Blinky e WT	135
Figura 13 -	Miss Lee e Miss Beanpole	135
Figura 14 -	Perseguição policial no Harlem: fragmentos televisivos	138
Figura 15 -	Perseguição policial no Harlem: fragmentos fílmicos	139
Figura 16 -	Os óculos de Blinky	140
Figura 17 -	TJ e os pais	143
Figura 18 -	Árvore do Orgulho Negro	144
Figura 19 -	James Baldwin e Richard Avedon em distintas colaborações artísticas	151
Figura 20 -	Jerome Smith, Isaac Reynolds, Leander Perez e George Wallace	153
Figura 21 -	Fabian, The Everly Brothers e as Filhas da Revolução Americana	155
Figura 22 -	Pacientes em ala psiquiátrica	156
Figura 23 -	Malcolm X	157
Figura 24 -	William Casby e Adlai Stevenson	158
Figura 25 -	Dorothy Parker e Marilyn Monroe	159
Figura 26 -	George Lincoln Rockwell e Allen Ginsberg	160
Figura 27 -	Major Claude Eatherly, piloto em Hiroshima, 06 de agosto de 1945.....	163
Figura 28 -	A família King em três gerações	168
Figura 29 -	Horace Julian Bond	169
Figura 30 -	Emmett Till	170

Figura 31 -	<i>The Brownies' Book</i>	176
Figura 32 -	Topsy	178
Figura 33 -	Extermínio de meninos negros em <i>Ten Little Niggers</i>	179
Figura 34 -	Alligator Bait	180
Figura 35 -	Little Black Sambo e sua família	181
Figura 36 -	Frawg e seus irmãos	182
Figura 37 -	O Golliwog	183
Figura 38 -	Anúncios do <i>Pears' Soap</i>	184
Figura 39 -	James Baldwin, cineasta	188
Figura 40 -	Bette Davis	192
Figura 41 -	Os olhos de James Baldwin	195
Figura 42 -	<i>Portrait of James Baldwin, 1944</i>	198

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	NOTAS SOBRE CORPOS, LARES E FILHOS NATIVOS	21
2	FANTASMAS, NECROSES E UMA ARQUEOLOGIA DA ANIQUILAÇÃO DOS CORPOS	74
3	ENTRE PALAVRAS, IMAGENS E MORFOLOGIAS OCULARES: POR UMA ONTOLOGIA BALDWINIANA DO OLHAR	119
4	ANATOMIA DOS CORPOS ANFÍBIOS	201
	CODA	251
	REFERÊNCIAS	254

INTRODUÇÃO

Esta tese é um corpo que se escreve nas bordas e é a partir delas que ela quer ser lida. Um corpo dissidente, híbrido, interseccional, que tem como tronco, membros e pensamento teórico-crítico a obra do escritor afro-americano James Baldwin (1924-1987). Desde o lançamento de *Go tell it on the mountain* (1953), romance inaugural que lhe expôs ao panorama literário (inter)nacional e lhe rendeu grande prestígio, Baldwin tem despertado o interesse de muitos pesquisadores do campo dos Estudos Literários, de Gênero, das Artes Visuais e das Humanidades em geral. Não é à toa que tal interesse se torna ainda mais latente nas duas primeiras décadas quase vencidas do século XXI, onde seus escritos, entrevistas ou palestras, derivados de momentos-chave do século XX, ressoam como um diálogo do presente, tornando-nos seus contemporâneos.

Intempestiva, posto que foi produto de um homem inconformado com seu tempo, mas que sabia que dele não podia escapar, a obra de James Baldwin se descola dos Estados Unidos para dizer às Américas e ao resto do mundo que os rastros de dominação e segregação que gestaram seu país de origem e sua história de vida ressurgem em formas camaleônicas no mundo contemporâneo, com novas roupagens, novos atores, em um novo tecido social. Em contrapartida, Baldwin e sua linguagem ressurgem na contemporaneidade como uma linha de força anacrônica que tensiona e desestabiliza a rede semiótica do racismo e a disposição de suas imagens no presente.

O legado de James Baldwin chega até nós como “lampejos intermitentes”, “imagens-vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133): sobrevive, reinventa-se, inspira aquarelas, romances, ensaios críticos, fotografias e películas que exibem sensações análogas às que o escritor descreveu em seus ensaios e dramatizou em sua ficção no que diz respeito ao que o passado colonial deixou como herança: o racismo.

São inúmeros os estudos que contemplam a obra de Baldwin, dada a sua vida migrante e capacidade de interagir e dialogar a partir de muitas frentes. Por mais que seus escritos já desfrutem de enorme fortuna crítica que dialoga, junto ou em divergência com seus contemporâneos, e impulsiona reflexões teórico-críticas sobre o racismo (COATES, 2015; PECK, 2017), identidade e masculinidades (OFORLEA, 2017), nacionalismo negro (SCOTT, 2010), colonialidade (ZABOROWSKA, 2015), raça e sexualidade (PÉREZ, 2015; SNORTON, 2017; BOST, 2019), para citar alguns dos temas e trabalhos, a pesquisa que se apresenta investe na potência da escritura baldwiniana e na possibilidade, ainda pouco

explorada, de analisá-la vis-à-vis às “disrupções imagéticas”¹ em torno de seu próprio corpo – um corpo, como descreve seu biógrafo e amigo David Leeming, “‘escandalosamente’ negro”² (LEEMING, 1994, p. 12, tradução e ênfase nossa³) e gay. Plural e imenso, esse corpo não se limitou a viver na rigidez das significações canônicas atreladas ao escravismo, à vitimização e ao apartheid, impostas ao corpo negro pelo Ocidente a partir dos regimes coloniais (MBEMBE, 2001).

O corpo de Baldwin é um “multiplicador de corpos”: exhibe uma plasticidade volátil, dispara como uma flecha no ar e se acomoda nas entranhas das telas de Beauford Delaney; nos contornos das esculturas de Larry Wolhandler (1975); nos rabiscos e linhas traçadas por Marlene Dumas (2014); nas formas dissidentes e manipuladas das fotografias de Richard Avedon (1964); nas colagens de Njideka Akunyili Crosby (2011) e nas montagens dos documentários *James Baldwin: The Price of the Ticket* (1989), de Karen Thorsen e *I am not your Negro* (2016), de Raoul Peck.

Aqui foram apontadas algumas das formas em que esse corpo pulsante se manifesta, de modo espectral, fantasmático, para além de seus escritos literários e ensaísticos e adere a outras formas de representar a vida afro-americana e seu protagonismo negado na sociedade estadunidense.

Lidar com este devir-corpo é também correr o risco de analisá-lo dentro de esquemas que possam domesticá-lo, pô-lo em cativeiro, tirá-lo de sua maleabilidade e aderência às formas plásticas, fotográficas e fílmicas, de modo análogo a que adere às palavras. É, por fim, correr o risco de prendê-lo em esquemas interpretativos de opressão e clausura.

Por ser fruto de sua própria vida, da “experiência vivida do negro” (FANON, 2008, p. 103-26) e da inserção do corpo negro na ocidentalidade, a obra baldwiniana quer ser vista aqui como a catálise de representações imagéticas do corpo negro que instigam leituras não pactuadas no conhecimento prévio e etnográfico. Não queremos afirmar que toda a obra de Baldwin tem o “eu” como referente único e que reside apenas o caráter biográfico em sua literatura e crítica. Isso seria anular ou esgotar qualquer possibilidade de ler sua escritura para além da perspectiva de um “eu” porta-voz de um “nós”, algo que o escritor se negou o tempo todo, tornando sua literatura e textos não ficcionais um retrato antropológico e metonímico da experiência afro-americana. Queremos trazer para perto de nossas reflexões o

¹ Termo tributário a Azevedo e Cunha (2013, p. 13).

² “[...] ‘scandalously’ dark” (LEEMING, 1994, p. 12).

³ Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

corpo do escritor e sua inscrição como um tropo, uma metáfora, uma porta de entrada para ler os seus romances, poemas, contos, peças e ensaios, aliados às imagens plásticas, fotográficas e fílmicas, a fim de produzir outras afecções e significados. Saber primário desta tese, mas totalmente desprezado pelo *cogito* cartesiano, o corpo negro se apresenta o tempo todo como o agente, e não o paciente, das reflexões e relações que aqui são levantadas.

A partir da escrita plástica de Baldwin e da complexidade de seus esquemas imagéticos, é possível enxergar a escrita do corpo (sua materialidade) e o corpo na escrita, conforme apontam os trabalhos de Elam (2015), Cleary (2015) e Zaborowska (2018a). O uso dinâmico que Baldwin faz de regimes visuais e sonoros para encenar a vida negra em zonas urbanas, suas geometrias intrincadas, bem como a composição dos corpos nos espaços por ele dramatizados ou descritos em ensaios nos instigam a perceber possíveis nexos, proliferação de contágios, entre seus textos teóricos e literários e outros suportes artísticos. Além disso, os elos aqui evidenciados dão vazão a uma (contra)cartografia de corpos que exigem uma leitura menos cartesiana e mais desocidentalizada dessa zona fronteira em que a literatura se põe em diálogo com outros sistemas semânticos.

A decisão em apostar no caráter imagético da escritura baldwiniana e sua aproximação a diferentes suportes artísticos nos despertou para os seguintes questionamentos: como a literatura se contamina pela experiência plástica, sonora e fotofílmica e “pelos usos desta forma de ver, representar e recriar o mundo”? (CANELE, 2011, p. 1). Como “ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 7). Ignorar a força da “cultura da imagem” na produção ou no consumo de literatura na contemporaneidade é ignorar em que formas e níveis os diálogos que propomos ocorrem (CANELE, 2011). É ignorar, ainda, os novos discursos e narrativas que a aproximação da imagem gerada pela palavra à imagem visual pode produzir.

Nascido no Harlem em 1924, James Baldwin constrói uma retórica herdada do púlpito da congregação de seu pai adotivo, de imagens bíblicas do Velho Testamento, na versão King James e de uma sintaxe complexa e pausada. Ao tomar emprestado a estilística de Henry James (1843-1916), Baldwin cria uma escrita-imagem que beira à oralidade e conduz o/a leitor/a a criar mapas cognitivos nos quais é possível estabelecer uma relação visual, sonora e tátil com seu texto (CLEARY, 2015).

Em 1948, aos 24 anos, portando apenas 40 dólares no bolso, o escritor decide viver na França para escapar da hostilidade racial, bem como da violência em torno de sua dissidência sexual, vivenciadas diariamente em seu país. Desde então, de Paris a Istambul, da grande metrópole turca a Saint-Paul-de-Vence, Baldwin residiu ou passou por diferentes

espaços que contemplam a Europa, África e a América do Norte. Por onde não esteve fisicamente, seus escritos chegaram em tradução, fortuna crítica e com calorosa recepção.

Em verificação no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, constatou-se apenas a publicação da dissertação do pesquisador Paulo Rogerio Bentes Bezerra (2017). Com data de 2020, a tese do pesquisador está hospedada na página do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, local onde ambos os trabalhos foram defendidos. No primeiro trabalho, Bezerra (2017) se concentra em estudos sistemáticos sobre a espacialidade, identidade e desejo em *O Quarto de Giovanni*, enquanto examina o homoerotismo e negritude em *Another Country* (1962) e *Just Above My Head* (1979) no segundo. Tal fato prova a incipiente presença de trabalhos sobre Baldwin no campo da literatura pelos Programas de Pós-Graduação em Letras Brasil afora. Nos programas *stricto sensu* voltados para os Estudos Literários, detectamos apenas a dissertação de Orozimbo Paolucci Neto (2013), defendida na Universidade Federal de Minas Gerais. Todavia, o trabalho não aborda exclusivamente a obra de James Baldwin, mas faz uma análise comparada entre sua peça *Blues for Mister Charlie*, *A Raisin in the Sun* e *Dutchman*, de Lorraine Hansberry e Amiri Baraka, respectivamente. Dessa forma, esperamos que esta tese abra ainda mais frentes de estímulo para a pesquisa sobre o autor no campo dos Estudos Literários no território brasileiro.

Sua obra tem muito a dizer ao Brasil contemporâneo, que ainda carece de pesquisas acadêmicas acerca de sua produção ficcional e ensaística (SALGUEIRO, 2017). Aos poucos, os livros de James Baldwin retornam às prateleiras das livrarias brasileiras através da tradução de seus romances, iniciada em pleno regime militar e resgatada pela Companhia das Letras a partir de 2018.

É sintomático que o processo tradutório de alguns romances e ensaios de Baldwin para o português do Brasil tenha se iniciado e estagnado rapidamente nos anos 1960, na mesma velocidade em que a repressão e a tortura moldaram os olhos e as mãos do tradutor. Naquele momento, não havia espaço para a insurreição que os escritos traduzidos de Baldwin poderiam provocar na mentalidade dos/as leitores/as brasileiros/as.

A orelha da primeira tradução de *Giovanni's room* para o português do Brasil, por exemplo, apresenta a obra como verdadeiro labor com a linguagem, bem “menos chocante no contexto da ditadura militar vivida no país à época” (AMORIM, 2014, p. 62). Em comunhão às observações de Maria Aparecida Salgueiro (2014, p. 74) a propósito da tradução no Brasil de textos escritos por autores/as afro-americanos/as, observamos que a “máscara” aplicada à orelha e ao romance de Baldwin em língua portuguesa mostrava

claramente que todo processo tradutório envolve relações de poder, visíveis ou ocultas. Por se tratar de um romance que narra a relação amorosa entre dois homens, era necessário omitir ou “suavizar” a liberdade sexual dos personagens David e Giovanni ao aparelho da censura em 1967, período em que saiu a primeira tradução brasileira do romance.

Dado o mundo contemporâneo, no qual a “evidência” do corpo negro rasga o passado e o presente para exibir sua existência e protagonismo, o que fazer com as inúmeras disrupções imagéticas que continuam a atravessar a contemporaneidade, tendo a materialidade do corpo de Baldwin, através de seus textos críticos e ficcionais, como o disparo desse curto-circuito? Como lidar com tais insurgências imagéticas do corpo negro de modo a abarcá-las fora da perspectiva do “armário”, do “segredo”, da ocidentalidade, mas como uma abertura, uma disritmia, uma possibilidade de se multiplicar em outras figurações? Como desenvolver outros modos de usar tais figurações para chacoalhar a ficção linear que se estabeleceu na história do Ocidente, mas que não contempla os corpos negros?

Por se tratar de inquietações que se impõem ao estudo em tela e por serem direcionadas a um escritor, cuja personalidade e obra não se confinaram a rótulos, ao “armário” e nem à rigidez estilística e temática (LEEMING, 1994), reafirmamos a necessidade de reflexão sobre a força plástica da escritura de Baldwin e suas ressonâncias pretéritas e contemporâneas, à luz de outros suportes artísticos.

Quisemos propor um encontro de Baldwin com críticos de teatro, dos estudos do som, cinema, fotografia e pintura que pensam sua escritura, somados àqueles que a historiografia literária estadunidense já consagrou, mas, principalmente, àqueles que procuraram ler Baldwin pelas bordas, pelos rastros que ele deixou para compor linhas de fuga e leituras menos cristalizadas de sua obra.

De modo descontínuo e espiralar, os capítulos privilegiam tanto os textos literários quanto ensaísticos para análise. O primeiro versa sobre o caráter “estrangeiro” atribuído ao corpo negro, considerando o ensaio *O Estranho no vilarejo*, originalmente publicado na coletânea *Notes of a Native Son* ([1955] 1968). A visão do corpo negro enquanto “alienígena” se afirma no ensaio quando Baldwin narra o momento que visitou Leukerbad, um minúsculo vilarejo suíço. Ao notar que talvez fosse o primeiro negro a pisar naquele espaço, a partir dos olhares racializados dos nativos do vilarejo, alheios às lutas pelos Direitos Civis, Baldwin se percebe “estranho” à ocidentalidade e reflete, à distância, sobre a inserção do corpo negro na história de seu país e a condição de *alien* a que ele foi acometido.

Tomamos como ponto de partida as abordagens das quais Baldwin se vale e percebemos que a predominância da primeira pessoa em seus ensaios funciona não só como

ferramenta para o entendimento da psique afro-americana e instrumento de combate ao racismo, mas também imprime um caráter híbrido à sua escrita, quando a forma “ensaio” se contamina a uma linguagem muito próxima à literária, tendo seu próprio corpo como ingrediente primário dessa hibridez textual (BIGSBY, 1979).

Tal perspectiva ganha mais força ao forjarmos um diálogo entre *O estranho no vilarejo* com *Um corpo Negro* (2017), do escritor nigeriano Teju Cole, que reconstituiu a viagem empreendida por Baldwin e refletiu o significado de ambas para a contemporaneidade. Como nós teórico-críticos desse diálogo, valemo-nos da perspectiva de Frantz Fanon (2008), Mbembe (2012), Grada Kilomba (2019), entre outros, para refletirmos sobre a estrangeiridade do corpo negro inserido em situações domésticas, a partir das vivências familiares do escritor e suas relações com o espaço do Harlem, tendo em vista as múltiplas geografias que ele construiu ao longo da vida, impressas em sua literatura e ensaios. Em contrapartida, o estranhamento ocidental ao corpo negro será visto na exterioridade, ao analisarmos o escritor sob o ponto de vista de seu exílio na Europa do final dos anos 1940, quando decide escapar da homofobia e das tensões raciais vivenciadas em seu país (FABRE, 1991; EDWARDS, 2003; CAMPBELL, 2003; GILROY, 2012).

Tal percurso doméstico e transatlântico abre margens para refletirmos sobre a emergência dos nacionalismos contemporâneos nas Américas, inseridas num contexto pós-11 de setembro e da Europa frente às rupturas pré-Brexit, no qual a ordem discursiva do terror e a brutalidade das fronteiras se alinham à designada “crise dos refugiados”, alinhando outras significações aos corpos negros migrantes (MBEMBE, 2017). Nessa perspectiva, usaremos o percurso de Baldwin pelo vilarejo como um instrumento de análise que inclui a realidade brasileira também como espaço de estrangeirização do corpo negro, considerando o escravismo como seu primeiro dispositivo, sua sofisticação no pós-abolição e metamorfoses na contemporaneidade brasileira (SKIDMORE, 1976; FERNANDES, 1978; SCHWARCZ, 1993; MUNANGA, 1999; CUTI, 2010; NASCIMENTO, 2016), bem como a inserção do Brasil como nação receptora de um enorme fluxo de imigrantes oriundos de África e da diáspora no mundo contemporâneo (KOIFMAN, 2015; MENEZES, 2018; ZUBEN et al., 2018) e os modos pelos quais a desigualdade social e a violência que atingem os negros brasileiros, imposta pela racialidade, abarca essa população negra e migrante (CERQUEIRA et al., 2018; GOMES; LABORNE, 2018).

Com base na leitura feita do romance *Se a rua Beale falasse* ([1974] 2019), o segundo capítulo estabelece discussões em torno do encarceramento e da aniquilação física e simbólica do corpo negro (ALEXANDER, [2010] 2017; DAVIS, [2003] 2018).

Mostraremos como Baldwin dramatiza a vulnerabilidade do corpo negro masculino frente ao encarceramento em massa que se iniciou na década de 1970 nos Estados Unidos e se consolidou na Era Reagan (1981-1989), sugerindo os impactos do sistema prisional nos núcleos familiares afro-americanos dos anos 1970 à contemporaneidade (ALEXANDER, [2010] 2017; VOGEL, 2018). Tendo a prisão como o cerne narrativo do romance e o uso de necrometáforas para compor as cenas, mostraremos como a subordinação dos núcleos familiares negros do romance ao encarceramento, à segregação habitacional (CLARK, 1965; MASSEY & DENTON, 1993) e suas implicações necropolíticas e econômicas (MBEMBE, 2016) são fruto de uma lógica escravista estruturante da sociedade estadunidense e que promove a marginalização e patologização das famílias afro-americanas (KING, 1968; DAVIS, [1984] 2017) e atinge, principalmente, o corpo negro masculino (hooks, 2003; COLLINS, 2004; CURRY, 2017).

Em contrapartida, destacamos como a musicalidade presente na linguagem do romance, além das referências diretas a um repertório de blues elaborado pelos personagens, influenciam positivamente em sua representação (BALDWIN, 1963a; 1968; [1964] 2010c; [1979] 2010d; [1961] 2014). O blues em *Se a rua falasse* é a bússola que as famílias do romance possuem para encontrarem a resistência e o senso de comunidade necessários à sua sobrevivência em uma realidade marcada pelas práticas de vigilância e de aniquilação do corpo negro.

O terceiro capítulo versa sobre o interesse de James Baldwin por outras formas de expressão artística (BOGGS, 1999; MILLER, 2000; GERSTNER, 2011). Investimos no papel de Beauford Delaney enquanto testemunha da evolução de James Baldwin como escritor, além de analisar suas influências artísticas e técnicas enquanto pintor no fazer literário e ensaístico de Baldwin, que despertou, desde cedo, para a pintura, o cinema, a fotografia e desenvolveu em sua escrita mapas sonoros e plásticos que traduziram seu desejo pela incorporação de outras artes em sua escrita literária e ensaística (PROMBAUM, 2020; WICKS, 2020a).

Inicialmente, analisaremos como seu único romance de temática infantil, *Little Man, Little Man* ([1976] 2018) nos instiga a pensar sobre o desejo do escritor pela combinação entre desenho e literatura e de que modo essa relação se estabelece sem hierarquias no texto, tendo em vista a vivência dos personagens (BOGGS; BRODY, 2018). Ilustrado por Yoran Cazac (1938-2005), a engenharia narrativa e plástica do romance sugere pistas para as análises que serão empreendidas ao livro de fotografias *Nothing Personal* (1964), feito em colaboração com Richard Avedon. Na mistura entre ensaio e fotografias, Avedon e Baldwin

refletem sobre a “identidade americana” ou o que significava ser estadunidense em meados dos anos 1960 (BLAIR, 2007; ALS, 2017a).

Partindo de uma montagem imagético-textual, exploramos as conexões entre *Little Man*, *Little Man* e *Nothing Personal* através da atenção que Baldwin confere à infância negra nos textos e imagens dessas obras. Levando em conta uma abordagem sobre a representação imagético-literária da infância afro-americana, principalmente a partir da literatura, fotografia e cinema (DU BOIS, 1920b; CAPSHAW; DUANE, 2017), destacamos o quanto as misturas entre escrita e imagem que permeiam esses objetos artísticos reforçam a posição de James Baldwin como um espectador opositor da produção imagética em torno do corpo negro nos Estados Unidos (hooks, [1992] 2019; O’MALLEY, 2021) e o quanto a influência do olhar delaneyano sobre o autor o estimulou a pensar a imagem para além dos tropos literários enquanto arquivos e construção de um saber visual.

O quarto capítulo promove um estudo de recepção do romance *O quarto de Giovanni* que se ampara na noção do “anfíbio” (SANTIAGO, [2004] 2008), ao investir no modo como a potência das figurações corpóreas na narrativa *O quarto de Giovanni* é capaz de desvincular o romance de uma suposta e perpétua rejeição. Ao tomarmos o contexto de produção e recepção do romance em destaque, destacamos o quanto as relações ambivalentes nas descrições dos personagens rasuram as noções de branquitude (ROSS, 1999; 2005; FIELD, 2005; HENDERSON, 2005), (hetero/homos)sexualidade, masculinidade hegemônica, gênero, classe e identidade nacional (WITTIG, 1992; PRECIADO, [2008] 2018).

Ao apontarmos as dificuldades enfrentadas pelo autor para publicá-lo, atreladas ao controle de imagens e textos exercido pelo meio editorial estadunidense nos anos 1950, bem como o acirramento das tensões raciais e da homofobia em seu país naquele momento, discutimos sobre a escolha do escritor pela ausência pontual da corporalidade negra enquanto uma possibilidade de encenar resquícios da gênese dos Estados Unidos e sua fundação na supremacia branca, masculina e heterogendrada (LI, 2015). Dessa forma, evidenciamos como a elaboração ficcional de uma corporalidade anfíbia em *O quarto de Giovanni* desafia os modos tradicionais de análise literária de autoria afro-americana, de um modo geral, ao apresentar, não a negritude, mas a supremacia branca enquanto força-motriz das identidades dos personagens, na medida em que o romance nos instiga a uma desracialização de sua leitura e se desarticula dos modos canônicos de compreender a sexualidade.

Os capítulos pretendem mostrar que a produção imagética do corpo negro (ou a sua ausência) na obra baldwiniana não segue uma linearidade, pois desconstrói a ideia de uma identidade imutável, enclausurada no signo da ancestralidade, dos pressupostos raciais e da

heteronormatividade. Uma produção libertadora, em tempos em que a brasilidade gay e negra atravessa um momento similar à ousadia que a literatura de Baldwin vestiu (e se despiu com) a liberação do corpo, para nos ensinar a pensar e ver outros caminhos mais libertários em meio ao conservadorismo brasileiro. Um traço, um desenho que seja, onde não seja preciso de controle e nem passaporte para existir.

1 NOTAS SOBRE CORPOS, LARES E FILHOS NATIVOS

Alguém, algum dia, deveria realizar um estudo em profundidade sobre o papel do negro americano no pensamento e na vida da Europa, e os extraordinários perigos, diferentes dos da América, mas não menos graves, encontrados pelo negro americano no Velho Mundo.

James Baldwin

O bom filho à casa torna.

Janeiro de 2019 parecia ser um daqueles momentos em que James Baldwin percorria oceanos com a roupa do corpo e pouca bagagem (às vezes, portando apenas sua máquina de escrever e outros poucos pertences), de Paris ou Istambul, ou de qualquer local que representasse o seu eterno “estar fora de casa” para chegar às fronteiras ianques e percorrer as familiares ruas do Harlem, sentir seus aromas e fundir propósitos que uniam criação, ativismo, família e amigos. Ilusão acústica ou não, percorrer os corredores da Galeria David Zwirner e ouvir a voz do escritor entoando o *negro spiritual* “*Take My Hand, Precious Lord*” parecia muito mais do que a evocação de um espectro. Era ele, em carne viva, a se mostrar de uma forma que nunca pode em vida. Com um toca-fitas no chão em um dos cômodos da galeria, aquela voz firme, ao mesmo tempo rouca, ecoava sem barreiras pelos quatro cantos da estrutura que a abrigava, como um filho que avisa a mãe que acabou de chegar em casa.

O encontro intempestivo dos transeuntes da Rua 19, em Nova Iorque, com a gravação rara da voz de James Baldwin foi parte integrante da exposição *God Made My Face: A Collective Portrait of James Baldwin*. Sob a curadoria de Hilton Als, a exposição reuniu diferentes manifestações artísticas que procuraram, de acordo com a percepção do próprio curador, devolver a James Baldwin o seu corpo (ALS, 2019a).

A partir da exibição de fotografias, esculturas, gravuras, microfilmes e pinturas feitas à luz da vida e obra do escritor, a exibição procurou desobriga-lo da função de “intérprete dos Direitos Civis” e das tensões raciais que assolam os Estados Unidos para captar, aos olhos de vários artistas (em sua grande maioria da diáspora africana contemporânea), a relação do escritor com o mundo das imagens, dentro de uma perspectiva mais cotidiana e menos

atrelada a uma pura instrumentalização de sua literatura e ensaística, usada recentemente como chave de leitura de um mundo cada vez mais fraturado pelas assimetrias sociais impostas pela racialidade.

Recorrer à metáfora do filho pródigo para caracterizar um retorno póstumo de um filho a um lar que, ao mesmo tempo em que o produziu, sempre o encarou como um “estranho no ninho”, talvez não nos revele a total estrangeiridade de James Baldwin ao seu país de origem, os Estados Unidos. Tendo sido testemunha de várias transformações históricas, geográficas, políticas e sociais da sociedade estadunidense ao longo do século XX, Baldwin sempre manteve uma relação de distância e aproximação com seu lar, no sentido micro – a família, sua conflituosa relação com o pai adotivo, a vivência no Harlem, a igreja –, e no macro, no âmbito nacional – a atomização de indivíduos em grupos sociais distintos, na qual o poder, o bem-estar e a vida plena se baseiam na escala cromática da pele. Sua recusa em viver entre a guetização dos corpos ou seu livre trânsito por espaços que tinham a epiderme enquanto distintivo foi o ingrediente fundamental de sua compreensão de mundo, do que produziu ao longo da vida e de sua visibilidade, mas também foi a condição do confinamento de seu corpo ao discurso que ele tanto lutou contra.

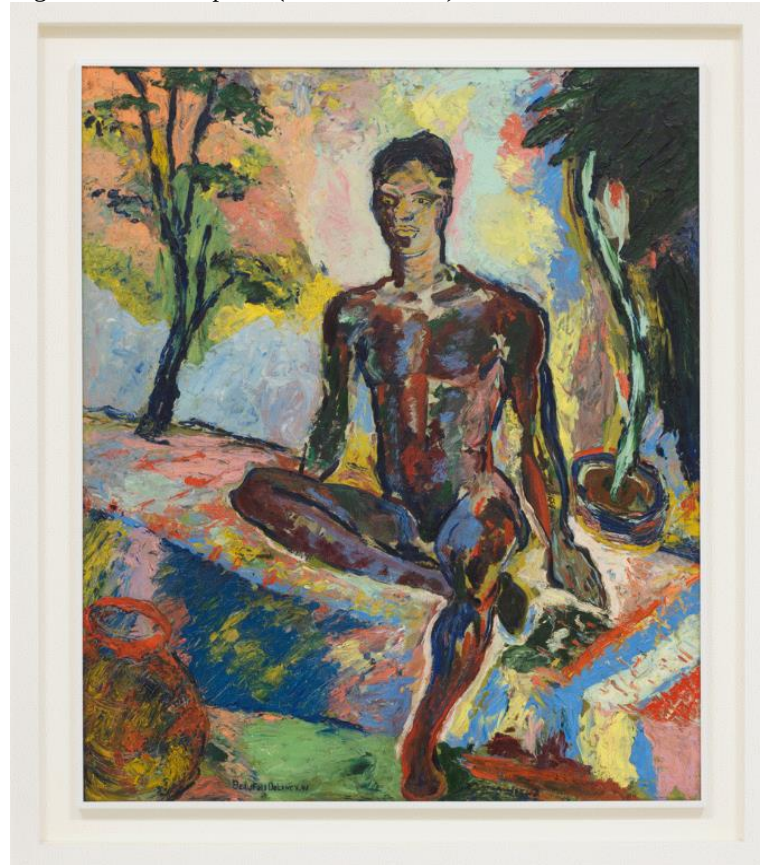
Mais que a alternância de seu retorno espectral a Nova Iorque entre 2016, com o documentário *I am not your Negro*, e em 2019, com a exposição, a possibilidade de entrar em seu país sem a hostilidade da fronteira, mesmo que no plano simbólico, sem os olhares que lhe devolviam a “raça” à medida que desembarcava do avião, concedeu ao escritor o que tanto lutou para conquistar em vida, e que não foi possível: ser visto na sua complexidade identitária, corpórea, mas sem ser encarado como um “estranho”, ou pelos traços fenotípicos, ou pela sexualidade. Esse foi o maior desafio enfrentado por Baldwin, tanto dentro de casa com o pai adotivo, pela falta de aprovação em deixar o púlpito em prol da escrita, quanto pelo racismo diário enfrentado em cada beco das ruas nova-iorquinas.

O que se buscava ali era a liberação de um corpo que se constituiu como “o Outro de si mesmo”, completamente cooptado por uma fragmentação identitária resultante de aprisionamentos de sua vida e obra à clausura da cor, da heterossexualidade e da impossibilidade de se conceber contradiscursos que desatrelassem sua imagem (corpo) e sua voz das prisões que o racismo e a xenofobia constroem. O gesto empregado por Als pode ser lido “como uma estratégia de re-membrar o corpo desmembrado do sujeito colonizado” (SOUZA, 1996, p. 61), de “desmortificá-lo”, de abrir brechas para experimentar, na junção entre voz, imagem e texto, outras relações vitais e arquivísticas que desobriguem o público a lê-lo somente a partir do conhecimento prévio.

“Desmortificar” o corpo do escritor seria, num sentido mais amplo, recuperar suas múltiplas faces e vozes, ora silenciadas, ora reduzidas ao fardo que reside no ato de “falar por” ou “em nome de”. Por mais que tenha sido encarada como responsabilidade social dos/as artistas e pensadores/as negros/as, a partir da consolidação de uma escrita negra no contexto escravista estadunidense do século XVIII, para James Baldwin, a condição privilegiada de sua visibilidade muitas vezes era sinônimo de que ele fosse uma representação física, política e artística da comunidade afro-americana. Na verdade, sua obra é uma construção crítica que tenta, a todo momento, se descolar do fardo da representação.

Antes que o espectador se depare com qualquer imagem, ele é interpelado pela voz do escritor nos corredores que dão acesso às salas. Em *A Walker in the City*, primeiro ato da exposição, contemplamos James Baldwin em plena juventude, rumo ao atravessamento de Nova Iorque e Paris, duas grandes metrópoles que moldaram sua personalidade e que estabelecem, no dado contexto, a conexão entre a Europa e o Novo Mundo. O escritor habita o limite entre ambas as cidades, na medida em que várias de suas cartas e livros são exibidos na borda entre o antes e depois do exílio. A tela *Dark Rapture (James Baldwin, 1941)* (Figura 1), um retrato do escritor feito pelo seu principal mentor, o pintor afro-americano Beauford Delaney, está dentro dessa mesma constelação. Sentado em uma borda com uma perna cruzada sobre a outra, a tela é onde a figura e a voz do escritor se alinham em completa corporificação.

Figura 1 - *Dark Rapture* (James Baldwin)



Legenda: *Dark Rapture* é uma das várias aquarelas de James Baldwin elaborada por Beauford Delany, em ocasião à intensificação do contato entre o escritor e o pintor.

Fonte: WICKS, 2020a, p. 11.

Além da voz de Baldwin em gravação, algo bastante raro apresentado no primeiro ato são cenas familiares do escritor, em poses descontraídas com sua mãe, Emma Berdis Jones, todas captadas pelas fotografias de Richard Avedon. A Figura 2 recorta tais cenas.

Figura 2 - *James Baldwin and his mother*



Legenda: Fotografias que compõem um ensaio maior realizado por Avedon (1962) e incorporado postumamente à última edição de *Nothing Personal*, de 2017.

Fonte: ALS, 2017a, n.p.

A presença dos desenhos de Glenn Ligon dá corpo ao ensaio *O estranho no vilarejo*⁴, nos quais vários trechos do ensaio são reproduzidos em carvão no papel (Figura 3)⁵.

Figura 3 - *Stranger #73*



Legenda: Glenn Ligon elabora múltiplas pranchas com trechos de *O estranho no vilarejo*.

Fonte: LIGON, 2013.

⁴ Originalmente publicado sob o título *Stranger in the Village*, pela *Harper's Magazine* (outubro, 1953), sendo posteriormente incorporado na coletânea de ensaios *Notes of a Native Son* ([1955] 1968). Ao longo deste capítulo, as referências ao ensaio *Stranger in the Village* consideram a tradução publicada na *Serrote*, pelo Instituto Moreira Sales-Rio de Janeiro, em 2017.

⁵ Ver particularidades das influências de *O estranho no vilarejo* na arte de Glenn Ligon, bem como a descontinuidade geracional e afiliações entre ele e James Baldwin nos apontamentos de Monika Gehlawat (2019).

Na sequência, o público se depara com 14 retratos em desenho aquarelado de homens homossexuais da série *Great Men*, da artista sul-africana Marlene Dumas, iniciada em 2014. Dumas propôs os trabalhos em resposta à legislação que proíbe a união homoafetiva na Rússia, promulgada em 2013. A série inclui o retrato de James Baldwin (Figura 4), ao lado de Jean Genet, Marlon Brando, Tennessee Williams, Richard Wright e outros grandes artistas dos séculos XX e XXI que marcaram a trajetória de Baldwin (Figura 5).

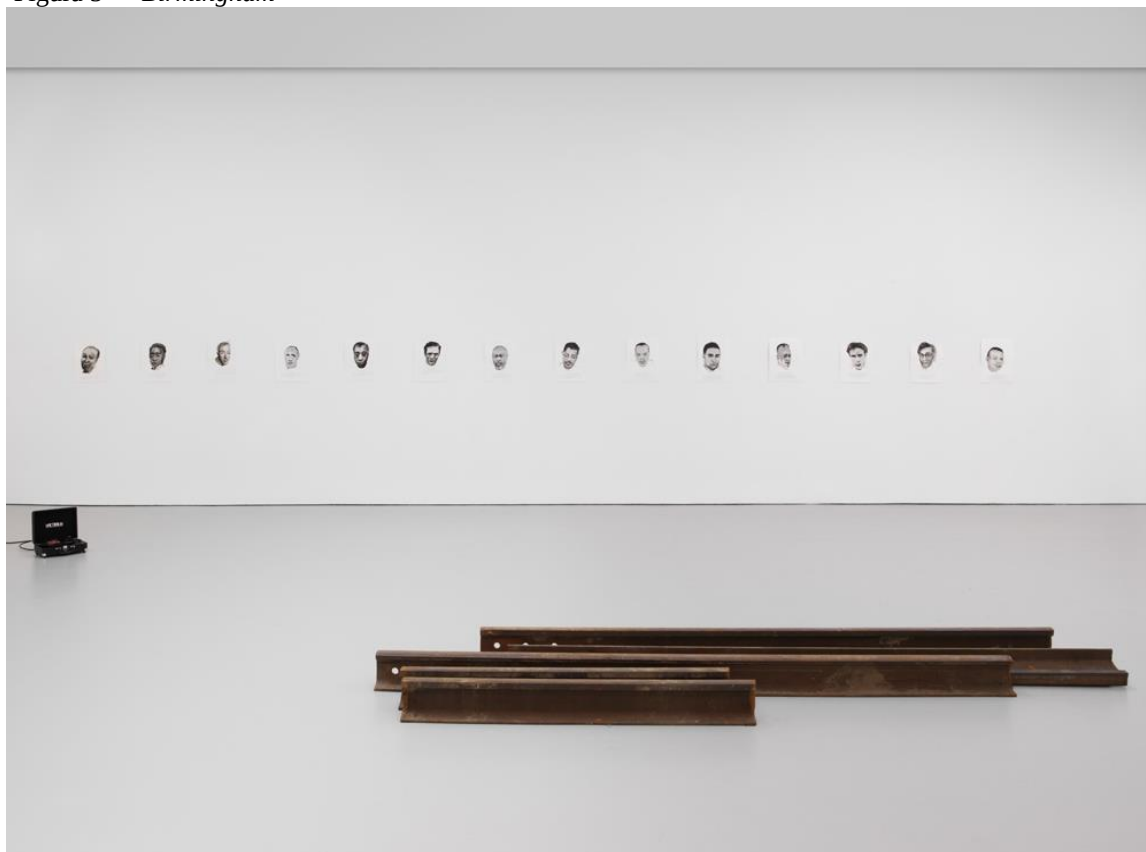
Figura 4 – “*Great Men*” (James Baldwin)



Legenda: Detalhes de “*Great Men*” (James Baldwin), com trechos escritos à mão por Dumas (2014).

Fonte: DUMAS, 2014.

Figura 5 – “Birmingham”



Legenda: Instalação incorporada ao painel *Great Men*, de Dumas (2014), fazendo alusão à industrialização do Sul dos Estados Unidos a partir de mão de obra carcerária.

Fonte: DUMAS, 2019.

O que há de mais extraordinário no final do primeiro ato, onde reside o nosso foco⁶, é a junção dos desenhos de Dumas com a instalação de Cameron Rowland, *Birmingham* (2006) (Figura 5). Aparentemente desconexos com os desenhos, os trilhos da instalação retratam a industrialização do Sul dos Estados Unidos, que se fez através de mão de obra negra em regime análogo à escravidão. Grande parte dos trabalhadores eram ex-presidiários que, libertos sob a condição de trabalharem na construção ferroviária de Atlanta, viviam em condições sub-humanas e muitas vezes morriam de fome ou pela violência a eles dirigidas pelos donos das indústrias metalúrgicas (BLACKMON, 2009, p. 96).

A preocupação do curador em evocar o Sul reside em incorporar à cena do painel a figura do pai adotivo do escritor, o reverendo David Baldwin, bem como destacar o impacto da convivência entre pai e filho na obra do escritor. Ao compor a cena dos retratos com os trilhos, Als consegue dar ao espectador uma visão geral de como o horror dos linchamentos, a segregação e os trabalhos precários no Sul podem ter moldado a personalidade dura e

⁶ Ver mais detalhes sobre as instalações da exposição e sobre o segundo ato em <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/god-made-my-face-collective-portrait-james-baldwin>. Sobre o impacto causado pela exposição nos estudos da literatura e ensaística de James Baldwin, ver as considerações de Leah Mirakhor (2019).

religiosa do reverendo, oriundo do estado da Luisiana. Os trilhos de Cameron eram a representação do tipo de mundo que o reverendo deixou para trás, mas foi incapaz de partilhar qualquer que fosse o sentimento em relação ao Sul com seus filhos.

Apesar de parecer jogar contra ou fazer um movimento inverso, *God Made My Face* se coloca como a materialização visual dos ensaios *O estranho no vilarejo* e *Notes of a Native Son* (1968), da coletânea homônima ao último ensaio citado, considerada a obra ensaística seminal de James Baldwin. A partir da compilação de vários textos, publicados anteriormente na *Commentary*, *Harper's Magazine*, *Partisan Review* e *The Reporter*, entre os anos 1948 e 1955, o livro é um manifesto autobiográfico do escritor no qual ele transforma eventos de sua vida em metáforas para refletir sobre a condição da inserção do negro na história dos Estados Unidos e do Ocidente, considerando sua invisibilidade no discurso oficial e literário, ou, quando evidente, a sua condição de alienígena nesse percurso. Como contraparte do livro, Baldwin discute sobre sua vida enquanto exilado na Europa, concedendo um panorama teórico-crítico do que significou a estrangeiridade do negro no continente europeu, independente das questões fronteiriças e de identidade nacional.

O que *God Made My Face* vem nos ensinar, em sua composição transnacional, é que basicamente metade da criação artística de toda a exposição pertence à diáspora africana do início de nosso século. Nesse caso, a percepção que se tem de James Baldwin a partir dela foi constituída na exterioridade. Isso mostra que, além de Baldwin ter construído redes de afetos além-mar durante toda a sua vida, é preciso considerar que muitas abordagens teóricas têm deixado escapar a dimensão diaspórica da produção de arte negra dos Estados Unidos, em troca de uma exaltação estritamente fixa em termos geográficos, de uma “pureza” nacional, mas que foi totalmente contaminada, híbrida em sua formação, dados os contatos diaspóricos entre afro-americanos e afro-francófonos, que mudariam os rumos artísticos e políticos daqueles que comandaram o *New Negro Movement* e de toda a sua herança ideológica e artística no plano nacional (EDWARDS, 2003).

A palavra “nativo” do título da coletânea tenta a todo momento escapar da nostalgia do retorno ao país natal e se agarrar ao preceito do *no man's land* [terra de ninguém], apesar de a coletânea ser uma inteira reflexão sobre a vida negra nos Estados Unidos da primeira metade do século XX, pensada na exterioridade. Ao se desarmar da saudade, o termo exhibe o primeiro grande questionamento que os ensaios da segunda e terceira parte do livro evocam: nativo de onde, se todos os ensaios foram escritos no exílio? Estados Unidos, sua terra natal, ou Turquia e França, seus lares de refúgio no exílio? Herdeiro de África, embebida do

espectro da escravidão, ou da “cultura” e “civilidade” ocidentais? O que o escritor faria ao longo da vida enquanto herdeiro do Ocidente e com tudo o que essa herança implica?

Com base no ensaio *O estranho no vilarejo* e na figura de James Baldwin evocada por *God Made My Face*, buscaremos compreender como o corpo negro se tornou “estrangeiro” no contexto europeu/ocidental e como tal estrangeiridade se espalhou pelos territórios colonizados, refletindo a partir da passagem do escritor pela Suíça e a tomada de consciência corporal em relação à “identidade europeia” posta em xeque, num local bastante remoto dos Alpes.

Recorreremos a James Baldwin a partir de sua estranheza pelo mundo, ou do que ele mesmo constatou ser, “um viajante transatlântico” (FIELD, 2015, n.p.)⁷, para analisarmos como tal estrangeiridade do corpo negro ao Ocidente teve suas bases na colonialidade e se transformou em outros dispositivos raciais que garantissem a inferiorização e subalternidade do sujeito negro no mundo contemporâneo, dentro ou fora do contexto nacional.

Entender o *self* do escritor, conexo o tempo todo à cena colonial, aos Estados Unidos, à África e à Europa do século XX, pode nos trazer uma compreensão criativa e emancipadora do mundo contemporâneo, destacando em que pontos a percepção diaspórica de James Baldwin antecipou a reflexão sobre as novas configurações do racismo e da construção do Outro negro migrante como inimigo.

Como desdobramento dessa análise, usaremos o vilarejo percorrido por Baldwin enquanto metáfora para discutirmos o caso brasileiro como parte integrante de tal estrangeirização corporal, entendida a partir da escravização de africanos no Brasil e a sofisticação da estrangeiridade dessa população imigrante quando liberta e imersa no preconceito racial intensificado pelas doutrinas raciais importadas da Europa e dos Estados Unidos. Por fim, usaremos o “Baldwin transatlântico”⁸ como uma âncora para tecermos um panorama teórico-crítico sobre a contemporaneidade brasileira e sua recepção dos imigrantes negros, de África e da diáspora, no início do século XXI.

A partir do acirramento das fronteiras do Estado brasileiro e sua hostilidade com o imigrante negro, evidenciaremos a maneira que o preconceito de cor e a desigualdade social dele advinda, que atingem a população afro-brasileira, inclui a massa imigrante negra como reféns de tais práticas. Nessa perspectiva, traremos James Baldwin, sob outros contextos e épocas, como nosso contemporâneo a fim de que suas análises nos auxiliem a romper com o

⁷ “a trans-Atlantic commuter” (FIELD, 2015, n.p.).

⁸ Termo utilizado por Wright (1999), a propósito do cosmopolitismo de James Baldwin.

confinamento do corpo negro à estrangeiridade e abrir frentes mais libertárias de mobilidade e existência.

O estranho no vilarejo é um dos ensaios mais aclamados pelos críticos de James Baldwin (COGEANU, 2012). O ensaio compõe a terceira parte da coletânea *Notes of a Native Son*, juntamente com *Encounter on the Seine: Black Meets Brown, A Question of Identity* e *Equal in Paris*, apesar de estabelecer maiores contrastes com aquele homônimo ao nome da coletânea. Mesmo tendo sido escrito há quase 70 anos, *O estranho no vilarejo* vem até nós como um texto contemporâneo na medida em que James Baldwin confronta a raça no contexto da viagem, o que é próprio da vida do escritor após o exílio. Não era o primeiro momento em que Baldwin se deparou com a inesperada realidade de um Velho Mundo tão hostil quanto seu país de origem. Todavia, é nesse ensaio que ele reivindica o lugar do negro no Ocidente.

Na tentativa de amenizar a “fratura incurável” do exílio (SAID, 2001, n.p.), que se arrastava por cinco anos, desde sua mudança para Paris, Baldwin viajou para um minúsculo vilarejo dos Alpes suíços, Leukerbad, portando apenas o blues de Bessie Smith e rascunhos de seu romance inaugural e semi-autobiográfico, *Go Tell It On The Mountain* (1953), para recriar a vida que conheceu quando criança e da qual passou anos tentando se desvencilhar. Aquele manuscrito o acompanhava havia oito anos, reunindo eventos da infância e da juventude não resolvidos, somados às andanças de sua empreitada europeia. O colapso nervoso que o arrastava para o fosso o munuiu de uma percepção ainda mais aguda do que aquela ideia expressa nos ensaios anteriores sobre a condição de ser negro fora de um regime racista bilateral⁹. Baldwin se percebe como um sujeito transatlântico dentro de dois quadros de referência simultâneos: como um negro imerso no paradigma “branco-negro” na pátria e como estadunidense no exílio, momento em que a cor da pele já não era um requisito de seu

⁹ Tal temática foi amplamente abordada nos ensaios *Encounter on the Seine: Black Meets Brown, Equal in Paris* e *The Discovery of what it means to be an American*, da coletânea *Nobody Knows My Name* ([1961] 1963). Em *Question of Identity* ([1955] 1968), Baldwin refletiu sobre a perda da confiança na estabilidade identitária e a necessidade em lidar com outros “estranhos” além de si mesmo. Ver mais detalhes em Baldwin ([1961] 1963, p. 15-21; [1955] 1968, p. 99-117). Para uma discussão contemporânea em torno desses aspectos, ver Kaplan e Schwarz (2011).

reposicionamento social no exterior¹⁰. No exílio, as possibilidades em lidar com o racismo eram vastas e imprevisíveis.

Num gesto de não somente levar o eu constituído numa sociedade dividida pela raça, homofobia e religiosidade, mas também de contestá-lo a todo tempo, James Baldwin viveu o conflito entre seu eu familiar e social impostos e a busca da formatação de um *self* mais plural e libertário, que estivesse menos encapsulado à racialidade e à heteronormatividade. Douglas Field (2015, n.p.) destaca o quanto os espaços de passagem pelos quais James Baldwin se estabeleceu o ajudaram a desenvolver meios de compreensão de suas múltiplas e complexas identidades, ou, em sua própria acepção, seus “estranhos eus”, “todos aqueles estranhos chamados Jimmy Baldwin” (BALDWIN apud AUCHINCLOSS; LYNCH, 1989, p. 79).¹¹ Numa acepção freudiana, Baldwin foi um estranho de si mesmo. Na trilha freudiana, Julia Kristeva ([1988] 1994) reconhece que “o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia” (KRISTEVA, [1988] 1994, p. 9). A partir do contexto francês, imerso na Guerra Fria e numa forte onda migratória, a reflexão de Júlia Kristeva ([1988] 1994) desdobra o “estranho-familiar” de Freud (1996) na medida em que somos estrangeiros de nós mesmos: “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, [1988] 1994, p. 9).

O familiar que se converte em inquietação e angústia para James Baldwin foi descrito por Freud em *Das Unheimlich* (1919), ensaio que chegou para nós como *O Estranho*

¹⁰ No diálogo com a antropóloga Margaret Mead, reproduzido no livro *A Rap on Race* (1971), James Baldwin relata ter passado por um processo de “esquecimento” em relação à raça quando se exilou na França pela primeira vez. A [re]construção identitária no exílio e a equação racial no contexto transnacional o fizeram perceber que a dicotomia “branco-negro” era aplicável a seu contexto de origem e que as relações entre raça e nacionalidade eram mais complexas do que pareciam. Acerca disso, Baldwin observa: “Sei que não seria capaz de esquecer se não tivesse deixado os Estados Unidos. Foi uma grande revelação para mim quando me encontrei finalmente na França, entre todos os tipos de pessoas muito diferentes – quero dizer, pelo menos diferentes do meu ponto de vista e diferentes de qualquer pessoa que eu conhecesse em meu país de origem. [...] De repente, senti como se estivesse perdido. Todo o meu quadro de referência durante todos os anos em que cresci tinha sido “negro” e “branco”. Sempre soube quem era branco e quem era negro. [...] De repente esse quadro de referência se foi (BALDWIN; MEAD, 1971, p. 9-10). A propósito desta “política de esquecimento”, Michelle Wright (1999, p. 215) enfatiza que a geografia define os quadros de referência para James Baldwin, o que não quer dizer que haja um “esquecimento” da construção binária “branco” e “negro” em Paris, por ser “acionada” apenas nos Estados Unidos. Há uma transformação dessas referências a partir do espaço, não somente porque o escritor precisa lidar com outro código linguístico e cultural, mas porque ele é abordado, antes de tudo, como afro-americano na França. O biógrafo de Baldwin, David Leeming (1994, p. 56) destaca que o escritor optou pelo exílio em Paris para “deixar de ser negro” e tornar-se o escritor que desejava ser. Desde o início de sua adolescência até sua morte, a viagem foi a força motriz da vida de James Baldwin. Ele viajou porque era uma maneira de se conhecer, de perceber sua vocação (LEEMING, 2015, 130).

¹¹ “all those strangers called Jimmy Baldwin” (BALDWIN apud AUCHINCLOSS; LYNCH, 1989, p. 79).

(1996). Nele, o psicanalista faz um enorme apanhado etimológico para aproximar o léxico que encontrou ao vocábulo *unheimlich*, cuja conotação na língua alemã é “estrangeiro”, “desconfortável”, “não familiar”, “perturbador”. Ao avançar na pesquisa, Freud aproxima o termo a *unbehaglich*, ou seja, aquilo que provoca mal-estar. Existe uma relação entre o mal-estar com o conceito psicanalítico *unheimlich*, que, imediatamente, nos conecta ao inconsciente, pois *unheimlich* designa algo que, ao mesmo tempo que é próximo, familiar, também causa inquietude e estranheza. Em outras palavras, o estranhamento no indivíduo ocorre a partir de algo que ele já possui conhecimento prévio, mas que se quer recalque. A aparição do objeto ou evento estranho desnuda o recalque, trazendo à tona a sensação de desamparo. O estranhamento se dá no que é familiar ao indivíduo, não o que lhe é desconhecido ou diferente.

Freud estabeleceu o paradoxo entre o estranho e o familiar a partir da semântica de *heim*, que significa “casa” em alemão, tendo *heimlich* adquirido o sentido de “algo familiar”. Ao mesmo tempo, *heimlich* também pode significar algo oculto, um segredo. Na jogada semântica entre aquilo que é reconhecível e o que é imprevisível, Freud esclarece que aquilo que é estranho, só o é porque carrega um traço de familiaridade. Se o objeto/evento não lhe é familiar em nenhum ponto, não será estranho, mas puramente assustador, amedrontador (algo que não há uma representação prévia para o sujeito, que o surpreende e causa reações imprevisíveis). Em *unheimlich*, a desinência *-un* é a negação, a base do recalque.

O abandono daquilo que soa familiar – a igreja, a segregação racial e a homofobia – fizeram de Baldwin um forasteiro dentro da pátria por conta de seu espírito de oposição. Dessa forma, o escritor se percebe como um estrangeiro, mesmo antes de partir para seu primeiro e longo deslocamento. A palavra “estrangeiro” é tomada aqui no mesmo sentido em que Kristeva ([1988] 1994) a aplica. Sem desconsiderar a sua acepção original, ou seja, aquele que vem do exterior, de outro país, tomamos aqui o termo “estrangeiro” num sentido mais amplo: aquele que, sem levarmos em conta um deslocamento geográfico, infringe a norma social estabelecida. A fronteira a cruzar é normativa, não geográfica.

Os primeiros estranhamentos de James Baldwin em relação aos aspectos do eu, do lar e da nação (identidade, senso de pertencimento, laços familiares, comunitários e religiosos) se mostraram ainda na difícil infância no Harlem. A partir de suas origens familiares, enraizadas no Sul, e pela escassa mobilidade, dado o quadro de segregação, o jovem Baldwin sempre se questionou pela falta de pertencimento ao país em que nasceu. Não conseguia estabelecer nexos entre a sua família e a história da nação que aprendia na escola. O seio familiar era um corpo estranho ao que se relatava sobre a história oficial dos Estados

Unidos, aos *founding fathers*, às heranças culturais europeias como componentes étnicos da nação, se percebendo sempre do lado de fora ou à margem da narrativa e da imaginação que permeiam a constituição das 13 colônias. O embate formado entre a ausência de identificação de Baldwin com os mitos de origem dos Estados Unidos remonta o incessante processo de construção das histórias nacionais a partir da tradição, que inventa e seleciona “imagens puras” e as isola das memórias e traços culturais indesejáveis para forjar um Estado-nação, reconhecível por seu território, língua e traços culturais comuns.

O passado de sua terra nativa, historicizado enquanto espaço edênico e ariano e vinculado à tradição enquanto mito ou seleção de “práticas e significados que se quer conservar a favor de um interesse de dominação de determinada classe” (BARBOSA, 2011, p. 207), se choca com o modelo familiar de Baldwin em sua formação. A família particular enquanto metáfora ou microimagem da “família nacional” perde sua força de identificação, à medida que toda a constituição familiar de James Baldwin está ancorada em memórias coloniais não resolvidas e àquelas ligadas à já estabelecida democracia estadunidense, que emergiram no tempo de Baldwin e de seus escritos como dispositivos de descentralização da narrativa nacional e ao que ela não comporta.

Deixar a igreja e a família no Harlem para estruturar uma vida transeunte marcaram o escritor como uma testemunha das mudanças históricas que o mundo sofreria no século XX. Magdalena Zaborowska (2018a, p. 18) destaca que o ato de testemunhar como um intelectual negro e gay significa que ele está no exílio perpétuo – em termos materiais, devido à sua incapacidade de viver e trabalhar nos Estados Unidos, e metafóricos, devido à sua mente dissidente e escrita revolucionária –, habitando um terreno que não pode ser fixado ou domesticado. Nesse sentido, antes de seu deslocamento físico, Baldwin desenvolveu um exílio dentro de sua própria casa. Assim, a ida à Europa é simplesmente uma tentativa de criar geograficamente um espaço de emancipação que, nos Estados Unidos, se limitou ao plano da sensibilidade e da imaginação literária.

Permeada pela primeira pessoa, a escrita dos ensaios de *Notes of a Native Son* é crítica-clínica, diagnóstico e terapia. O “eu” que se manifesta das notas autobiográficas ao último ensaio se insere num processo doloroso de relembração, descoberta e de compreensão de sua própria história pessoal e familiar como retratos de um passado em fraturas, em que o corpo negro é posto como uma sombra sobre a história da nação e do Ocidente. Isso explica a

manifestação desse “eu”, que não se limita em posicionar-se apenas como escritor, ativista, negro ou estadunidense, pois a incompletude dos rótulos não daria conta de abarcar uma subjetividade que se mostra múltipla, devido à complexidade do grau psicossocial em que o racismo se manifesta e se institucionaliza.

Nos ensaios, a persistência da primeira pessoa confere um tom poético em sua reflexão acerca da situação do negro sob o jugo das leis Jim Crow, os conflitos de cunho racial que atravessaram o país até o final dos anos 1960 e sobre a possibilidade de negociação entre uma identidade étnico-racial imposta e uma identidade nacional negada.

Baldwin coloca diversos saberes em diálogo. Leitor de todo um arcabouço ocidental, que vai de Shakespeare, Henry James a Balzac e André Gide, apropria-se de exemplos da literatura, da pintura e da música e de sua experiência para relatar a maneira pela qual o racismo opera de modo a primitivizar e exotizar o negro.¹²

A inovação de sua escrita poética reside em alcançar a consciência do/a leitor/a branco/a para relatar os horrores vivenciados pela porção negra dos Estados Unidos, mas sem se valer de uma linguagem tão incisiva quanto a que Richard Wright utilizou em *Native Son* ([1940] 1966), que, ironicamente, serviu de inspiração para o título de sua coletânea de ensaios (LEEMING, 1994, p. 101).

Baldwin exibe um estilo híbrido de escrita que mistura vocábulos do francês em sua sintaxe pausada, algo bastante comum à época em que muitos escritores afro-americanos tinham a França como residência e para quem teve como inspiração retórica Henry James, um dos escritores estadunidenses mais “afrancesados” (LEEMING, 1994). As cenas descritas por

¹² *Notes of a Native Son* recebeu duras críticas de Langston Hughes (1958) em sua revisão para *The New York Times Book Review*, por conta da função pedagógica que assume no uso da primeira do plural, ao incluir os brancos como destinatários da mensagem. Para Hughes (1958), a troca pronominal implica em equalizar a condição de vida entre brancos e negros, ao colocá-los como “nós”. Na contemporaneidade, o uso pronominal aplicado por James Baldwin, principalmente no ensaio *Many Thousands Gone* (BALDWIN, [1955] 1968), atinge o debate em torno da predominância dos pronomes de ordem masculina (*he, him, his*), ignorando ao substantivo *Negro* suas outras possíveis contrapartes de gênero. Para ser mais pedagógico com o público branco, Lauren Rusk (1999, p. 384-385) afirma que James Baldwin utiliza o que ela chama de *Fluctuating Pronoun Reference*. Apesar de sua conexão com várias escritoras, musicistas, pintoras ser frequente, além da influência direta dessas artistas e de sua mãe em sua obra (THORSSON, 2013), tal debate perpassa as questões levantadas pelo(s) feminismo(s) negro(s) nos Estados Unidos e passou pelo diálogo entre ele e Audre Lorde, citado, inclusive, nas últimas estâncias da exposição elucidada no início do capítulo (BALDWIN; LORDE, 1984). As inúmeras referências feitas a Bessie Smith, a longa amizade entre Nina Simone, Nikki Giovanni e Lorraine Hansberry, que pode ser vista a partir do ensaio *Sweet Lorraine* (BALDWIN, 1985), sua coletânea de ensaios postumamente publicada e organizada por Toni Morrison (1998), são alguns dos exemplos de influências e proximidades entre Baldwin e o universo literário e artístico feminino. Hoje pode ser um escândalo, mas, no momento de publicação desses ensaios, o panorama literário estadunidense era extremamente masculino e começou a modificar seu quadro em termos de gênero nos anos 1970, quando Toni Morrison, por exemplo, assumiu o cargo de editora chefe da Random House e abriu caminhos para outras mulheres negras estadunidenses e da diáspora publicarem. Para acompanhar o início desses debates, ver Michelle M. Wright (1999, p. 231-232) e Lauren Rusk (1999, p. 375-676).

Baldwin se passam na América do Norte, na África e na Europa. Ele condensa seus relatos em registros poéticos, elaborando uma espécie de mosaico linguístico: cada pessoa convocada a dialogar em sua escrita se integra numa posição de personagem, mesmo que seja factível, dentro de um plano onde figura o seu próprio relato e o do outro, em um jogo de apropriação de falas comandado pela pronominalização.

Convoca escritores (Dante, Ésquilo, Racine, Richard Wright, Harriet Beecher Stowe, Hemingway, Ralph Elisson, Faulkner), músicos (Louis Armstrong, Duke Ellington, Beethoven, Bach), pintores (Michelangelo, Rembrandt), personagens de romances alheios (Uncle Tom, St. Clare, Miss Ophelia, Bigger Thomas), o apóstolo Paulo, mas também pessoas do senso comum: sua mãe, seu pai adotivo, seus irmãos¹³, os moradores do Harlem, entre tantas outras referências, ora extraídas da literatura, ora do cotidiano.

Baldwin desenvolve estratégias narrativas que promovem a autoconsciência, monólogos internos e criação de espaços contra a opressão. O “eu” é menos uma essência espiritual e racial e mais a possibilidade de um devir, da criação de um ser de ação, uma estratégia de desalienação dos personagens. Ele consegue, ainda estabelecer isso com mais força em seus ensaios, quando seu “eu” se posiciona de modo mais explícito e direto.

Por consequência, seu maior confronto em torno de sua identidade cultural e nacional reside no nível da linguagem, ultrapassando as disparidades óbvias geradas pelo Estado-nação em relação aos afro-americanos e sua falta de reconhecimento como parte integrante da nação. Como ele percebeu, sua própria articulação da língua inglesa esbarra em ambiguidades que parecem prendê-lo permanentemente a uma visão paradoxal da identidade nacional e cultural. De fato, Baldwin sempre esteve ciente da problemática da linguagem para o escritor negro: “É bem possível dizer que o preço que o negro paga por se tornar articulado é encontrar-se, profundamente, sem nada a ser articulado” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 3).¹⁴

Seu estilo retórico, particularmente o da fase final de sua carreira, é produto de uma batalha para impor sua autoridade sobre a linguagem, para acomodá-la a uma experiência que foi projetada para justificar e impor (BIGSBY, 1979, p. 332). Como ele mesmo afirma, “você só tem de forçar a língua a prestar atenção em você para que exista nela” (BALDWIN;

¹³ David Leeming (1994, p. 7; 9) salienta que a família de Baldwin serviu de grandes inspirações ficcionais. Seu irmão mais próximo, David, seria o modelo de personagens masculinos negros que sofrem com as imposições raciais (Richard, em *Go Tell It On The Mountain*, Fonny, em *Se a rua Beale falasse* e Richard, de *Blues for Mister Charlie*).

¹⁴ “It is quite possible to say that the price of a Negro pays for becoming articulate is to find himself, at length, with nothing to be articulate about” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 3).

MEAD, 1971, p. 168).¹⁵ O nó desse embate sempre foi descobrir “como brancos e negros alcançariam um tipo de linguagem que faria a experiência do negro articular com a do branco”, uma vez que “negros e brancos estiveram envolvidos por toda a vida em algum esforço de tradução” (BALDWIN; MEAD, 1971, p. 168)¹⁶.

A evocação de si mesmo nessas descrições das cenas sempre aparece claramente, tendo em vista que o uso da primeira pessoa do plural às vezes não deixa claro se Baldwin fala da população afro-americana (“nós”, negros/as) ou se inclui os estadunidenses brancos (“nós”, negros/as e brancos/as, a nação) como sujeitos que atravessam as situações contextuais descritas. O emprego do vocábulo *Negro* enquanto substantivo o coloca como figura central da narrativa ensaística de Baldwin, embora funcione propositalmente como um personagem sem rosto, uma figuração a ser preenchida de um “nós” pelo/a leitor/a, ou por questão de identificação com o termo ou de reconhecimento como semelhante pelo/a leitor/a branco/a. Nas notas autobiográficas, Baldwin prepara o/a leitor/a para essa aproximação ou identificação com um vocábulo/personagem que carrega um histórico colonial de sentidos, ao assumir que “em nosso distanciamento [do negro] reside a profundidade de nosso distanciamento de nós mesmos. [...] O que realmente sentimos por ele está envolvido com tudo o que sentimos por tudo, por todos, por nós mesmos” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 18)¹⁷. Valendo-se da relação “estranho-familiar”, James Baldwin exibe a habilidade em dialogar com a audiência branca.

As narrativas em primeira pessoa que penetram nos meandros reservados ao espaço teórico-crítico de seus ensaios mostram um narrador que também é testemunha, ativo e inserido no processo. Ao mesmo tempo que exibe forma de diário, seu texto ganha feição de uma colagem de elementos diversos, como um autorretrato. Sua escrita é encarnada no corpo, na existência, visto que ela está situada na práxis, na experiência de um eu que partilha do que escreve. O eu nos ensaios de Baldwin, que por vezes se metamorfoseia em “nós” ou “ele/a(s)”, intui que o sujeito que conta a história é, ao mesmo tempo, o objeto da história.

As articulações entre o público e o privado tornam-se dispositivos de escrita potentes para a compreensão de si e da percepção de si através do Outro. São pequenas narrativas que

¹⁵ “you’ve simply got to force the language to pay attention to you in order to exist in it” (BALDWIN; MEAD, 1971, p. 168).

¹⁶ “how are we ever going to achieve some kind of language which will make my experience articulate to you and yours to me? Because you and I have been involved for all our lives... in some effort of translation” (BALDWIN; MEAD, 1971, p. 168).

¹⁷ “[...] In our estrangement from [the Negro] is the depth of our estrangement from ourselves. [...] What we really feel about him is involved with all that we feel about everything, about everyone, about ourselves” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 18).

convidam um retorno a um período de intensa mobilidade do escritor entre uma Nova Iorque segregada a uma Suíça cujos vilarejos minúsculos desconheciam a materialidade do corpo negro; uma Paris erguendo-se dos danos da Segunda Guerra, povoada por árabes, argelinos e pela camuflagem de um império colonial que lutava por sua manutenção na emergência da emancipação das colônias francesas. É também um retorno a um momento em que Baldwin pode refletir sobre o significado de ser negro no Ocidente e sobre ser um eterno estrangeiro, dentro e fora de casa.

Inicialmente, *O estranho no vilarejo* atende à expectativa de um relato de viagem a um universo desconhecido. Recorre ao frio das montanhas, à neve, aos penhascos, à ausência de bancos, cinema e às águas termais como única justificativa para a presença de turistas naquele local isolado. Aos poucos, a escrita perde a descrição característica de uma literatura de viagem e Baldwin embarca numa jornada rumo ao próprio corpo. Para um negro vindo dos Estados Unidos, foi um choque perceber sua imensa visibilidade no vilarejo e a curiosidade dos moradores em torno de sua corporalidade. Ao cruzar as ruas de Leukerbad, o vilarejo, Baldwin percebe nos olhares dos moradores que, “a julgar por todas as evidências disponíveis, jamais um homem negro pôs os pés [naquele] minúsculo vilarejo suíço antes [dele]” (BALDWIN, 2017, p. 116).

Formou-se ali um regime de visibilidade dupla: se nos Estados Unidos a evidência do corpo negro era seu motivo de cisão, estranhamento e apagamento social, no vilarejo, seu corpo era o signo que o enclausurava à exposição do escrutínio, da dúvida e da necessidade de conhecer para estabelecer a diferença. Portanto, o desamparo de Baldwin não residia apenas nas descobertas que havia feito anteriormente da persistência do racismo além-mar, na França especificamente, mas de seu próprio corpo ser, naquele espaço-tempo, uma metáfora do projeto da modernidade.

Em certa medida, o ensaio é o reajuste de sua autoimagem por escrito (ALMEIDA, 2018), um reexame sobre a instabilidade identitária, da fuga da pele, onde não pode mais retornar ao ponto onde tinha deixado de ser o negro que, sem saber, sempre foi. O ensaio proporciona ao/à leitor/a negro/a

a virtude patológica de encarar a sua pele – e o lugar dessa pele no seu conflito com o mundo – como um problema sem solução, como se pele e mundo fossem duas superfícies em cujo atrito necessário reside, ao mesmo tempo, uma possibilidade de esperança e um desconforto insanoável (ALMEIDA, 2018, n.p.).

Como recurso de uma jornada mental, Baldwin instaura entre seu caminhar pelo vilarejo e as montanhas alpinas um vazio geográfico, um distanciamento da proximidade que o vilarejo possui com Milão e Lausanne e de seus 600 mil habitantes na época, como se ali pudesse retornar a um ponto onde ainda não havia um apelo turístico e nem uma consciência já arquitetada da ocidentalidade nas montanhas da Europa Central. Ele precisava de uma distância para entender “esse sentimento de sempre olhar para si mesmo através dos olhos dos outros” (DU BOIS, [1903] 1989, p. 2-3).¹⁸

A evidência e o “ineditismo” da pele negra para os moradores do vilarejo o tornaram um estranho, ao mesmo tempo que uma espécie de “atração”, o que o fez concluir que “pessoas com o [seu] tom de pele raramente eram vistas na Suíça” (BALDWIN, 2017, p. 116). Baldwin, em sua encarnação da figura do “ser negro”, um “personagem” em carne viva, um signo oco, que precisava ser preenchido com seus estereótipos ou “hieróglifos”, sugere que sua passagem pelo vilarejo suíço era um presságio do fantasma da modernidade que parecia adormecido ou não havia tocado aquele espaço quando se instaurou pelo mundo atlântico. O encontro entre Baldwin e os nativos do vilarejo revela exatamente como o projeto de modernidade tinha, em sua égide, a invenção do Outro pelo cariz fenotípico e exterior ao ego, ao corpo-molde. “Essas pessoas não poderiam ser, do ponto de vista do poder, estranhas em nenhum lugar no mundo; na verdade, elas fizeram o mundo moderno, mesmo que não saibam disso” (BALDWIN, 2017, p. 119).

No ensaio, James Baldwin sugere que o processo de estrangeirização e produção do negro, sua destituição de humanidade, exploração e trauma no Ocidente se efetuam por três momentos: (i) a visibilidade do corpo negro, sua aparição e reação imprevisível do Outro que olha e nomeia; (ii) a despossessão do corpo através do olhar e de sua dissecação simbólica; e (iii) o resultado dessa devolutiva de olhares: a raiva, a inquietação e a desalienação do sujeito olhado.

Essas três dimensões de estranhamento do corpo negro pelo Ocidente são circunscritas em dois subtextos. O primeiro deles advém da codificação ocidental do surgimento e manifestação do “sujeito racial”, mais tarde chamado de “nativo” ou “indígena” no contexto colonial. Tal codificação se processa através das questões “Quem é ele?”; “Como o reconhecemos?”; “O que o diferencia de nós?”; “Poderá ele tornar-se um de nós?” (MBEMBE, 2018, p. 61). “Procurando responder à questão ‘Quem é esse?’, ele se esforça por nomear uma realidade que lhe é exterior e que ele tende a situar em relação a um eu tomado

¹⁸ “this sense of always looking at one’s self through the eyes of others [...]” (DU BOIS, [1903] 1994, p. 2-3).

como centro de toda e qualquer significação. A partir dessa posição, tudo o que não é idêntico a si é anormal” (MBEMBE, 2018, p. 62). Em contrapartida, um outro subtexto surge em atrito à codificação, dando margem à pergunta “Quem sou eu?”. No contexto da codificação, a história do eu surge como a necessidade de criação de um arquivo complexo, resultante da fragmentação histórica dos signos da africanidade dispersos de modo transcontinental e transoceânico.

A tentativa de elaboração arquivística na procura por vestígios da separação, da fratura exposta entre África e afrodescendentes foi própria das conclusões que Baldwin tirou ao cruzar o vilarejo: “Disseram-me que há haitianos que remontam a própria ascendência até chegar aos reis africanos, mas, se um negro americano quiser voltar tanto assim em sua viagem no tempo, acabará abruptamente na assinatura do termo de venda que serviu de documento de entrada de seu ancestral” (BALDWIN, 2017, p. 122). Nas notas autobiográficas da coletânea, Baldwin reflete sobre o embate entre habitar o Ocidente e seguir à procura de suas origens: “quando segui a linha do meu passado, não me encontrei na Europa, mas na África” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 4)¹⁹. Entretanto, ele esclarece que “não podemos escapar de nossas origens” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 20)²⁰.

A desposseção histórica sofrida por africanos no trauma da *Middle Passage* se concretiza, para James Baldwin, a partir do ato de olhar. Aos poucos, Baldwin esmiúça seus contatos com os moradores do vilarejo e suas afecções, que se deram, em primeiro nível, pelo olhar de estranhamento e sua força de desposseção. A primeira sensação descrita por Baldwin é a “perda das faculdades mentais” (BALDWIN, 2017, p. 117) enquanto a perda do corpo. A relação entre circularidade corpórea e desposseção se estabelece quando seu corpo é examinado sob o signo da “origem” suposta, a África. Cada manifestação ocular devolvia a Baldwin sua “origem africana”:

[...] no primeiro verão que aqui passei, sempre que eu circulava entre os nativos do vilarejo ou entre os doentes, sentia um calafrio – de perplexidade, curiosidade, espanto e repulsa. [...] Agora, um ano depois, é inverno de novo, e aqui estou novamente. Todos os moradores sabem meu nome, embora raramente o pronunciem, sabem que venho dos Estados Unidos – embora, aparentemente, não sejam capazes de acreditar nisso: os negros vêm da África –, e todos sabem que sou amigo do filho de uma mulher que nasceu aqui, e que estou hospedado no chalé da família. Mas continuo a ser tão estranho para eles quanto no primeiro dia em que aqui cheguei [...] (BALDWIN, 2017, p. 117).

¹⁹ “when I followed the line of my past I did not find myself in Europe but in Africa” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 4).

²⁰ “We cannot escape our origins” (BALDWIN, 1968, p. 20).

O ato de olhar está diretamente ligado ao poder de nomear em prol de uma inferiorização. Nesse sentido, é importante prestarmos atenção no termo *Negro* utilizado por Baldwin ao longo do ensaio. A repetição do vocábulo *Negro* em língua inglesa, bem como sua permanência na respectiva tradução do ensaio para o português do Brasil, é estratégia retórica do escritor, mas também é definição, identificação da qual ele não consegue escapar. A figuração do corpo enquanto “negro”, ou do sujeito que fala, para quem e com quem fala exhibe ao longo de todos os ensaios, não somente no que segue em evidência, sua derradeira parte dicotômica: o branco. Embora estivesse embebido de outras descobertas vocabulares, ao entrar em contato no exílio com uma língua de matriz latina, o francês, James Baldwin parece arremeter aos vocábulos que caracterizam sujeitos de pele negra a partir da mistura cromática. Sua questão principal, porém, não era essa, mas atribuir a categoria *Negro* como uma invenção ocidental e refletir os modos de usá-la e reapropriá-la de modo emancipador.

A recepção hostil de Baldwin em uma terra estranha seria a marca do que Achille Mbembe (2018, p. 14-15) chama de “devir negro no mundo”, no qual o negro precisou se reposicionar no Ocidente a partir das forças do primeiro capitalismo, o escravismo, e seguir com a tomada de posse do idioma estrangeiro imposto, pelas revoltas de libertação, entre outras lutas emancipatórias, e por sua incursão no mundo cosmopolita e neoliberal.

Portanto, “negro” e “raça” são termos gêmeos de um mesmo regime visual e fictício, indispensáveis à emergência do capitalismo em sua forma globalizada e à exclusão social. “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).

Na produção fictícia da raça, o Ocidente moldou mitos para estabelecer seu poder, se firmar enquanto espaço da racionalidade e objetificar sua relação com o que estava fora de sua órbita. Mais que aproximar “negro” e “raça”, “negro” passou a ser sinônimo de “África”, outro signo vazio a ser preenchido pelo imaginário ocidental a partir da diferença. No momento de invenção e produção do Outro, o Ocidente

[...] mal consegu[iu] evitar de recorrer àquelas lendas que os brancos criaram sobre os negros. E o efeito mais comum dessas lendas é, por assim dizer, enredar o homem em seu próprio linguajar, que usa para descrever o inferno – e os atributos que levam alguém ao inferno –, a imagem “negro como a noite”. Toda lenda, aliás, contém seu fundo de verdade, e a função fundamental da linguagem é, ao descrever o universo, controlá-lo. É bastante significativo que, no imaginário e na realidade, o negro continue a estar, com frequência surpreendente, além das disciplinas da salvação; e isso apesar de o Ocidente “comprar” nativos africanos há séculos (BALDWIN, 2017, p. 120).

O processo de fabulação do negro no Ocidente como representação da “noite”, do “inferno”, foi a ferramenta utilizada pelos mundos euro-americanos para inferiorizar, no

empreendimento colonial, aquele que queriam dominado, explorado e apreendido em suas fabulações discursivas. Não importava que nem todos os africanos fossem negros, ou que nem todos os negros fossem africanos, já que, enquanto motor da modernidade, o espaço que chamamos de África e o ente a ser denominado negro foram apreendidos como signos de mesma aparência.

Com a implantação das *plantations* e a expansão colonial pelo Atlântico, a Europa ampliou seu horizonte extraterritorial e trabalhou para a conjunção de mundos a serem configurados sob tais fabulações. Foi na junção do modelo primeiro do capitalismo – a *plantation* – e o sujeito destinatário das fabulações que o princípio racial foi ativado (MBEMBE, 2018, p. 32).

O empreendimento colonial produziu uma condição transnacional do “ser negro” e sua estrangeiridade ao tecido social das colônias e da metrópole (a Europa), o que viabilizou as suas metamorfoses ficcionais pelo Novo Mundo, bem como a inclusão em seu seio da ideologia da mestiçagem como dispositivo para negar a equação racial no advento do Estado-nação e da Constituição (MBEMBE, 2018, p. 37). Conforme James Baldwin esclarece em suas reflexões no vilarejo, no caso estadunidense, “[...] não eram exatamente americanos, mas europeus descontentes diante de um continente vasto e que não haviam dominado, que chegavam, digamos, a uma feira e viam homens negros pela primeira vez” (BALDWIN, 2017, p. 121).

Com o passar do tempo e com as transformações sociais que ocorriam nas Américas – da revolta pela independência do Haiti (1804) aos combates pela abolição do tráfico negreiro, das descolonizações africanas aos Direitos Civis nos Estados Unidos, consumando o desmantelamento do *apartheid* nos últimos anos do século XX –, figurou-se nos Estados Unidos diferentes formas de identificação do negro estadunidense, seja na cultura escrita ou no senso comum. Essas marcas de identificação sempre estiveram atreladas ao passado colonial e ao “sangue de origem”, à política *one drop rule*, em que se pese qualquer traço de descendência africana para considerar o indivíduo como negro, em oposição dicotômica ao branco (DAVIS, 2005; SALGUEIRO, 2015). Aos poucos, tais formas foram desmanteladas à medida que as lutas sociais dos afro-americanos e sua imposição frente às classificações raciais ganharam força na primeira metade do século XX.

O vocábulo *Negro* que figura em *O estranho no vilarejo* foi de tempos em tempos sinônimo de *Colored*, *African*, *Black*, *Afro-American*, até atingirem a forma contemporânea

*African American*²¹. As últimas alterações exibem o conflito pelo qual passaram os negros dos Estados Unidos, que, ao se debruçarem sobre a África e encontrarem um outro “Outro”, reivindicaram-na em consonância a sua americanidade, derivando, daí, um corpo no qual habita uma “dupla consciência”. Muitos pensadores e artistas afro-americanos não encontraram a menor identificação com o continente africano, ou, quando o reivindicaram em termos identitários, não encontraram a África que foram procurar²². Outros, como o caso de Alexander Crummel, um dos primeiros a falar como negro em África e serviu de inspiração para o discurso do pan-africanismo, acreditavam que, unidos pela “raça” e pela “pátria dos negros”, poderiam juntos tirar a África das “trevas” por meio da catequese cristã (APPIAH, 2014, p. 22).

De qualquer modo, *Black* e *African American* foram termos oriundos de várias lutas sociais em favor de uma conscientização e oposição às terminologias coloniais *Negro* e *N-word*. *Black* não faz alusão à cor, mas a uma identidade política não atribuída por outros em poder (KILOMBA, 2019, p. 10-11).

Se nos referimos a *Black* como “negro/a” em língua portuguesa, esbarramos no contexto brasileiro na violência e desumanização que ela representa em suas origens. Advinda do latim *niger*, passou a designar, na expansão marítima do império colonial português, o africano escravizado (KILOMBA, 2019, p. 11). É uma palavra central na história colonial lusitana, principalmente a partir do final do século XVIII, e designa um trauma coletivo de inferiorização e expropriação corporal e histórica de inúmeras vítimas da desterritorialização forçada e da carnificina escravista. Sua pronúncia invoca uma série de outras palavras pejorativas, seja no campo comportamental (preguiça, animalidade), seja no campo da apresentação do corpo de “pele negra” (sujeira, primitivismo). Enfim, tal palavra materializa o racismo, não porque ele possui raiz biológica, mas por sua fluidez discursiva (HALL, 2013)²³. O encadeamento da palavra com a aparição do corpo – sua visualidade – dá forma à imagem, preenche-a de estereótipos. É, ainda, um jogo de visualidade paradoxal, que se dá num

²¹ Ver mais detalhes dos bastidores desse debate em Benett (1969, p. 399-495).

²² Ver Elisson e Weinstock (1999). Alain Mabanckou (2014, p. 9) chama a atenção para o fato de que James Baldwin optou por manter o nome, ao invés de assumir um nome mulçumano ou de matriz africana, como fizeram vários artistas e lideranças afro-americanas do *Harlem Renaissance* até a década de 1960. O teórico afirma que isso se deve à identificação do escritor com sua dupla ilegitimidade: a íntima ilegitimidade, através do pai biológico desconhecido; e o resultado de si mesmo como um produto da escravidão.

²³ Tanto na ficção como na ensaística de James Baldwin, a raça é mais vista dentro do ponto de vista discursivo, do que em características físicas ou inatas. Em vez disso, seus escritos dramatizam como a raça é um fenômeno realizado, representado e mantido não apenas pelas estruturas e instituições sociais, mas também por meio das ações e interações cotidianas (ELAM, 2015, p. 7).

“processo de invisibilização do visível”, pois “o que era visto deixa de repente de o ser” – o sujeito “é inesperadamente fantasiado como incolor” (KILOMBA, 2019, p. 159).

Esse plano de invisibilização ainda conta com uma hierarquia cromática ou com uma “pigmentocracia”²⁴ – a valorização da “pele clara”, mas que não é “branca”, em detrimento à “pele escura”. No início do século XX, período pós-emancipação, houve um movimento interno na comunidade afro-americana em que a “cultura mulata” [*mulatto culture*] foi promovida por intelectuais negros/as de classe média e alta, na imposição da superioridade de afro-americanos de “pele mais clara” sobre aqueles de “pele mais escura”, tanto em termos socioeconômicos, quanto para diferenciar-se uns dos outros física e intelectualmente. “Passar-se por *branco*”, algo comum nos anos 1900 a 1920, era uma forma de ascensão social e de aderir a manipulações eugênicas de beleza, como o alisamento capilar (NASCIMENTO, 2015)²⁵.

A nomenclatura “mulato/a”, bem como suas terminologias próximas (“mestiça/o” e “cabrita/o”), marcam uma hifenização onde o indivíduo “não se encontra entre quem é rejeitado/a nem entre quem é aceite” (KILOMBA, 2019, p. 163). “Mulato/a” foi um termo inventado no século XVII durante a expansão europeia e deriva do latim *miscere*, “misturar”. Faz menção direta a uma pessoa que, em língua portuguesa, é “mestiça/o”. Tais termos se referem ao controle colonial de reprodução e proibição do “cruzamento racial”, impondo aos corpos uma acepção animalesca, irracional e impura. Ao longo do tempo, houve a romantização desses termos em língua portuguesa e o prolongamento de seu uso, contribuindo para a construção de uma hierarquização na negritude: os tons de pele servem para demarcar quem está mais próximo da “humanidade ideal”, da branquitude (KILOMBA, 2019, p. 13).

Todo Robinson Crusoé requer o seu Sexta-Feira como delírio para nomear e aniquilar qualquer possibilidade de contato com o “ser exótico e primitivo”, o Outro que se encontra na posição inferior na hierarquia da narrativa ocidental. A dinâmica do olhar, no contexto do ensaio, se estabelece de modos e em situações distintas. A princípio, a paranoia

²⁴ Termo elaborado por Kobena Mercer (1987, p. 37) para descrever a hegemonia europeia em determinar o que fisiologicamente era superior ou inferior na humanidade.

²⁵ Esse mesmo momento de promoção da cultura mulata marcou um período de maior estranhamento de negros estadunidenses com seus elos africanos e, principalmente, o acirramento de sua distância com os negros caribenhos que se estabeleceram nos Estados Unidos no século XVII. Até o início do século XVIII, a Carolina do Sul era uma subcolônia de Barbados, enquanto uma boa parte da população da Virgínia era representada por pessoas escravizadas que vinham daquele local. Apesar desse fluxo migratório de caribenhos para os Estados Unidos ter contribuído para a internacionalização do negro e para a implantação do radicalismo em solo estadunidense, ele também produziu um vácuo entre essas duas porções de escravizados que se misturavam nas *plantations* (MBEMBE, 2018, p. 55-56).

ocular ocorre de maneira incompleta pelos moradores, visto que algumas senhoras, quando veem ao escritor, “baixam a vista ou viram o rosto, ou [...] olham com um esgar desdenhoso”. Pelas costas, homens do vilarejo “o acusaram de ter roubado lenha”. O escritor relata que já nota no olhar deles “aquela maldade peculiar, intencional, paranoica, que às vezes se surpreende nos olhos de homens brancos americanos quando, passeando no domingo com a namorada, eles veem um negro se aproximar” (BALDWIN, 2017, p.117).

A troca de olhares de maior impacto ocorreu com as crianças do vilarejo. Elas, descreve o escritor, se “espantam menos com a textura do meu cabelo do que comigo mesmo. E o fato de seu espanto agora ser de outro nível se reflete em sua atitude e em seus olhos. Há crianças [...] a quem ensinaram que o diabo é um homem negro, gritam com uma angústia genuína quando me aproximo” (BALDWIN, 2017, p. 117). Sua presença desencadeia um pavor às crianças, ao ponto dos olhares delas se converterem em outros gestos, gritos e palavras: “e as crianças gritam *Neger! Neger!* quando passo na rua. Devo admitir que fiquei chocado demais para ter qualquer reação. [...] [Elas] não têm como saber dos ecos que esses gritos ainda despertam em mim” (BALDWIN, 2017, p. 117-118).

As cenas dos encontros com as crianças ganham maior força de expressão ao mostrar o corpo negro como um texto narrativo, um texto que conta histórias de inferiorização. A invocação do corpo pelas crianças transporta-nos à clássica cena em que o martinicano Frantz Fanon (2008), ao atravessar a rua em Fort-de-France, se depara com uma criança acompanhada da mãe e com a exclamação: “Mamãe, olhe um preto! Estou com medo!” (FANON, 2008, p. 105). Em perfeita simbiose, Baldwin e Fanon atravessam a rua com o mesmo frio, a mesma neve, a vastidão branca daquele dia de inverno. O frio, o inverno, o negro treme pelo frio, a criança treme de medo do negro (FANON, 2008, p. 107). A cena de Fanon e o discurso da criança se repetem não somente em *O estranho no vilarejo*, mas ressurgem na contemporaneidade como sintoma e repetição do racismo no contexto do olhar e do grito²⁶.

Para Baldwin, não era a primeira vez em que confrontava uma situação similar. A infância deixou memórias pesadas de crianças brancas o chamando de *Nigger!*²⁷ pelas ruas do Harlem (BALDWIN, 2017, p. 118). Apesar da similaridade etimológica dos vocativos tanto do Harlem quanto da Suíça, havia uma diferença contextual. Ser recebido com o chamado

²⁶ A psicanalista e artista visual Grada Kilomba (2019), a propósito de uma entrevista realizada para a composição de um estudo psicanalítico, relata um caso similar na Alemanha, em que uma criança branca, acompanhada da mãe, aponta para os cabelos e os olhos de uma mulher negra na rua (no caso, a paciente de Kilomba), e começa a dizer: “Que bela *Negerin!* Olha como é bela, a *Negerin!*” (KILOMBA, 2019, p. 171).

²⁷ Optamos por não usarmos o termo “*N-word*” para mantermos a voz do escritor.

Neger! no vilarejo, no qual supostamente ele era o primeiro negro a pisar, indicava uma certa “preservação da inocência” daquele espaço à modernidade. Por outro lado, ser reconhecido como *Nigger* nos Estados Unidos revelava algo sobre a “experiência americana” em relação ao esquema corporal do negro.

Baldwin relata que o segundo momento de produção imagética de sua corporalidade se dá em um processo de “dissecação” simbólica do corpo no nível da linguagem, uma vez que “[...] a função fundamental da linguagem é, ao descrever o universo, controlá-lo” (BALDWIN, 2017, p. 120). Baldwin era refém de sua aparição, pois “onde quer que o negro apareça, uma tensão é criada” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 22)²⁸. O fascínio por seus dentes e cabelo por parte dos moradores desenvolvia uma espécie de fisiologia do desamparo, na qual ele era visto como uma aberração. Joseph Conrad, o rio Congo, a selva impenetrável, os nativos e o horror ainda estavam ali. O deslumbramento com seu sorriso, com seu cabelo em tons de “alcatrão, textura de arame ou de algodão”, que “não causava choque” ou que poderia deixá-lo “crescer para fazer um casaco pesado” (BALDWIN, 2017, 118); ou ainda, quando esfregavam “sua mão na minha, admirado porque a cor não saía da pele”, tornou-se um “fenômeno”, como ele mesmo descreve, no qual, “ainda que seja preciso reconhecer o encanto de um genuíno deslumbramento, sem qualquer crueldade intencional, nada sugeria que [ele] fosse humano: [ele] era apenas uma curiosidade ambulante” (BALDWIN, 2017, p. 118).

Ao se colocarem como autoridade em examinar, catalogar e propor uma certa taxonomia do corpo negro pelo olhar, veem o escritor como um suspeito, cuja referência está no cariz da pele. Por conta disto, Baldwin se percebe prisioneiro da história, “um pesadelo que ninguém é *capaz* de acordar” (BALDWIN, 2017, p. 118, grifo do autor). O vilarejo, ele conclui, “[...] é o Ocidente, o Ocidente em que fui estranhamente enxertado” (BALDWIN, 2017, p. 117).

Mbembe (2018, p. 40-41) esclarece que, para se diferenciar do Outro fabricado, o pensamento euro-ocidental precisou identificar, catalogar e classificá-lo, o que não implica na ausência de curiosidade sobre os outros mundos. No catálogo ocidental, “o negro é representado como o protótipo de uma figura pré-humana incapaz de escapar de sua animalidade, de se autoproduzir e de se erguer à altura de seu deus” (MBEMBE, 2018, p. 41). O pensamento europeu só alcançou a visão da seleção natural darwinista, a diferenciação como superação do outro não-europeu como menor e estabeleceu na contemporaneidade

²⁸ “wherever the Negro face appears a tension is created” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 22).

meios de sofisticação da equação racial pelo melhoramento genético a partir da catalogação e da diferenciação. A sofisticação dos meios de classificar não significou conhecer a fundo o Outro, mas de apreendê-lo e nomeá-lo como um ser que pertence à esfera animal, por estar fora da ordem ocidental. Para Baldwin (2017, p. 122), a questão da humanidade do negro estadunidense foi alvo de discussão e motivo da divisão dos Estados Unidos em duas partes.

O abismo entre Baldwin e os nativos de Leukerbad se acentua quando o escritor reflete sobre sua distância da cultura ocidental e de como ela se dirige ao negro. Não há nela nenhuma representação emancipadora da figura do negro com que ele possa se identificar – era como se estivessem separados por um intervalo de tempo insuperável:

o mais iletrado deles é próximo, de uma maneira que eu não sou, de Dante, de Shakespeare, Michelangelo, Ésquilo, Da Vinci, Rembrandt e Racine; a catedral de Chartres lhes diz alguma coisa que não diz a mim, como também diria o Empire State de Nova Iorque, se alguém aqui o visse. De seus hinos e danças, saíram Beethoven e Bach. Volte alguns séculos, e eles estão em plena glória – mas eu estou na África, assistindo à chegada dos conquistadores (BALDWIN, 2017, p. 119).²⁹

Tal distância se estabelece não só no plano cultural, mas também no físico, por ser fruto de uma estrutura de convivência colonial em que o negro, o estranho, devia se manter nos limites estabelecidos pelas *plantations*, um modelo de curral (MBEMBE, 2018), uma vez que “que aqueles homens negros não eram realmente homens, mas gado” (BALDWIN, 2017, p. 121). Na construção dos impérios, as possessões negras da Europa ficavam – e ainda ficam – nas colônias, em um isolamento proposital para que não ameaçassem a “identidade europeia”, pois o negro é o recalque ocidental da escravidão³⁰.

Com o advento de um cosmopolitismo em que o colonizado se coloca em direção ao mundo que o colonizou, existe uma “ameaça iminente” da diluição dessa unidade identitária que o Ocidente acredita possuir. Na dinâmica imperial, o negro pertencia à ordem da abstração – ele “não existia para a Europa” (BALDWIN, 2017, p. 123). Nas colônias, mesmo enquanto escravizado, ele fazia parte inevitável do tecido social geral, e ninguém podia evitá-lo.

²⁹ Baldwin desenvolve o tema com maior profundidade em *Why I Stopped Hating Shakespeare*. Ver detalhes em Baldwin ([1964] 2010d, p. 65-69).

³⁰ Na contemporaneidade, discute-se a inclusão dos designados *Afro-European Studies* como uma corrente teórica para se debater o advento de uma “Europa Negra”, em detrimento à “unidade identitária europeia” e em contraste com as relações contemporâneas entre África e Europa, em termos culturais, identitários, das relações étnico-raciais e de gênero. Trata-se da possibilidade de compreensão da instauração de “translocalidades negras” por todo o continente, considerando, principalmente, Inglaterra, França, Holanda, Bélgica, Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Dinamarca, Noruega, Suíça e Irlanda (SMALL, 2018). O campo tem se consolidado e reunido pesquisadores do mundo inteiro para discutirem tais questões, principalmente a partir do evento *Afro-European Studies Conference*, ocorrido anualmente. Nos estudos de literatura comparada, o impacto dessa vertente pode ser visto consoante a Deventer e Thomas (2011). Para mais detalhes sobre questões da “Europa Negra”, o que a afasta e a aproxima dos fluxos migratórios negros pelas Américas, ver Gilroy (2004).

A abstração que se faz do negro nos Estados Unidos traduz os efeitos de sua presença na psique estadunidense e do quanto ela sofreu transformações a partir da radicalidade da luta dos afro-americanos por um certo traço de liberdade no convívio. Para Baldwin,

o estabelecimento da democracia no continente americano não teria sido uma ruptura tão radical com o passado não fosse a necessidade, que os americanos enfrentaram, de ampliar este conceito para incluir o negro. [...] Mas, na situação em que os americanos se encontravam, essas crenças ameaçavam uma ideia que, gostemos ou não de pensar, é a própria trama do tecido da herança ocidental, a ideia da supremacia branca” (BALDWIN, 2017, p. 123)

Ainda assim, segregaram os espaços para tornar a convivência suportável. O choque dessa afecção de corpos representava para a consciência europeia que era necessário manter uma certa distância humana do negro,

porque fica mais fácil [o branco] preservar sua simplicidade e evitar de ter de prestar contas dos crimes cometidos por seus antepassados, ou por seus vizinhos. No entanto, o branco inevitavelmente tem consciência de estar em uma posição melhor no mundo do que o negro, e tampouco consegue ignorar totalmente a suspeita de que é, portanto, odiado pelo negro. O branco não quer ser odiado, mas também não quer trocar de posição (BALDWIN, 2017, p. 120).

Na condição de “filho nativo” dos Estados Unidos e ilegítimo de David Baldwin, restava ao escritor refletir sobre ser “uma espécie de bastardo do Ocidente” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 4)³¹ e romper com o legado do confinamento do corpo à raça.

Em se tratando de James Baldwin, é preciso considerar que o trânsito enquanto afeto movente de sua vida é algo intrínseco às origens da constituição das famílias negras estadunidenses a partir do pós-abolição. A enorme onda migratória que se firmou por anos nos Estados Unidos depois da regulamentação do fim da escravidão estimulou um exílio de negros recém-libertos dentro do próprio território nacional. Reconhecidos como cidadãos no papel, mas ignorados em carne e osso, os afro-americanos que compuseram o fenômeno migratório conhecido como *The Great Migration* eram a figura do próprio desencontro entre a nação que se erguia com os indivíduos que ela produziu. Em ordem nacional, a *Great Migration* produziu o maior volume de “corpos estranhos” ao Estado-nação, que não sabia o que fazer com aqueles que eram exteriores a sua economia psíquica, mas dos quais não podia negar sua existência.

A árvore genealógica de Baldwin é marcada por um abandono que fincou suas raízes para além da ausência de seu pai biológico. Flutuantes, sem paradeiro, tais raízes exibem suas

³¹ “a kind of bastard of the West” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 4).

anomalias nas perdas materiais e familiares sofridas por sua mãe, Emma Berdis Jones, e seu padrasto, David Baldwin, antes de ele vir ao mundo. Emma e David compuseram o quadro de seis milhões de afro-americanos que saíram, a partir dos anos 1920, da zona rural sulista estadunidense à procura de oportunidades profissionais e locais menos hostis de morar no Norte. Havia em Emma o código genético de quem construiu toda a paisagem embranquecida pelo algodão nas fazendas de Deal Island, Maryland, mas que desse espaço havia apenas o consumo precário de tal matéria-prima nas roupas que vestia e no *quilt* que a aquecia no pouco descanso de que podia usufruir.

Pouco mais de 60 anos após a libertação de seus pais do regime da *plantation*, Emma e David eram o protótipo da segunda geração de descendentes diretos de homens e mulheres escravizados que carregavam em seus corpos latentes questionamentos com duras respostas: como usar a 13ª emenda constitucional como trunfo para a socialização entre o branco ruralista-escravocrata e o negro recém-liberto nos Estados Unidos? O que fazer com os projetos de colonização, que queriam extirpar africanos e afrodescendentes livres das células e dos membros constituintes daquele embrião que, mais do que nunca, se queria vista como república, redesenhada sob o desejo colonizatório pós-emancipação?³²

Apesar da dita liberdade, havia muito a negociar com as heranças dos conflitos entre a União e os Confederados do Sul, bem como suas posteriores mutações. O mapa e a demografia dos Estados Unidos estavam prestes a mudar drasticamente com a Grande Migração, devido ao movimento interno de afro-americanos do sul rural para o norte urbano, transformando, ao longo do século XX, o Norte em um território com ocupação negra e predominantemente urbana e o Sul se tornaria, aos poucos, o “Bigger Thomas”, de *Native Son*, cravado no crânio de cada afro-americano, sentado na cadeira elétrica, esperando sua sentença de morte. Nas palavras de Baldwin ([1955] 1968, p. 33), “não há um negro sequer nos Estados Unidos que não tenha o seu Bigger Thomas particular cravado no crânio”³³.

Foram idas e vindas que serviram de base para a construção da autoimagem dos Estados Unidos, cujo espelho refletia um corpo-nação esguio, forte por fora, mas em completa metástase por toda a sua extensão – câncer que parte da Virgínia e alastra, por via das leis Jim Crow, seus produtos patológicos (o escravismo, o racismo, a segregação, a desigualdade entre brancos e negros) para outras partes desse corpo.

³² Ver mais detalhes sobre a complexidade que envolvia o governo de Abraham Lincoln em Magness e Page (2011).

³³ “no American Negro exists who does not have a private Bigger Thomas living in the skull” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 33).

Emma e David eram dois dos muitos afro-americanos que desejavam sair das lavouras de arroz, tabaco e algodão para comprarem uma passagem sem retorno ao *American South*; sem retorno aos olhares congelantes dos donos das fazendas, que, por qualquer suposto gesto de aproximação de suas esposas, amarravam pelo pescoço os zeladores de seus jardins, negros, por sinal, em pés de carvalho. Diferente das cruzadas de seus ancestrais pelo Atlântico rumo ao solo estrangeiro (*alien soil*) e ao trabalho escravo, aquele era um movimento completamente inverso e interno. Era a busca pelo outro lado do Rio Jordão, ou da Terra Prometida, como diria Luther King (1968). Era a tentativa de fazer valer na prática as palavras de Thomas Jefferson, a propósito dos direitos inalienáveis da vida, e de gozarem de uma cidadania plena numa terra que sempre os encarou como *aliens*, um “corpo estranho”, inimigos a serem combatidos.

[Os afro-americanos] partiram rumo às terras *estrangeiras* [*alien lands*] com novas e rápidas formas de falar, de se portar e com regras e leis difíceis de entender. O Novo Mundo oferecia salários mais altos, mas com os aluguéis tão caros que as pessoas tinham de calcular o preço como uma moeda estrangeira. Os lugares para onde migraram eram grandes, assustadores e já lotados – Nova Iorque, Detroit, Chicago, Los Angeles, Filadélfia e cidades menores e igualmente *estrangeiras* – Syracuse, Oakland, Milwaukee, Newark, Gary. Cada uma delas se transformou em uma “estação receptora e porto de refúgio” [...] (WILKERSON, 2011, p. 9, grifo nosso).

34

Cada esquina de cada cidade ao Norte seria tocada por essas pessoas num curso de 60 anos e forçaria, mais tarde, o Sul a encarar seu sistema feudal de organização social e a pensar nas promessas feitas após a Guerra Civil e que não se cumpriram. A memória feudal e escravista permaneceria intacta e atrelada ao Sul até que eclodissem a Grande Depressão e o Movimento dos Direitos Cívicos, configurando uma onda migratória negra Norte-Sul e alterando novamente a paisagem demográfica e econômica do país nos anos 1970.

Ainda que vislumbraassem, pela primeira vez, um trânsito mais independente e acolhedor de pessoas negras onde viviam, a circularidade dos seis milhões de afro-americanos ainda tinha, sobre seu epicentro, o esquema panóptico de vigilância das leis Jim Crow. Mesmo que a Grande Migração tivesse mudado para sempre os Estados Unidos, em sua dimensão física e no seu imaginário, havia um controle cruel do movimento desses corpos que durou de 1880 a 1960, a troco de muito sangue debitado na conta do *Uncle Sam*. Entretanto, havia ali a possibilidade de uma maior resistência e dignidade de pessoas que passaram mais

³⁴ “[*African Americans*] would cross into *alien lands* with fast, new ways of speaking, and carrying oneself and with hard-to-figure rules and laws. The New World held out higher wages but staggering rents that people had to calculate like a foreign currency. the places they went were big, frightening, and already crowded – New York, Detroit, Chicago, Los Angeles, Philadelphia, and smaller, equally *foreign* cities - Syracuse, Oakland, Milwaukee, Newark, Gary. Each turned into a ‘receiving station and port of refuge’ [...]” (WILKERSON, 2011, p. 9, grifo nosso).

tempo escravizadas do que livres. Pessoas que seriam exemplos de resiliência para tantas outras que, mais tarde, seriam presas, linchadas ou mortas para que fossem sancionados os Direitos Civis.

Sabemos que esse deslocamento interno, chamado pelos historiadores de *Great Migration*, foi muito mais uma tomada de decisão do que uma nomenclatura cunhada para dar nome ao fenômeno. Grande parte daqueles que deixaram suas casas e entes familiares no Sul, na esperança de um dia revê-los, podem nem ter se familiarizado com o nome de sua decisão em partir, mesmo sendo peças fundamentais do processo. Partir significou à época, e [res]significa até hoje, moldar a identidade daqueles que, mesmo de forma compulsória, tiveram de seguir. Essas andanças transformaram a vida dos filhos dessas pessoas e continuam a marcar a vida de seus netos e demais descendentes, seja no trato com a memória sobre o Sul e sua relação com o escravismo, seja pela recepção do Norte e Oeste. Lotados de imigrantes de origem europeia, os russos, italianos, holandeses e irlandeses que habitavam os bairros em cidades das alas Norte e Oeste, como o Harlem, temiam a presença da então designada *colored migration wave* (*colored*, para usar um termo da época) em suas casas de aluguel, ruas, padarias, lojas de roupas, escolas e banheiros.

Na escala cromática do poder, os negros estavam sempre próximos aos brancos, rodeados deles, mas, ao mesmo tempo, espreitavam à distância a superioridade em que se colocavam as pessoas de pele clara. Não havia placas dizendo que tivessem de passar de cabeça baixa quando um branco cruzava a rua onde estava um negro, mas, implicitamente, a ausência do olhar e o espaço faziam-se obrigatórios no transitar pelos mínimos metros cúbicos de qualquer local público. Havia uma “mão invisível”, segundo Isabel Wikerson (2011, p. 31), que operava o sistema da distância, uma linha imaginária que determinava uma relação bastante infantilizada dos brancos com os negros. Uma relação de coisificação que deixava a entender, sem por placas em certos lugares, onde cada um tinha de estacionar seus carros, podia fazer as compras de casa, que banheiro usar, onde estudar, com quem se relacionar. O racismo é a proteína que nutriu todo o imaginário de nação dos Estados Unidos e traz, em sua construção, benefícios para gerar renda para alguns e miséria para outros; morte para uns e vida para outros; a destruição de uma autoestima, pautada no fenótipo, bem como a sua contraparte, o ar de superioridade que se constrói a partir dele.

A exclusão social sofrida pelas famílias negras sulistas se agravou com a Grande Depressão e as demissões em massa de fábricas e lojas, que priorizaram a mão de obra europeia em detrimento à afro-americana por questões de cor de pele. De qualquer modo, sem

a coragem e audácia de Emma de se lançar ao êxodo e burlar as armadilhas do racismo, James Baldwin talvez não teria chegado até nós.

Por outro lado, a permanência do negro enquanto *alien* dentro do próprio território nacional provocou, paralelo aos restos da *Great Migration*, um enorme movimento de emigração negra para o continente europeu. Durante a primeira metade do século XIX, a grande maioria dos negros que viviam nos Estados Unidos eram escravizados. Mesmo após a emancipação, poucos podiam viajar ao exterior – no caso, a quantidade de negros que viajavam para a Europa naquela época era escassa. Entretanto, muitos negros estadunidenses viam na França um modelo de liberdade (GILROY, 2012). Por menor que fosse o número de viajantes negros oriundos da América do Norte para a Europa, havia uma contaminação dos ideais de liberdade pregados pelo Iluminismo, que, por vezes, serviram de base para alimentar o sentimento de homens e mulheres negros/as pela libertação contra o regime escravista³⁵.

Nos anos 1920, havia um enorme contingente de estadunidenses na Europa, isso incluindo os afro-americanos. Embora nunca tivessem sido mencionados ao elucidarem no cânone literário estadunidense a designada *Lost Generation*³⁶, comparativamente, muitos negros e brancos daquele país conviviam no Velho Mundo. Como a Europa estava imbuída pelo jazz e pela arte negra, de um modo geral, isso ajudou na adaptação e relocação de artistas e músicos negros estadunidenses, cuja arte era considerada vulgar ou de baixo nível, mas que na Europa conseguiram criar uma certa reputação (FABRE, 1991; EDWARDS, 2003).

À medida que a Segunda Guerra se instaurou, as vítimas do nazismo incluíam os afro-americanos expatriados. Na fase final dos conflitos da Segunda Guerra e no início da Guerra Fria, iniciou-se outra fase cosmopolita no que concerne aos artistas negros estadunidenses. Seria a fase designada por Michael Fabre (1991, p. 4) como “tempo dos expatriados”, iniciada por Richard Wright e acompanhada por James Baldwin. Até 1957, ano

³⁵ O cosmopolitismo afro-americano pela Europa não é algo restrito ao século XX. Na iminência da Revolução Francesa, por exemplo, Phillis Wheatley, a primeira poeta afro-americana, foi patrocinada pela *Société des amis des Noirs or Amis des noirs*, um grupo abolicionista que se opunha às ocupações francesas caribenhas e da América do Norte e ao tráfico de africanos. Eles acreditavam que a escrita de Wheatley era a prova concreta da capacidade criativa do negro (FABRE, 1991, p. 1). Outro exemplo de um afro-americano cosmopolita em tempos de escravismo é o de Frederick Douglass, “cujas biografias revelam que aprendera sobre liberdade no Norte, com marinheiros irlandeses, enquanto trabalhava como calafate de um navio em Baltimore” (GILROY, 2012, p. 53-54).

³⁶ Ver mais detalhes no ensaio *The New Lost Generation* (BALDWIN, [1961] 1998, p. 65-668).

em que este último retorna aos Estados Unidos, a paisagem parisiense teve enorme impacto na escrita de Baldwin, tendo sido o ambiente onde o romance *Giovanni's room* dramatizou cenas sobre homossexualidade, exílio e a busca por uma identidade e as origens no Velho Mundo (CAMPBELL, 2003)³⁷.

A década de 1960, momento em que Wright faleceu, marcou a independência de vários países africanos e a promulgação dos Direitos Civis nos Estados Unidos. Nesse momento, a imagem da França havia mudado para os afro-americanos, principalmente para James Baldwin. A França ainda acolhia expatriados negros dos Estados Unidos, que raramente tinham de lidar com o racismo por conta de sua identidade nacional e status de artista. Mas os árabes e o crescente número de africanos eram alvos de ódio racial. Por um longo tempo, a imagem de uma França libertária escondeu seu passado colonial. Quando o fluxo de africanos pela França aumentou e o inevitável contato entre negros estadunidenses e africanos ocorreu, o mito de uma França tolerante e receptiva se desvencilhou³⁸. Enquanto os estadunidenses gozavam de uma certa integração, os africanos estavam absorvidos pelo espírito nacionalista de libertação das colônias e resistentes à assimilação.³⁹

Embora nos anos 1950 os afro-americanos estivessem mais interessados na integração e nos Direitos Civis, Langston Hughes, Samuel Allen e Mercer Cook, que

³⁷ Por razões metodológicas, as reflexões deste capítulo se limitam ao primeiro período do exílio de Baldwin em Paris, que compreende entre 1948 a 1957. Para mais detalhes sobre a estadia de Baldwin na Turquia, entre 1961 a 1971, ver o documentário *James Baldwin: From Another Place* (1970), do fotógrafo Sedat Pakay (1945-2016), que narra o percurso do exílio de Baldwin em Istambul. Para um debate sobre os impactos de Istambul na literatura de Baldwin, ver Zaborowska (2009). Sobre os percursos de Baldwin em África, ver Field (2015). Ver detalhes sobre a fase final de seu exílio em St.-Paul-de-Vence em Miller (2015) e Farber (2016).

³⁸ Pouco antes de falecer, Baldwin participou de um debate em Washington, D.C. e admitiu que os negros do Mali e os mulçumanos da África do Norte são *nigger* aos olhos da França. Em contrapartida, os afro-americanos exilados na França são “o homem invisível” de Ralph Ellison (BALDWIN, [1955] 1968, p. 100), uma observação feita a partir de sua prisão em Paris, por conta de um lençol de hotel, dado por um amigo. O fato, relatado no ensaio *Equal in Paris*, levou-o a pensar sobre a precariedade de sua expatriação bem como a dor comum a todos os encarcerados. Mais detalhes em Baldwin ([1955] 1968;1986) e Leeming (1994, p. 70-72). Sobre uma apropriação contemporânea deste ensaio, considerando a difícil relação de alteridade entre a França e os imigrantes, ver Joyce, McBride e Field (2016).

³⁹ O Primeiro Congresso de Escritores Negros, ocorrido na Universidade de Sorbone em 1956, deixou claras as assimetrias entre ambos os grupos, como nos mostra Baldwin no ensaio *Princes and Powers* ([1961] 1963). Richard Wright se opôs à visão de Senghor no que diz respeito à utilidade da tradição na descolonização. Entretanto, a *Société Africaine de Culture* e sua bancada estadunidense continuaram a trabalhar em prol de um melhor entendimento da diáspora negra. Baldwin ([1961] 1963) narra a cobertura que fez do evento, tanto para o público anglófono, quando para os francófonos. O evento contou com a participação de Alioune Diop, fundador do jornal *Présence Africaine*, de Césaire, Senghor, Jacques-Stéphane Alexis, Édouard Glissant, Frantz Fanon, René Depestre e George Lamming. Esse encontro representou um momento crucial no pós-Movimento de descolonização da Segunda Guerra Mundial e uma possível rasura na polarização da Guerra Fria, dividida entre o bloco soviético e o estadunidense. O Congresso ocorreu às vésperas da Batalha de Argel, da crise de Suez, da Revolução Húngara contra o domínio soviético e a total independência de Gana do colonialismo britânico. Ao mesmo tempo, o boicote aos ônibus de Montgomery nos Estados Unidos, entre 1955 e 1956, desenhava a face da conquista dos Direitos Civis. Sobre o debate e as observações de Baldwin, ver Winks (2013) e Baldwin ([1961] 1963, p. 22-52).

trabalharam em prol da popularização de escritores afro-francófonos, começaram a disseminar os ideais da *Négritude* nos Estados Unidos. A guerra da Argélia mostrou que a França não via o racismo com estranhamento (FABRE, 1991, p. 6) e foi certamente o momento em que Baldwin se familiarizou com o existencialismo sartreano e com o romance *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Embebidos pelo retorno à África, pelos modos afros de vestir e conceber o cabelo do Movimento *Black Power*, os contatos entre afro-americanos e africanos se multiplicaram. Viagens encomendadas ou individuais de afro-americanos ao continente africano levaram Arna Bontemps e Langston Hughes para Dakar e Abidjan, bem como para as novas nações anglófonas. A França deixa, então, de desempenhar o papel de “ponte para a África”.

A condição de estrangeirização do negro estadunidense dentro do próprio território nacional com o exílio de inúmeros artistas e pensadores negros dos Estados Unidos produziu contatos e afecções culturais e ideológicas inéditos. O encontro de músicos, pintores e escritores afro-americanos com escritores e pensadores negros da diáspora africana, principalmente aqueles ligados às colônias francesas, ocasionou um contato intenso com a África, no sentido físico e em sua força plástica – o pan-africanismo, as traduções de obras em francês e inglês, as leituras de um e de outro, as influências dos francófonos nos afro-americanos e vice-versa (SALGUEIRO, 2004). Essa estrangeirização produziu dentro da terra natal movimentos artísticos negros poderosos, mas que se deram no plano ideológico na Europa. Se na pátria não havia reconhecimento mútuo, no exílio havia uma enorme recepção de africanos e afro-francófonos que partilhavam do sofrimento do colonialismo, mas também da grande criação artística e da emancipação de seus corpos e de seus lugares de origem. A contaminação entre a Afro-América e as colônias francesas se intensificou entre as duas guerras mundiais.

Reflexos dessas contaminações podem ser vistos no conceito de “linha de cor”, arquitetado por W. E. B. Du Bois. Antes de figurar no clássico *The Souls of Black Folk*, essa elaboração teórica sobre a racialidade foi empregada pela primeira vez num contexto fora dos Estados Unidos e numa perspectiva extranacional. Du Bois utilizava o problema da linha de cor no século XX em escala transcontinental, além de admitir que o caso estadunidense deveria ser visto de modo isolado, pois se manifestava de uma forma particular (DU BOIS, 1995, p. 639).

O caráter transnacional do conceito “linha de cor” cunhado por Du Bois na Conferência Pan-Africana (1900), em Londres, exige que o apreendamos para além das lutas de libertação contra a segregação e pela instituição dos Direitos Civis. Analisar o conceito da

“linha de cor” a partir de um espectro que desconsidera o nacional nos permite analisar outras posturas teóricas de pensadores afro-americanos que foram constituídas fora das fronteiras.

Alain Locke argumentou, na introdução da antologia *The New Negro* (1925), que o título da antologia era parte de uma alusão que gostaria de fazer a um “novo internacionalismo” do negro, a fim de construir pontes culturais que ultrapassassem o racismo e a segregação instaurados nos Estados Unidos no pós-guerra civil (EDWARDS, 2003; GATES; JARRET, 2007). Analisar o *New Negro Movement* também como uma “nova internacionalização” do negro dos Estados Unidos é remar em direção contrária ao que se estabeleceu na academia estadunidense em torno da cultura e literatura afro-americanas dos anos 1920, que enfatiza tal movimento como um acontecimento dentro de um nacionalismo cultural, dos protestos para os Direitos Civis, e o degrau necessário para o estabelecimento do *Harlem Renaissance*. Essa abordagem significa não somente rastrear os contornos transnacionais da expressão negra entre as duas guerras, mas também revelar a maneira que tal expressão foi moldada através de tentativas de apropriação e transformação dos discursos tidos como “nacionais” em algo maior, que dialogasse com outros espaços e negros da diáspora (EDWARDS, 2003).

Além de pessoas-chaves do *Harlem Renaissance* estarem em Paris nos anos 1920, tudo o que produziram nem sempre estava ligado ao Harlem ou ao território nacional. Ou ainda, foram escritos somente em inglês. Paris foi a metrópole europeia que possibilitou a criação de um espaço mais cosmopolita para o trânsito de afro-americanos que não estava disponível nos Estados Unidos e nem nas colônias francesas. Ela permitiu a complexidade e sofisticação das relações sociais, a liberdade de expressão a partir da constituição de uma sociedade que se organizava dentro de uma certa mobilidade. Apesar de investirem no Harlem como um espaço cultural negro com amplitude mundial, tiveram de ir a Paris e vê-la como um espaço de interação transnacional negro, de troca, de mudança e diálogo (EDWARDS, 2003).

Uma visão de internacionalismo negro, no entanto, não queria dizer uma “unidade negra mundial”. Nesses circuitos transnacionais, a expressão negra moderna adquiriu uma forma não linear através dos encontros muitas vezes conflitantes de povos de ascendência africana. O internacionalismo negro é envolto de alianças paradoxais, fracassos e colaborações abortivas, conforme notou James Baldwin ([1961] 1963).

Deve-se considerar, ainda, que todas essas relações se deram tanto no ponto de vista interlingual, quanto intercultural, que pode aproximar os mais variados traços do colonialismo pelo Novo Mundo na Europa, mas também de estabelecer as diferenças, os desacordos entre eles. O contexto da viagem e a criação de um arquivo de cooperação negra mútua tomaram

posse da tradução como ferramenta inquestionável da diáspora negra, seja ela em seu momento de maior deslocamento e trauma – o tráfico transatlântico –, seja ela nesse momento de interação entre afrodescendentes já de posse das respectivas línguas dos países colonizadores e do desenvolvimento de uma consciência de liberdade mais pautada na construção de um possível arquivo a partir de suas histórias fragmentadas no passado escravista e no exílio presente.

Tendo em vista o problema da linha de cor em escala global, sua persistência no mundo contemporâneo e, partindo do princípio de que invocamos um “Baldwin transnacional”, que encontrou espaço e lugar muito mais no contexto do trânsito do que da fronteira, é preciso olhar para o vilarejo suíço hoje com olhos mais globais do que locais.

Olhar o vilarejo fora da alça limítrofe do nacionalismo expande nosso horizonte para pensarmos nas análises de James Baldwin sobre as formas prototípicas da supremacia branca e na permanência da “linha de cor” no início do século XXI em contexto global, visando compreender o caráter estrangeiro do corpo negro dentro ou fora da diáspora, o futuro da raça e suas metamorfoses contemporâneas em termos transcontinentais, uma vez que a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo e essa é a experiência fundamental de nossa época (MBEMBE, 2018, p. 9).

O vilarejo suíço mudou bastante desde que James Baldwin pôs os pés lá. Ao empreender a mesma viagem que Baldwin fez, o escritor nigeriano Teju Cole revela, no ensaio *Um Corpo Negro*, traços contemporâneos do vilarejo e reflete que, passados mais de 60 anos desde que *O estranho no vilarejo* fora publicado, os olhares hostis dos moradores aos forasteiros permanecem, mas como uma extensão dos olhares que a Europa dirige aos estrangeiros que circulam por ela:

Há olhares por toda a Europa e Índia, e em qualquer outro lugar fora da África. O teste é ver quanto duram esses olhares, se eles se tornam olhares fixos, com que intenção ocorrem, se contêm algum grau de hostilidade ou zombaria, e até que ponto meus contatos, meu dinheiro ou modo de vestir me protegem nessas situações. Ser estranho é ser olhado, mas ser negro é ser olhado de uma forma especial (COLE, 2017, p. 134-135).

Não havia mais crianças pela rua, como destaca Teju Cole, mas a mudança mais radical nas ruas do vilarejo era a presença maciça de estrangeiros negros e a possibilidade de acompanhar as notícias sobre a Nigéria e Estados Unidos (seus lares nativos e por adoção), bem como o restante do globo pela web. Diferente de Baldwin, Teju Cole podia, com o

celular nas mãos, refletir sobre a condição do escritor 60 anos atrás e sobre a situação do negro estadunidense em atualização de minutos pelo dispositivo móvel, enquanto andava pelas ruas de Leukerbad. Apesar do quadro paisagístico e humano do vilarejo e dos Estados Unidos terem mudado radicalmente, Teju Cole lamenta que a “fantasia da vida negra como algo descartável é uma constante na história americana. As pessoas ainda custam a entender que essa descartabilidade permanece” (COLE, 2017, p. 140).

Ao caminhar pelas ruas, a mesma devolutiva que Baldwin recebia era também a sua, pois o corpo negro ainda precede qualquer identidade possível que o habite na contemporaneidade. Nas palavras do escritor nigeriano, o vilarejo ainda o conseguiu transmitir a ideia de que “ser negro é enfrentar o peso seletivo dos agentes da lei e viver na instabilidade psíquica de não ter garantia nenhuma de segurança pessoal. Antes de mais nada, você é um corpo negro, antes de ser um menino andando na rua ou um professor de Harvard que não encontra as chaves” (COLE, 2017, p. 139)⁴⁰.

Lidar com a ideia do estável e anacrônico vilarejo suíço em contraposição à instável aldeia global em que se constituiu o mundo, dados os seus circuitos econômicos, os fluxos de pessoas e informação, pode nos ajudar a entender a permanência de um olhar ocidental hostil ao corpo negro – imigrante ou não – pelo território europeu e por todos os outros que criou, como as Américas e, em especial, o Brasil.

E, ao contrário do que já está estabelecido – o sequestro de africanos para o trabalho escravo no Ocidente, as mortes e perdas irreparáveis dessas viagens, falemos agora sobre como a inserção do corpo negro no Ocidente o formatou, tendo o negro não como “um visitante do Ocidente, mas como um cidadão do Ocidente” e que “sua sobrevivência e seu desenvolvimento dependem de sua capacidade de converter seu *status* peculiar no mundo ocidental a seu favor” (BALDWIN, 2017, p. 124).

Sabemos da fragilidade metodológica que pode residir em utilizarmos a percepção afro-americana no contexto da viagem, em tempo e espaço distintos dos nossos, para a compreensão do Brasil contemporâneo, se considerarmos a apropriação infeliz que a mídia hegemônica brasileira fez dos Direitos Civis nos Estados Unidos no período em que se debatia e se implantavam as ações afirmativas de cotas para negros nas universidades públicas do Brasil (cf. SOVIK, 2009, p. 55-85). Sabemos ainda das influências dos movimentos sociais negros dos Estados Unidos, os movimentos de libertação das colônias portuguesas em África

⁴⁰ O teórico Douglas Field (2018) também visitou o vilarejo suíço, na tentativa de compreender melhor o conceito de “lar” [*home*] a partir da obra de James Baldwin.

e sua circulação e tradução ideológica no movimento negro brasileiro, que se fortalecia no início dos anos 1970, em reflexo aos Direitos Civis (PEREIRA, 2013, p. 143-168)⁴¹.

Nossa abordagem pretende ultrapassar a unilateralidade entre “eles” e “nós”, para não correremos o risco de analisarmos a luta contra o racismo no Brasil apenas como fruto de uma recepção passiva de ideias estrangeiras e sua conversão em cópia. Embora existam relações de poder que desencadeiam quem o que deve ser visto, em diferentes escalas, entre a América do Norte e do Sul, ao tomarmos as correspondências entre a imprensa afro-brasileira e a afro-americana, num período em que a Frente Negra Brasileira (FNB) se consolidava enquanto um organismo de recusa ao racismo e da ideia de uma democracia racial brasileira, podemos percebê-la como um elemento transnacional de política negra e não como uma mobilidade afro-brasileira restrita às fronteiras do Estado-nação (PEREIRA, 2013, p. 165). Também perdemos de vista todas as trocas entre o Movimento da *Négritude* e o *New Negro Movement*, da influência dos francófonos na escritura e vida de Baldwin, além da posterior influência do pensamento de Frantz Fanon e seus impactos no Movimento *Black Power* e no *Black Arts Movement*. Nessa mesma trilha, se encararmos o “empréstimo” feito a Baldwin nesta reflexão apenas como um consumo de ideias sem criticidade, deixaremos de valorizar o peso que teve a circulação de afro-brasileiros pelo mundo, como Abdias Nascimento e sua influência no apogeu dos *Black Studies* na academia estadunidense, ou de João Cândido Felisberto, que antes de liderar a Revolta da Chibata (1910), esteve na Inglaterra em 1908 e se engajou na luta por melhores condições de trabalho dos marinheiros britânicos (PEREIRA, 2013, p. 145).

Os parâmetros para sabermos até que ponto podemos nos valer de tais visões ou como iremos “traduzi-las” em nosso contexto não se restringem às variações e acepções cromáticas de pele que o imaginário estadunidense produziu ao longo do tempo em sua literatura e “ciência colonial”. Nossa “tradução”, “ajuste”, “adaptação” das colocações de James Baldwin será feita a partir das diferenças que esse contato evidencia e o que ele pode produzir em termos de identificação (ou não) com a questão da negritude, a dimensão “estrangeira” do corpo negro dentro e fora das fronteiras nacionais e a recorrência da identidade nacional fora da nação. Da mesma forma que os contatos entre afro-americanos e

⁴¹ As influências transatlânticas não param por aí. As conexões teórico-críticas estabelecidas por Lélia Gonzalez a partir de Angela Davis e Malcolm X; o encontro entre Toni Morrison, Oswaldo de Camargo, Mirian Alves, entre outros escritores afro-brasileiros, em visita ao Brasil no ano em que venceu o prêmio Nobel de Literatura, 1993 (ESTANISLAU, 2019); a recente publicação, já com reimpressão, da coleção *Feminismos Plurais*, onde figura o livro *Um Lugar de Fala*, de Djamila Ribeiro, repleto de referências a Patrícia Hill Collins, bell hooks, e Angela Davis (essas últimas, traduzidas recentemente no Brasil e prefaciadas por Rosane Borges, Djamila Ribeiro e Raquel Barreto). Para detalhes, consultar Cardoso (2014).

negros africanos e francófonos foi capaz de produzir desajustes, aproximações e distanciamentos em termos de compreensão do “ser negro” dentro ou fora “de casa”, tais estranhamentos serão potência analítica para nossas reflexões.

Quais podem ser as implicações pedagógicas de explorarmos as relações raciais no contexto migratório brasileiro, considerando o fluxo de imigrantes negros no Brasil contemporâneo? Em que medida podemos alcançar os *insights* de Baldwin, a propósito do impacto do racismo na vida do negro africano em solo francês, ao analisarmos a perpetuação da estrangeiridade do corpo negro em solo brasileiro na contemporaneidade? Considerando a acepção de “estranho” como o sujeito negro próprio ou não da fronteira do Estado-nação, em que medida o imaginário brasileiro percebe o corpo negro como um *alien* no seio de sua constituição, tal como foi percebido por Baldwin no imaginário estadunidense? Como tomar emprestado suas observações e adaptá-las às circunstâncias brasileiras, respeitando as diferenças temporais e contextuais de falas e gestos?

“[...] Imigrantes de outros países africanos que moram no Brasil também têm seguido a rota. Para a maioria, os EUA nem são o destino final. Eles ficam uns meses e vão para o Canadá. Lá é terra de imigrante. [...] Até pouco tempo atrás, eles faziam a travessia pela floresta. Agora são levados de barco, por coiotes” (BEYAZO apud MANTOVANI, 2019, n.p.). O trecho reproduzido do jornal *Folha de São Paulo* revela poucos detalhes do que trata a reportagem. Todavia, os significantes “imigrantes”, “barco” e “africanos” nesse curto trecho remetem a longas histórias por nós conhecidas e que revelam muito do que somos.

Trata-se da tentativa de travessia marítima de 32 congolese, que partiram do Brasil rumo aos Estados Unidos por via oceânica, em busca de melhores condições de vida. O barco, com capacidade para 20 pessoas, naufragou na Colômbia. As mulheres grávidas, homens e crianças que se lançaram à costa brasileira representam um grupo de refugiados congolese de 150 pessoas, que deixaram São Paulo entre 8 a 12 de janeiro de 2019 (MANTOVANI, 2019).

De acordo com John Beyazo, vice-presidente da Comunidade Congolese do Brasil (CCB), “é cada vez mais comum que refugiados da República Democrática do Congo (RDC) assentados no Brasil migrem para os EUA. [...] Todo dia tem alguém indo” (BEYAZO apud MANTOVANI, 2019, n.p.). Os refugiados congolese representam a segunda maior parcela de refugiados reconhecidos no Brasil, entre 2007 a 2017. Devido a uma grave crise humanitária enfrentada pela República do Congo, já foram contabilizados 5 milhões de

congoleses desterritorializados em 2018 (TEIXEIRA; SANDY, 2018; BEYAZO apud MANTOVANI, 2019).

A imagem que a reportagem constitui é signo metonímico de um regime imagético maior. Ela é capaz de evocar outras tão chocantes quanto a que se propõe esquematizar mentalmente, já que não há, de fato, uma fotografia ou vídeo divulgados em rede sobre o naufrágio. Ela se limita ao plano da imaginação do/a leitor/a, que, imediatamente, se vê na obrigação de ligar “barco”, “imigrantes” e “africanos” a outros aparatos semelhantes: a foto da criança salva dos escombros em Aleppo, a captura fotográfica da menina sudanesa que se transformou em presa para um abutre, e, mais recentemente, o retrato de Óscar Alberto Martínez e de sua filha de 1 ano e 11 meses, Valeria, mortos na travessia do Rio Grande, no México, para chegarem aos Estados Unidos. A última imagem se tornaria símbolo do drama vivido pelos refugiados em nossos dias.

Tais imagens escondem em suas camadas o terror vivido por milhões de pessoas no mundo contemporâneo, que, no caso estadunidense, como veria James Baldwin se estivesse entre nós, seguem em busca de um “Sonho Americano” cada vez mais encastelado nas fronteiras e nos muros. Nossos olhos, na qualidade de testemunhas, percebem-se reféns e incapazes de qualquer reação diante dessas “imagens intoleráveis”, como diria Jacques Rancière (2012, p. 83), ao tratar de uma imagem que “é real demais, intoleravelmente real demais para ser propost[a] no modo da imagem”.

Diante da intensificação do quadro emigratório africano, a mídia revela, em cascata, inúmeras figuras de embarcações superlotadas de africanos e imagens de cadáveres como parte do espelho d’água do Mediterrâneo. São figuras que alimentam a fome ocidental, mas não pelo interesse em lidar com os sujeitos que o mundo europeu moldou, junto de suas respectivas realidades pós-coloniais, imersas em conflitos de ordem étnica, religiosa e econômica. É uma leitura de predação, que estabelece o nosso vínculo, mesmo que passivo, com o intolerável, que, em um simples clique, desarma e apaga a imagem ou, se ela retorna ao circuito do visível, é posta no plano da justificativa colonial da necessidade de interferência internacional – europeia e norte-americana – na vida dos indivíduos migrantes.

De qualquer modo, “barco”, “imigrantes” e “africanos” e os corpos encontrados na Colômbia dizem muito mais sobre o Brasil do que sobre o Congo e sobre o relacionamento que o imaginário social brasileiro estabelece com a África desde a sua gênese. A ausência da imagem visual e a necessidade de trabalharmos com mapas mentais que envolvam a tríade “barco”, “imigrantes” e “africanos” nos concedem a possibilidade de entendermos a nossa

inserção no mundo das mobilidades contemporâneas, mas também de fazermos movimentos reflexivos transatlânticos que envolvam a nossa colonialidade.

Sendo a colonização das Américas e o tráfico negreiro os primeiros passos para a expansão do capitalismo industrial e da redistribuição populacional do planeta, assistimos ainda hoje, e também deste lado do oceano, as mais duras formas de desigualdade no acesso à mobilidade de pessoas que só têm o trânsito como opção de sobrevivência. A “crise” de refugiados, ataques “terroristas” domésticos, milhares de corpos negros afogados, flutuando no Mediterrâneo, como se repetissem a *Middle Passage* no século XXI, imigrantes “ilegais” torturados e morrendo durante sua perigosa passagem pelas fronteiras dos Estados Unidos e do Brasil, crianças migrantes, afastadas de seus pais deportados, são imagens que circulam, junto dessas pessoas, formando um regime que as constrói como um inimigo potencialmente destrutivo e que deve ser aniquilado.

O relato da *Folha* nos concede a prova de que estamos inseridos nesse mesmo percurso, pois agora temos os nossos próprios barcos de imigrantes e refugiados, nossos próprios cemitérios marinhos, nossos campos marítimos de refugiados que não nos chocam mais. Na verdade, sempre estiveram ali, entre uma zona portuária ou outra, a atracar com pessoas tidas como mercadorias. Agora assumem uma outra forma latente, capaz de mostrarem os horrores contemporâneos da diáspora africana em alto mar e reerguer navios fantasmas⁴². Vivemos um momento no Brasil que desenterra *O Estrangeiro* (1942), de Camus, no qual um árabe sem nome identificado na narrativa é assassinado pelo narrador, Meursault, que em nada se choca com a morte do estrangeiro, cuja pedra de toque era a opressão do império francês na Argélia e o descaso frente a qualquer corpo morto que não correspondesse aos da metrópole.

O mundo contemporâneo está cada vez mais marcado pelo intenso fluxo migratório de pessoas, por razões muitas vezes compulsórias devido ao estado de guerra e de militarização das fronteiras, engendradas pelo discurso de combate ao terror que mobilizam as políticas dos Estados nacionais. Têm-se produzido um número massivo de comunidades migrantes, oriundas de diversas partes do mundo, em todos os lugares, procurando refúgio e sobrevivência.

⁴² O navio volta à cena migratória do circuito África-Brasil de modos múltiplos, transportando ilegalmente pessoas do Senegal, Nigéria, Guiné, Serra Leoa e Cabo Verde, em barcos de coiotes, como foi o caso do ocorrido no Maranhão em 2018 (ALBUQUERQUE; LINHARES, 2018), bem como do Oriente Médio, que decidem atravessar o Atlântico para chegarem às Américas, a fim de evitarem o deserto do Saara e o Mediterrâneo (UNHCR, 2017; 2019).

A inserção do Brasil nesse caso, como país receptor de uma grande leva de estrangeiros é bastante complexa, dada a sua imagem no exterior enquanto um país de afeto e hospitalidade, sua política de recepção de estrangeiros e suas recentes alterações⁴³, o impacto das tensões raciais no país e no peso do discurso racial pautado no “atraso cultural”. Dessa vez, não se quer afirmar o atraso racial apenas das populações indígenas e afrodescendentes, constituintes da nação brasileira. Como forma de defesa dos limites fronteiriços contra o Outro estrangeiro, “que veio tomar o que é nosso”, utiliza-se da retórica da diferença para caracterizá-lo como “atraso” ao progresso nacional de que almeja o país.

Isso se reflete claramente nas políticas que envolvem as questões de gênero, no controle das taxas de natalidade e mortalidade, principalmente em se tratando da gestão do aborto, como aponta o projeto de lei denominado Estatuto do Nascituro, no corte drástico de programas sociais, como o Bolsa Família, e no investimento em ciência e tecnologia, bem como na forma de amparar legalmente esse Outro que pede asilo e nas formas de olhá-lo como semelhante.

A crença na existência de uma coesão social partilhada, há muito refutada, mas revisitada na contemporaneidade, travestida de um nacionalismo exacerbado, cujo *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o” retorna dos escombros da ditadura militar e transita pelos canais televisivos brasileiros do século XXI, entra em choque com uma cena negra, indígena e LGBTQIA+ que reivindicam, de uma vez por todas, sua participação na brasilidade e lutam contra a eliminação da memória senhorial da escravidão e do patriarcado que se quer enterrada, ao mesmo tempo em que é escavada e colocada em pauta em gestos cotidianos e políticos.

Nosso momento de elegia ao fascismo corre paralelo ao que Achille Mbembe designa como “repovoamento da Terra, a saída da democracia, a sociedade da inimizade, a relação sem desejo, a voz de sangue, o terror e o contraterror” (MBEMBE, 2017, p. 7). O

⁴³ A política migratória do Estado Novo compactuava com a ideia de branqueamento do Brasil, tendo em vista que o país deu preferência a imigrantes europeus e criou restrições para a entrada de asiáticos, negros e indígenas, pois eram estrangeiros “indesejáveis”. Na Era Vargas, de 1930 a 1935 foram instituídos decretos, enquanto a lei de Segurança Nacional foi acionada pelo Ministério da Justiça para evitar a entrada de estrangeiros (KOIFMAN, 2015). No pós-Segunda Guerra Mundial, o Brasil assinou um acordo na ONU de recepção de refugiados em solo brasileiro, o que viria a ser desfeito no regime militar, que se afasta das discussões e ações em torno dos direitos humanos e passa a tratar a recepção de estrangeiros como uma questão de segurança nacional a partir da criação do Estatuto do Estrangeiro (MENEZES, 2018). Na redemocratização, há um retorno ao diálogo sobre a questão dos refugiados e a reformulação do Estatuto do Estrangeiro, com a instituição do Programa Nacional de Direitos Humanos e do Comitê Nacional para os Refugiados. Em 2017, a Nova Lei de Imigração foi aprovada, facilitando o acesso a vistos humanitários e flexibilizando a entrada de refugiados no mercado de trabalho. Com a saída do Brasil do Pacto Global para a Migração, tendo em vista a intensificação da entrada de venezuelanos pelo estado de Roraima (ZUBEN et al., 2018), e o encerramento dos laços entre Brasil e Cuba no Programa Mais Médicos, as relações de recepção do país em se tratando dos refugiados e trabalhadores estrangeiros tendem a tomar posturas cada vez mais restritivas.

esgotamento identitário que perpassa os Estados nacionais nutrem em seus interiores o sentimento de que, para continuarem a exercer sua identidade, precisam se proteger do que lhes é exterior, do “estranho”, do “estrangeiro”, e, por isso, precisam fortalecer suas bordas (MBEMBE, 2017, p. 9). A fronteira passa a ser um modo de afastar “aqueles que não são dos nossos”, pois deixa de ser um lugar onde se cruza o limite para ser um lugar de cisão (MBEMBE, 2017, p. 10).

A ideia do Brasil enquanto um “paraíso racial”, onde reina a harmonia simbiótica da mestiçagem, não é recente e foi, durante muito tempo, levada a cabo por pensadores afro-americanos até que surgissem trabalhos críticos sólidos que refletissem sobre a suposta “democracia racial” brasileira no maior país da América do Sul.

Para Henry Louis Gates, Jr. (2011, p. 30-34), a “raça” era uma espécie de “patente” dos afro-americanos, pois, por muito tempo, o teórico acreditou que o Brasil fosse um espaço onde o legado africano sobreviveu, em sua maior parte, sincretizado nas práticas carnavalescas, e convivia harmonicamente com a mistura das culturas nativas e europeias, fundantes da sociedade brasileira:

Eu sabia também que o Brasil era um lugar de contradições. Foi o último país do hemisfério Ocidental a abolir a escravidão, em 1888, pouco depois de Cuba (1886). Mas foi também o primeiro a afirmar estar isento de racismo, e a tese da “democracia racial” de Gilberto Freyre era considerada uma doutrina oficial brasileira. Quando li textos sobre o Brasil na faculdade, no fim da década de 1960, o país ainda era visto, em geral, como uma sociedade modelo de um mundo pós-racial – bem diferente dos Estados Unidos, cuja rígida segregação o Movimento pelos Direitos Civis tentava desmontar –, embora essa ideologia de democracia racial fosse desmerecida (Du Bois criticou-a em 1942) e a ditadura militar tenha acabado com o debate sobre raça e racismo no país (GATES, 2011, p. 34-35).

Não somente o intercâmbio no início do século XX, entre a imprensa afro-brasileira, representada pelo jornal *O Clarim d'Alvorada* e afro-americana, tendo seu respectivo representante no *Chicago Defender*, foram elementos que auxiliaram na busca quase que obsessiva dos negros estadunidenses em desvendar se o Brasil realmente representava a imagem que dele chegava ao exterior (PEREIRA, 2013, p. 152-153).

Tanto que nos anos 1990, um trabalho notável do pesquisador David J. Hellwig trouxe à tona depoimentos e reflexões em torno da percepção afro-americana sobre o Brasil e suas mudanças ao longo do século XX em seu livro *African-American Reflections on Brazil's Racial Paradise* (1992). O estranhamento relatado por ele e pelos demais pesquisadores que reuniu em seu livro foi visto, inclusive, consoante ao intercâmbio da imprensa negra daqui e dos Estados Unidos, citado anteriormente. Na esteira de Hellwig (1992), um outro trabalho de extrema relevância nesse sentido é o livro *Making Race and Nation: A Comparison of South*

Africa, the United States and Brazil (1998), no qual Anthony W. Marx analisa a dinâmica histórica e as relações institucionais pelas quais a construção da raça e o desenvolvimento do Brasil, dos Estados Unidos e da África do Sul dialogam entre si. Por consequência, vieram outros trabalhos notáveis nos quais foram avaliadas as similaridades do preconceito racial no circuito Brasil-Estados Unidos (ANDREWS, 1992; 1996) e na tridimensionalidade Estados Unidos, Brasil e o restante da Afro-Latino-América (PASCHEL, 2018; ALBERTO; GARSKOF, 2018; PUTNAM, 2018)⁴⁴.

Antes da louvação da miscigenação enquanto a unidade nacional que o país buscava em sua gênese, cujo pensamento se consolidou nos anos 1930 com Gilberto Freyre, acreditou-se, no final do século XIX, que o Brasil, por ser um país mestiço, seria branco em um século a partir do próprio processo de miscigenação que estava envolto e de uma seleção natural (SCHWARCZ, 1993).

A visão de um país formado na mestiçagem alcançava o Velho Mundo a partir dos relatos de naturalistas que passaram pelo Brasil ao longo do século XIX, para documentarem a fauna e a flora brasileiras, deparando-se com o que Lilia Schwarcz (1993) entende como o “espetáculo das raças”, ou seja, as figurações que contemplam a formação dos povos americanos, elaboradas por naturalistas e artistas que colhiam suas impressões das Américas e as levavam até os museus europeus. A circulação de imagens do Brasil mestiço ganhava notabilidade transcontinental no século XIX pelo pintor-cronista Jean Baptiste Debret (1768-1848) e suas 220 pranchas comentadas em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, publicado em três volumes entre 1834 e 1839 na França, buscando captar o cenário rural e urbano brasileiros de modo separado, para apresentar os “tipos brasileiros” (BANDEIRA; LAGO, 2007, p. 39). A precisão dos traços, da observação e da técnica litográfica do pintor exibem cenas do Brasil colonial e escravista sob uma ótica cruel e exótica, sendo durante muito tempo o retrato do Brasil, sobretudo do Rio de Janeiro, de seus eventos políticos, a mistura e a convivência colonial.

O Brasil que acabava de se abrir ao resto do mundo ocidental tinha em Debret, estrangeiro de origem, o maior de seus artistas viajantes e divulgadores no exterior. Tais imagens foram fundamentais para a construção, fixação e disseminação imagética de um Brasil mestiço na Europa, mas também são, na contemporaneidade, fonte de compreensão do império e do passado colonial brasileiro. Com a divulgação das gravuras de Debret em livros,

⁴⁴ Sobre o debate no campo dos Estudos Literários, ver Sommer (2018).

revistas e jornais brasileiros no final do século XIX, ele se tornou um intérprete autorizado da história do Brasil pelos brasileiros (BANDEIRA; LAGO, 2007, p. 55-56).

Algo marcado nessa iconografia do Brasil do século XIX, não só em Debret, mas também nas aquarelas de Auguste François Biard, Johann Moritz Rugendas, Paul Harro Haring, entre outros, é a representação da escravidão africana e afrodescendente no Brasil, tendo como elemento primal cênico o leilão de seres humanos (CONDURU, 2008, p. 84). O atrito gerado entre a representação iconográfica da compra e venda de seres humanos, sua coisificação enquanto mercadoria e o momento de diminuição da população escravizada revela tensões dessa representação que persistem até a instituição da República, imbuídas na “continuidade contemporânea das relações sociais e figurações pretéritas” (CONDURU, 2008, p. 86).

O Brasil miscigenado perpassou as anotações de Louis Agassiz (1807-1873), que chegaram aos Estados Unidos em 1865 e fincaram seus pés no imaginário popular e científico da nação, que havia acabado de oficializar a abolição e precisava pensar no que fazer com os negros libertos. A ideia da convivência harmoniosa da mistura racial seria considerada por Du Bois em 1914, assumindo que, “de modo geral, a emancipação [no Brasil] foi pacífica, e os brancos, negros e índios estão hoje [1914] se amalgamando numa nova raça” (DU BOIS apud GATES, 2011, p. 29). Ao seguir nessa trilha, tanto ele como os intelectuais negros Robert Abbott e E. Franklin Frazier sugeriram o suposto modelo brasileiro de “desracialização” como uma forma de combates às leis Jim Crow (FISHER; GRINBERG; MATTOS, 2018, p. 179). Tal ideia seria recusada em 1926, momento em que o sociólogo já conhecia boa parte do continente europeu e já havia refletido sobre o racismo no Brasil (ANDREWS, 1996)⁴⁵.

Aos poucos, com o acolhimento tardio das teorias raciais nas instituições brasileiras de ensino e nos museus e com a implantação de projetos higienistas e a redução da população escravizada, a miscigenação passa a ser um atraso para viabilizar a chegada do Brasil à civilidade e a constituição de uma identidade nacional. Num momento em que se procurava vincular o projeto de nação ao discurso racial, a regulação biológica da nação parecia inviável à realidade mestiça em que se apresentava o Brasil da época. Africanos, mestiços e indígenas eram o elemento “estranho” àquela equação branca e ocidental em que se queria inserir o Brasil (SCHWARCZ, 1993, p. 313-327).

⁴⁵ Ver correspondências entre Du Bois e a Presidência do Brasil em 1926, e entre a Embaixada dos Estados Unidos no Brasil, em 1927, a propósito da discriminação sofrida por afro-americanos que desejavam visitar o Brasil naquele período. Em 03 de julho de 1951, Getúlio Vargas sancionaria a Lei Afonso Arinos, resultante da reclamação de vários afro-americanos que sofreram racismo em território brasileiro (cf. PEREIRA, 2013, p. 154). Ver mais detalhes sobre as cartas em Du Bois (1926; 1927).

Com o advento da miscigenação enquanto álibi nos anos 1930, um processo inverso ocorria na Europa e nos Estados Unidos. Tomando como base modelos raciais de análise social, a Alemanha desenvolveu o arianismo como política e modo de existência e os Estados Unidos aperfeiçoou seus modelos de segregação. Do plano biológico ao discursivo, a ideologia da mestiçagem de Freyre atingiria o senso comum, mesmo não sendo uma política oficial de Estado. Ela encontraria seu derradeiro produto, a branquitude. Ser branco no Brasil não exclui ter alguns elementos físicos que lembram traços europeus, mas não se ampara na herança genética. É uma questão de imagem, que implica “uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras” (SOVIK, 2009, p. 36).

Desde então, a “representação mestiça do país que, de negativa se transforma em exótica, de científica se modifica em espetáculo” (SCHWARCZ, 1993, p. 327), serviria para acomodar as assimetrias sociais do Brasil, até que se discutisse, não mais na forma de um segredo, um “terreno proibido sumamente perigoso”, como disse Abdias Nascimento ([1978] 2016, p. 52), mas como objeto de denúncia da contínua desigualdade que permeia a vida do negro brasileiro. Mesmo assim, o espetáculo da mestiçagem não foi capaz de tornar a presença do negro no Brasil como um elemento “menos estranho” à composição desse povo.

Esse desenho assimétrico ou anômalo da racialidade exibiu suas formas no pós-abolição, entre as mudanças nas relações trabalhistas e a integração dos ex-cativos na sociedade brasileira. Com a mudança nas paisagens rurais brasileiras a partir da presença europeia, a demografia do país alterou radicalmente e, com ela, o controle dos dados de natalidade. As crianças mestiças que nasciam eram registradas como brancas, a fim de que houvesse uma maior aceitabilidade social e familiar, configurando no que Florestan Fernandes (1978) chamou de “déficit negro”. Apesar disso, a manipulação censitária não cooperou para a melhora dos ex-cativos e de seus descendentes.

O “déficit negro” seria questionado nas estatísticas em 2010, quando a população brasileira se autoidentificou majoritariamente “negra”, embora a identificação continue a caminhar junto da desigualdade social sobre essa mesma população, que se percebe de outra forma. A identificação populacional como “negra” em sua maioria está atrelada à implantação de ações afirmativas e das cotas raciais para estimular a democratização do acesso dessa parcela populacional ao ensino universitário público (HTUN, 2004; VALENTIM, 2012). Tal política deu visibilidade ao racismo e proporcionou o ingresso e a formação de um quadro profissional e consciente do racismo no Brasil, impensável no século XX.

Os ganhos sociais e a consciência da dívida com os afrodescendentes brasileiros não amenizam o quadro da roleta de morte e o encarceramento que envolvem os afro-brasileiros,

muito menos a inclusão de ordem econômica do negro brasileiro, que nunca ocorreu desde a abolição⁴⁶. Quando analisamos esse quadro de modo interseccional, percebemos os imigrantes africanos e afrodescendentes no vórtice do racismo estrutural brasileiro, travestido da xenofobia e de condições de trabalho análogas ao escravismo⁴⁷.

O quadro de uma violência e desigualdade econômica que incorpora afro-brasileiros e imigrantes negros tem sua origem na relação de estrangeiridade do corpo negro que o Brasil construiu ao longo de sua história. Se as estatísticas dizem que a violência tem cor, é nesse processo de entendimento das imagens negativas criadas em torno do corpo negro que pode nos levar à compreensão de tal violência para além dos dispositivos de controle e aniquilação do corpo negro elaborados nos limites do Estado-nação. De maneira similar a dos Estados Unidos, o Brasil passa a tecer suas ficções e invenções diárias sobre o Outro imigrante e negro que mora ao lado⁴⁸.

Nossa relação com a estrangeiridade do corpo negro ou com os nossos “filhos nativos” se inicia ao recebermos o maior contingente de africanos escravizados do hemisfério Ocidental. Mas é no pós-abolição que há uma sofisticação discursiva e instrumental para lidarmos (na verdade, não precisarmos lidar) com uma imensa massa populacional

⁴⁶ Os dados do Mapa da Violência de 2016 apontam que, em 2012, no Brasil, morreram por armas de fogo 10.632 brancos (11,8 óbitos para cada 100 mil brancos) e 28.946 negros (28,5 óbitos para cada 100 mil negros), o que representa duas vezes e meia mais mortes de negros do que brancos. Na comparação entre as estatísticas de 2016 com as de 2018, concluimos que “os dados trazidos [pelo Atlas da violência – 2018] vêm complementar e atualizar o cenário de desigualdade racial em termos de violência letal no Brasil já descrito por outras publicações” (CERQUEIRA et al., 2018, p. 40). Fontes da Anistia Internacional revelam que, das 56.000 pessoas assassinadas no Brasil em 2012, 30.000 são jovens e, desse total, 77% são negros. O relatório do Índice de Vulnerabilidade Juvenil (IVJ) de 2014 mostra que a violência a que os jovens brasileiros estão submetidos está diretamente ligada à cor da pele, pois existe uma confluência complexa entre juventude, desigualdade, raça e racismo na conformação do extermínio da juventude negra no Brasil (GOMES; LABORNE, 2018). A população negra representa 63,9% do total dos 12,8 milhões de desempregados no Brasil, sendo os brancos 35,2% dessa distribuição, avaliada no primeiro trimestre de 2019 (IBGE, 2019).

⁴⁷ Em 2014 e 2015, trabalhadores e imigrantes haitianos ou sofreram espancamento ou foram baleados. No dia 1 de agosto de 2015, seis imigrantes haitianos foram baleados em São Paulo, no local onde funciona a instituição “Missão Paz”, que acolhe imigrantes e refugiados. Além disso, ao chegarem ao Brasil, encontram problemas com a língua e com questões trabalhistas, pois as políticas públicas já instituídas para imigrantes haitianos não contemplam de modo inclusivo a todos os haitianos que decidem viver no Brasil (CARTA CAPITAL, 2015).

⁴⁸ Chude-Sokei (2014), Waters, Kasinitz e Asad (2014), Glaude (2016) e Hamilton (2019) examinam como os processos migratórios ocorridos nos Estados Unidos contemporâneo têm afetado a comunidade afro-americana em termos de identificação, dada a crescente diversidade da Afro-América na atualidade, impulsionada pela presença de imigrantes negros do Caribe e da África, as complexas relações de alteridade entre afro-americanos e os imigrantes negros, originando diferentes padrões de cooperação e competição entre ambos os grupos. Os teóricos avaliam a nova demografia negra dos Estados Unidos tendo em vista o racismo e a ausência de políticas públicas que enquadrem essa diversidade demográfica. Dagmawi Woubshet (2018), por sua vez, retoma as ideias do ensaio de James Baldwin *Encounter on the Seine: Black Meets Brown* em seu texto *Black Meets Black: Encounters in America*, para refletir sobre a experiência dos imigrantes africanos no solo estadunidense na contemporaneidade, expondo os limites do conceito de afropolitanismo, quando aplicado no interior desses fluxos migratórios.

recentemente abolida do regime escravista e integrá-la à sociedade. O negro – estrangeiro perpétuo, herdeiro do tronco e da enxada –, seria mantido à distância das fazendas brasileiras do final do século XIX, já que sua mão de obra seria substituída por outra, também estrangeira, mas que o país desejava nacionalizá-la. Primeiro, por sua “identidade europeia”, irmã dos colonos expatriados. Segundo, por serem objetos de uma estratégia de controle para disseminar o parentesco sanguíneo europeu pelo solo brasileiro e erradicar as heranças africanas a partir de uma mistura brutal. Assim, tal estratégia de embranquecimento ganha a feição de genocídio (SKIDMORE, 1976; NASCIMENTO, [1978] 2016) ou aniquilação da identidade negra e afro-brasileira (MUNANGA, 1999).

Independente do status que se encontrava o negro no território brasileiro naquele momento – se tinha vindo de África e tornado escravizado no Brasil; se havia nascido em solo brasileiro e era escravizado por hereditariedade; se era negro alforriado; se mantinha uma relação mais íntima e “amistosa” com a casa grande, com os filhos desta casa e era “menos maltratado” do que um escravizado comum; se já podia gozar da Lei do Ventre Livre (1871), ou seja, já nascia liberto, apesar dos laços paternos/maternos com o regime escravista; e ainda, se ocupasse um lugar incomum a maioria, como o de um artista ou escritor; o negro permaneceu como um estrangeiro no sentido duplo: não pertencia àquele lugar, por ser de fora; não pertencia também pelas características estereotípicas que lhe impuseram e o aprisionaram para sempre ao calabouço da senzala.

O negro que escrevia no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX era rodeado de silenciamentos e solidão. Muitas vezes, seus nomes eram ocultados das capas e da folha de rosto de suas publicações, como foi o caso de Maria Firmina dos Reis, que, ao lançar *Úrsula* (1859), primeiro romance brasileiro de temática abolicionista, se identificou apenas como “uma maranhense” (DUARTE, 2004; ZIN, 2019). Também Luíz Gama, Cruz e Souza e Lima Barreto, três precursores na literatura afro-brasileira, foram, do ponto de vista social e literário, solitários na luta contra o peso do isolamento social, das teorias raciais e da discriminação contra o negro (CUTI, 2010; SCHWARCZ, 2017).

O negro passa, então, a vagar como um morto-vivo pela terra brasileira. Sob o mito do “africano livre”, com a promulgação da Lei Áurea (1888) e, sem possibilidade alguma de integração social, migra para as cidades ou retorna às fazendas em regime análogo à escravidão. Torna-se ama de leite, lavadeira, passadeira, meeiro, diarista, entre outras variações exploratórias do trabalho braçal e da exploração do corpo, que viriam constituir a dinâmica do trabalho no Brasil ou a continuidade de resíduos do escravismo no processo laboral brasileiro e na sociabilidade capitalista do país (FERNANDES, 1978; CARDOSO,

2008; CUTI, 2010). A complexidade dessas relações trabalhistas era intrínseca à relação que se mantinha entre senhores/as e escravizados/as; uma relação, em torno da qual se construiu o mito de que no Brasil a relação colonial entre casa grande e senzala foi harmoniosa, o que contribuiu para que a “democracia racial” de Gilberto Freyre gestasse de modo cordial a sua prova viva: o homem brasileiro, oriundo das três raças.

Ao longo do tempo, criaram-se os “eufemismos raciais”, conforme nos alerta Abdias Nascimento ([1978] 2016, p. 48), para celebrar o híbrido a partir da “morenidade metarracial” gilbertofreyriana: “preto, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra”.⁴⁹ Na verdade, todos eles eram variações da insígnia “negro”, como abordamos anteriormente, de modo a estabelecer percepções variadas de tons de pele que lembram a “pele negra”. Nessas variações, alerta Abdias (2016, p. 49), residem uma sofisticada espécie de racismo que visa a aniquilação física e cultural do negro brasileiro.

Na iminência de se forjar uma identidade nacional que caminhasse paralela à adoção das doutrinas raciais do século XIX como valores fundantes da república brasileira, isto é, a ideia da “superioridade congênita da chamada raça branca” (CUTI, 2010, p. 17), ser brasileiro passa a ser antônimo de ser negro, ou “o espectro branco para o qual toda ‘contribuição’ negra e indígena deve convergir” (CUTI, 2010, p. 42).

Por esse fato, a história do Brasil se torna bastante particular, se comparada aos seus vizinhos da América do Sul. Não somente por ser o único falante da língua portuguesa no continente, mas por ter extensão continental e ter recebido praticamente metade da leva de escravizados transportados pelo Atlântico. Tal fato cria um paradoxo entre o Brasil e o restante do eixo sul-americano: no regime psíquico brasileiro, a estrangeiridade do corpo negro não se dá apenas no nível do passaporte, mas, antes de tudo, ela é ontológica e corporal – “atacam o corpo e a sua materialidade, mas também e sobretudo o intangível (dignidade, auto-estima)” (MBEMBE, 2017, p. 96). Ela se dá no nível da familiaridade, do conhecimento

⁴⁹ Abdias Nascimento ([1978] 2016, p. 54-55) faz uma rápida incursão epistemológica entre o sentido de “*black*” e “negro”, considerando os contextos estadunidense e brasileiro, sendo o português a língua de partida e o inglês a de chegada. No comparatismo etimológico, discute-se a definição dicionarizada de “negro” e “*black*”, tendo o Brasil e os Estados Unidos como referências, apontam a definição brasileira como a que carrega maior intensidade de racismo subjacente em sua semântica. Mais à frente, Abdias ([1978] 2016, p. 68) afirma que era comum a comparação desmedida entre Estados Unidos e Brasil no que se refere à experiência escravista a fim de diminuir o peso da escravidão no Brasil como um regime mais brando. A tentativa de Abdias em afirmar que o racismo no Brasil opera de modo mais brutal que nos Estados Unidos não é em minimizar os linchamentos e a segregação racial, sobre os quais pode debater e partilhar experiências com afro-americanos enquanto docente de universidades estadunidenses. Sua ênfase no racismo à brasileira se deve ao combate incisivo da ideologia da “democracia racial” e da mestiçagem como formas de mascarar, dissimular e negar o racismo. Por isso, é mais perverso (NASCIMENTO, [1978] 2016, p. 93). Sobre um debate comparatista entre tais vocábulos e países, sob o ponto de vista literário, ver Cuti (2010, p. 42).

prévio, como nos diria Freud (1996), e, por isso, é estranhado, mantido à distância, recalcado, como uma prática de esquecimento das atrocidades históricas da máquina colonial.

Na Argentina e no Chile, onde a miscigenação também foi arma poderosa para diluir a epiderme negra de seu passado e presente, a estrangeirização da corporalidade negra ocorre de modo análogo ao europeu, via identidade nacional: a pele “negra” não é compatível com a identidade argentina ou chilena ou “europeia” (ANDREWS, 2007). A familiaridade com a língua (traço do conceito de soberania nacional) não confere o status de nacionalidade ao indivíduo negro, que, antes de esclarecer quem é, é recebido nos ambientes cotidianos ou nos balcões de imigração com a pergunta “De onde você é?”, que só tem fim ou resposta plausível quando ela chega à África. Ou se é negro ou se é argentino ou chileno. Assim, a pergunta “Quem é ele?”, elucidada na reflexão sobre o vilarejo, se converte em “De onde ele vem?”, pois o escrutínio do corpo, sua desposseção e desumanização têm base na territorialidade no mundo contemporâneo. É nela que reside o problema da linha de cor hoje.

A incompatibilidade entre “raça” e nacionalidade

confirmam as fantasias dominantes da “raça” e da territorialidade, [como] “raça que não pertence”. A pergunta [“De onde você é?”] integra a fantasia colonial de que [“europeu”, argentino ou chileno] significa “branca/o” e “negra/o” significa “estranha/o” (*Fremd[er]*) ou “estrangeira/o” (*Ausländer*). Nesta construção, imagina-se a “raça” dentro de limites nacionais específicos, e a nacionalidade nos termos da “raça”. [...] É justamente esta incompatibilidade entre “raça” e nacionalidade que define *novas formas de racismo* (KILOMBA, 2019, p. 117-118, grifos da autora).

A relação de estrangeiridade que o Brasil mantém com a África está enraizada na escravidão, mas considerá-la como vetor único de tal fenômeno não se sustenta, à medida que o Brasil, 130 anos após a promulgação da Lei Áurea, e depois de 300 anos de compra, venda, e usurpação da força laboral e vital de pessoas, ainda se mantém arredo à presença desse continente em suas bordas, que tem grande parte de si aqui. Depois da última leva forçada de africanos escravizados trazidos em navios para o Brasil⁵⁰, o país nunca teve um contato tão maciço e compulsório com o continente e suas outras “Áfricas”, como o Haiti, quanto nos últimos 10 anos.

Podemos afirmar que o Brasil contemporâneo, em certa medida, é o vilarejo de Leukerbad, visitado não por James Baldwin, mas por Teju Cole. Não se trata mais do “ineditismo” do corpo negro em um espaço geográfico. É exatamente com a visibilidade flagrante desse corpo que o país não aprendeu a acolher como parte integrante de sua

⁵⁰ O último navio negreiro clandestino que atravessou a costa brasileira foi apreendido em 1856 no município de São Mateus, no estado do Espírito Santo, após ser promulgada a lei de proibição do tráfico de africanos para o Brasil em 1850 (RUSSO, 2011, p. 39).

formação. A relação de estrangeiridade do Brasil com o seu contingente “negro” e na recepção de outro imigrante é parte de nossa abolição inconclusa e de nossa consciência sobre nosso passado colonial não resolvido. Se para os moradores da vila suíça dos anos 1950 a materialidade do corpo negro era algo que gerava fascínio, no Brasil, desde o início do contato do solo brasileiro e o africano, o corpo negro era força laboral que movia a metrópole portuguesa e era onipresente. Era impossível não conviver com sua aparição, mesmo que em estado de sítio.

Com o mundo de fronteiras, os métodos de escrutínio do corpo negro pelo Ocidente analisados por James Baldwin tomam outras nomenclaturas na contemporaneidade brasileira. Com a multiplicidade de contatos entre negros estrangeiros e brasileiros na atualidade, e por serem considerados massa homogênea, o escrutínio é o mesmo. Porém, ser negro hoje também pode significar ser “imigrante”, “refugiado”, porque na fronteirização do mundo, a raça acompanha a complexidade em que se envolveu o Estado-nação. Como não se pode ver esse Outro como semelhante, é preciso inventá-lo como inimigo, para aniquilar seu “excesso de presença” com muros (MBEMBE, 2017, p. 73). Dessa forma, o racismo não precisa recorrer à biologia para nomear e aniquilar: basta “apelar à caça aos estrangeiros, proclamar a incompatibilidade entre ‘civilizações’, argumentar que não pertencem à mesma humanidade, que as culturas são incomensuráveis [...]” (MBEMBE, 2017, p. 239).

Os traços fenotípicos e a imagem distorcida denunciam o negro enquanto “estrangeiro”, precedendo o corpo qualquer sinal de estrangeiridade nacional. Nos termos de Kristeva ([1988] 1994), esses mesmos traços que revelam uma humanidade em comum tendem a provocar o afastamento entre o negro – local ou imigrante – e o branco. O medo enquanto afeto desses encontros é a causa do choque que se desencadeia na afecção entre esses corpos. A estranheza não produz uma identificação fraterna, mas a dispersão e o preconceito cuja base tem o eu como referência única. Na relação entre aquele que se sentiu fascinado pelo Outro, que na sequência é repellido, Kristeva ([1988] 1994, p. 11) dramatiza a cena: “Pelo menos, sou também – singular e, portanto, devo amá-lo’ diz para si o observador; ‘não, prefiro a minha própria singularidade e portanto devo matá-lo’, pode ele concluir”.

Ao virem para cá, os negros africanos ou da diáspora se afastam de James Baldwin, tal como ocorreu com aqueles da África do Norte na Paris dos anos 1950, já que, no contexto internacional, Baldwin pode usufruir de sua identidade nacional, negada na pátria. No caso dos negros oriundos de países africanos, dado o desprestígio de suas identidades nacionais, reduzidas muitas vezes à uma identidade continental (“africanos”), recebem e convivem de modo mais violento com o racismo para onde se movem.

Por conta da [in]visibilidade da violência contra o negro brasileiro, que se debruça sobre os imigrantes africanos e da diáspora como quem contempla o vilarejo suíço enquanto espelho, percebemos que, apesar de abarcar toda cultura hegemônica ocidental, o caráter subalterno do continente africano permanece intacto, ao ponto extremo da alteridade (ACHEBE, 2012, p. 82; CUNHA, 2014, p. 44). Ao mesmo tempo, mesmo que de modo minoritário, a criação arquivística a partir dos signos da africanidade tiveram e têm o poder de produzir formas culturais de resistência ancoradas na ancestralidade, capazes de rasurar nos mundos afro-brasileiro, afro-americano e afro-europeu as imagens do “barco”, dos “imigrantes” e dos “africanos” e de promover a afirmação da afrodescendência pelo globo.

A identificação com a ancestralidade africana nas artes e sua afirmação na vida social pode gerar a procura por um arquivo inatingível, como aquele procurado por Alain Locke ou por Ralph Ellison, e, ao não encontrarem, sofreram profundo desamparo. Essa mesma apropriação dos signos da africanidade, sem considerar seu caráter fraturado e disperso, pode aprisionar o corpo negro e as artes negras ao espectro da sujeição, da escravidão e, por consequência, o continente de onde essas artes acionam essas memórias.

O estranho no vilarejo, aliado à exposição *God Made My Face*, parece evocar muitos traços da vida pessoal e artística de James Baldwin, ao mesmo tempo em que não o aprisiona em nenhum desses elementos. Baldwin ocupa todos os lugares, ao mesmo tempo em que não cria raízes em nenhum; não se acomoda à estabilidade identitária, ao conforto da domesticidade, ao passo que é o próprio vazio de estar em constante trânsito que desloca o seu corpo e o concede a autoridade de desvencilhá-lo das memórias instituídas ao corpo negro pelo Ocidente como o não-corpo, o não-lugar, ou como a própria negação da concepção ocidental de corpo.

É o próprio caráter transnacional da vida e obra de Baldwin que faz com que cada peça em jogo, em qualquer um dos suportes artísticos reunidos ou na escrita do ensaio, possa ser lido de modo independente, sem que se precise necessariamente da ancoragem da “autenticidade da cor” e dela retirar sua validação ou afirmação enquanto arte negro-diaspórica. Ou ainda, validar o que James Baldwin deixou enquanto produção artística e ensaística, tendo a temática racial como espírito guiador de interpretação única e possível da arte advinda das mãos de um escritor negro.

A exposição, enquanto materialização do ensaio, rasurou por completo qualquer tentativa que o espectador tivesse em associar o escritor James Baldwin, e mais intimamente, o seu *self*, a uma filiação naciocêntrica e à profetização da raça enquanto elemento perturbador da ordem do dia. Isso mostra o quanto Baldwin ainda permanece como um

estranho entre os estadunidenses e brasileiros, não somente por seu desprestígio no final da vida em relação ao seu trabalho, mas pela impossibilidade de restringi-lo simplesmente a uma identidade nacional que lhe sempre foi negada e ao cerne da raça como expectativa temática primária de seus escritos. A alusão ao corpo de Baldwin e sua devolução simbólica ao escritor se confirma num gesto de desvincular a arte negra à ficção da raça, à uma etnicidade fictícia e ao nacionalismo. Devolver o corpo a Baldwin e “desmortificá-lo” em sua espectralidade, como propõe *God Made My Face*, é retirá-lo de sua condição de cadáver e criar para ele corpografias de resistência e na tomada de posse do estranhar enquanto um afeto produtivo, embora envolto de desamparo.

“Devolver” o corpo ao escritor, implica, ainda, em dissociá-lo da “homogeneidade racial” atrelada ao imigrante ou refugiado negro, à ancestralidade atrelada à memória escravista, ao corpo negro em exílio como o intruso. “Devolvê-lo à vida” fora do fardo da representação nos possibilita escapar da separação entre África e seus “filhos nativos”, pretérita e contemporânea, e de construir o presente e o futuro em desalienação, na produção de um novo arquivo, um novo homem, liberto do fardo histórico.

Se, por um momento, a diáspora forçada de africanos provocou desastres, carnificinas inimagináveis e foi, em grande parte, contribuinte no processo de estrangeirização do corpo negro no imaginário ocidental, na vida e obra de Baldwin ela foi ferramenta de criação, manutenção e transformação da memória ancestral, a fim de que esse corpo, não ancorado aos limites fronteiriços, possa resistir ao enquadramento racial e se libertar de tal estrangeirização.

Ao seguirmos na trilha de Baldwin, que saibamos criar, a partir dessa “herança” e desses estranhamentos, uma emancipação do corpo negro da clausura da representação do espectro da escravidão, da África enquanto seu signo primal e das inúmeras sujeições físicas e simbólicas a que ele é acometido. Que saibamos lidar com sua dupla estrangeiridade ocidental – a que faz menção a sua presença e ao ente imigrante, que, ao portar a pele “mais escura”, leva consigo todo o texto da raça e da colonialidade. Que a reivindicação de um Baldwin fora das amarras das fronteiras nos traga uma visão menos reducionista do que é reivindicado enquanto literatura ou cultura afro-americana, em nível nacional, mas que saibamos reconhecer seu valor em escala transcontinental e no quanto se contaminou e influenciou outras bases literárias e filosóficas pela diáspora africana.

Sob o mito de uma “democracia racial” gerada a partir da forçada miscigenação no solo brasileiro, bem como de um regime de confinamento representacional da imagem do corpo negro, afro-brasileiros e negros imigrantes são enquadrados dentro de um mesmo

sistema genocida, que aniquila qualquer possibilidade de diferenciação cultural entre esses grupos sociais e os impõe uma vulnerabilidade social muito maior devido ao fator epitelial e impedem a construção de um ambiente de acolhimento e justiça para aqueles que, imersos em movimentos diaspóricos voluntários ou compulsórios, decidem residir aqui. Por isso, é preciso deturpar, desnudar o signo da mestiçagem, retirá-lo do plano da hierarquia dos corpos, como insinua Silviano Santiago ([1978] 2000), e reapropriar o híbrido não como instrumento de morte ou desaparecimento do nosso contingente negro e indígena, mas acolhê-lo enquanto força que combate a pureza e a unidade que a Europa quer insanamente resgatar e nós, enquanto cópias infiéis suas, queremos encaixar a nossa etnicidade fictícia atrelada a esse paradigma.

Conforme Baldwin nos instiga a pensar, não nos cabe mais buscar na Europa ou na “identidade europeia” a chave para nossos dilemas contemporâneos concernentes aos movimentos migratórios subalternos em massa e à persistência da raça, visto que somos parte integrante do Ocidente e temos parte em sua herança no empreendimento colonial e no que ele formou. Mas esse processo, ao mesmo tempo em que forjou um novo “homem negro”, instaurou uma nova ordem na dinâmica ocidental e no homem europeu. Pois é justamente essa experiência que Baldwin coloca como “negro-branco” e que para nós foi posta como “mestiça”, que possui um valor indispensável de contribuição da América Latina para a cultura ocidental e para nós no mundo de hoje. “Este mundo não é mais branco, e nunca mais voltará a ser branco outra vez” (BALDWIN, 2017, p. 125).

2 FANTASMAS, NECROSES E UMA ARQUEOLOGIA DA ANIQUILAÇÃO DOS CORPOS

Backwater blues done caused me to pack my
things and go

Backwater blues done caused me to pack my
things and go

‘Cause my house fell down and I can’t live
there no mo’

Mmmmmmmmm, I can’t move no mo’

Mmmmmmmmm, I can’t move no mo’

There ain’t no place for a poor old girl to go.

Bessie Smith

3/5

chattel

cattle

Negro = Subhuman

necrology

Necro = necropolis

Nekro = corpse

Malcolm X

A prisão da professora negra e ativista dos Direitos Civis e das mulheres Angela Davis (1944-) foi um dos casos do judiciário estadunidense que mais recebeu notoriedade dentro e fora dos Estados Unidos. Acusada injustamente de envolvimento em sequestro, homicídio e atentado à Suprema Corte, Davis passou a figurar em 18 de agosto de 1970 na lista dos fugitivos mais procurados do FBI. A caçada à procura de Davis era uma constante nos noticiários. A filósofa recebeu enorme apoio dos integrantes do Partido Comunista dos Estados Unidos, do qual faz parte, e do Partido dos Panteras Negras, além de receber apoio de ativistas, artistas e acadêmicos do mundo inteiro (DAVIS, 1974; BARNWELL, 2005). Entretanto, a grande questão é que raramente a repercussão negativa midiática em torno de

pessoas negras acusadas injustamente de crimes recebe sua contraparte combativa, em níveis nacional e internacional. A maioria dessas pessoas fica à mercê de um sistema judiciário penal tendencioso, e muitas vezes, sem recursos financeiros para recorrerem às penas.

Em carta aberta de apoio a Angela Davis, que estava presa à época e foi absolvida das acusações após 18 meses de julgamento, James Baldwin ([1970] 2010a, p. 240) se vale das “correntes sobre a carne negra”⁵¹, ou do ato intolerável de ver tais correntes para recordar o quanto os estadunidenses “medem sua segurança através de correntes e cadáveres” (BALDWIN, [1970] 2010a, p. 241)⁵² para questionar os moldes da legislação penal estadunidense.

De fato, para Baldwin, a prisão em geral e o encarceramento de Davis em particular expuseram os emaranhados de raça, gênero e classe que envolvem o sistema prisional, tanto quanto constituem o local de confinamento e perigo mortal para pessoas negras nos Estados Unidos e no exterior. Tanto o escritor quanto Davis (1974) passaram a entender as prisões também como locais importantes de luta política.

A prisão e o julgamento de Angela Davis, o assassinato do Pantera Negra George Jackson (1941-1971), a ocupação de Alcatraz em 1969 por ativistas indígenas e a rebelião de quatro dias na prisão de Attica (1971) aumentaram a atenção às condições das prisões dos Estados Unidos. Muitas pessoas passaram a ler os apelos de prisioneiros políticos famosos como Davis, Jackson, Assata Shakur (1947-), ainda procurada pelo FBI e refugiada em Cuba, e Eldridge Cleaver (1935-1998). Além disso, o ativismo prisional de Davis foi importante para a sustentação das manifestações, hoje denominadas LGBTQIA+, ocorridas em 1970. A primeira marcha do Dia da Libertação Gay da Cidade de Nova York (1970), em comemoração à Revolta de Stonewall (1969), incluiu uma parada na Casa de Detenção das Mulheres, em Greenwich Village. Construída em 1932, a prisão feminina havia sido o cárcere de muitos presos políticos, incluindo Angela Davis. A parada nessa instalação notória teve um significado especial para muitas manifestantes lésbicas, pois muitas delas foram detidas lá como resultado de não conformidade de gênero (PLASTAS; RAIMON, 2013, p. 687-688).

No final dos anos 1960 e no início dos anos 1970, os Estados Unidos atravessaram grandes dificuldades socioeconômicas, dada a continuidade das disputas civis em seu território. A população negra teve de enfrentar a persistente ausência de oportunidades de emprego, de melhorias na educação e moradia adequada para as massas mais pobres. A

⁵¹ “chains on black flesh” (BALDWIN, [1970] 2010a, p. 240).

⁵² “they measure their safety in chains and corpses” (BALDWIN, [1970] 2010a, p. 241).

intensificação do policiamento corrupto em comunidades negras e pobres se mostrou presente junto aos insurgentes movimentos revolucionários negros, especialmente após os assassinatos de líderes e militantes dos Direitos Civis, como Medgar Evers (1925-1963), Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King Jr. (1929-1968) (BARNWELL, 2005, p. 308).

Apesar da intensa repercussão de tais prisões e mortes de afro-americanos pelos jornais, revistas e canais de televisão hegemônicos, além da disponibilidade do governo da época em realizar ínfimos estudos demográficos, o interesse em “estudar” o perfil familiar negro nos Estados Unidos em meados dos anos 1960 nada tinha a ver com a possibilidade de uma reflexão pautada na inclusão dessas famílias em programas sociais de peso, que retirassem o estigma de homens e mulheres negros e os fizessem alcançar alguma garantia econômica. Tais estudos garantiram a patologização dessas famílias (KING, 1968; DAVIS, [1984] 2017) e a guetização dos bairros negros (CLARK, 1965; KING, 1968), considerando as famílias negras as próprias culpadas de sua não inclusão às promessas que os Direitos Civis, por algum momento, fizeram acreditar que fossem possíveis se tornarem realidade.

Como sabemos hoje, essa patologização antecede as conclusões a que chegaram Martin Luther King (1968) e Angela Davis ([1984] 2017) em torno da situação do negro naquele momento. Na verdade, ao corpo negro, sempre foi relegada a culpa por qualquer problema de ordem social, seja ele de cunho criminal ou econômico. De fato, poucas foram as iniciativas sérias sobre o que fazer com a Afro-América em tempos pós-Direitos Civis.

Se essas perspectivas escaparam às publicações acadêmicas, à mídia e aos dirigentes de políticas públicas, elas encontraram na literatura de James Baldwin um suporte de encenação da vida negra e de seus aspectos familiares e comunitários, em tempos em que a única garantia real era a violência estatal dentro e fora das penitenciárias. Baldwin concede uma dimensão literária ao crescimento vertiginoso do sistema prisional dos Estados Unidos, vinculado ao tratamento de choque das comunidades negras e do suposto aumento da criminalidade devido à venda e tráfico de drogas presentes nos “guetos” negros, a partir da criação de narrativas e personagens que encenam o início de um encarceramento em massa da população afro-americana, bem como a produção espacial da morte física e simbólica do corpo negro⁵³.

⁵³ O interesse de James Baldwin pela vulnerabilidade da vida negra nos Estados Unidos sempre perpassou toda a sua obra, principalmente em se tratando do livro ensaístico *The Fire Next Time* ([1963] 1964) e de sua segunda peça, *Blues for Mister Charlie* (1964), baseada no linchamento do adolescente afro-americano Emmett Till, em 1955, e no assassinato de quatro meninas negras na Igreja Batista em Birmingham, quando membros da Ku Klux Klan a bombardearam em 15 de setembro de 1963. A peça foi uma homenagem a Medgar Evers e sua família. O livro-ensaio *The Evidence of Things Not Seen* ([1985] 1995) traz à tona o assassinato de nove crianças em Atlanta, ocorridos entre 1979 a 1981. Todavia, é em seu ensaio memorialístico inacabado e não publicado,

É a partir de seu retorno do exílio⁵⁴ para atuar na frente do movimento pré-Direitos Civis e de sua posterior instalação definitiva em Saint-Paul-de-Vence, na França, que Baldwin lança seu quinto romance *Se a rua Beale falasse*⁵⁵, uma de suas obras que teve menos repercussão à época do lançamento (LEEMING, 1994; PHILLIPS, 2006; ZABOROWSKA, 2018a). Publicado em 1974, após a consagração dos Direitos Civis, o ano de lançamento do romance se alinhava com o período de enorme silêncio e esquecimento em relação à obra de Baldwin, bem como de sua leitura e presença nos currículos universitários e nas escolas de ensino fundamental e médio (VOGEL, 2018, p. 18-19). Alguns textos que tratam de sua recepção sugerem que as publicações do escritor que surgiram no período em que ele se firmou até o fim da vida na França não atingiam o público em cheio devido a insistência do escritor na temática racial (BROYARD, 1974; McCLUSKY, 1974; BURKS, 1976). Segundo John McClusky (1974), um dos revisores do romance de maior notoriedade daquele ano, os Estados Unidos já haviam avançado em tais assuntos com os Direitos Civis e era o momento de Baldwin seguir em frente.

Como apontamos anteriormente, Baldwin e alguns poucos estudiosos estavam atentos a estes fatos, o que pode ter comprometido a sua recepção e seu esquecimento durante tanto tempo, principalmente na década de 1980, período com o qual ele é raramente associado

Remember This House, que o tema se torna mais latente. Iniciado em junho de 1979, o manuscrito expõe a história das lutas pela igualdade social entre brancos e negros nos Estados Unidos, além da fabricação e manutenção do racismo naquele espaço, através da vida e morte de seus amigos e companheiros de luta: Martin Luther King Jr., Medgar Evers e Malcolm X. O manuscrito serviu de base para o documentário *I am not your Negro* (2016), do haitiano Raoul Peck. Também são feitas referências ao assassinato e influências de Patrice Lumumba no Harlem e na vida de Baldwin no ensaio *East River, Downtown: Postscript to a Letter From Harlem* ([1961] 1963). Nele, Baldwin trata da abstinência do voto dos Estados Unidos na libertação da Argélia e da luta de Lumumba contra a dominação colonial do Congo belga e o pan-africanismo. Ver mais detalhes também no ensaio *Notes for a Hypothetical Novel* ([1961] 1963, p. 119).

⁵⁴ Ao acompanhar as grandes mudanças que estavam em curso no seu país, principalmente a decisão da Suprema Corte em declarar ilegal a segregação a partir do caso *Brown vs. Board of Education* (1952-1954), o boicote dos ônibus de Montgomery, iniciado por Rosa Parks em 1955, bem como os ataques de motivação racial ocorridos em Arkansas por conta da integração de nove estudantes negros em uma escola de alunos brancos, Baldwin decide retornar aos Estados Unidos. A motivação mais forte que o escritor encontrou para voltar foi ver, no jornal, a fotografia de Dorothy Counts, uma jovem negra de 15 anos que passou a frequentar uma escola predominantemente branca em Charlotte, na Carolina do Norte. O fato é narrado no ensaio *No Name in the Street* (1972) e compilado no primeiro ato do documentário *I am not your Negro*. Sobre a versão escrita do trecho destacado, ver Baldwin (1972, p. 50-52), Baldwin (apud PECK, 2017, p. 13) e discussão similar em Baldwin ([1961] 2014, p. 20-21).

⁵⁵ Publicado originalmente sob o título *If Beale Street Could Talk*, pela Dial Press, em 1974. As citações referentes ao romance ao longo do texto correspondem à tradução de Jorio Dauster (2019) realizada pela Cia. das Letras. Salientamos a qualidade da tradução, de modo geral, pela tentativa de manutenção do ritmo e da musicalidade que Baldwin traz na linguagem do texto original.

(VOGEL, 2018, p. 1).⁵⁶ Conforme nos lembra Magdalena Zaborowska (2018a), o período que compreende o lançamento do romance *Se a rua Beale falasse* foi um momento de maior domesticidade na vida do escritor e de seu maior apagamento da cena literária⁵⁷.

O romance encena a história de amor entre o casal afro-americano Clementine “Tish” Rivers e o escultor Alonzo “Fonny” Hunt. O jovem casal tem seus planos interrompidos por uma falsa acusação de estupro, direcionada ao rapaz, culminando em sua prisão. A acusação foi reforçada pelo policial branco, Bell, por vingança a um episódio ocorrido entre ele e o rapaz no supermercado. O crime aconteceu em Greenwich Village, bairro onde Tish e Fonny planejavam morar após o casamento. Grávida do namorado, Tish luta junto de sua família em prol da inocência e libertação de seu futuro marido e demonstra a resiliência das famílias que compõem o romance, além de exibir o protagonismo feminino na luta frente às marcas diárias deixadas pelo sistema prisional nas inúmeras famílias que ele atinge.

Não só a persistência no fator racial constrói um elo entre os personagens e a realidade que os cercam, mas também a presença do sistema prisional e do judiciário estadunidenses como vetores de controle da vida negra no tempo do romance – meados dos anos 1970 –, além da permanência da segregação entre brancos e negros no nível do espaço e da habitação que desenham tanto a paisagem prisional, quanto as ruas, os prédios, as casas e as igrejas que os personagens frequentam.

Se a rua Beale falasse é, para James Baldwin, uma “parábola da prisão” [*prison parable*] (LEEMING, 1994, p. 323). É a ficcionalização de suas preocupações em torno das

⁵⁶ Não somente *Se a rua Beale falasse* ficou durante muito tempo sem evidência, como também o único livro infantil que Baldwin escreveu publicado em 1976, *Little man, Little man*, resgatado e republicado pela família do escritor em 2018. *Se a rua Beale falasse* voltou a circular pelas livrarias após o lançamento do filme homônimo, em 2018, dirigido por Barry Jenkins, que recebeu o Oscar de melhor atriz coadjuvante e melhor roteiro adaptado. Para detalhes sobre as conexões e usos do romance na composição do filme, ver os pressupostos de Corber (2019) e Schwarz (2019).

⁵⁷ Apesar de ter uma vida marcada por um intenso percurso transatlântico, a obra de James Baldwin é impregnada por um desejo de domesticidade, seja no plano material ou metafórico, espacial ou ideológico, em termos de gênero e de identidade (ZABOROWSKA, 2018a, p. 14). Baldwin encena a vida doméstica afro-americana no plano espiritual e erótico, aliados às ruas do Harlem e suas igrejas negras, em *Go Tell It on the Mountain* (1953); às paisagens de Nova Iorque fundidas às relações interracialis e ao desamparo dos personagens sem lar em *Another Country* (1962); aos espaços domésticos e homoeróticos na França, em *O quarto de Giovanni*; ao retrato de um artista como um homem negro sem lugar para criar raízes em *Tell me how long the train's been gone* (1968), além das negociações familiares, entre espaços públicos e privados em *Se a rua Beale falasse* e em *Just Above My Head* (1979). Todos os seus romances exploram várias manifestações da relação entre a ausência de raízes [*homelessness*] e de lar [*home*]. Baldwin impregnou muitos de seus ensaios com metáforas da domesticidade, além de tê-lo feito em suas três peças, incluindo a ainda não publicada *The Welcome Table*, a publicada e encenada *The Amen Corner* (1954) e *Blues for Mister Charlie* (1964), que dramatizam exemplos de um desejo domesticidade utópica e do conflito familiar como pano de fundo da negociação entre a identidade nacional e a racialidade. Exatamente quando decidiu se estabelecer em St. Paul-de-Vence, na França, entre 1971 a 1987, que sua escrita foi povoada por uma experimentação criativa e relativa estabilidade doméstica, onde pode explorar as vias mais íntimas e domésticas de sua vida (ZABOROWSKA, 2009).

questões prisionais durante o período entre 1968 a 1973. Além disso, o livro é a representação ficcional de suas reflexões sobre o aprisionamento psicológico, emocional e intelectual do negro (LEEMING, 1994, p. 323). O romance é também um blues que transforma a tragédia da morte, do confinamento e do racismo em união familiar. A musicalidade da narrativa traz uma dicção afro-americana muito particular da época, que lança o/a leitor/a ao seio familiar negro na sua maior intimidade, nas casas, nas igrejas, nas ruas e nos monólogos psicológicos de seus respectivos narradores.

Baldwin exhibe a linha tênue em que se situa a camuflagem e a persistência das mais diversas formas de extermínio dos afro-americanos passados quase 80 anos do século XX. Em um momento em que a escravidão e a segregação cederam espaço para a liberdade, pelo menos de maneira formal, e os linchamentos já não ocorriam com a mesma frequência do final do século XIX e no início do século XX, Baldwin encena um período da história estadunidense em que começou a ser publicizado maciçamente o “combate ao terror” e às drogas na mesma frequência em que se colhiam corpos negros masculinos nas ruas do Harlem e os lançavam em depósitos estéreis, nas celas das prisões.

Fonny, cujo corpo foi carimbado com o “mito do estuprador negro” (DAVIS, [1981] 2016), representa as presas mais fáceis da retórica do *colorblindness*⁵⁸ (ALEXANDER, [2010] 2017), reforçada pelo então candidato à presidência da república, Ronald Reagan, em 1979. O candidato se apoiou na estratégia política de “Guerra às Drogas” [*War on Drugs*] de Richard Nixon assim que deixou o posto de governador da Califórnia para assumir a presidência.

Se não era possível controlar e inferiorizar corpos negros através de sua retaliação em praça pública como outrora, ou simplesmente transformá-los em cadáveres pendurados pelo pescoço, pernas e braços em árvores, era preciso elaborar outras formas de expô-los à morte ou de gestar a “morte em vida” (MBEMBE, [2003] 2016, p. 132), como ocorre com o corpo no cárcere. Consequentemente, os personagens de *Se a rua Beale falasse* dão pistas de uma intensa vigilância, disciplina e controle de seus corpos nas ruas através dos “olhos” do Estado – a força policial – e do surgimento de um encarceramento em massa insidioso, que percorre o Harlem e todo o território nacional, de modo a colocar em prática o gerenciamento da vida

⁵⁸ O termo *colorblindness* figurou pela primeira vez na Era Reagan como retórica de campanha política, no sentido de que Ronald Reagan governaria para todos, caso vencesse as eleições, sem restrição de raça, gênero e classe. Tal retórica quis aproximar o então candidato ao público negro, uma vez que suas estratégias de governo, conforme promessa em campanha, não privilegiariam somente os brancos.

para a produção de um capital global oriundo do sistema prisional, que atingiu seu ápice na Era Reagan e se arrasta aos dias de hoje.

Desta forma, o capítulo procura destacar o quanto os personagens de *Se a rua Beale falasse* são moldados a partir de necrometáforas ou dos usos necropolíticos da memória escravista estadunidense (MBEMBE, [2003] 2016) ou, mais precisamente, de que modo eles assumem a “forma-escravo”⁵⁹ (CORRÊA; VIERA, 2019) na dimensão física da prisão e em prisões simbólicas constituídas pela vigilância policial e pela segregação habitacional (MASSEY; DENTON, 1993). Explicitaremos como Baldwin encena a vida e a corporalidade dos personagens negros masculinos e suas relações paradoxais com a liberdade e a masculinidade hegemônica, dando vasão a remodelação da “forma-escravo” nas narrativas, de modo a perceber que, embora a imagem do escravizado do regime colonial tenha desaparecido, ela não implica no fim da lógica escravista sobre o “corpo-espécie” (FOUCAULT, 2010), mas em sua recuperação de maneira difusa, a fim de que a população prisional ou aqueles estigmatizados pela segregação habitacional conferem a ela uma certa coerência, permitindo que haja a sujeição do corpo ao controle, à medida que os personagens presos e livres passam a viver com suspensão parcial (senão total) de direitos dentro do próprio plano democrático que rege seu país.

Evidenciamos como os personagens dramatizam o modo pelo qual os ganhos advindos dos Direitos Civis foram aprisionados ao discurso do *colorblindness*, de modo a transformar-se em um dispositivo biopolítico, no qual a raça volta a ser explicitamente um fator que corrobora no controle sobre o “corpo-espécie” e remonta as práticas eugênicas de segregação e linchamento a partir de tecnologias de poder mais sofisticadas na contemporaneidade: o sistema prisional e a segregação habitacional. Diferente do modelo de segregação da Era Jim Crow e dos linchamentos, que tinham como primazia “deixar/fazer morrer”, o sistema prisional dos Estados Unidos trata a corporalidade do preso como uma *commodity* na atualidade, tal como era praticado no regime da escravidão, isto é, “fazer viver” em prol do lucro.

Por fim, evidenciamos a forma que o romance se desvincula da clausura dos personagens nas necrometáforas e da “forma-escravo”, a partir da resiliência das famílias

⁵⁹ Embora Corrêa e Vieira (2019) estejam focados na realidade brasileira para tratarem da permanência da “forma-escravo” no contexto laboral brasileiro, considerando as tecnologias de poder necropolítico que envolvem o pós-abolição no Brasil e sua legislação trabalhista, valemo-nos desta metáfora a fim de alocá-la ao contexto do encarceramento e da segregação habitacional estadunidenses, temas recorrentes no romance, como permanência da lógica governamental da colonialidade nos Estados Unidos. Por isso, optamos pelo uso do termo “escravo”, e não “escravizado”, na forma passiva, conforme sugere Kilomba (2019, p. 14), visto que o termo ““*escravizada/o*” descreve um processo político activo de desumanização, enquanto *escrava/o* descreve o estado de desumanização como a identidade natural das pessoas que foram escravizadas.”

afro-americanas elucidadas na narrativa e do contato entre os personagens e o mundo do blues, pai do jazz, dos *negro spirituals* e do *gospel* que perpassam a narrativa. Desta forma, mostramos como Baldwin transforma o romance em uma verdadeira “trilha sonora”, que evoca canções de sofrimento e resistência e se converte em válvula de escape de seus personagens às práticas de controle sobre o corpo negro e sua aniquilação, ao mesmo tempo que sugere, mesmo que no plano imaginativo, o abolicionismo prisional.

As prisões e os encarcerados desempenharam um papel significativo na experiência pessoal e literária de James Baldwin à medida em que a busca por liberdade, seja ela um desejo de quem está dentro ou fora das grades, é o ideal que fomenta a formatação de seus personagens no que se refere ao racismo e a violência contra os afro-americanos (LEEMING, 1994, p. 323).

Tal metodologia de composição literária também caminha contra, segundo Baldwin, o gênero literário conhecido nos Estados Unidos como *protest novel*, no sentido de não confinar seus personagens na impossibilidade de trabalhar suas vidas interiores e de libertá-los, de alguma forma, das amarras do racismo. Esta foi a maior crítica de James Baldwin direcionada, por exemplo, ao romance *Native Son* (1940), de seu mentor Richard Wright. No ensaio *Everybody's Protest Novel* (1968), Baldwin argumenta que o romance de Wright possui os mesmos problemas estruturais em se tratando dos personagens negros de *Uncle Tom's Cabin* (1852), de Harriet Beecher Stowe. Ambos são romances-protesto que indicam nenhuma possibilidade de resistência do escravizado ao regime da escravidão ou do encarcerado ao sistema prisional. Ao elaborar um quadro comparativo entre a escravidão e a prisão, Baldwin reflete que Wright desenvolve a vida do personagem Bigger Thomas limitada ao assassinato de uma mulher branca e ao sistema prisional, sem que haja alguma possibilidade de reconhecimento da presença do negro na história dos Estados Unidos ou de promoção da reparação da escravidão, mesmo que no plano imaginativo.⁶⁰

O prisioneiro, antes de tudo, é uma metáfora para Baldwin. Antes de ocupar um espaço físico, o prisioneiro é, em sua obra, o indivíduo privado do direito à circulação em seu

⁶⁰ Sobre debates contemporâneos em torno da recepção de *Native Son* por James Baldwin, ver Corkery (2007), Jones (2007), Tuhkanen (2018) e Ghatage (2019). Uma possível reparação póstuma entre James Baldwin e Richard Wright pode ser vista a partir do lançamento da película *Native Son* (2019), que transpõe a história de Wright para o cinema aos olhos de Baldwin, considerando os ensaios do escritor e as críticas direcionadas ao seu mentor. No filme, o momento do julgamento de Bigger Thomas é reduzido para conferir maior destaque nas relações afetivas do personagem, alterando completamente o enredo do romance.

próprio país por conta do racismo. Baldwin ainda encara a privação à mobilidade como algo que atinge a vida dos artistas, convertendo-os em seres enjaulados e privados de liberdade (BALDWIN, [1982] 2010b, p. 248). O próprio Baldwin se imaginava um prisioneiro em regime aberto e, de algum modo, todos os estadunidenses também são condenados a conviver com a prevalência do racismo no cerne das relações sociais em seu país (BALDWIN, [1980] 1998a, p. 799-807).

No ensaio *Notes on the House of Bondage* ([1980] 1998a), Baldwin desenvolve uma discussão sobre a contínua relação de escravidão vivida pelos negros do Harlem e por aqueles que habitam as comunidades mais pobres do Sul estadunidense. Essa relação, de acordo com o escritor, está intimamente ligada a uma espécie de aprisionamento emocional dos brancos, no qual a perda da moralidade e do senso de realidade eram o preço que o branco opressor tinha de pagar com a aniquilação do negro ao longo da história das Américas. “O resultado”, ele afirma, “é que os estadunidenses brancos têm sido carcereiros uns dos outros por gerações, e a tentativa de maturidade individual é o mais solitário e o mais raro dos empreendimentos americanos” (BALDWIN, [1980] 1998a, p. 805)⁶¹.

A aproximação que Baldwin faz entre o artista e a figura do prisioneiro reside no sentido de que ambos conhecem o valor autêntico da liberdade. Ela se lança para fora de uma concepção atrelada à disciplina, ao controle, a instrumentos e câmaras de tortura, centros de detenção, à defesa ou à noção de que a liberdade se torna uma questão de manter o Outro sempre à distância, de modo que se possa vigiá-lo (BALDWIN, [1982] 2010b, 247).

O ponto de vista apresentado pelo escritor pode nos auxiliar no entendimento da construção do protagonista da narrativa, Fonny, se considerarmos que ele representa a figura do artista no romance, e suas relações com a clausura espacial ou psicológica, moldada pelo sistema prisional ou por um encarceramento que se processa por vias não institucionalizadas na penitenciária.

Em *Se a rua Beale falasse*, a figura da prisão está muito mais conectada ao que ela provocou na vida dos personagens (a intensificação do uso de drogas, o rompimento da masculinidade hegemônica e a marginalização) do que em suas relações com o espaço físico do cárcere em si. Portanto, o cárcere possui uma dimensão muito mais psíquica e ideológica para os personagens do que física. Apesar de ser a figura do controle absoluto sobre o corpo e a perda dos direitos dos condenados, as instalações prisionais são meros elementos no

⁶¹ “The result is that white Americans have been one another’s jailers for generations, and the attempt at individual maturity is the loneliest and rarest of the American endeavors” (BALDWIN, [1980] 1998, p. 805).

romance, quase imperceptíveis, uma vez que não há descrições de suas instalações interiores. O maior fator de objetificação, fixação, segregação e de confinamento da imagem do negro à colonialidade é o ato do estupro, pois além de ter sido a causa do encarceramento de Fonny e ter atingido também seu amigo de infância, o personagem já era, de certa forma, um prisioneiro da segregação que o separava dos outros bairros e o impedia de circular livremente por Greenwich Village, até mesmo de encontrar um lugar para morar naquele bairro.

Desde o início da narrativa, temos acesso à prisão de Fonny e ao desenrolar dos fatos a partir das memórias de Tish, que atuam não somente como fio condutor do romance, mas como formas de percepção acerca do sistema prisional, das injustiças cometidas aos afro-americanos por falsas acusações e o sofrimento oriundo do cárcere. Tish usa a imagem do deserto do Saara para descrever a prisão, um local onde nada se vê, a não ser “carnes” e “abutres” à espreita. Do lado que tinha acesso àquele espaço e que é possível saber através da narrativa, os abutres eram agiotas e advogados persuadindo os entes familiares dos presos em desespero, dramatizando a forma que o sistema prisional explora e oprime o condenado e sua família. A imagem do “abutre” se arrasta para o lar de Tish, onde sua mãe e irmã estão a todo tempo dialogando sobre os constantes reajustes de taxas e honorários do advogado de Fonny, Arnold Hayward. Até mesmo a liberação de Fonny foi condicionada à fiança, mostrando o drama da família em ter que arcar com as despesas com escassos recursos e o quanto a relação entre o sistema e a defesa eram versões de um mesmo texto.

As prisões são contempladas à distância em *Se a rua Beale falasse* porque sugerem que elas são ambientes que devem ser evitados e que desempenham seu papel de qualquer modo, mesmo não tendo suas portas escancaradas para o/a leitor/a entrar e ver suas instalações. Ela e seus habitantes são problemas sociais a serem ignorados. O estigma da prisão é tão forte para quem narra o romance, que estar preso na narrativa é algo indizível, uma forma de segredo que deveria permanecer oculto.

A desestabilização da figura do cárcere no romance enquanto um espaço material e objetivo é percebida por Angela Davis ([2003] 2018a, p. 36-37) como um fator necessário para a compreensão do sistema judiciário penal como um todo, sem negligenciar o seu papel estrutural e seletivo, que se projeta para além de um espaço físico em que se coloca pessoas de má conduta. Pensar a prisão em termos psíquicos e ideológicos, nas suas marcas físicas e traumáticas impressas nos corpos, e na sua funcionalidade dentro e fora do cárcere, pode contribuir para o entendimento da insipiente presença de suas instalações físicas na narrativa e sobre outras forças, outros impulsos que ela carrega que adquirem uma funcionalidade análoga à prisão, fora de suas instalações.

Além disso, com base na vida dos personagens presos, James Baldwin sugere que a prisão não é apenas um local de punição ou contenção de crimes. Através da história de vida de Fonny e dos personagens ao seu redor, Baldwin motiva o/a leitor/a a questionar quem é passível de ser preso ou por que as minorias étnicas são o alvo dessa instituição.

Através da prisão enquanto elemento organizador da narrativa, James Baldwin nos instiga a pensar nos usos necro e biopolíticos da “forma-escrava” no pós-abolição estadunidense, num movimento em que seus personagens nos impulsionam a questionar se, de fato, o termo “abolição” pode ser aplicado aos Estados Unidos. Ou, de acordo com a recente revisão feita pelo *1619 Project* em torno do termo “abolição”⁶², se a projeção de uma imagem da nação estadunidense em plena democracia não estaria completamente embaçada, considerando que jamais ocorreu uma abolição plena em seu território.

Estando a prisão no topo das necrometáforas, o romance elucida uma espécie de controle e adestramento do corpo negro, no qual os personagens são conduzidos, por meio de uma vigilância que nem sempre é visível, mas panóptica, a fim de que tais corpos sejam “docilizados”, isto é, é exercido sobre o corpo dos personagens uma “mecânica do poder”, que “define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer” (FOUCAULT, [1975] 2014, p. 135). A todo tempo, os personagens são submetidos a necroespaços nos quais a tentativa de moldagem de seus corpos é um domínio que visa atender à economia racial e segregacional subjacente aos espaços desenhados na narrativa do romance.

Para uma compreensão mais acurada de como os personagens de *Se a rua Beale falasse* encarnam a “forma-escravo” através do sistema prisional, dentro de um modelo de sociedade pós-colonial, é preciso, em princípio, estabelecer nexos teóricos que aproximem a escravidão à prisão enquanto instituições que, em suas gêneses, possuem como fundamento o exercício do domínio sobre o corpo em cativeiro para o seu uso com propósitos estritamente econômicos.

⁶² O *1619 Project* é uma iniciativa da jornalista Nikole Hannah-Jones (1976-), em conjunto a outros/as pesquisadores/as e artistas negros/as, que busca revisar o passado escravista dos Estados Unidos, considerando o 400º aniversário do início da escravidão em seu território, completado em 2019. O objetivo é reformular a história do país, entendendo 1619 como sua verdadeira fundação e colocando as consequências da escravidão e as contribuições dos afro-americanos no centro da história. Ver maiores detalhes em Hannah-Jones et al. (2021).

O corpo do sujeito escravizado possuía o status de coisa, objeto, mercadoria para atender as exigências laborais da *plantation* até seu esgotamento físico. No entanto, sabemos que, embora o surgimento da prisão nos Estados Unidos tenha ocorrido concomitante a escravidão, seus propósitos iniciais consistiam apenas em substituir o suplício corporal herdado do condenado da *common law* inglesa pela punição e controle através do encarceramento.

A prisão⁶³ surgiu nos Estados Unidos como um sistema de punição em consonância à Revolução Americana (1765 – 1783). Eram consideradas instituições muito mais humanizadas do que os castigos relegados ao corpo ou o suplício de exposição do condenado antes do surgimento do cárcere, conforme aponta Foucault ([1975] 2014) em *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. A punição consistia em um espetáculo público que tinha a função de promover um impacto não ao corpo da pessoa punida, mas ao corpo social.

Entretanto, é preciso refletir que a prisão foi um modo pensado à época para punir num momento em que a ascensão da burguesia europeia promovia o indivíduo a um ente dotado de direitos e liberdades formais, tanto em sua ambiência continental, com os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” da Revolução Francesa, quanto com os ideais de igualdade e de direitos inalienáveis ao homem “americano”, impressos nas Revolução Americana (DAVIS, [2003] 2018a, p. 47). O suplício corpóreo dos condenados e a barbárie difundidos como modo de poder soberano do século XVIII passam a ser questionados por conta dos ideais iluministas que atravessavam as sociedades europeias da época, bem como os ideais de livre propriedade que rondavam as 13 colônias situadas à porção norte da América (BUCK-MORSS, 2011), pois não mais surtiem os efeitos de controle para o qual eram destinados. Era preciso punir, mas com outros instrumentos (FOUCAULT, [1975] 2014). Por conseguinte, na segunda metade do século XVIII, há a adoção do encarceramento em troca do suplício como pena disciplinar.

Partindo deste princípio, a prisão passa a ser encarada como algo natural da vida, tal como o nascimento e a morte, inerente à convivência e às normas sociais, o que dificulta imaginar a ordem social sem um local onde se deposita pessoas que cometeram algum delito e precisam se afastar do convívio social e familiar, pois se tornam uma ameaça à sociedade

⁶³ Nosso aporte teórico parte, majoritariamente, da reflexão estabelecida nos Estados Unidos dos séculos XX e XXI. Portanto, o uso que faremos ao longo do capítulo das palavras “penitenciária” e prisão” tem base no vocábulo *prison*, cuja predominância se dá no romance. Embora *prison* e *jail* sejam utilizadas em inglês com semânticas que as conectam ao encarceramento, *prison* é a prisão para cumprimento da pena em regime fechado, como ocorre com os personagens Fonny e Daniel, e *jail* equivale à prisão provisória (DAVOGLIO, 2017). Com base no Código de Processo Penal Brasileiro, a prisão ou penitenciária “destinam-se ao condenado à pena de reclusão, em regime fechado” (Art. 87), enquanto “a cadeia pública destina-se ao recolhimento de presos provisórios” (Art. 102).

(DAVIS, [2003] 2018a, p. 9). Ao mesmo tempo, há sempre um receio em discutir o que se passa dentro das prisões, quem habita esses espaços e os desafios que surgem a partir da vivência dessas pessoas na clausura, na complexidade das penas, além da questão da pena de morte, ainda sob enorme debate nos Estados Unidos.

É no pós-abolição estadunidense que a prisão e a escravidão se tornam gêmeas, por conta das crises financeiras que atravessavam as antigas *plantations*, deixadas para trás pelos ex-cativos assim que a Décima Terceira Emenda à Constituição foi promulgada. Devido ao desespero e inconformismo dos ex-senhores de corpos escravizados, principalmente aqueles residentes ao Sul estadunidense, os Códigos Escravistas foram revisados para que, de algum modo, os donos das *plantations* pudessem exercer legalmente o controle sobre os ex-cativos e os fizessem retornar às lavouras e, junto deles, a prosperidade econômica.

Por um breve momento, os ex-escravizados negros puderam se beneficiar de um período que Davis ([2003] 2018a) e Alexander ([2010] 2017) nomeiam como “nova Reconstrução”, período em que as leis que privavam o direito de cidadania aos negros escravizados, conhecidas como *Black Codes* [Códigos Negros] foram derrubadas e uma série de leis federais em favor dos negros libertos foram aprovadas. Na sequência de aprovação da Décima Terceira Emenda, que aboliu a escravidão, foram aprovadas as leis dos Direitos Civis de 1866, que estenderam a cidadania estadunidense a todos os afrodescendentes; a Décima Quarta e Quinta Emendas, que concediam igualdade a todos perante a lei e o direito ao voto, respectivamente. Foi um período de enorme ascensão social dos afro-americanos e da presença negra nas tomadas de decisão em setores públicos. Entretanto, os conservadores do Sul, aliados ao ressurgimento da Ku Klux Klan, moldaram uma campanha violenta, incluindo linchamentos e explosão de bombas em multidões para que as leis que garantiram o progresso negro viessem abaixo. As leis de vadiagem eram revisitadas e prisões arbitrárias de afro-americanos eram feitas na mesma proporção.

Os novos “Códigos Negros” previam como crimes a “vadiagem, ausência no emprego, quebra de contrato de trabalho, porte de arma de fogo e gestos ou atos ofensivos” (DAVIS, [2003] 2018a, p. 30), com acusações restritas a pessoas negras. A vadiagem, nos Códigos Negros do Mississippi, por exemplo, englobava aqueles culpados de roubo, de abandono de emprego, os alcoólatras ou quem proferisse discursos imorais. Apesar da redação da Décima Terceira Emenda proibir o trabalho forçado, seu texto contemplava a permissão legal de trabalho involuntário quando o indivíduo tivesse que cumprir pena por algum crime após julgamento.

Os novos Códigos Negros, aliados a essa permissividade, abriram brechas para que pessoas recém-libertas da escravidão pudessem voltar a esse estágio legalmente. Assim que foi regulamentado o fim da escravidão, os estados do Sul, principalmente o Mississippi, elaboraram um sistema criminal que dificultou a libertação de cativos, além de contribuir para o surgimento de um sistema paralelo: o arrendamento de condenados (DAVIS, [2003] 2018a, p. 30).

Nove estados adotaram a lei de vadiagem – aqueles capturados sem empregos, eram julgados como vadios. O propósito dos novos Códigos Negros era incentivar a criação de um sistema de trabalho forçado, a partir da acusação em massa de negros recém-libertos por pequenos furtos, transformados em crimes de larga escala e julgados muitas vezes com pena máxima (DU BOIS, 1910; COHEN, 1991).

Com os altos custos das multas processuais e enorme dificuldade em garantir o pagamento, os prisioneiros negros eram vendidos pelo Estado para donos de fábricas, ferrovias, fazendas, entre outras empresas do Sul, gerando uma enorme massa de trabalho forçado. Os castigos eram constantes e a morte era certa, pois havia um alto índice de doenças não tratadas, ocasionando no abandono do prisioneiro à morte. Eram vistos como o que Alexander ([2010] 2017, p. 73) denomina de “escravos do Estado”, tendo o trabalho forçado sido garantido pela própria Décima Terceira Emenda à Constituição, pois a escravidão permaneceu como instrumento adequado à punição por delitos, a civilidade morta e as posses do prisioneiro tratadas como as de um cadáver (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 73).

Nesse momento da história dos Estados Unidos, o corpo do escravizado e do prisioneiro se tornam fungíveis em objetivo e existência. A instituição da escravidão e a prisão se mostram similares quando os novos Códigos Negros, análogos àqueles oriundos do escravismo, e as leis do sistema prisional passaram a privar o condenado a exercer os seus direitos mais básicos, como por exemplo, o direito de votar. O estereótipo do criminoso era muitas vezes associado à pessoa escravizada, por isso, a crença do Norte ao Sul de que o negro estaria mais propenso ao crime (DOUGLASS, 1955). Por isso, o sistema prisional estadunidense adquire uma feição totalmente racializada.

No Sul, havia a tendência, conforme Frederick Douglass, de “imputar crime a cor” (DOUGLASS apud DAVIS, [2003] 2018a, p. 31), o que configurou, por exemplo, a vadiagem como um crime de negros, cuja punição era o encarceramento ou o trabalho forçado nas mesmas *plantations* que outrora os escravizaram. A racialização dos crimes deu origem ao chamado “perfil racial” na contemporaneidade, tornando as pessoas negras alvos primários da polícia e das investigações. Com o estabelecimento de um sistema penal de servidão no

Sul, até mesmo a punição empregada nas prisões tomou formas análogas aos castigos executados nas *plantations*, delimitando, assim, tal sistema enquanto forma de controle da força laboral negra.

Para Douglas A. Blackmon (2009), o sistema de arrendamento dos condenados ou a servidão penal era pior que o regime da escravidão, embora fossem condições de vida análogas. No regime escravista, devia-se “fazer” o escravizado “viver”, pois era custoso obtê-lo enquanto propriedade. O preso arrendado podia ser mais facilmente exposto à morte, às péssimas condições de trabalho forçado, doenças a que era obrigado a se sujeitar e má alimentação, pois era facilmente descartado e substituído por outro. Desse modo, o princípio necropolítico que estruturou o regime da *plantation*, visto por Achille Mbembe (2012, p. 135) como a “destruição material dos corpos e populações humanas julgados como descartáveis e supérfluos”⁶⁴ se aproxima ao mesmo que rege o sistema prisional.

O Norte e, em menor escala, o Sul se valeram do arrendamento de condenados e forjaram uma nova força laboral com o uso do Estado enquanto uma organização soberana racial. Estradas, ruas, ferrovias, indústrias de carvão e minério, siderúrgicas e toda a indústria metalúrgica, que estiveram em intensa atividade até os anos 1980, se firmaram a partir dessa mão de obra, em plenos séculos XIX e XX. Bens materiais que são considerados parte integrante da vida de milhares de estadunidenses, como universidades, ruas, e tantas outras coisas são frutos de um pesado esforço laboral prisional.

Se o romance sugere uma aproximação entre a prisão e a escravidão, visto que a escravidão pode ser entendida como uma das primeiras formas de controle biopolítico, suas agendas sempre tiveram como primazia a instauração de estados de exceção, ou seja, a suspensão de direitos individuais, caracterizados pela perda do lar, do direito sobre o próprio corpo e do status político, implicando na morte social do indivíduo na total perda da humanidade (MBEMBE, [2003] 2016, p. 131). Se no contexto da *plantation*, o escravizado pertencia ao senhor, em nossa época, o presidiário pertence ao Estado.

O caráter de confinamento entre ambos implica na violência espetacular contra o corpo, através de instrumentos peculiares de terror e tortura. Tanto o escravizado quanto o preso são submetidos a uma forma de “morte em vida”, uma relação paradoxal entre liberdade de propriedade (no contexto da *plantation*) e de ir e vir (no contexto democrático) e a liberdade individual, além da manutenção do terror através da coexistência do controle sobre

⁶⁴ “[...] la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanos juzgados como desechables o supérfluos” (MBEMBE, 2012, p. 135).

a vida, ou o biopoder, o estado exceção e o estado de sítio (MBEMBE, 2016, p. 132). Se a escravidão foi a expressão máxima do início da feição do capitalismo liberal que conhecemos hoje, a prisão, na sua forma de “complexo industrial prisional”, tal como Davis ([2003] 2018a) a concebe hoje, torna-se nos Estados Unidos um de seus mecanismos de alimento do capital nacional e internacional, ao envolver a privatização do sistema prisional e relegá-lo a corporações estrangeiras⁶⁵.

O trabalho de detentos e o drástico aumento da população prisional dos Estados Unidos foi, por muito tempo, um lado oculto de sua história. Embora tenha sido considerado ilegal no século XX, existem conexões entre o arrendamento de prisioneiros e a privatização do sistema prisional estadunidense visíveis nos séculos XX e XXI (CURTIN, 2000, p. 6). Mesmo que não comunguem com as formas neoliberais do trabalho contemporâneo, muito menos com o antigo regime de arrendamentos de presos para empresas privadas ou pessoas jurídicas, os personagens do romance também abraçam metaforicamente os resquícios desse pesado momento histórico dos Estados Unidos e nele dramatizam modos de subjetivação que devem lidar a todo tempo com a “forma-escravo” para desenvolverem estratégias criativas de sobrevivência digna.

A princípio, os personagens encarnam a “forma-escravo” na dimensão da estrutura familiar, em como ela se apresenta frente ao modelo hegemônico de família estabelecido no imaginário nacional estadunidense, ao mesmo tempo em que dramatizam o combate a essa normalização eurocêntrica de família, e como sua encenação e identidade estrutural é dotada de subalternidade por ser a todo momento coagida pelos reflexos do sistema prisional. A adoção circunstancial da imagem do escravizado pelos personagens do romance não é de modo algum passiva. Ela é tensionada pela interferência dos mecanismos de controle social

⁶⁵ Davis ([2015] 2018b, p. 60) relata a influência corporativa e econômica da empresa G4S, que hoje se tornou uma das maiores multinacionais do mundo, somente atrás da Walmart e da Foxconn, devido ao seu envolvimento com o sistema prisional e com tudo o que o cerca – a manutenção dos presídios, a contratação de médicos para hospitais psiquiátricos etc. Além disso, ela participa, mesmo que indiretamente, da manutenção da repressão na Palestina e representa a concepção de segurança para o Estado liberal na contemporaneidade, que apoia a privatização da segurança e do aprisionamento, da guerra, da assistência à saúde e da educação. A privatização da segurança e seu caráter transnacional contribuiu para o surgimento das novas formas de racismo (xenofobia, islamofobia), bem como no desejo de construção do muro entre a fronteira dos Estados Unidos com o México, além da instaurada “crise migrante” de crianças e os novos “campos migrantes” espalhados pelo solo estadunidense.

que impactam suas representações, ao mesmo tempo em que potencializam sua libertação desse molde escravista.

Se a rua Beale falasse é um álbum de família: dividido em duas partes, trata-se do primeiro romance de James Baldwin narrado por uma personagem feminina e que apresenta ao/à leitor/a todos os personagens a partir de sua própria ótica. Sob uma perspectiva feminina, o romance revisita os laços de parentesco de seus personagens ao explorar a angústia de Fonny na experiência do confinamento, a sobrecarga emocional e a sensação de impotência por não cuidar da noiva e do filho, que está prestes a nascer.

No entendimento de Aaron Oforlea (2017) e Macedo (2019), a fragilidade dos personagens masculinos é quem outorga sentido aos laços familiares do romance, gerada pela falta de esperança que os homens afro-americanos sentem quando não podem sustentar suas famílias e a perda que as crianças afro-americanas sentem quando seus pais são ausentes. Ela é encenada no romance a partir do amigo de infância de Fonny, Daniel, que também foi preso injustamente, acusado de roubar um carro, sendo que não sabia dirigir. Daniel aceita a acusação em troca da diminuição da pena, pois sabia que não conseguiria escapar da prisão. Tanto o pai de Tish, Joseph, quanto o de Fonny, Frank, também demonstram pânico e impotência por não terem o dinheiro suficiente para contratarem um advogado para defender Fonny e um detetive para localizar a vítima do estupro, que poderia garantir seu paradeiro no dia do crime.

Ao usar a voz de Tish, Baldwin exercita a influência da escrita negro-feminina que impacta seus trabalhos (THORSSON, 2013) e ultrapassa a divisão discursiva das estruturas patriarcais e da masculinidade hegemônica que perpassam as narrativas sobre as famílias afro-americanas, bem como a construção que o imaginário estadunidense faz delas e, em especial, dos homens negros.

Embora o foco do romance seja a prisão e o escamoteamento do corpo negro masculino, são as mulheres que dão o tom da representação do encarceramento no interior da narrativa. Além disso, todas as etapas do processo que envolvem a prisão de Fonny, o contato com o advogado, a ida a Porto Rico à procura de Victoria Rogers, quem registrou a queixa do abuso, e a procura por testemunhas para depor são movidas por Sharon, a mãe de Tish, e Ernestine, sua irmã, bem como pela força da narradora, que a todo tempo visita o noivo, revigora sua esperança pela liberdade e impulsiona a resistência de Fonny e das famílias pelo iminente nascimento do bebê.

Além disso, as mulheres cuidam de seus filhos e da vida doméstica de modo geral, de modo a exibirem seu protagonismo no seio familiar e de não se renderem às injúrias do

sofrimento que as rodeiam. Mesmo tendo papel fundamental na liberdade de Fonny e no auxílio à narradora, as personagens femininas secundárias expõem o quanto a imposição patriarcal é presente no dia a dia das famílias negras do romance, seja pela violência física sofrida por Alice, mãe de Fonny, seja pelo descaso de Frank com suas filhas.

Também é possível constatar a presença de uma masculinidade patriarcal na personalidade do protagonista, que se percebe em profundo desamparo pela impossibilidade de não circular nas ruas com Tish para protegê-la dos perigos do bairro, visto que nunca esteve “fora do mundo onde [ela] circulava” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 64), e por ver a si próprio como o único provedor da família que virá a constituir.

Na verdade, grande parte do sofrimento externado pelos personagens reside na impossibilidade de não poderem exercer sua masculinidade dentro de um ponto de vista estritamente patriarcal, pois “é muito mais difícil, e toma muito mais tempo, para um homem crescer, e ele jamais seria capaz de fazê-lo sem as mulheres” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 64-65). Desta maneira, pela narrativa de Tish e pela imposição das mulheres, os personagens masculinos se veem reféns de suas próprias concepções de família e revisam seu papel a desempenhar nela.

Numa cena em que acompanhou Fonny a um restaurante, Tish observa a relação de camaradagem entre o noivo e os garçons, enquanto amigos, e conclui que “nunca tinha visto o amor e o respeito que os homens podem ter entre si” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 64). Tal observação culmina numa reflexão mais ampla sobre as relações entre homens e mulheres e o sentimento de marginalização que carregam frente às desigualdades de gênero:

[...] muitas mulheres, quem sabe a maioria delas, [...] se sentem marginalizadas. A verdade é que se sentem na presença, por assim dizer, de uma linguagem que não conseguem decifrar e por isso não podem manipular; e, pensem o que quiserem, não estão marginalizadas, e sim aterrorizadas pelo medo de estarem aprisionadas para sempre (BALDWIN, [1974] 2019, p. 64).

O trecho destacado corrobora com o fato de a narradora assumir que as mulheres que povoam o romance são controladas pelo que a imaginação dos homens faz delas, enquanto os homens existem em sua própria imaginação. Diante disso, a narrativa perturba o imaginário masculino, tendo em vista que os papéis se invertem – é Tish quem descreve os personagens, conta suas impressões, seleciona suas memórias e subverte a lógica patriarcal.

A estrutura familiar negra, embora seja objeto estético de resistência no plano literário afro-americano de modo geral, sempre foi alvo de inúmeros estudos sociológicos e antropológicos que relegaram a ela a culpa de sua inclusão como grupo majoritário das mazelas sociais. Se focarmos no momento de concepção e lançamento do romance,

regressaremos diretamente para um período histórico da política estadunidense próximo ao que ficou conhecido como a Era Reagan.

Embora a Era Reagan seja frequentemente caracterizada como uma década de renovado patriotismo, otimismo e uma prosperidade econômica vinculada à ideologia do *colorblindness* e ao Sonho Americano com feição capitalista, James Baldwin via o quadro de modo mais complexo, principalmente para as famílias negras (BALDWIN, [1985] 1995, p. 124). A década de 1980 assistiu o desenrolar da legislação sobre os Direitos Civis em paralelo à intensificação da guetização dos bairros negros, aos cortes drásticos em programas governamentais, a crescente epidemia do crack e da AIDS, que atingiram em cheio as camadas sociais mais pobres, a extrema pobreza nas zonas urbanas e o encarceramento em massa de afro-americanos.

Um outro fator marcante desse período político foi a herança discursiva das décadas de 1960 e 1970, momento em que se construiu uma demanda de estudos voltados às famílias negras estadunidenses, majoritariamente pobres. Em 1965, o governo federal publicou o controverso relatório *The Negro Family: The Case for National Action* [*A família negra: em defesa de uma ação nacional*], que teve sérias implicações na permanência ou alteração de verbas destinadas à comunidade negra para combater a desigualdade social travestida das tensões raciais ainda latentes naquele período, e que pareciam destinar os afro-americanos à perpétua pobreza nos anos 1970.

Daniel Moynihan, o autor do projeto, declarou que a problemática da pobreza dos afro-americanos residia na feição matriarcal que as famílias negras assumiam e que deveriam retornar ao modelo em que predomina a figura masculina enquanto figura fundante das famílias (DAVIS, [1984] 2017, p. 75-76). O mais assustador é que, em plena virada do século XX para o XXI, Moynihan deu continuidade à defesa de sua tese, mas dessa vez sugerindo que a predominância do feminino na base familiar negra confere a ela um status patológico (MOYNIHAM, 1999, p. 7).⁶⁶

Seguindo a mesma trilha de Moynihan (1965), o discurso de Reagan outorgava à mulher negra o estereótipo de *welfare queens*, designado geralmente às mães negras solteiras

⁶⁶ Em contraposição, Genovese (1999) e Willie e Reddick (2010) apresentam estudos de casos que exploram inúmeros perfis de famílias negras por vários estados do território estadunidense, demonstrando os impactos socioeconômicos, geográficos, educacionais e ocupacionais na formação das famílias negras. Apesar de considerarem apenas amostras de dados coletados a partir de casais heterossexuais, ambos os estudos apresentam visões menos reducionistas de como pais e mães influenciam seus filhos e desconsideram o caráter patológico no qual Daniel P. Moynihan (1999) se refere às famílias negras. Para uma visão ainda mais desconstrutora sobre o mito da “família ausente” (GENOVESE, 1999) ou a “patologia estrutural das famílias negras” (MOYNIHAM, 1999), ver a discussão proposta por Patricia Hill Collins em *The Maternal Role: The Meaning of Motherhood in Black Culture* (1999, p. 158-160; 163-165).

e pobres, estigmatizadas como parasitas do sistema de assistência social, enquanto os homens negros se tornaram, na retórica de Reagan, a face do vício em crack e do crime nas cidades. Na década de 1960, o movimento feminista negro procurou subverter tal estereótipo, revestindo a mulher afro-americana da imagem de uma “mulher *negra* poderosa” e da “matriarca *negra* superforte” (KILOMBA, 2019, p. 213, grifos da autora). No entanto, isso não foi o bastante para que o estereótipo passasse do plano linguístico para as políticas sociais, que sofreram cortes em prol de um intenso investimento em policiamento, levando a um aumento sem precedentes do encarceramento de homens negros, que mais do que dobrou ao longo da década, principalmente devido à política que instituiu como “Guerra às Drogas” (DAVIS, [1984] 2017; VOLGEL, 2018).

O que Moynihan (1999) e Reagan não reconheciam era que o perfil familiar afro-americano jamais caberia à norma social vigente, tendo em vista que as tradições familiares africanas não são limitadas aos pais biológicos. Principalmente nas fases iniciais da chegada do africano às Américas, o senso de família precisou ser ampliado por uma questão de sobrevivência. Além disso, as políticas públicas, que tomavam a feição dos preceitos escravistas, evitaram de forma sistemática que as famílias negras ascendessem socialmente e se adaptassem ao modelo familiar normativo. As famílias afro-americanas, dentro deste plano desigual de vida econômica e política, tiveram sempre de improvisar em sua constituição para resistir (KING, 1968, p. 11-120; DAVIS, [1984] 2017, p. 71).

Isso nos move diretamente para o modo pelo qual Baldwin dramatiza os núcleos familiares no romance. Através do espírito de ação coletiva que orienta a vida dos personagens, Baldwin encena um senso de comunidade que envolve os núcleos familiares de modo a desestabilizar a visão hegemônica que se constituiu em torno da família negra nos Estados Unidos ao longo do tempo. Os laços de parentesco estabelecidos são diversos, e não correspondem necessariamente ao fator biológico, considerando o grau de afeto entre Fonny e seu amigo Daniel, bem como a família que o escultor e a narradora formariam assim que ele deixasse a prisão, estendendo os laços afetivos para além dos núcleos familiares já constituídos.

Jenny M. James (2017) observa que este é um processo comum na composição dos personagens de Baldwin onde predominam os núcleos familiares afro-americanos. Desta forma, *Se a rua Beale falasse* revisa os laços consanguíneos de parentesco da família afro-americana para imaginar um parentesco alternativo e adotivo. Ao retratar o reencontro entre Daniel e Fonny, Baldwin imagina o parentesco negro constituído a partir de viagens fragmentadas de modo metafórico, que desenham os caminhos da diáspora negra no Novo

Mundo. Como sugerem as trajetórias de Tish e seus pais, a história do parentesco negro nunca é linear, nem direta, mas sim uma prática relacional que atravessa distâncias geográficas e emocionais. O vínculo entre Fonny e Daniel e entre o escultor e sua família é marcado pelo luto, pela perda de conexões e pela tentativa de restauração de seus elos perdidos, fatores sempre presentes na vida afro-americana. Assim como fez posteriormente em *Just Above My Head* (1979), Baldwin elaborou uma narrativa que cruza o Atlântico, contextualizando implicitamente a representação do romance de perdas e conflitos familiares na história da escravidão e da diáspora, nas quais a *Middle Passage* inspirou uma nova visão de parentesco no romance.

Por não caberem na norma vigente, as famílias negras são tidas como patológicas e ainda como culpadas, dada a sua estrutura, por questões de ordem econômica e do bem-estar moral da sociedade estadunidense que envolvem reflexões muito mais complexas e que possuem ligação direta com o racismo estrutural. Na dimensão de gênero, a figura do homem enquanto o que fornece o sustento e a segurança do lar tem sido combatida por mulheres independentes, que ajudam a mover a força laboral que traz o bem-estar material para a família (DAVIS, [1984] 2017, p. 71).

A estratégia discursiva de Reagan vinculou de modo brutal o Sonho Americano capitalista ao discurso do reverendo Martin Luther King, Jr., intitulado *I Have a Dream*, apresentado em 28 de agosto de 1963 nos degraus do Lincoln Memorial em Washington, D.C., como parte da Marcha de Washington por Empregos e Liberdade, momento decisivo para a consolidação dos Direitos Civis. Nele, o reverendo clama por uma sociedade mais igualitária, não somente em termos socioeconômicos, mas que buscasse na convivência harmônica entre brancos e negros modos mais humanizados de se conceberem em sociedade. Desta forma, o Sonho Americano na Era Reagan se converte em uma verdadeira necromáquina, na medida em que os investimentos públicos destinados à população negra são canalizados para a militarização do Pentágono, dos bairros e ao encarceramento em massa da população negra.

Para Reagan, a fração negra da população estadunidense era um problema. Ao se apoderar e aprimorar os estudos de Moynihan (1965) e da ideologia do *colorblindness*, Reagan construiu um imenso aparato biopolítico para controlar a vida negra nos Estados Unidos e confiná-la à pobreza e ao encarceramento. O então presidente desenvolveu diversos dispositivos biopolíticos vinculados à mídia e à prisão para apreender a população afro-americana na dimensão da vida, da estatística, do nascimento, da reprodução e do óbito, a fim de facilitar o controle dos corpos e incluí-los à norma, para sua manutenção e da

administração da vida em seus termos utilitários para o Estado e as demais instituições sociais. Por isso, o sistema prisional assume, entre o final dos anos 1950 a 1990, uma face ainda mais seletiva, que não contempla necessariamente o criminoso, mas se estabelece em castas raciais, a fim de atender os interesses das classes dominantes.

A postura do estudioso e do governante não são novas em se tratando do controle populacional que não atendia à norma colonial anglo-saxã. Alexandra Stern (2005) desconstrói a ideia de que as práticas eugênicas desapareceram dos Estados Unidos no pós-guerra nazista. Pelo contrário, elas tomaram maior impulso no século XX, intensificadas até a década de 1960, quando emergiram os Diretos Civis. Mesmo assim, alguns estudos e instituições mostravam os restos dessa perspectiva de controle biopolítico da sociedade estadunidense (STERN, 2005), como o caso das políticas públicas de Reagan e a insistência de Moynihan na patologização da família afro-americana. Stern (2005) concentra seus estudos no estado da Califórnia entre os anos 1910 a 1970 e destaca como o uso da biologia e das técnicas de reprodução humana foram utilizadas nos Estados Unidos para entender os aspectos comportamentais da população, tanto em termos de gênero e raça, quanto de sexualidade. Diante do fluxo migratório de asiáticos e latinos para o Oeste e de sua possível “contaminação” racial, ameaça à pureza anglo-saxã colonial idealizada, a Califórnia se organizou a partir de princípios reprodutivos de modo a controlar sua população.

Foram feitos estudos demográficos, histológicos, antropológicos e psicanalíticos para o cuidado e controle do corpo social que se erguia naquele momento, principalmente no que se refere ao espaço da fronteira entre México e Estados Unidos. De acordo com a pesquisadora, era preciso conter as epidemias geradas pelos “mestiços” mexicanos, higienizar literalmente a fronteira para a contenção de um surto de “contágio racial” (STERN, 2005, p. 57-82). Davis ([1984] 2017, p. 72-73) declarou que durante a Era Reagan houve o maior incentivo de controle de natalidade da população negra a partir da esterilização de afro-americanas mais velhas e casadas.

Por consequência dessa longa caminhada de história eugênica dos Estados Unidos, a presença de negros, latinos e nativos estadunidenses nas prisões aumentou tanto que, na atualidade, tais grupos étnicos estão mais propensos a serem presos do que receberem uma educação de qualidade (DAVIS, [2003] 2018a, p. 10). Com os olhos voltados na Era Reagan e Bush (2001-2009), Angela Davis ([2003] 2018a) questiona se a instituição prisional se tornou obsoleta, diante do número crescente de pessoas encarceradas nos últimos anos – mais de 2 milhões de pessoas (de um total de 9 milhões) vivem em prisões, reformatórios e centros de detenção de imigrantes nos Estados Unidos.

A estatística tende a aumentar, dado que pessoas de grupos racialmente oprimidos têm vivido cada vez mais isolados pelo sistema prisional e com intensa instabilidade psíquica provocada pelo isolamento. Ao indagar a obsolescência das prisões, Davis ([2003] 2018a, p. 11-12) se questiona como tantas pessoas foram parar no enclausuramento prisional sem que houvesse um amplo debate sobre a eficácia do encarceramento.

Envolvida com o ativismo antiprisional desde os anos 1960, Davis ([2003] 2018a) destaca que o aumento desproporcional de 200 mil presos daquele ano para os orbitantes 2 milhões se deve à designada Era Reagan. Com a intensificação da construção de prisões nesse período e do “combate” severo à “criminalidade”, o número de presos e de penas mais longas aumentou exponencialmente. Todavia, as estatísticas colhidas na época provaram que não houve diminuição da criminalidade nas comunidades, apenas o aumento da população carcerária estadunidense.

Davis ([2003] 2018a, p. 13) destaca o quanto o incentivo à construção de prisões colonizou a paisagem da Califórnia – as nove primeiras prisões deste estado levaram cem anos para serem construídas, ao passo que nos anos 1990, doze novas prisões foram inauguradas, além de mais duas para mulheres. Hoje, “há 33 penitenciárias, 38 campos de detenção, 16 instituições correcionais comunitárias e cinco pequenas instituições para prisioneiras mães na Califórnia” (DAVIS, [2003] 2018a, p. 13). Na Era Reagan, houve a promessa de que, além da diminuição da violência, as prisões atrairiam mais empregos e trariam progresso econômico, o que de fato não ocorreu (DAVIS, [2003] 2018a, p. 15).

Com o chamado complexo-industrial prisional, no qual as corporações se beneficiam de mão de obra barata para a construção e manutenção dos presídios, o interesse pelo crescimento da população carcerária é enorme, já que tais corporações lucram com a gerência dessas vidas e contribuem para a perpetuação da desigualdade que leva os mais pobres à prisão. Ao estabelecer conexões entre a prisão e a Era Reagan, na qual era preciso aumentar o número de prisões e encarcerados para combater o crime e decretar “Guerra às Drogas”, a prisão tornou-se um dos principais vetores do capitalismo global contemporâneo (DAVIS, [2003] 2018a, p. 17). Isso é encenado de maneira evidente no romance, quando Baldwin utiliza a relação de Daniel com a dependência química e o pânico do personagem com o receio de retornar à prisão pelo uso de drogas. Nesse contexto, há uma sugestão ficcional de que essa “Guerra” já havia sido instaurada um pouco antes e se intensificou na forma de propaganda política, num período antes que o crack, por exemplo, tivesse presença de fato nos bairros dos Estados Unidos (REINARMAN; LEVINE, 1995, p. 152).

Esse processo de latência entre prisão e encarcerados de cor se deu de modo simplista, mas bastante estruturado. Além da midiaticização da necessidade de combate às drogas e a outras modalidades criminais, numa época em que os índices de criminalidade estavam caindo, as construções prisionais se fortificaram e se multiplicaram em consonância a reformas legislativas, com a criação de leis mais severas em se tratando do combate às drogas. Os presos reincidentes tendiam a cair na malha das chamadas *Three Strikes Laws*, que punem de maneira mais rigorosa aqueles condenados pela terceira vez, sofrendo, muitas vezes, a pena de prisão perpétua (DAVIS, [2003] 2018a, p. 18).

Foi preciso um enorme trabalho visual nesse período para que a prisão tomasse o imaginário e se tornasse inerente à vida (DAVIS, [2003] 2018a). Tanto a indústria fílmica quanto a televisiva estão recheadas de imagens da prisão, dando a entender que o espectador sabe o que se passa naquele ambiente através da experiência visual e criam, a partir disso, a impressão de que a prisão é uma instituição que deve ser mantida para que haja ordem social.

Conforme Baldwin antecipa figurativamente com a prisão de Fonny, existe uma relação de proximidade e distância entre o cárcere e os personagens de *Se a rua Beale falasse*, pois eles se recusam a pensar e dialogar sobre o assunto, já que a prisão está sempre reservada ao outro “criminoso”, “malfeitor”, que, no imaginário coletivo, são sujeitos de cor. A prisão é o “depósito dos indesejáveis”, um espaço abstrato onde figuram corpos e problemas sociais sobre os quais não queremos pensar a respeito, muito menos sobre os fatores que desencadeiam a desigualdade social nas comunidades negras e influenciam nas prisões de pessoas oriundas desses locais.

Ao promover a representação de Fonny, um jovem pai, negro e presidiário, impossibilitado de arcar com as despesas geradas pelo encarceramento, James Baldwin abre uma discussão direta que rumo ao combate da imagem do pai de família negro e ausente. Se no tempo do romance os números de homens negros presos já eram alarmantes, na contemporaneidade, a grande massa populacional afro-americana não ascende socialmente porque está presa. O encarceramento em massa provocou uma mudança drástica na demografia da Afro-América⁶⁷. De acordo com o *Census Bureau* (2018), em vários bairros

⁶⁷ Desde 2010, vários jornais têm noticiado a respeito do desaparecimento dos homens negros nos Estados Unidos. A própria Michelle Alexander ([2010] 2017) iniciou esse questionamento com a pergunta “Para onde foram todos os homens negros?” [*Where Have All the Black Men Gone?*], indicando o encarceramento em massa como o fator de maior impacto na demografia da Afro-América. Conforme Angela J. Hattery (2014), inúmeras pesquisas demonstraram que homens afro-americanos, mais do que qualquer outra etnia, estão encarcerados em níveis hoje mais altos do que há apenas 25 anos. Outras pesquisas demonstraram que a designada “Guerra às Drogas”, as disparidades nas sentenças, as sentenças mínimas obrigatórias e a incapacidade de pagar por um advogado qualificado contribuem para essas altas taxas de encarceramento, bem como, em muitos casos, sentenças com tempo a pagar na prisão desproporcional aos crimes cometidos. Além disso, não somente os

predominantemente afro-americanos, existem apenas três homens negros para cada cinco mulheres negras com menos de 65 anos. Esse tipo de desequilíbrio de gênero reflete vários fatores, principalmente o encarceramento em massa e a alta mortalidade, e está presente em centenas de comunidades do país. A nível nacional, o *Census Bureau* conta com 88 homens negros adultos para cada 100 mulheres negras, enquanto a proporção de brancos é de 97 homens para cada 100 mulheres.

Em contrapartida, ao nos conceder acesso ao personagem Daniel, Baldwin alerta o/a leitor/a para o quanto a estrutura do encarceramento em massa produz quadros de penas longas para os réus, nos quais eles se veem às vezes compelidos a confessarem crimes que não cometeram a fim de terem a pena reduzida. Além de ficarem à mercê do controle do sistema prisional, mesmo que seja em liberdade condicional ou assistida, essas pessoas são discriminadas pelo resto de suas vidas, originando uma espécie de “subcasta estadunidense”, algo que ultrapassa a questão racial e se acomoda em outros estereótipos advindos da passagem pelo sistema prisional (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 55).

Apesar de os dados do Departamento de Justiça dos Estados Unidos indicarem uma queda da população carcerária masculina entre 2005 a 2017, e, pela primeira vez, os afro-americanos sendo o grupo que representa menor número de prisioneiros em instituições estaduais e federais, comparado aos brancos (ZENG, 2019, p. 4), a população carcerária negra sempre foi maioria nos dados estatísticos⁶⁸. Isso não minimiza os danos causados às famílias, nem mesmo aos prisioneiros, se conseguem sair. Além disso, se somados às estatísticas que contemplam os hispânicos, o grupo maior ainda seria considerado o das minorias étnicas.

Ao longo do romance, Baldwin nos motiva a pensar que, ao contrário do que se firmou da Era Reagan à Bush, com o “combate ao terrorismo”, em ocasião ao 11 de setembro de 2001, o terror nunca foi algo exterior à nação estadunidense. Ele está presente na sua

homens negros são os maiores alvos do sistema prisional estadunidense. As políticas existentes, que levaram a uma explosão no número de mães negras que cumprem pena na prisão, também criaram uma série de consequências sociais e relacionadas à saúde de seus filhos. Aqueles que passam a cuidar dessas crianças, que geralmente são avós, também sentem os efeitos dessas políticas quando assumem a guarda dos netos. Além disso, a população carcerária LGBTQIA+ cresce exponencialmente nos Estados Unidos, formando o que Haritaworn, Kuntsman e Posocco (2014) chamam de “necropolítica queer”. Para mais detalhes, ver Ruiz (2014).

⁶⁸ Conforme os levantamentos feitos pela Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (em inglês, *National Association for the Advancement of Colored People*; NAACP), em 2014, os afro-americanos constituíram 2,3 milhões, ou 34%, do total de 6,8 milhões da população correcional. Os afro-americanos são encarcerados 5 vezes mais em relação à taxa de brancos. A taxa de prisão de mulheres afro-americanas é o dobro da de mulheres brancas. Em todo o país, as crianças afro-americanas representam 32% das crianças presas, 42% das crianças detidas e 52% das crianças cujos casos são judicialmente renunciados ao tribunal criminal. Embora afro-americanos e hispânicos representem aproximadamente 32% da população estadunidense, eles representavam 56% de todas as pessoas encarceradas em 2015. Se afro-americanos e hispânicos fossem encarcerados nas mesmas taxas que os brancos, as populações de prisões e cadeias diminuiriam em quase 40%.

formação e perpassa outras instâncias da narrativa por mecanismos produzidos pelo próprio Estado democrático. “É a corporeidade negra, portanto, o dado constante da retórica do terror” (FLAUZINA, 2017, p. 12).

À medida que a narrativa do romance avança, observamos outras faces da “forma-escravo” impressas nos personagens. Tal imagem escapa ao plano da estrutura familiar e se infiltra na espacialidade do romance, sem restrições ao ambiente prisional. Portanto, não é somente a prisão em si que mantém o controle da circularidade dos personagens e os impulsiona a encarnar a “forma-escravo” no romance. Além de nem todos eles terem sido presos, estamos tratando de um texto literário que se estrutura num contexto pós-colonial, no qual o regime escravista já foi abolido formalmente. É a representação imagética do sistema prisional, a estigmatização que ele produz no indivíduo e os impactos que ele causa nas famílias que escravizam os personagens. São os sistemas legais de vigilância – a prisão, a polícia e a segregação habitacional que geram o subtexto da “forma-escravo” na vida desses personagens: as necrometáforas do suicídio, do “mito do negro estuprador”, do fenótipo, do terror, do estado de sítio, entre outras.

Daniel relata que se sente muito mais prisioneiro das ruas do Harlem do que o tempo em que viveu no cárcere. É como se as ruas daquele bairro tivessem vida própria e contivessem um perigo que ronda o transeunte negro. Longe de ser um mero pano de fundo, o Harlem é tão personagem nesta história quanto qualquer pessoa real. As ruas do referido bairro ainda trazem as lembranças da infância da narradora, em particular da história de quando conheceu Fonny através de uma amiga do colégio e quando começaram a se entender, pois viviam em conflito.

O lar é um lugar físico na narrativa, mas é também uma ideia. É um lugar para fugir, retornar, com lembranças tristes e de resiliência. O lar é onde as famílias foram reunidas para receberem a notícia da gravidez de Tish; é o local onde a cozinha é o espaço mais importante e a sala é secundária; é onde todas as decisões são tomadas e os conflitos são vividos. Mesmo que seja um lugar difícil para os personagens, pois morar no Harlem os aprisiona, é para onde Fonny deseja a todo tempo retornar.

As ruas eram um presídio em liberdade para os personagens negros em *Se a rua Beale falasse*. Após sair da prisão, Daniel tinha receio da liberdade e das ruas. Isso fica nítido quando ele, Fonny e Tish se encontram por acaso pelas ruas de Greenwich Village. No

romance, as ruas do Harlem eram tomadas pela patrulha policial, pela marginalização das prostitutas e pelo lixo empilhado. Elas tinham um caso de ódio com o negro, tendo em vista que não há espaço para os personagens negros em Nova Iorque. Tish relata as impressões da cidade, ao visitar áreas mais nobres com o pai e a irmã:

a cidade não nos amava. Olhavam para nós como se fôssemos zebras – e, você sabe, algumas pessoas gostam de zebras e outras não. Mas ninguém nunca pergunta o que a zebra acha. É verdade que não conheço muitas outras cidades, só Filadélfia e Albany, mas juro que Nova York deve ser a cidade mais feia e suja do mundo. Deve ter os edifícios mais feios e os moradores mais desagradáveis. Com certeza tem os piores policiais. Se existe algum lugar pior, deve ser tão perto do inferno que dá para sentir o cheiro das pessoas sendo fritas. E, pensando bem, esse é exatamente o cheiro de Nova York no verão (BALDWIN, [1974] 2019, p. 19).

É importante marcar o sentimento de claustrofobia da narradora ao usar o metrô, impressão relatada no início da narrativa. Em suas descrições, Tish afirma que o vagão do metrô abarrotado de corpos negros “lembrava um pouco os desenhos que [ela] tinha visto dos navios negreiros. Claro que nos navios em que traziam os escravos não havia jornais [...]; no entanto, em matéria de espaço (e também talvez de intenção), o princípio era exatamente o mesmo” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 116).

A conexão das descrições de Tish com a realidade social em que a personagem vive e a escravidão atravessa a vida cotidiana negra do Harlem da década de 1970 contemplada no romance. Tish descreve cenas em que figuram os lares das famílias Rivers e Hunt, imersas no panorama religioso e segregacional próprio da convivência das famílias e seu lugar nessa espacialidade. Mesmo assim, havia uma resistência afetiva naqueles espaços, onde as relações entre mães e filhos, os gritos, as gargalhadas, as crianças chegando da escola e os pais do trabalho, demarcavam a vida acima da morte, a voz acima da repressão, a continuidade das famílias, apesar de tudo, ao invés de sua interrupção.

O Harlem do romance marca os efeitos tardios da Grande Migração, no qual “os negros não eram tão pobres quanto na época em que mamãe e papai se conheceram. Não eram tão pobres quanto tinham sido no Sul. Mas sem dúvida éramos pobres e continuamos a ser pobres” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 19). A alusão direta ao Sul é feita com relação às origens de Sharon, que escapou de Birmingham, “um pedaço do inferno” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 35), bem como a participação afro-americana na Guerra da Coreia, revelada por Joseph quando conheceu sua esposa (BALDWIN, [1974] 2019, p. 36)⁶⁹.

⁶⁹ Em se tratando de sua literatura, Baldwin raramente encenou o Sul estadunidense de maneira mais complexa. Entretanto, teceu inúmeras análises ensaísticas sobre os estados sulistas na coletânea *Nobody Knows My Name* ([1961] 1963), além de tecer comentários vários em entrevistas ao longo da vida. Para Baldwin, o Sul estadunidense era um local de mistério e medo, onde jaziam as mais truculentas formas de violência contra o negro. Em sua primeira viagem àquela porção da pátria, aos 30 anos, mais precisamente a Atlanta, no estado da

Além disso, Baldwin dramatiza cenas em que os personagens não são afetados apenas pela pobreza, pelo racismo e pela prisão de Fonny, mas também pelas condições precárias de trabalho através do personagem Frank, que ficou desempregado durante muito tempo e se afundou no alcoolismo e no suicídio, ao ser flagrado roubando no trabalho (BALDWIN, [1974] 2019, p. 45; 196); encena os percalços vividos por conhecidos de Ernestine por conta da dependência química, bem como o controle que a igreja estabelece sobre a vida de Alice e suas filhas (BALDWIN, [1974] 2019, 71-73). Tish compara a prisão e a igreja em termos de domínio sobre o corpo, igualando os corredores e as escadarias de ambos os locais como espaços de um mesmo local de opressão (BALDWIN, [1974] 2019, p. 34).

O trânsito de Fonny e Tish entre o Village e o Harlem assinala claramente a diferença demográfica e econômica entre ambos os bairros. O Village é elucidado como um local de florescimento cultural, mas encoberto de hostilidade, assim como Wall Street, um espaço de pessoas brancas (BALDWIN, [1974] 2019, p. 37). Há um contraste permanente entre um bairro e outro na narrativa, entre o porão onde Fonny morava no Village e os sobrados habitacionais de suas respectivas famílias no Harlem, rodeados de “ratos do tamanho de gatos, baratas do tamanho de camundongos, farpas do tamanho do dedo de um homem, e que de um jeito ou de outro [suas famílias] conseguem sobreviver” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 38). Baldwin intercala descrições dos “guetos” do Harlem com os barracos das “favelas” de Porto Rico, quando Sharon tenta localizar Victoria Rogers⁷⁰.

Os projetos habitacionais que o escritor desenha no romance insinuam um longo processo habitacional pelo qual passou a cidade de Nova Iorque na primeira metade do século XX, o qual varreu inúmeras casas populares e desabrigou várias famílias mais pobres para construir prédios com iniciativa pública, destinados às classes mais altas. Provavelmente faziam parte da *New York City Housing Authority* – NYCHA, o maior sistema de habitação pública do país. Fundada em 1934, momento anterior ao tempo do romance, a NYCHA foi uma opção aparentemente confiável para a população mais pobre durante a crise imobiliária de Nova Iorque causada pela Grande Depressão (BLOOM, 2008).

Geórgia, o escritor descreve nos ensaios *A Fly in Buttermilk* e *Nobody Knows My Name: A Letter From The South* ([1961] 1963, p. 77) o olhar do sulista sobre os corpos negros como um olhar de amputação e de imposição da superioridade. Baldwin ainda faz menção à memória coletiva sobre os linchamentos (BALDWIN, [1961] 1963, p. 75), bem como referências a formação dos “guetos” no Norte pela Grande Migração (p. 88) e ao significado do Sul para o país (p. 92-95; 99). Outras referências ao Sul podem ser encontradas em Baldwin ([1961] 2014).

⁷⁰ Em *The Harlem Ghetto*, Baldwin ([1955] 1968, p. 47-48) escreve a sensação de sufoco que o tomava quando transitava no bairro e era obrigado a lidar com as abordagens policiais hostis, além da hostilidade social de todo o resto da cidade de Nova Iorque frente ao Harlem entre 1940 a 1950. De acordo com o escritor, os negros não podiam circular no centro ou em locais mais prósperos de Nova Iorque, senão a trabalho. Mais detalhes sobre a relação entre Baldwin e o Harlem, ver Herb Boyd (2008).

Fiorello H. LaGuardia, então prefeito de Nova Iorque, encarou o projeto como uma ação “progressista”, ao assumir um caráter higienista e varrer todo o complexo de “favelas” espalhadas pela cidade com a construção de prédios que não cabiam no orçamento daqueles que foram expulsos dessas áreas. Entre 1953 a 1968, a alteração da paisagem urbana de Nova Iorque convergiu com a presença apenas de pessoas com maior poder aquisitivo. Na avaliação do candidato à compra, a prefeitura averiguava a renda e incluía uma lista de inúmeros atributos morais para confirmar a compra, tais como o alcoolismo, o histórico individual no local de trabalho, a proibição da venda a mães solteiras e a questão da “cor” de pele (BLOOM, 2008).

Entendido sob o ponto de vista racial, o Harlem é o marcador geográfico que indica o local que cada personagem “pertence” e onde pode circular. Ele ainda é marcado com uma certa distância de Greenwich Village, embora seja um bairro mais multirracial no período histórico que o romance encena. O Harlem da narrativa é o espaço aonde os brancos não vão, a não ser que sejam policiais em patrulha. Toda vez que se faz referência a alguém reconhecido como branco na narrativa, é alguém que mora no Village ou não se especifica de onde. De qualquer modo, os personagens exprimem as assimetrias entre um bairro e outro e sugerem a manutenção da distância física entre as comunidades guetizadas e as áreas mais elitizadas de Nova Iorque como “fantasias de contágio racial”, uma vez que “o isolamento das pessoas *negras* é uma estratégia para tranquilizar o domínio *branco*” (KILOMBA, 2019, p.185- 186, grifos da autora).

Massey e Denton (1993, p. 1) afirmam que, durante os anos 1970 e 1980, a palavra “segregação” desapareceu dos discursos políticos, principalmente daqueles responsáveis por coordenarem os programas sociais nos Estados Unidos; não aparecia na mídia, quando se tratava do aumento de pessoas sem teto, do índice de drogas e da violência nas zonas urbanas estadunidenses; não havia discussões sobre o termo e nem se pensava na criação de alternativas que estimulassem a empregabilidade de homens e mulheres negras na época; não era presente no léxico dos ativistas dos Direitos Civis, que afirmavam a persistência do racismo após a conquista de vários direitos; não aparecia, ainda, nas publicações acadêmicas de sociólogos e antropólogos, nem nos relatórios elaborados pelos órgãos governamentais sobre as classes urbanas menos favorecidas. A maior parte da sociedade recusava-se em notar que a segregação persistiu na arquitetura dos bairros e na distribuição populacional que se fazia neles. Desde a construção das cidades, sua divisão em bairros, até o perfil de quem os habitava, era visível que, se a segregação não era mais permitida por lei em estabelecimentos

públicos, ela persistiu na guetização dos bairros das camadas mais pobres, onde se concentra a população majoritariamente afro-americana.

A segregação espacial e habitacional nos Estados Unidos é vista de modo “natural”, como um mero produto das relações econômicas que ainda afligem de modo mais intenso a população negra. O fator econômico se sobrepõe ao racial devido à formação de bairros de imigrantes, como ocorreu no início do século XX com poloneses e italianos, dando margem para uma análise similar ao caso afro-americano (MASSEY; DENTON, 1993). Entretanto, nenhum grupo étnico dos Estados Unidos sofreu uma cisão legal e espacial tão intensa quanto os negros nos últimos 60 anos. Conforme os teóricos, tal segregação não foi somente imposta pela parcela branca ao comportamento, mas estrategicamente arquitetada na construção civil dos espaços, das casas, dos bairros, e teve apoio institucional dos governos que se sucederam ao longo desse tempo (MASSEY; DENTON, 1993, p. 2). Esse isolamento não é um fato neutro, como afirmam Massey e Denton (1993): é estrutural e afeta diretamente o bem-estar socioeconômico dos afro-americanos. Por conta dessa segregação, uma enorme parcela da população afro-americana está condenada a viver sob a norma da pobreza e da ausência de emprego, de um sistema educacional falho e de uma estrutura precária da vizinhança que compõem.

Em *Dark Ghetto*, Kenneth B. Clark (1965, p. 11) esclarece que

as paredes invisíveis do gueto negro foram erguidas pela sociedade branca, por aqueles que têm poder, tanto para confinar aqueles que não o possuem, como para perpetuar sua impotência. Os guetos negros são colônias sociais, políticas, educacionais e, sobretudo, econômicas. Seus habitantes são [...] vítimas da ganância, crueldade, insensibilidade, culpa e medo de seus senhores.⁷¹

Conforme insinua o romance, a sociedade estadunidense estava, dessa forma, se movendo em direção à construção de uma sociedade branca e outra negra, “separada e desigual”. Na narrativa, a maior vítima do isolamento segregacional é o pai de Fonny, Frank, que, por conta das condições precárias de trabalho, do alcoolismo e de ter sido flagrado em um roubo no trabalho, comete suicídio (FRYER, 1986). Logo, a invisibilidade do negro é encenada no suicídio: aqui reside a associação de morte e racismo, tornando o suicídio “o assassinato do eu pelo racismo. No racismo, o suicídio é quase a visualização, encenação da condição do *sujeito*

⁷¹ “the dark ghetto’s invisible walls have been erected by the white society, by those who have power, both to confine those who have no power and to perpetuate their powerlessness. The dark ghettos are social, political, educational, and – above all – economic colonies. Their inhabitants are subject peoples, victims of the greed, cruelty, insensibility, guilt, and fear of their masters” (CLARK, 1965, p. 11).

negro numa sociedade *branca*: é-se invisível, e essa invisibilidade é encenada no suicídio” (KILOMBA, 2019, p. 208, grifos da autora).

Em busca de um entrelaçamento entre o confinamento da prisão e o da segregação, em postura teórica similar à de Massey e Denton (1993), a jurista Michelle Alexander ([2010] 2017) se aproxima ainda mais da contemporaneidade ao expor o encarceramento em massa como uma retomada das leis Jim Crow, num sentido metafórico, a partir de um novo sistema que se estrutura com base em castas raciais. Desta forma, não são as ofensivas às conquistas derivadas dos Direitos Civis e as falhas de aplicação das leis que não provocaram uma mudança mais profunda e substancial à vida dos afro-americanos, mas seu aprisionamento em massa nas penitenciárias e a manutenção da guetização das comunidades, iniciada em meados dos anos 1930. Conforme a jurista, é engano pensar na “morte” da escravidão e da ilegalidade da Era Jim Crow, atreladas a Obama, como marca de uma sólida reparação aos negros estadunidenses.

O consenso público a respeito da neutralidade racial que prevalece nos Estados Unidos hoje – ou seja, a crença difundida de que a raça não importa mais – nos cegou para as realidades da raça em nossa sociedade e facilitou a emergência de um novo sistema de castas (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 49).

Ao citar os paralelos entre o sistema prisional e as Leis Jim Crow, Alexander ([2010] 2017) destaca que o maior deles é a discriminação legalizada. Tanto as prisões como a era Jim Crow revisitada produzem o estigma do marginal e segregam a população afro-americana no cárcere ou em suas comunidades, destituindo o condenado a exercer o direito ao voto, a ter assistência a benefícios públicos, a conseguir emprego, ter acesso à educação e moradia e são excluídos da composição de júris. O sistema de justiça federal está completamente blindado contra as discussões e denúncias feitas por abolicionistas prisionais, além de reforçar o preconceito racial. Assim, a prisão auxiliou na composição do que se entende por “raça” nos Estados Unidos, tal como as leis Jim Crow, aproximando o indivíduo marginalizado pela raça àquele tido como marginal perante o sistema penal e a sociedade. “De fato, o estigma da criminalidade funciona de modo muito parecido com o modo como o estigma da raça funcionava antes. Ele justifica uma separação jurídica, social e econômica entre ‘nós’ e ‘eles’” (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 56).

Com a ascensão do período Obama e com a intensa divulgação do momento político enquanto uma ocasião em que os Estados Unidos estariam imergindo numa era pós-racial, ao eleger seu primeiro presidente negro ou [re]inaugurando a era do *colorblindness* ou de uma “neutralidade racial” (ALEXANDER, [2010] 2017), houve a ilusão propagada pela mídia hegemônica de que o sistema penitenciário estadunidense, bem como o judicial, não possuíam

suas bases fincadas no “perfil racial”. Publicado originalmente dois anos após a primeira eleição de Obama, o estudo de Michelle Alexander ([2010] 2017) refletiu sobre como o sistema prisional não só produziu um encarceramento em massa ainda maior do que aquele contemplado pela análise de Angela Davis, mas a remodelação do sistema de castas raciais, ou ainda, o “racismo como um subproduto das práticas do controle penal” (FLAUZINA, 2017, p. 12). A partir da ficção criada em torno da “Guerra às Drogas”, já prevista por Davis ([2003] 2018a), Alexander ([2010] 2017) problematiza a retórica de Reagan como um mecanismo de dominação que perdura na contemporaneidade, traçando os impactos de um sistema prisional oriundo de práticas escravistas nas famílias afro-americanas, no isolamento sofrido pelo indivíduo liberto, na permanência do controle desse indivíduo após a soltura, na militarização da polícia e na vulnerabilidade do sistema judiciário estadunidense.

Desde o aprofundamento da segregação e desigualdade social provocados pelas leis Jim Crow, o uso do termo “raça”, num momento em que se elucidava a retórica do *colorblindness* parecia inapropriado, ao passo que foi preciso alterar os rótulos: de “negro” passou-se a figurar “criminoso”. “Em vez de nos servirmos de raça, usamos nosso sistema de justiça criminal para pregar nas pessoas não brancas o rótulo ‘criminoso’ e, com isso, nos permitimos prosseguir com as mesmas práticas que supostamente teríamos deixado para trás” (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 36).

A libertação da prisão só intensifica o sentimento de clausura vivido pelo ex-prisioneiro, tendo em vista que ele terá de lidar com uma série de implicações legais que às vezes o impedem de se reintegrar ao mercado de trabalho, à comunidade e à família. Tal como sugerem os personagens Fonny e Daniel, este último, impedido de depor a favor do amigo por ter passagem pela polícia, o sistema prisional “depende do rótulo da prisão, não do tempo de prisão” (ALEXANDER, [2010] 2017, p. 151). A maioria dos rotulados, como encena Baldwin na representação do personagem Daniel, retornam à prisão, principalmente aqueles que vivem em liberdade assistida ou condicional – eles vivem em vigilância constante e monitoramento pela polícia, são parados em revistas com maior facilidade e sem nenhum motivo explícito. O encarcerado, quando sai da prisão, se torna preso de sua própria condição de rotulado, de elemento integrante de uma subcasta – é um prisioneiro da marginalidade, incapaz de lidar com os rótulos. A liberdade assistida ou condicional e a fragilidade do ex-presos envolvido de rótulos são a permanência do controle e da manutenção de modo fantasmático do corpo negro ao cárcere. O sistema prisional, baseado na “Guerra às Drogas”, escolhe quem deve ser preso, quem é descartável da sociedade.

Baldwin exhibe o quanto a pele é o subtexto da prisão e interfere na representação dos personagens e em sua apropriação da “forma-escravo”. Existem inúmeras referências aos tons de pele dos personagens transmitidas pela narradora. Cada descrição sempre vem atrelada a um fato social – ou de exclusão, ou de tentativa de inclusão a um determinado grupo, ou de quem está mais propenso a sofrer as sanções da segregação ou do cárcere.

Tish é uma mulher negra e possui uma pele mais escura do que a do namorado, o que explica sua negação por parte da sogra e das cunhadas: “Bem, minha pele é escura, meus cabelos são normais e não tenho nada de muito especial — nem o Fonny se dá ao trabalho de fingir que sou bonita, diz apenas que as garotas bonitas são um tremendo pé no saco” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 27). Em relação à sogra e às cunhadas,

a sra. Hunt e as meninas têm a pele clara; e dá para ver que a sra. Hunt foi uma garota muito bonita lá em Atlanta, onde nasceu. E ainda tem aquele ar, aquele jeito de não me toque que as mulheres bonitas levam até o túmulo. As irmãs não eram tão bonitas quanto a mãe e, obviamente, não foram moças em Atlanta, mas tinham a pele clara e cabelos compridos. O Fonny é mais claro que eu, mas muito mais escuro que elas, e nem toda a brilhantina que ela passava no cabelo dele aos domingos fazia seu cabelo ficar liso (BALDWIN, [1974] 2019, p. 27).

A descrição ainda explica o motivo da rejeição de Fonny pela mãe e pelas irmãs. Por mais que as três tentam se aproximar dos atributos da branquitude, que vão desde técnicas de alisamento do cabelo, até mesmo a demonstração de orgulho em relação à tonalidade negro-mestiça da pele, a ascensão social pretendida não é alcançada. Além disso, várias referências são feitas às tentativas de Fonny em usar brilhantina para conter o cabelo crespo (BALDWIN, [1974] 2019, p. 30-31; 44; 58). Na narrativa, o corpo negro sempre sofre uma violação e uma paralisia através do olhar policial, tal como Baldwin encena o momento em que Tish é perseguida pelo policial que incriminou o noivo. “Era um estupro”, descreve a personagem, “que prometia humilhação e vingança: de ambos os lados” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 172). Em *Se a rua Beale falasse*, o olhar dos personagens que representam o Estado se converte em arma (HARRIS, 1978).

Ao estabelecer comparações fenotípicas entre o pai, “mais escuro”, e o sogro, de “pele mais clara”, a narradora conclui que “as pessoas nos fazem pagar pela fisionomia que temos, que é também a maneira como *você* imagina ser, e o que o tempo escreve numa face humana é o registro dessa colisão (BALDWIN, [1974] 2019, p. 125, grifo do autor). Toda a problemática fenotípica se reflete até mesmo na dificuldade que Sharon e Ernestine enfrentam na busca por um advogado para Fonny. Não bastasse a crise financeira, ele devia ser branco para ser suficientemente convincente, pois, segundo o próprio advogado, “a verdade do caso não interessa. O que interessa é quem ganha” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 96).

A metáfora do estupro, aliada à do fenótipo, também escancara como as relações raciais organizam a teia que estrutura a encenação da culpabilidade do afro-americano frente ao sistema prisional estadunidense antes de ser julgado, desde a criminologia utilizada pela justiça, mediada pelo policial branco e racista para a constatação do suposto estuprador, bem como da perfilação da vítima enquanto branca, até o encarceramento e o desenrolar da vida de um condenado negro. Aqui não está mais em evidência a visão que os personagens afro-americanos, masculinos e femininos, têm de si próprios em termos de papéis de gênero, mas uma visão de inferiorização e hiperssexualização que vem sendo construída na psique estadunidense sobre o corpo negro desde o regime colonial, suas especificidades sociais e implicações na socialização entre brancos e negros, bem como a interação do sistema prisional com o afro-americano.

Isso nos lança diretamente para a surpresa que a narradora teve ao visualizar uma foto de Victoria, ao perceber que ela era loira: “Eu nunca a tinha visto. Fiquei de pé para ver por cima do ombro de Sharon. É loira – mas os porto-riquenhos são louros?” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 131). Aqui, a latinidade de Victoria é questionada tanto pela narradora, quanto pelo sistema judiciário. Por esta razão, a latinidade da porto-riquenha foi assimilada pela justiça e a moça foi enquadrada como “branca”, reforçando diretamente a imagem de Fonny como a representação do homem negro enquanto um ser fálico e ávido por satisfazer os desejos das mulheres brancas (MILLER, 1978; NORMAN, 2007). A acusação de Bell foi dada como verdadeira porque, em se tratando de estupros de mulheres brancas nos Estados Unidos, o homem negro é parte integrante dessa metáfora, visto que incorpora o “mito do estuprador negro” (DAVIS, [1981] 2016, p. 177-203). Aos poucos, “o mito do estuprador negro” passou a ser associado aos linchamentos e a ser uma de suas justificativas mais fortes para a prática no Sul.

Nas cidades do Sul do início do século XX, as pessoas iam à igreja com a mesma frequência que iam às torturas praticadas por seus vizinhos (HALE, 1999, p. 201). De 1890 a 1940, os linchamentos contavam com a tecnologia que os Estados Unidos podiam dispor em cada época. Havia toda uma organização, pois era considerado um evento: espectadores com câmeras fotográficas, gente que vinha de longe e de trem para assistir à tortura, tudo documentado e anunciado em jornais, telégrafos, e até mesmo as estações de rádio anunciavam o dia, local e horário do espetáculo da morte.

Embora no início do século XX a prática do linchamento tenha diminuído até mesmo no Sul, seus efeitos eram bastante duradouros. Mais pessoas eram compelidas a participar da tortura, liam a respeito, viam fotos, colecionavam souvenirs dos linchamentos ou partes dos

corpos, como dedos ou pedaços de ossos (HALE, 1999, p. 202). No século XX, os sulistas brancos transformaram a prática dos linchamentos numa poderosa forma de controle sobre o corpo. Os linchamentos não tinham um padrão específico no início; aos poucos, passaram a ter seus rituais, apresentando o condenado em jaulas, a vítima branca ao público, antes da tortura (HALE, 1999, p. 204); às vezes, ocorriam de modo privado, ou em forma de caça em grupo, provocando a morte de afro-americanos a tiros, não com enforcamentos ou esquartejamento.

Com a justificativa de autoproteção contra a inveja de sua branquitude e poder aquisitivo, ou do medo do ataque iminente do “estuprador negro” às mulheres brancas, os afro-americanos sulistas eram açoitados para serem colocados em seu “devido lugar” (HALE, 1999, p. 201). Os linchamentos definiram o novo Sul em termos identitários e econômicos (DOUGLASS, 1955). Somente os brancos sulistas podiam assistir ao linchamento de um negro, tornando a prática uma forma de consumo que corrobora o privilégio branco (HALE, 1999, p. 205). A representação dos linchamentos feitas nos jornais foi essencial, pois mesmo quem não participava tinha contato com a violência à distância. Assim, o linchamento também passa a ser uma narrativa e volta a exercer a mesma ideia do suplício corporal, formas similares de ritualística do corpo da vítima, condenado pelos agressores, para intimidar a audiência, em plena democracia (LOSURDO, 2011).

Além do “mito do estuprador negro”, no qual o homem negro é o primeiro suposto do estuprador de mulheres brancas, a figura da porto-riquenha e sua latinidade assimilada pela justiça enquanto “branca” rememoram o assassinato do adolescente afro-americano Trayvon Martin, em 26 de fevereiro de 2012. Martin foi morto a tiros pelo policial de ascendência hispânica George Zimmerman, que, de modo análogo à encenação de *Se a rua Beale falasse*, teve seu fenótipo assimilado pelo sistema judicial penal estadunidense como “branco” e saiu impune.

Woods II (2015) esclarece que existe uma tendência no sistema judiciário penal dos Estados Unidos em produzir uma espécie de assimilação do imigrante hispânico à branquitude, se seus traços fenotípicos o aproximam do imaginário estadunidense e de sua concepção do que é ser “branco”. Woods II (2015, p. 114) aponta tal fato como uma hostilidade racial enquanto um mecanismo de “embranquecimento” de populações migrantes.

Eventos recentes em que a culpabilidade do corpo negro masculino é uma constante estimulam reflexões que remontam a ambiência temporal do romance e nos sugere que, de lá para cá, ainda não há uma revisão crítica maciça das teorias decadentes que vinculam a masculinidade negra às caricaturas da década de 1970, ligadas ao patriarcado e à

hiperssexualização. O homem negro ainda está vinculado à imagem do “estuprador latente” – o *Black Macho* –, do patriarca violento, desejando o momento em que lhe é permitido alcançar a masculinidade dos brancos (STAPLES, 1982). Essas mitologias de décadas passadas permanecem sendo a moralidade das disciplinas e o fundamento político a partir do qual as caricaturas racistas se tornam conceitos reverenciados ainda na contemporaneidade (CURRY, 2017). Embora a imagem deturpada do homem negro tenha sido aparelhada nos anos 1970, sabemos que tal fato antecede a Constituição estadunidense (COLLINS, 2004), vindo em camadas de subjugação e controle corporal.

Os afro-americanos são o grupo mais sub-representados nas universidades e os mais desempregados da sociedade. Sua ausência das salas de aula e a superpopulação de prisões os situam apenas como entidades patológicas nas mentes de muitos estudiosos, brancos e negros. Como tal, a teoria de gênero, especificamente os trabalhos que tradicionalmente compreendem os estudos de masculinidade negra, negligenciam sua experiência peculiar e sobredeterminam a experiência do homem afro-americano por meio de estereótipos que tornam os homens negros patológicos, violentos, os “não-homens” (CURRY, 2017), ou uma associação perene à “forma-escravo”. Apesar dos estudos empíricos pujantes que mostram que os negros são os mais encarcerados, os mais desempregados, os menos instruídos e com a maior taxa de homicídios nos Estados Unidos, há estudos insipientes que tratam das forças que o oprimem e que ultrapassam as teorias genéricas do racismo (CURRY, 2017).

Em *Many Thounsands Gone*, Baldwin esclarece que pensar no homem afro-americano é pensar nas estatísticas, nos “guetos”, e não em seres humanos, pois “ele é um problema social, e não pessoal ou humano”; seu status é comparável a uma “doença – câncer, talvez, ou tuberculose – a qual deve ser verificada, embora não possa ser curada” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 18-19).⁷² Embora tenhamos constatado, também no plano dos Estudos Literários, “que o negro não é biológica nem mentalmente inferior” e que “não há verdade naqueles rumores de seu odor corporal ou de sua sexualidade incorrigível”, “até hoje nos encontramos em uma divisão, para que ele não se case com nossas filhas ou irmãs, nem que – na maioria das vezes – ele coma em nossas mesas ou viva em nossas casas” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 20).⁷³

⁷² “He is a social and not a personal or a human problem; “[...] disease – cancer, perhaps, or tuberculosis – which must be checked, even though it cannot be cured” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 18-19).

⁷³ “Today, to be sure, we know that the Negro is not biologically or mentally inferior; there is no truth in those rumors of his body odor or his incorrigible sexuality. Up to today we are set at a division, so that he may not marry our daughters or our sisters, nor may he – for the most part – eat at our tables or live in our houses” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 20).

A nação estadunidense do pós-abolição sempre procurou, dentro da legalidade (ou da extra-legalidade) manter latente dispositivos necropolíticos de controle da população negra, isso inclui seu sistema prisional e toda a publicidade imagética negativa que dela tem feito desde o tráfico transatlântico. Assim, seu projeto de país sempre esteve atrelado à recuperação da memória escravista em sua espacialidade, buscando promover suas mutações em novos modelos legislativos, a fim de manter uma certa coerência colonial no corpo social. Ao recorrer aos usos necropolíticos de sua colonialidade, o modelo de democracia que se implantou nos Estados Unidos construiu uma perspectiva genocida em relação à sua parcela negra e hoje, mais do que nunca, imigrante, impossibilitando qualquer meio de reparação real de seu passado colonial, enfim, de sua relação com a vida das minorias e a sua construção política enquanto trabalho de morte. A regulação de quais corpos devem ser encarcerados ou exterminados e quais podem gozar do privilégio da vida e liberdade é própria de uma estrutura de Estado-nação que é entendida como a legitimação da violência através do racismo e do direito de matar, tendo o estado de exceção e de sítio como bases normativas de seu necropoder. “Assim, se é impossível blindar o sistema da constatação de seu apetite flagrantemente genocida pelo acesso real aos corpos, é preciso garantir a aparência da democracia nos gabinetes” (FLAUZINA, 2017, p. 14).

Paralelo às políticas higienistas da era Reagan sobre habitação, prisão, famílias negras, “Guerra às Drogas”, o aumento da construção das penitenciárias e de hospitais psiquiátricos nos Estados Unidos, o racismo é a legitimação de quem pode morrer, ou, nas palavras de Mbembe ([2003] 2016), ele é a própria aceitabilidade de tirar a vida, assegurando no Estado nacional moderno o poder de tornar a vida negra matável. Para tornar a morte, a segregação, a prisão, e os linchamentos suportáveis, os Estados Unidos recorre às crenças que lhe estruturam, as suas narrativas que legitimam tais desigualdades e cisões, que tornem tais dispositivos do necropoder algo inerente à vida e à estrutura da nação. Isso facilita a construção do indivíduo enquanto aquele que possui o estatuto de coisa ou mercadoria. Nesta medida, para os negros estadunidenses, o personagem Fonny se torna a metáfora da violência acometida ao corpo negro masculino. Ao mesmo tempo, sua representação é metonímica, uma vez que ele é capaz de substituir qualquer um dos nomes daqueles que se encontram nas penitenciárias, sem assistência pública de qualquer ordem, ou à revelia das ruas e dos linchamentos provocados pelo Estado militarizado.

Sem se prender às amarras da “forma-escravo” e nas necrometáforas que ela produz, James Baldwin se vale da musicalidade presente na escrita do romance a fim de criar locais em que os personagens possam transitar e resistir. Se, por um lado a prisão é o vetor narrativo do romance, por outro, sua imagem é perturbada pelo blues que permeia toda a narrativa e se converte em força antagônica dos personagens para impor uma outra força-motriz que responda por suas subjetividades.

Todo o romance é atravessado por um rico repertório de blues⁷⁴, seja em cenas em que os personagens enfrentam situações-limite, seja em momentos em que eles indiretamente sentem a necessidade de se conectarem com uma linguagem que os integre e os conduza à resistência. A música também é invocada sempre que um personagem expressa um sentimento de perda de domínio sobre o corpo ou um sentimento de claustrofobia. Ela se faz presente em vitrolas que tocam desde Aretha Franklin a Ray Charles, para acompanhar as agruras da confissão de Daniel a Fonny sobre ter sido violentado na prisão (BALDWIN, [1974] 2019, p. 102), para se condensar a leitura de Ernestine impregnada do blues e de crítica ao racismo (BALDWIN, [1974] 2019, p. 46), entre outras cenas. É a música que lembra aos personagens que eles são donos de seus corpos, suas casas e ruas, que lhe devolvem o direito de assegurar e governar seus próprios corpos.

O blues produz mapas sonoros que conectam os personagens entre si e o bebê de Tish e Fonny, a imagem que concede uma poética de vida ao romance. Mesmo que a figura da prisão se estenda ao bebê, considerando que ele se encontra na iminência de se ver livre da bolsa de gestação do mesmo modo que seu pai da prisão, ele é o elo entre o casal e a prisão e entre as famílias Rivers e Hunt, é a zona de separação e aproximação entre o cárcere e a liberdade. Além de representar a vida, a reprodução e a morte, o bebê funciona como o cronômetro da narrativa, marcando o tempo em que Fonny foi preso até a sua liberdade, destacada pelo nascimento da criança e como instrumento de combate às necrometáforas que o romance evoca:

Fiquei ouvindo a música e os sons da rua, enquanto a mão de papai pousava de leve sobre meus cabelos. E tudo parecia conectado – os sons da rua, a voz e o piano do Ray, a mão de papai, a silhueta de minha irmã, os ruídos e as luzes vindos da cozinha. Era como se fôssemos um quadro, aprisionado no tempo: aquilo vinha acontecendo havia centenas de anos, pessoas sentadas numa sala, esperando pelo jantar e ouvindo uma canção melancólica. E era como se meu bebê estivesse aos

⁷⁴ O repertório sonoro se constitui das seguintes canções: *What You Gonna Call Your Pretty Little Baby?*, um *negro spiritual* cantado em igrejas negras estadunidenses; *Uncloudy Day*, um hino batista; *My Man* (1938), de Billie Holiday; *What's Going On* (1971), de Marvin Gaye; *I Can't Stop Loving You* (1962), de Ray Charles; *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965), de Otis Redding; *Respect* (1967), de Aretha Franklin e uma canção não especificada de B. B. King (MACEDO, 2019).

poucos se formando a partir desses elementos – dessa paciência, do toque de papai, dos ruídos de mamãe na cozinha, da luz tênue, de como a música sublinhava tudo, do movimento da cabeça de Ernestine ao acender um cigarro, do gesto de sua mão ao deixar cair o fósforo no cinzeiro, das vozes indistintas que subiam da rua, de toda aquela raiva e da tristeza permanente mas de alguma forma triunfante (BALWIN, [1974] 2019, p. 48-49)⁷⁵.

A descrição acima coloca a música como o elemento que confere substância à vida dos personagens e converte o romance em uma partitura, onde os pontos altos e menos graves da canção são coordenados pela voz e o piano de Ray Charles e pelo real sentido que o romance agrega ao seu título. De maneira figurativa, Baldwin recorta a espacialidade da rua *Beale*, situada em Memphis, no Tennessee, e a cola em Nova Iorque, a fim de aproximar dois territórios bastante longínquos, por razões que remetem à vida e à morte. Embora Martin Luther King tenha falecido em Memphis e sua morte tenha marcado intensamente a vida e a produção literária do escritor, a repentina transferência geográfica que Baldwin elabora no título do romance faz menção à origem do blues, pai do jazz, do *bebop*, dos *spirituals*, do *hip hop*, e de toda e qualquer forma de expressão musical afro-americana. Com essa relocação espacial, Baldwin transmite ao/à leitor/a que aquele é o local de nascimento de toda a Afro-América e é seu ponto de equilíbrio, onde a vida negra estadunidense encontra uma narrativa emancipadora de sua existência.

Para Baldwin, o blues e suas derivadas facetas musicais são a história afro-americana escrita no corpo. A escrita do romance, rodeada de esquemas acústicos, remete ao retorno contínuo dos personagens à cena colonial, mas não para a entrega de seus corpos à “forma-escravo”, mas ao momento em que os africanos instalados nas lavouras tiveram de criar formas de um saber corporal que se convertesse em linguagem, em um gesto que desse vazio às suas memórias corporais trazidas nas diásporas. Embora trancados no espaço fechado da *plantation*, conseguiram pôr em prática, através da canção, a transmissão geracional das práticas ritualísticas africanas através do corpo. Diferente da escrita ocidental, suas “escritas performativas” (IROBI, 2012, p. 273) estavam centradas no corpo, na dança e no canto, visto que a memória encarnada atravessa o Atlântico e resiste na música negra (DU BOIS, [1903] 1989). Desta forma, a ideia da sobrevivência dos personagens do romance está atrelada à sobrevivência da história afro-americana no blues, nos impasses para se manter os traços

⁷⁵ Em recente descoberta arquivística, Ed Pavlić (2015) destrinchou o roteiro do musical *The Hallelujah Chorus* e descobriu que ele é a primeira escrita substantiva que reúne a colaboração de James Baldwin, Ray Charles, Cicely Tyson e outros músicos em uma performance musical e dramática. Intitulado por Baldwin, *The Hallelujah Chorus* foi apresentado no Carnegie Hall, em Nova Iorque, em 1 de julho de 1973. Pavlić (2015) apresenta *The Hallelujah Chorus* como um momento-chave na busca de James Baldwin por uma forma literário-musical.

culturais ancestrais à luz de um novo sistema de códigos e valores e em como esse material cultural é mantido e traduzido.

Ainda que o blues seja um ritmo que trabalha com a tristeza e a melancolia, essa conexão metafórica dos personagens negros com a cena colonial, por mais traumática que seja, tem também uma característica emancipadora, nos segredos incutidos nos cantos, nas coreografias, nas trocas de olhares, nas fugas e resistência de escravizados, que foram transmitidos aos sucessores. Também são modos de enxergar o corpo negro enquanto um elemento que resistiu/resiste aos modos de exploração e aniquilação engendrados pela ocidentalidade.

A articulação entre literatura e música como possibilidade de performar a experiência afro-americana no Novo Mundo, de modo a libertá-la, foi, para Baldwin, a chave de escrita de muitos de seus textos literários e tinha uma relação direta com a cantora de jazz nascida no Mississippi, Bessie Smith (1894-1937)⁷⁶. Baldwin jamais tinha ouvido alguma música da cantora, até passar alguns dias no vilarejo suíço de Leukerbad para terminar seu primeiro romance. Ao ouvir pela primeira vez *Backwater Blues*⁷⁷ no exílio, Baldwin percebeu, tal como descreveu em *The Uses of The Blues* ([1964] 2010c) e *Of The Sorrow Songs* ([1979] 2010d), que o blues se refere à experiência do negro encarnada na arte. Ao ouvir Bessie Smith e ouvi-la cantar sobre um desastre natural que soterrou sua casa, mas que não a impediu de seguir em frente, Baldwin ([1961] 2014) concluiu que podia escrever como quem ouve blues, captando as batidas, o tom, as dicções de quem canta e suas pausas. Bessie Smith lhe devolveu no exílio a vida que conheceu enquanto criança, o auxílio para escavar a sua linguagem mais íntima, de modo a reconciliar-se com a dicção negra (BALDWIN, [1961]

⁷⁶ Embora DeCoste (2019) encare o romance *Little Man, Little Man* (1976) como o princípio da imbricação entre literatura e música elaborada por Baldwin, percebemos a exploração do blues pelo escritor para narrar histórias de perdas familiares já em meados dos anos 1960. O conto *Sonny's Blues* (1957) reconstrói retratos anteriores do amor compartilhado entre irmãos, tema também bastante recorrente em *Just Above my Head* (1979), *Another Country* (1962), e *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968). O título *Just Above My Head* aparece em uma cena de *Another Country*, na qual o protagonista branco, Vivaldo Moore, lembra sua amante negra, Ida Scott, cantando a música gospel *Up Above My Head*, popularizada pela cantora gospel Rosetta Tharpe. A canção fala das dificuldades de Ida e o peso da trágica morte de seu irmão Rufus, baterista de uma banda de jazz, aliviando o fardo do falecimento do irmão com a fé que a música transmite. A presença do blues e do jazz na obra literária de Baldwin marca a capacidade que tais ritmos expressam o impacto da subjugação racial no parentesco negro e na capacidade que os ritmos musicais negros possuem em conferir o senso de resistência à perda familiar e ao racismo. Para estudos mais contemporâneos sobre a relação entre a literatura de Baldwin e o blues, ver Miller (2009) e Pavlić (2016a, 2016b). Sobre a vida e as influências artístico-literárias de Bessie Smith, ver Brooks (1982), Davis (1998), Bratcher (2007) e Scott (2008).

⁷⁷ A canção *Backwater Blues* foi escrita por Bessie Smith e gravada por ela (vocal) e James P. Johnson (piano) em 17 de fevereiro de 1927. A música sempre foi associada ao grande dilúvio ocorrido no Mississippi, em 1927. Entretanto, estudos contemporâneos indicam que ela foi escrita em resposta à enchente que atingiu Nashville, Tennessee, no Natal de 1926 (BROOKS, 1982; EVANS, 2007; SCOTT, 2008).

1963, p. 18) e a amadurecer sua busca pelo que Jordy Berland (2012) compreende como uma fenomenologia política da escuta.

Enquanto a escrita de *Se a rua Beale falasse* foi marcada pela busca do escritor por uma linguagem que recuperasse um estilo perdido no Harlem, na igreja, no *gospel*, no blues, na voz da infância, sem afetações e sem contaminações da visão branca sobre si mesmo, existe uma intensa procura na contemporaneidade pela linguagem de James Baldwin devido a maneira que ela é capaz de comunicar com o mundo contemporâneo. Desde a sua morte em 1987, aos 63 anos, o profundo silêncio e esquecimento que se formou diante da repercussão de uma vida inteira dedicada à literatura e à recusa ao racismo caminham, paradoxalmente no mundo contemporâneo, ao lado da procura por rastros, resíduos deixados por Baldwin no que escreveu, em seus inúmeros debates proferidos na Universidade de Cambridge, com William F. Buckley (1965), entrevistas e programas de televisão dos anos 1960, 1970 e 1980, disponibilizados em plataformas digitais.

Essa busca por vestígios por parte de seus/suas leitores/as contemporâneos/as atingiu, com o advento da internet, uma proporção que Baldwin jamais pode gozar em vida. A democratização do acesso ao que escreveu e discutiu por vias virtuais deflagrou uma enorme rede de afetos e identificação com sua literatura. Lido por uma geração de afro-americanos que não viveu a imposição legal da segregação entre brancos e negros em seu país, mas que experimenta diariamente o encarceramento em massa e outras formas brutais de violência de cunho racial, Baldwin expande seu raio de alcance em perspectiva diaspórica e transcontinental. É o caso, por exemplo, de suas influências no Movimento *Black Lives Matter*⁷⁸.

Após o assassinato do jovem Michael Brown em Ferguson, Missouri, em 9 de agosto de 2014, e a não acusação do policial Darren Wilson em 25 de novembro de 2014, os protestos violentos que tomaram as ruas de Ferguson e outras grandes cidades estadunidenses em todo o país também tiveram o Twitter como enorme campo de atuação. Nos últimos cinco anos, pesquisadores no campo dos Estudos Literários observaram que James Baldwin é citado

⁷⁸ Disseminada pelas mídias sociais pela primeira vez em 2013, a propósito da absolvição do policial George Zimmerman, preso pelo assassinato do jovem negro Trayvon Martin ocorrido em 2012, a *hashtag* *#BlackLivesMatter* fortaleceu um movimento homônimo, provocado por três mulheres afro-americanas, Alicia Garza, Patrisse Cullors e Opal Tometi, que tem como objetivo a realização de campanhas contra o racismo estrutural e a violência direcionada a pessoas negras. De amplitude internacional na atualidade, dado o alcance de sua atuação popularizada pela *hashtag*, o movimento *Black Lives Matter* (BLM) mostrou-se atuante nas manifestações de rua ocorridas em Ferguson, Missouri pela morte de Michael Brown e em Nova Iorque, por conta da morte de Eric Garner. Mais recentemente, com o assassinato de George Floyd e Breonna Taylor em 2020, o movimento adquiriu um impulso transnacional ainda maior. O BLM tem combatido de frente a violência policial e a desigualdade racial impressa no sistema de justiça criminal dos Estados Unidos, bem como influenciado suas ramificações mundo afora através da instantaneidade dos posts e vídeos em redes sociais.

massivamente em posts de redes sociais que tratam sobre casos de violência contra a população negra dos Estados Unidos (MAXWELL, 2017; WALSH, 2018).

A frequência percebida dos tweets relacionados a Baldwin tem sido apontada por muitos como evidência do impacto do escritor na cena política estadunidense contemporânea (GLAUDE, 2017). Como os tweets podem ser arquivados digitalmente e tornados tratáveis computacionalmente, eles podem ser coletados, medidos e analisados em escala e podem oferecer uma imagem da recepção de Baldwin nas mídias sociais. De acordo com Melanie Walsh (2018), criadora do projeto *Tweets of a Native Son*, responsável por coletar os dados do Twitter sobre Baldwin e fazer as análises de percepção, os métodos computacionais aplicados têm mostrado não somente o retorno pelo interesse na expressão literária e ensaística do escritor, mas na ressignificação de sua literatura, na recepção e circulação de seus textos no mundo virtual.

Outros momentos pretéritos da história de James Baldwin enquanto escritor e ativista têm sido revisitados e ressignificados sob o ponto de vista literário e político, como por exemplo, o encontro do escritor, ao lado de outros artistas negros, com Robert F. Kennedy, em 1963, para tratarem de melhorias na vida da população afro-americana. Acompanhado de Jerome Smith, Harry Belafonte, Lena Horne e da escritora Lorraine Hansberry, o grupo rapidamente descobriu que Kennedy desejava explorar a imagem deles para ganhos políticos. Na época, Kennedy estava interessado não na experiência afro-americana, mas em descobrir quais motivos levaram a população negra a ser atraída por líderes radicais negros, como Malcolm X. O grupo tentou convencer o irmão do então presidente, John F. Kennedy, que ele o incentivasse a acompanhar jovens negros e negras nas escolas, para mostrar um gesto de solidariedade aos afro-americanos, que começavam a se inserir em escolas reservadas a brancos.

Ao tecer um panorama sobre a percepção de Baldwin a respeito daquele momento, Michael Eric Dyson (2018) percebe que tanto a agenda da comunidade negra quanto a da presidência continuaram as mesmas, no sentido de que Donald Trump enxergou em seu governo, não somente os negros, mas a nação inteira enquanto “*nigger*”. Para Dyson (2018), o racismo institucional pregado pelo ex-presidente inclui toda a mobilização negra contra as mortes de afro-americanos, provocadas pela força policial, além da imensa população migratória que povoa o país. De modo análogo, Joseph Vogel (2018, p. 17) prevê as políticas instauradas por Trump como uma mutação da Era Reagan.

Outro estudo importante sobre o escritor do ponto de vista literário é voltado para os seus arquivos do FBI, recentemente revelados. Embora Baldwin suspeitasse e não soubesse os

pormenores do fato, o FBI criou um enorme arsenal arquivístico sobre sua vida ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970. Sob a supervisão de J. Edgar Hoover, diretor do FBI e quem investigou a vida do escritor por anos, Baldwin tornou-se um inimigo de Estado em plena empreitada exílica. Tais arquivos só vieram à tona na contemporaneidade, composto por mais de 1800 páginas, incluindo fotos, recortes de jornais, revistas e muitos erros ortográficos e anotações à mão sobre memorandos.

Em análise aos documentos sob um olhar literário, William J. Maxwell (2017) percebe que, aos poucos, Baldwin era tornado uma ficção. A partir de 1966, ano em que inicia seu exílio na Turquia e começa a rascunhar seu romance *Tell Me How Long the Train's Been Gone*, os passos de Baldwin sumiram do rastreio do FBI. Os primeiros arquivos do FBI sobre o escritor datam de 1961, a respeito de uma reunião do *Liberation Committee for Africa* (LCA), um pequeno grupo pan-africanista com base em Nova Iorque. Eles são mais intensamente lembrados pelas publicações do jornal político-cultural *Liberator*, em resposta ao assassinato de Patrice Lumumba, assassinado com o auxílio da CIA.

Baldwin se tornou um colaborador assíduo do *Liberator* e emprestou sua voz para uma das reuniões do LCA em junho de 1961, um encontro em um hotel na Broadway, que incluía um espião do FBI. Na descrição do documento, Baldwin foi o último a falar e cativou a todos com seu sotaque francês.

Tanto Baldwin quanto seus escritos eram minuciosamente analisados. O romance *Another Country* foi avaliado pela *Moral Division* do escritório de Washington, DC, em 1962. Hoover submeteu o romance ao laboratório de criminologia do FBI e o declarou como um “espécime estéril” [*sterile specimen*] e obsceno (MAXWELL, 2017, p. 46). Em abril de 1966, Baldwin já figurava na lista do FBI e do Serviço Secreto, que protegia os presidentes desde 1902 (MAXWELL, 2017, p. 266). Baldwin admitiu anos mais tarde que sentiu o receio de perder a vida da mesma forma que seus amigos Martin, Malcolm e Medgar (MAXWELL, 2017, p. 266).

O FBI traduzia as entrevistas que Baldwin dava no exterior, tanto na Turquia quanto na França. Seu status de “viajante transatlântico” foi reconstruído através de um trabalho pesado de tradução e transcrição das entrevistas, do turco para o inglês, e de sua localização através do número do passaporte, informações de companhias aéreas, escalas de voos, por parte do FBI em novembro e dezembro de 1966. O escritor teve suas entrevistas traduzidas pela última vez quando falou à *L'Express*, uma revista parisiense. A entrevista veio com sua foto na capa e uma enorme chamada dizendo “Pedimos apenas a permissão para viver” [*We ask only to be allowed to live*].

O modo pelo qual Baldwin tem sido requisitado na contemporaneidade nos permite visualizar o seu grau de importância para o cenário político contemporâneo e como *Se a rua Beale falasse* se insere nesse panorama, dada a sua contextualização e representação de aspectos da vida negra nos Estados Unidos que ainda não foram superados. A publicação de *James Baldwin* (2011), de Douglas Field e “*A Criminal Power*”: *James Baldwin and the Law* (2012), de D. Quentin Miller, demonstram o quanto tornam-se cada vez mais urgentes pesquisas que tratam do entrecruzamento entre literatura e direito, consoante ao modo como Baldwin encarou a lei na dimensão da literatura e humanizou ficcionalmente espaços em que a vida humana só existe para atender a propósitos econômicos.

Embora *Se a rua Beale falasse* possa representar de maneira muito próxima os diversos casos de opressão que se conectam com os episódios de violência contra o negro já mencionados, a opressão encenada no romance gerou laços infinitos de resistência e de aproximação familiar e afetividade externa. Os Rivers representam a comunidade, a única possibilidade de sobrevivência num mundo racista e hostil. São personagens que não se submetem à humilhação, ao desejo do policial Bell, que encontrou em Fonny a resposta da não intimidação. Eles representam a raiva, a fúria e a inconformidade diante da escravidão do racismo e a escravidão que a vida “segura” representa com a guetização dos espaços. A opressão, ao invés de intimidar, aproxima os personagens negros, suas famílias e amigos, criando laços de resistência mais fortes e coesos. A família Rivers incorpora o real espírito do *Black is Beautiful* e do *Black Power*, próprios da época de sua concepção. Suas falas e ações cruzam figurativamente o “Novo Sul”, circundado pela destruição da corporalidade negra, indo da Rua Beale à Avenida Auburn de Atlanta, em Memphis, pois não se sentem confortáveis em esperar a Terra Prometida de Sião, como mostra a metáfora que abre a segunda parte do livro.

Baldwin abre espaço para um diálogo em que põe em xeque não somente a supremacia branca, mas o enraizamento da Constituição dos Estados Unidos perante sua condição de política genocida ou enquanto um “inferno democrático” (BALDWIN, [1974] 2019, p. 130), ao encenar o retorno da figura do escravizado nos mais diversos aspectos da vida dos personagens e ao evidenciar a espetacularização da violência gratuita dos encarcerados, da estrutura do sistema prisional estadunidense enquanto uma instituição dependente de corpos para a produção de capital e enquanto um sistema diretamente ligado às perdas materiais e emocionais concernentes à população afro-americana.

Deste modo, somos convocados ao retorno da discussão entre Baldwin e Richard Wright, a propósito de *Native Son* e de seu personagem Bigger Thomas, em se tratando do

quanto a literatura, assim como as retóricas políticas, encarceram a imagem do negro à culpabilidade imediata dos problemas de ordem econômica e criminal dos Estados Unidos. Através de *Se a rua Beale falasse*, Baldwin refuta o isolamento do negro de sua comunidade, de seu relacionamento com a família e amigos, o nível raso de envolvimento entre ele e os segmentos da sociedade, ao ponto de não haver reconhecimento de sua própria humanidade, dada a experiência do isolamento do cárcere ou aquele provocado pela segregação. Isso implica ainda em dizer que, ao retomarmos a Bigger Thomas e sua representação, é como se a comunidade negra não tivesse nenhuma tradição, nenhum amor nutrido pelos seus, nenhuma indignação frente à opressão.

Se os fantasmas de Fonny e Tish ainda estão a rondar e a assombrar a nação é porque ainda não se discutiu seriamente sobre os problemas reais que levam a população negra estadunidense até as prisões e que naturalizam sua presença institucional como algo próprio da vida em sociedade. Conjurar os fantasmas de Bigger Thomas, Uncle Tom, e tantos outros personagens que passeiam pela literatura afro-americana e que nos motivam a encarar os nossos fantasmas de frente, pode nos auxiliar na compreensão de que, se a prisão enquanto instituição racializada e de exploração de corpos não minimiza os problemas de uma sociedade, ela se torna obsoleta e reprodutora das desigualdades que invocam a constante e persistente “forma-escravo”.

Embora *Se a rua Beale falasse* enquanto texto ou trilha sonora não possa libertar ninguém da prisão ou provocar o abolicionismo prisional, o romance pode reverter o curso do encarceramento em massa à medida em que desestabiliza a aceitação cotidiana das prisões e sua naturalização. Nas palavras de Baldwin ([1961] 2014, p. 31), se “os artistas estão aqui para perturbar a paz”⁷⁹, o romance pode provocar, ainda, o pavor e a indignação necessários para que a insistência pela justiça passe a ser uma constante e que faça valer o sonho interrompido do reverendo King e de todos aqueles que se encontram enjaulados no cárcere ou vigiados fora dele.

⁷⁹ “Artists are here to disturb the peace” (BALDWIN, [1961] 2014, p. 31).

3 ENTRE PALAVRAS, IMAGENS E MORFOLOGIAS OCULARES: POR UMA ONTOLOGIA BALDWINIANA DO OLHAR

And said, Verily I say unto you, except ye be converted, and become as little children, ye shall not enter into the kingdom of heaven.

Matthew 18:3, King James Version

I ain't good looking, but I'm somebody's angel child.

Bessie Smith

He taught me how to see, and how to trust what I saw. Painters have often taught writers how to see. And once you've had that experience, you see differently.

James Baldwin

Em homenagem de apenas três parágrafos publicados em 1965 na *Transition*, James Baldwin sintetizou a convivência com o pintor afro-americano Beauford Delaney (1901-1979) enquanto o evento mais belo e significativo de sua carreira artística. O encontro *post mortem* de ambos em Knoxville, Tennessee, na exposição *James Baldwin and Beauford Delaney: Through the Unusual Door* (2020)⁸⁰, marca o afeto e a simbiose artística entre a escrita de Baldwin e as aquarelas de Delaney, de modo mais intenso quando o pintor viveu sob os cuidados do escritor na França em 1953 (Figura 6). Tal encontro também marca uma virada pictórica que tem estimulado mudanças significativas nos estudos baldwinianos na contemporaneidade, promovendo a junção entre crítica literária e estudos visuais e de representação.

⁸⁰ Ver detalhes da exposição em D. Quentin Miller (2020) e nos ensaios reunidos por Stephen C. Wicks (2020a), que destaca a aquisição de mais de 50 telas e obras em papel de Beauford Delaney pelo Knoxville Museum of Art a partir de 2014. Ver ainda detalhes do Simpósio *In a Speculative Light: James Baldwin And Beauford Delaney*, ocorrido entre 20 e 21 de fevereiro de 2020 também em Knoxville, no Centro de Humanidades da University of Tennessee em: <https://baldwindelaney.org/>.

Aos 16 anos e prestes a fazer o último sermão na congregação do padrasto, Baldwin foi direcionado pelo amigo Emile Capoya a procurar Delaney no apartamento do pintor em Greenwich Village. Eles se conheceram num momento decisivo da vida do então aspirante a escritor: a pressão religiosa, misturada à descoberta da ilegitimidade paterna e da sexualidade desviante e a ausência de perspectiva de se tornar um artista nos Estados Unidos levaram o adolescente até a “porta incomum” evocada pela exposição em Knoxville.

Figura 6 - James Baldwin e Beauford Delaney.



Legenda: Baldwin e Delaney em Paris, por volta de 1960.
Fonte: BUTLER, 2020, p. xxvi.

A metáfora da porta, que sinaliza a entrada do apartamento de Delaney compõe, na verdade, parte de um *gospel* que Baldwin (1985, p. x) ouvia o pintor entoar com frequência (“*O Lord, Open the Unusual Door*”), mas também designa o acesso a experiências sensoriais que Jimmy estava prestes a vivenciar naquele espaço e que mudariam para sempre sua percepção do mundo:

Eu entrei por aquela porta e adentrei às cores de Beauford – no cavalete, na paleta contra a parede [...]. Adentrei ao universo musical. Eu havia crescido com a música, mas agora, através da pequena vitrola preta de Beauford, comecei a ouvir o que nunca ousei ou fui capaz de ouvir. Beauford nunca me deu aulas. Mas, em seu estúdio, e por causa de sua presença, comecei a ouvir Ella Fitzgerald, Ma Rainey, Louis Armstrong, Bessie Smith, Ethel Waters, Paul Robeson, Lena Horne, Fats Waller. Ele poderia me falar de Duke Ellington, W. C. Handy, e Josh White, me

apresentar a Frankie Newton e contar histórias fantásticas sobre Ethel Waters. E essas pessoas não eram vistas por mim como celebridades, mas como parte da vida de Beauford e da minha herança (BALDWIN, 1985, p. x).⁸¹

Como um rito de passagem e transmissão dessa herança, a primeira ida de Baldwin ao apartamento na Green Street tomou forma de um “raio-X instantâneo de [seu] cérebro, pulmões, fígado, coração, intestinos e coluna vertebral” (BALDWIN, 1985, p. x)⁸² assim que Delaney pousou os olhos sobre aquele rapaz cheio de medo, cuja aparência lembrava sua versão mais jovem.

A abertura da “porta incomum” marcou uma profunda imersão do escritor ao aparato fonográfico de Delaney, bem como às aquarelas e cores que povoavam as paredes de seu ateliê. Sem dúvidas, esta foi sua primeira conexão consciente com a pintura, o blues e o jazz. Beauford o ensinou que o jazz e o blues eram ritmos tão “sagrados” quanto os hinos entoados nas igrejas negras do Harlem, uma vez que são parte integrante da formação histórico-cultural da experiência e resistência afro-americana. Sendo um artista *queer* e filho de um pastor, Delaney ensinou Jimmy a conciliar as músicas religiosas com o embalo da música negra mundana, à medida que o jovem também assimilava formas de conciliar sua sexualidade com as aspirações artísticas, vendo no pintor a figura de um pai que nunca teve e um modelo artístico a seguir. Mais tarde, Baldwin afirmaria que Delaney foi “[sua] principal testemunha” (LEEMING, 1994, p. 33).⁸³ Por ter partilhado de um sofrimento análogo ao de Baldwin até chegar à tumultuada Nova Iorque, ele era a prova viva de que o escritor precisava para se tornar um artista.

A exposição que celebrou 38 anos de amizade e o suporte mútuo na vida pessoal e artística entre Delaney e Baldwin teve como palco a própria terra natal do pintor, local onde tanto ele, quanto seu irmão Joseph Delaney (1904-1991), também pintor, não puderam gozar de nenhum prestígio em vida. Os irmãos demonstravam desde a tenra idade imensa habilidade

⁸¹ “I walked through that door into Beauford’s colors—on the easel, on the palette, against the wall [...]. I walked into music. I had grown up with music, but, now, on Beauford’s small black record player, I began to hear what I had never dared or been able to hear. Beauford never gave me any lectures. But, in his studio and because of his presence, I really began to hear Ella Fitzgerald, Ma Rainey, Louis Armstrong, Bessie Smith, Ethel Waters, Paul Robeson, Lena Horne, Fats Waller. He could inform me about Duke Ellington and W. C. Handy, and Josh White, introduce me to Frankie Newton and tell tall tales about Ethel Waters. And these people were not meant to be looked on by me as celebrities, but as a part of Beauford’s life and as part of my inheritance. (BALDWIN, 1985, p. x).

⁸² “[...] instant X-ray of [his] brain, lungs, liver, heart, bowels, and spinal column [...].” (BALDWIN, 1985, p. x).

⁸³ “[his] principal witness” (LEEMING, 1994, p. 33).

com desenho, mesmo sem nunca terem frequentado cursos especializados⁸⁴. O contato com o poeta afro-americano Countee Cullen, com o pintor expressionista Lawrence Calgagno e apreciadores da arte em Boston e, posteriormente, em Nova Iorque, ampliou seu repertório na música, literatura e cultura afro-americana, tornando-o uma lenda durante o Renascimento do Harlem, embora todo o seu esforço na luta por justiça racial, bem como nas artes visuais e seu profundo impacto no fazer literário de James Baldwin tenha sido negligenciado até poucos anos atrás.⁸⁵

As telas de um pintor na época pouco conhecido mescladas à antiga vitrola fundiram-se em artefatos da vida negra nos Estados Unidos, tornando o acesso de Baldwin à pintura e à fonografia afro-americana no lar de Delaney algo crucial para o estabelecimento de trocas significativas entre eles sobre música, artes plásticas e a luta pelos Direitos Civis. A amizade e as trocas artísticas foram a base para que se tornassem cidadãos do mundo, portadores de uma identidade transnacional pautada na busca pelo reconhecimento profissional a partir de seus respectivos campos de atuação.

Quando saía em Nova Iorque, Jimmy adquiriu o hábito de seguir o olhar de seu mentor para que ele pudesse ver o que Beauford via. O intercâmbio de vida e arte entre os dois pode ser melhor apreciado a partir de um episódio que Baldwin gostava muito de narrar, a propósito de suas caminhadas com Delaney pela Broadway num dia chuvoso no inverno de 1940. Na ocasião, Beauford pediu ao jovem Jimmy que contemplasse uma poça d'água. Antes de observá-la, Baldwin pode ter pensado que se tratava de apenas um entrave do qual os pedestres deveriam desviar. A princípio, Jimmy não disse nada, pois não visualizou nada além da água numa pequena depressão no asfalto. “Olhe novamente”, orientou Delaney, e Baldwin

⁸⁴ Lloyd Branson (1853-1925), o primeiro artista de Knoxville a viver somente de sua arte, apostou no talento dos irmãos Delaney e os incentivou à elaboração de trabalhos plásticos cuja base fossem estudos de luz, algo que Beauford assumiria como metodologia ao longo da vida. Mesmo que a luz enquanto método tenha estimulado a adoção da abstração nos anos vividos na França, seu estilo *a la* Van Gogh, predominantemente em tons de amarelo, figurou retratos de pessoas famosas, como o de Ella Fitzgerald (1968). Branson viabilizou a ida dos irmãos ao Norte para que tivessem acesso a uma formação artística básica, pois sabia que no Sul as condições eram bastante precárias para artistas afro-americanos naquele momento (WICKS, 2020a, p. 1-2).

⁸⁵ Ao se mudar para Nova Iorque em 1929 diretamente para o Harlem, Delaney teve seu primeiro contato com a efervescência do Renascimento naquele espaço que era considerado a “meca negra” dos artistas. Já no Village, Beauford pintou retratos de W. E. B. Du Bois, W. C. Handy, Marian Anderson, Louis Armstrong, Ethel Waters, Duke Ellington, e tantas outras figuras importantes da Afro-América, além de ter sido pintado por Georgia O’Keeffe (LEEMING, 1994, p. 35-36). Ilustrou, ainda, o livro de tributo ao blues *Unsung Americans Sung* (1944), de W. C. Handy, no qual figuraram 26 retratos de negros/as estadunidenses de amplitude nacional, como Harriet Tubman, Phyllis Wheatley e Frederick Douglass. *The Amazing and Invariable Beauford DeLaney [sic]*, texto de Henry Miller ([1945] 1947) a propósito da surpresa do escritor e do público em geral com a arte de Delaney, traduz a importância do pintor para as artes negras renascentistas e seu pleno convívio com os maiores gênios da cena literária e artística da primeira metade do século XX estadunidense e, posteriormente, francesa. Para mais detalhes sobre a presença de Delaney no *mainstream* negro-renascentista, ver Leeming (1998), Campbell (2020, p. 44) e Prombaum (2020, p. 63).

viu um filme distorcido e colorido dos prédios refletidos na água contaminada pela gasolina dos carros, uma aquarela pintada pelo óleo com as luzes do semáforo, óleo sobre tela, tal como aparenta a Figura 7.

Figura 7 - Mancha de gasolina sobre uma poça de lama



Legenda: A junção entre água no asfalto com a gasolina dos carros e a formação de uma aquarela que reflete a cidade, na visão de James Baldwin.

Fonte: WICKS, 2020a, p. 10.

Para um artista como Delaney, intimamente ligado às nuances das cores, a combinação entre o óleo e a água formou um percurso visual que desejava transmitir ao pupilo, arquitetado por luz e movimento. Anos depois, Baldwin (1965, p. 45) assumiria que “[...] aprendeu sobre a luz com Beauford Delaney, a luz contida em cada coisa, em cada superfície, em cada rosto”, uma vez que Delaney “[estava] vendo o tempo todo; e a realidade de sua visão [o] fez começar a ver”⁸⁶. A composição vista por Baldwin entre a luz do semáforo, o movimento e o arco-íris de cores, além de servirem como elementos-chave das composições plásticas de Delaney, foram uma lição mais complexa sobre o visível para o jovem aprendiz, uma vez que dali em diante ele enxergaria o mundo sob o olhar de um pintor e encontraria a beleza na sujeira (metafórica ou física) da lama no asfalto, ou até mesmo na própria feiura internalizada (LEEMING, 1998, p. 69).

⁸⁶ “[...] learned about light with Beaford Delaney, the light contained in every thing, in every surface, in every face”, once Delaney “[was] seeing all the time; and the reality of his seeing caused [him] to begin to see” (BALDWIN, 1965, p. 45, grifo do autor). Baldwin dedicou a Delaney a coletânea de contos *Going to Meet the Man*, o ensaio *No Name in the Street* e a narrativa *Little Man, Little Man*. Delaney também inspirou a criação do personagem Creole, do conto *Sonny's Blues*.

O ato de ver com o “olho interno e olho externo” em “um novo confronto com a realidade” (BALDWIN, 1965, p. 45)⁸⁷ a partir da sintaxe da cor e do som se tornaria a base da escrita de Baldwin: assim como o escritor buscou no blues, no jazz e no *bebop* uma forma de “escrever” o som em parte de sua literatura, ele também procurou nas visualidades outros modos de conceber a escrita, além de ser um léxico com o qual confrontaria o próprio corpo, escrutinado pelo olhar do padrasto quando criança e pelo racismo crítico na vida adulta.

A experiência sensorial de ver, ao invés de simplesmente “olhar” – os fechos de luz que penetram os olhos e formam as cores, a geometria das coisas – e a habilidade de criar imagens tão potentes em sua literatura e ensaística não vieram de uma formação nas letras, mas da maneira como um pintor vê o mundo. Essa ligação entre Baldwin e as visualidades explica as inúmeras conexões e a inclinação para parcerias artísticas que estabeleceu ao longo da vida com fotógrafos, como Theodore Pelatowski (1923-1975), Carl Van Vechten (1880-1964) e Richard Avedon (1923-2004); pintores, como Lucien Happersberger e Yoran Cazac (1938-2005); outros artistas, incluindo a poetisa Nikki Giovanni⁸⁸, Audre Lorde e o músico David Linx⁸⁹; cineastas, como Sedat Pakay (1945-2016) e Karen Thorsen, o que deu a origem a tantos documentários sobre o escritor; e artistas de Hollywood, como Marlon Brando (1924-2004) e Paul Robeson (1898-1976), além de outras figuras públicas de destaque, principalmente a antropóloga Margaret Mead (1901-1978). Às vezes, uma colaboração ou outra surgia por encomenda, como aquela feita pelos executivos dos estudos de Hollywood, para que Baldwin finalizasse o roteiro de um filme sobre Malcolm X baseado na biografia do ativista escrita por Haley.

Apesar de mundialmente conhecido como romancista, ensaísta, dramaturgo ou ativista dos Direitos Civis, suas colaborações em outros terrenos artísticos permanecem praticamente inexploradas ainda hoje e, quando contempladas pela crítica, são tratadas de maneira bastante periférica. Baldwin cruzou fronteiras raciais, geracionais, de um suporte artístico para o outro,

⁸⁷ “[...] the inner and the outer eye”; “a new confrontation with reality” (BALDWIN, 1965, p. 45).

⁸⁸ No início de dezembro de 1971, Baldwin foi a Londres para a divulgação de *A Rap on Race* e apareceu no programa de televisão *Soul* com Nikki Giovanni. Aquele seria mais um rico diálogo publicado pela Lippincott sob o título de *A Dialogue*, em 1973, uma reflexão sobre a juventude afro-americana daquele momento e a insurgência do *Black Arts Movement*. Ver detalhes em Leeming (1994, p. 314).

⁸⁹ Os músicos David Linx e Pierre Van Dormael gravaram o álbum de jazz *A Lover's Question* (1987) com faixas que trazem a voz de James Baldwin em leitura de dois poemas não publicados: um de nome homônimo ao disco, dividido em duas partes, e *Inventory on Being*. Uma das versões do álbum, lançado em 1991 e 1999, incorpora todo o único volume de poesia do escritor, *Jimmy's Blues and Other Poems* (1983), em inglês e francês. Numa das faixas, Baldwin canta uma versão de *Take My Hand, Precious Lord*, de Thomas A. Dorsey. Há também *playlists* no Spotify que contemplam toda a discografia encontrada por Zaborowska (2018a) em *Chez Baldwin: James Baldwin's Home Records, The James Baldwin Soundtrack*, e, a mais completa delas, *Chez Baldwin*. Sobre a participação vocal de Baldwin em *A Lover's Question*, ver Field (2013) e Coswosk e Salgueiro (2022, no prelo).

formando um mosaico de registros colaborativos que vão desde um fotoensaio, até um roteiro nunca filmado; de um livro infantil ilustrado a um disco de jazz lançado após sua morte. Quando analisados individualmente, parecem descolados da obra literária e ensaística do escritor; mas quando tomados em conjunto, revelam uma arte que busca novos suportes e possibilidades que ultrapassem o literário, envolvendo outras pessoas no processo criativo (NORMAN, 2015, p. 135). Tais colaborações no campo da fotografia, da pintura ou do cinema posicionam Baldwin como um espectador por excelência ou uma “testemunha ocular”, nos termos de Peter Burke (2004, p. 17-18), da cultura visual dos Estados Unidos no século XX.⁹⁰

A partir do encontro contemporâneo entre Jimmy e Beauford promovido pela exposição *Through the Unusual Door* e da iniciação de Baldwin ao mundo das imagens através da dinâmica do olhar de Delaney, o terceiro capítulo investe na incorporação baldwiniana da sintaxe pictórica e fotográfica e de suas possíveis contaminações na escrita de *Little Man, Little Man: A Story of Childhood* ([1976] 2018), único livro infantil de Baldwin, ilustrado por Yoran Cazac, que retrata a infância negra no Harlem; e no fotolivro *Nothing Personal* ([1964] 2017), feito em colaboração com Richard Avedon, cujas considerações ensaístico-fotográficas sobre a participação infanto-juvenil negra na luta pelos Direitos Civis permanece ainda inexplorada. Partindo de uma montagem imagético-textual, exploramos as conexões entre *Little Man, Little Man* e *Nothing Personal* através da atenção e preocupação que Baldwin confere à infância negra nos textos e imagens dessas obras. Enquanto seguem bastante negligenciadas pelas revisões críticas, aqui as percepções do escritor sobre a própria infância e pré-adolescência paralelas à construção da imagem do negro na cultura visual de seu país são valorizadas e colocadas em perspectiva com ambas as obras através do ensaio *The Devil Finds Work* ([1976] 2011).

Considerando a observação delaneyana sobre o olhar, apontamos como os hibridismos entre escrita e imagem que permeiam esses objetos artísticos reforçam a posição de Baldwin enquanto espectador e crítico da produção imagética em torno do corpo negro nos Estados Unidos e, de certa forma, auxiliam na elaboração de uma ontologia do olhar: ao contemplar estereótipos que envolvem tal produção imagética, principalmente aquela

⁹⁰ Mesmo fixando moradia no fim da vida em Saint-Paul-de-Vence, sua residência era ornada por arranjos visuais (quadros, fotografias, esculturas, desenhos feitos pelo irmão David Baldwin) e textuais (papéis avulsos, livros, manuscritos) que nutriam sua estética complexa. Quincy Troupe ([1987] 2014, 79-80), em nota à última entrevista dada por James Baldwin e Magdalena Zaborowska (2018a, p. 39-41) descrevem como diferentes suportes artísticos, além de quadros pintados por Delaney e fotomontagens do escritor feitas por Richard Avedon para a composição de *Nothing Personal* (1964) figuravam as paredes de Chez Baldwin. Ver detalhes em Coswosk (2021).

propagada pelo cinema estadunidense, Baldwin as questiona e produz outras figurações, contraimagens da vida afro-americana, seja pela palavra, seja na incorporação da imagem visiva em seu próprio texto.

Dentro de uma perspectiva que privilegia a desocidentalização do olhar sobre a corporalidade negra e suas implicações na vida das crianças afro-americanas, evidenciamos como os modos de ver de James Baldwin se cruzam com os de críticos de cinema, artistas, curadores e acadêmicos contemporâneos que agora questionam a propagação imagética estereotipada do corpo negro, recriando visualmente memórias que desafiam o colonialismo. Em contrapartida, refletimos sobre como os modos de ver de James Baldwin propõem a construção de um novo arquivo visivo-poético da experiência afro-americana, ao se valer artisticamente de uma gramática das visualidades que confronta o arquivo colonial e descoloniza as formas de ver a cultura visual afro-americana.

Conforme ocorreu em quase todas as suas colaborações artísticas, a composição de *Little Man, Little Man: A Story of Childhood* teve uma origem interracial complexa e foi possível graças a amizade entre Beauford Delaney e o pintor impressionista Yoran Cazac (Figura 8).⁹¹ As idas a galerias e teatros com Delaney na adolescência renderam, dos Estados Unidos à França, amizades duradouras entre Baldwin e os artistas que o pintor conhecera no triângulo Harlem-Greenwich Village-Paris. Em se tratando de Yoran Cazac, não foi diferente.

Durante a década de 1970, já estabelecido no Sul da França, Baldwin retornou muitas vezes a Nova Iorque para rever a família. Nessas idas e vindas, ele recebe uma pergunta inesperada do sobrinho Tejan Karefa-Smart: “Tio Jimmy! ... Tio JIMMY! ... Quando você vai escrever um livro sobre MiiiiMMM!? Esse livro, *Little Man, Little Man*, foi sua resposta” (KAREFA-SMART, 2018, p. xiii) (Figura 9)⁹².

⁹¹ Todas as informações biográficas sobre a relação entre Baldwin e Cazac provém das observações de David Leeming (1994) e do trabalho pioneiro (e bastante solitário) de Nicholas Boggs (1999, 2015, 2018) em torno de *Little Man, Little Man*, coletados em entrevista com Cazac em 2003 em Montmartre, Paris. Ver mais em Boggs (2018).

⁹² “Uncle Jimmy! ... Uncle JIMMY! ... When you gonna write a book about MeeeeEEE!? This book, *Little Man, Little Man*, was his answer” (KAREFA-SMART, 2018, p. xiii). No prefácio à edição de 2018, Tejan Karefa-Smart reflete sobre a importância de *Little Man, Little Man* para as crianças negras de sua geração, uma vez que crianças negras que vivem em grandes centros, como Nova Iorque, são colocadas no plano imaginativo pelo livro e dialogavam de perto a partir de uma realidade próxima a dele e de seus familiares quando crianças. Ver mais em Aisha Karefa-Smart (2013, p. 559-560) e Tejan Karefa-Smart (2018, p. xi).

Em 1971, logo após seu famoso diálogo com Margaret Mead sobre a racialidade e mesma época em que trabalhava na escrita de *Se a rua Beale falasse*⁹³, Baldwin retoma a amizade com Cazac, iniciada em 1959 através de Delaney que, naquela época, já sofria de esquizofrenia e estava internado numa clínica psiquiátrica distante de Paris. Envolvido pelas aquarelas do pintor, Baldwin o convence a ilustrar seu único livro infantil, cuja inspiração era o sobrinho, suas memórias da infância marcadas pelas ruas do Harlem e as influências de Delaney.

Figura 8 - James Baldwin e Yoran Cazac em gravura



Legenda: Desenho elaborado por Cazac, evidenciando a colaboração artística entre ele e Baldwin

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, sobrecapa do livro.

⁹³ A dedicatória de *Se a rua Beale falasse* a Yoran Cazac segue um parâmetro análogo àquele executado em *O Quarto de Giovanni* a Lucien Happersberger. Baldwin dedicou os romances a dois amores mal correspondidos e foi padrinho dos filhos de ambos os pintores.

Little Man, Little Man pode ter sido considerada uma “obra menor” quando lançada em 1976, mas, para Baldwin, o livro era uma celebração aos sobrinhos, à amizade com Cazac e, principalmente, à Josephine Baker, falecida em 1975, amiga de longa data e sensível à causa infantil. Era um memorial sobre a infância negra em Nova Iorque vista pelos olhos de uma criança e um modo de expressão e preocupação do escritor com as gerações futuras da população afro-americana. No fim das contas, *Little Man, Little Man* se converteu num esforço do escritor para celebrar a vida e a genialidade de Delaney, na tentativa de trazer algum conforto ao pintor cuja técnica revela traços tanto sobre o texto quanto sobre as imagens do livro.

Embora tenha sido lançado simultaneamente pela Dial Press nos Estados Unidos e pela Michael Joseph na Inglaterra e seja diferente de tudo que Baldwin já havia escrito até então, o livro não foi bem recebido nem pelo público, nem pela insipiente crítica da época, saindo rapidamente de circulação. A consagração de *Little Man, Little Man* por Baldwin enquanto uma “celebração da autoestima das crianças negras” (LEEMING, 1994, p. 330)⁹⁴ não foi acolhida pela crítica, tornando-o seu trabalho literário mais rejeitado.

Figura 9 - James Baldwin e Tejan Karefa-Smart



Legenda: Fotografia de 1978 de Baldwin e seu sobrinho Tejan, a maior inspiração para a escrita de *Little Man, Little Man*.

Fonte: ALTER, 2018.

Talvez a descrição do livro como “uma história infantil para adultos” [*a child’s story for adults*], presente na sobrecapa da edição de 1976, tenha soado um tanto problemática para o escritor de livros infantis Julius Lester (1977), autor da única resenha sobre *Little Man*,

⁹⁴ “a celebration of the self-esteem of black children” (LEEMING, 1994, p. 330).

Little Man, publicada no *The New York Times Book Review*. Para Lester (1977, n.p.), considerar *Little Man, Little Man* “uma história infantil para adultos” seria um engano, “pois as ilustrações, o tamanho e o *design* do livro são típicos de livros para jovens leitores/as”. Em tom de decepção, Lester (1977, n.p.) declarou que “se não tivesse sido escrito por James Baldwin, duvido que [o livro] merecesse mais do que uma menção em análises críticas recentes”. Embora elogiasse a desenvoltura linguística de Baldwin, onde “há formidáveis passagens nas quais enxergamos o Baldwin que tanto admiramos”, Lester admite que as imagens, quando conjugadas com o texto, traduzem a ausência de aprofundamento da vida dos personagens, uma vez que lhe faltam intensidade e foco.⁹⁵

Enquanto *Little Man, Little Man: A Story of Childhood* é narrado em inglês vernacular afro-americano típico do Harlem e se alinha à efervescência do *Black is Beautiful* e de todo o espírito cultural que pairava sobre a Afro-América nos anos 1970, suas condições de produção o distinguem daquilo que era produzido dentro do panorama da literatura infantil afro-americana daquele período⁹⁶. Nem mesmo a semelhança do título com o romance *Black Boy: A Record of Childhood and Youth* (1945), de Richard Wright e a idade de TJ comparada à do protagonista de Wright, que também tem quatro anos, foram capazes de surtir um efeito positivo à recepção de *Little Man, Little Man*. Havia uma preocupação autoral e editorial em expor uma representação da infância negra a partir de uma pretensa inocência e, na maioria das vezes, tanto escritores quanto ilustradores eram afro-americanos. No caso específico de *Little Man, Little Man*, que dramatiza a vida de crianças negras cientes da problemática racial que envolve a realidade que as cercam, há uma subversão de categorias étnico-raciais, de estilo e de gênero instituídas, pois se estabelece um vínculo inusitado entre um escritor afro-americano e um pintor europeu e branco e de uma obra que flutua pela literatura e pintura, sem se encaixar num molde específico de público.

Isso pode explicar o porquê da negação à descrição “uma história infantil para adultos” por parte de Lester (1977) e sua falta de compreensão sobre uma obra imagético-experimental que cruza os limites entre a literatura infantil e a literatura escrita para jovens e adultos. Também pode esclarecer o motivo de essa obra ter permanecido até pouco tempo enquanto uma nota de rodapé nas revisões críticas sobre Baldwin, ou, num sentido mais

⁹⁵ “[...] because the book’s illustrations, typesize and design are typical of books for young readers”; “If it had not been written by James Baldwin, I doubt that [the book] would deserve more than a mention in a reviewers’ roundup of recent books”; “there are brilliant flashes of the Baldwin many of us love” (LESTER, 1977, n.p.)

⁹⁶ Entende-se por literatura infantil afro-americana [*African American children’s literature*] a produção literária elaborada por autores/as afro-americanos/as, com foco na população negra dos Estados Unidos e em sua experiência, direcionada às crianças de até 14 anos (BISHOP, 2007, p. xi).

amplo, não figurar na tradição canônica de livros infantis escritos por afro-americanos.⁹⁷ A problemática classificatória maior gira em torno dos vocábulos “infância” e “criança/s”, pois, como esclarece Rudine Sims Bishop (2007, p. xiv-xv), não são palavras de fácil definição quando aproximadas de “literatura”. Quando emparelhadas, surgem questionamentos sobre as concepções em torno das fronteiras entre o que se escreve para crianças, jovens e adultos.

De qualquer modo, o investimento nos fatores que, na visão de Lester (1977), contribuem para o desencaixe de *Little Man, Little Man* das outras obras infantis da época pode ser revelador se os considerarmos não como uma fragilidade do livro em questão frente ao mercado editorial e à opinião pública e crítica, mas enquanto potências dessa obra anômala no conjunto dos escritos de Baldwin e seu retorno à consciência nacional dos Estados Unidos 45 anos após o lançamento.

Little Man, Little Man encena as vivências de TJ, um garoto de quatro anos que passa o tempo pulando corda, jogando handebol e dançando pelas ruas do Harlem da década de 1970 junto de seus amigos Blinky, a mais velha do grupo, de oito anos, e WT, de sete anos. Ao mesmo tempo, as crianças testemunham os efeitos da violência armada, a brutalidade policial, o alcoolismo, a solidão e as drogas enquanto ameaças constantes. O cotidiano dessas crianças também é colocado em perspectiva a laços familiares afetuosos e a conexões com a música negra, brincadeiras e relações intergeracionais que auxiliam na construção de espacialidades alternativas em contraponto à marginalização e à precariedade da vida infantil negra no Harlem.

Apesar de serem temas bastante trabalhados anteriormente por Baldwin tanto em romances quanto em ensaios, esse é um livro em que tais tópicos são vistos e analisados sob uma perspectiva infantil. As impressões sobre os personagens adultos, a paisagem negra do bairro e o que significa crescer e ocupar suas ruas sendo negro são acessadas a partir da linguagem rudimentar de um garoto negro, mas que não é alheio à marginalidade social que o cerca. Enraizado no que Kyle DeCoste (2019, p. 57-59) define enquanto uma “teorização da

⁹⁷ A não ser pelos esforços de Nicholas Boggs e da sobrinha de Baldwin, Aisha Karefa-Smart, a contribuição do escritor para a literatura infantil afro-americana foi simplesmente negligenciada no panorama crítico. Atualmente, Aisha e Boggs têm conferido palestras e participado de inúmeros eventos acadêmicos e encontros em escolas públicas para divulgarem a reedição de *Little Man, Little Man*, feita pela Duke University Press em 2018 por iniciativa de Boggs e Jennifer De Vere Brody, com textos dos irmãos Tejan e Aisha. Para maiores direcionamentos sobre a divulgação contemporânea da obra, ver Karefa-Smart (2013; 2018) e Boggs e Brody (2018).

infância” [*theorization of childhood*], *Little Man, Little Man* combina o uso do inglês vernacular afro-americano com um fluxo de consciência infantil para afastar a narrativa de uma infantilização banal e registrar uma voz distinta e autônoma dos fatos e dos personagens.

A voz de um narrador anônimo, que se coloca como uma criança negra, se torna um enorme desafio para o/a leitor/a. Tanto a variação linguística utilizada pela criança quanto suas impressões de mundo e sobre os personagens desestabilizam a linearidade narrativa esperada pelo/a leitor/a – o amparo, o conforto, a lição moralizante das típicas fábulas esopianas escapam do olhar do garoto-narrador e do que ele expressa. Há, na dramatização, a completa desestabilização de início, meio e fim. O menino narra como uma criança que começa a alfabetização, ou sua iniciação à psicogênese da língua escrita – uma escrita silábica, que obedece aos sons que ouve em captação gráfica rudimentar, ainda experimental, completamente atrelada aos fonemas que balbucia. Isso desemboca em seu olhar sobre a realidade – as impressões por ele captadas são do instante vivido, da música tocada pelas vitrolas dos apartamentos, das idas e vindas de TJ, Blinky e WT aos mercados dos portorriquenhos, das coreografias não ensaiadas dançadas pelos protagonistas, das brincadeiras de rua, dos tiros disparados pela polícia, da violência estatal contra o corpo negro, do medo, do pânico causado pelo abandono, da esperança que cada um dos personagens carrega.

“Música pra todo lado da rua e TJ brinca nela todo dia” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 2-3)⁹⁸, inicia o narrador, em tom de alegria, para logo em seguida, anunciar os desafios que o protagonista enfrenta pelas ruas e a resiliência enquanto seu principal afeto:

TJ joga a bola contra a calçada, com toda a força que pode, jogando o mais alto que pode pro céu e subindo pra pegá-la. Às vezes ele não consegue pegar e sai rolando pela rua. Um carro quase atropelou ele mais de uma vez. Isso não é nada. Ele vai ser mais famoso do que Hank Aaron. Assim que ele ficar um pouco mais velho, ele vai fazer muito sucesso (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 2-3).⁹⁹

Desde o início da narrativa, o/a leitor/a conta apenas com a apreensão de mundo que circula pela íris dos olhos de uma criança que ainda está aprendendo a capturar e articular o inglês vernacular afro-americano, próprio da juventude de Baldwin, como um código secreto de sobrevivência que as crianças negras aprendem dos mais velhos. A domesticação de suas formas, bem como os contornos, as linhas, molduras, cores e superfície dos desenhos dos

⁹⁸ “Music all up and down this street, TJ runs it every day” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 2-3).

⁹⁹ “TJ bounce his ball against the sidewalk, hard as he can, sending it as high in the sky as he can, and rising to catch it. Sometimes he misses and has to roll into the street. A couple of times a car almost run him over. That ain’t nothing. He going to be a bigger star than Hank Aaron one of these days. Soon as he get a little bit older, he going to jump the roofs” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 2-3).

telhados, das calçadas e dos prédios do Harlem sinalizam para WT, TJ e Blinky onde é seguro ou não circular da Avenida Lenox à Sétima Avenida, o que os dá pistas de como dominar o léxico das ruas e da racialidade.

Ao contrário do que afirmou Lester (1977), a economia de recursos textuais é uma inovação formal em *Little Man, Little Man*. Em direção contrária ao que geralmente executa em seus textos, quando geralmente se vale de sinais gráficos, vírgulas, travessões, pausas, inúmeros enxertos adverbiais e adjetivais em verbos e substantivos para surtir outros efeitos, produzir outras imagens, descolando a palavra de seu sentido usual, Baldwin trabalha com o não dito em seu livro infantil. A partir da composição de períodos curtos e simples e da economia da palavra, o escritor se concentra naquilo que está ausente, com o que a linguagem infantil não é capaz de expor ou articular. Baldwin escreve com o silêncio, com o pouco, como se pincelasse um sumiê ou uma simples xilogravura, apenas para marcar a crueza da criança balbuciando uma sintaxe tortuosa.

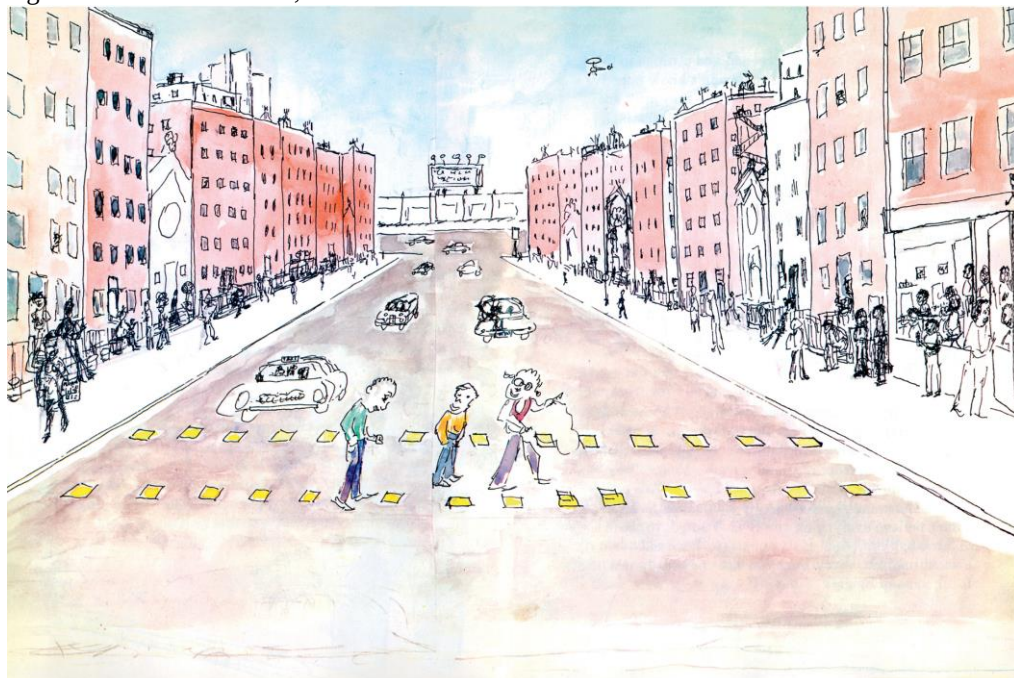
A precariedade da palavra parece surtir efeito análogo no preparo das imagens do livro. Sem nenhuma familiaridade com a experiência negra nos Estados Unidos, Yoran Cazac precisou se basear no arquivo fotográfico pessoal de Baldwin sobre sua família e o bairro onde cresceu. Cazac nunca esteve no Harlem, tampouco nos Estados Unidos: ele conferiu uma identidade visual ao bairro através da dinâmica baldwiniana do “olho interior e exterior”, aprendida com Delaney, para captar a infância do escritor e dos sobrinhos, bem como a espacialidade, os aromas e a musicalidade do local desconhecido. Além de álbuns da família como modelo dos personagens do livro, Baldwin apresentou ao pintor uma cópia de *The Black Book* (1974), álbum-colagem de registros textuais e fotográficos sobre a história afro-americana, organizado por Toni Morrison.¹⁰⁰

Esse enorme aparato arquivístico, aliado às descrições orais de Baldwin e aos ensaios que escreveu em *Notes of a Native Son* auxiliaram Cazac a moldar um Harlem imaginado. As imagens esboçam uma Avenida Lenox em linhas contorcidas, com seus prédios, antenas, pessoas e automóveis distribuídas pelas calçadas, desenhadas em traços que deixam os corpos muitas vezes indistinguíveis – não se sabe se são crianças, adultos, idosos ou jovens, parcialmente vestidos, mas se confundem com as linhas dos prédios e se mesclam às suas fachadas e aos pequenos mercados de porto-riquenhos que se espalharam pela área nos anos

¹⁰⁰ A obra reúne uma compilação de documentos sobre as impressões dos invasores europeus de África no século XVII, notas e livros contábeis de leilões de escravizados/as no século XIX, fotografias de linchamentos, pôsteres coloridos de filmes da *Black Hollywood* dos anos 1940 e 1950 e registros de patentes de inventores/as negros do século XX.

1970. Outras vezes, ela é tomada por ondas sonoras que transbordam dos apartamentos, a guiarem o/a leitor/a ao fundo do desenho, onde se encerra sua perspectiva (Figura 10).

Figura 10 - Avenida Lenox, Harlem



Legenda: TJ, Blinky e WT atravessam a Avenida Lenox em direção a Sétima Avenida.
Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 66-67.

As cifras de música se multiplicam pela vitrola de Mr. Man, zelador que vive pelos degraus dos prédios em fileira a contar histórias para as crianças (Figura 11). Apesar de parecer ranzinza,

às vezes ele leva Blinky e os meninos para o porão onde fica o aquecedor e conta histórias e dá biscoito de gengibre e o aquecedor continua bufando e bufando igual a Mr. Man com as latas de lixo e o aquecedor fica vermelhão de quente e [...] é muito divertido, **Mr. Man é legal pra caramba** (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 6-7, grifos do autor).¹⁰¹

¹⁰¹ “[...] sometime he take them down the basement where the furnace is and he tell them stories and he give them ginger snaps and the furnace keep huffing and puffing just like Mr Man with the garbage cans and it get real red hot and [...] it real nice then, **he a real, real real nice man**” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 6-7, grifos do autor).

Figura 11 - Mr. Man

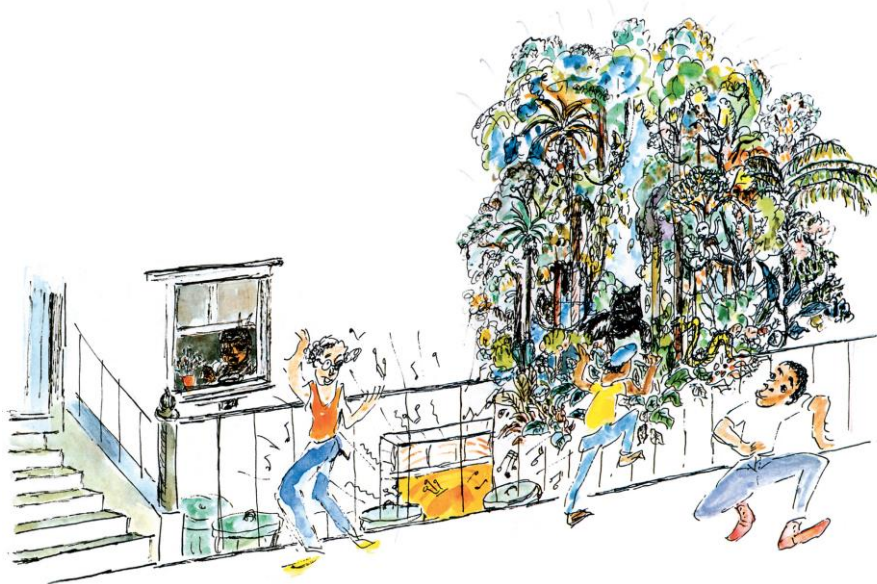


Legenda: Mr. Man, o personagem adulto que mais interage com TJ, Blinky e WT.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 6.

Em sua maioria, as aquarelas de *Little Man, Little Man* exibem inúmeras cenas de TJ, WT e Blinky pulando corda, correndo ou jogando bola, indo ao mercado para os vizinhos mais idosos, enquanto dançam ao som da vitrola de Mr. Man (Figura 12) e interagem com outros personagens adultos, como Miss Beanpole, que passa o tempo a observar as pessoas da janela do apartamento e Miss Lee, vizinha que sofre pelo vício do alcoolismo (Figura 13).

Figura 12 - TJ, Blinky e WT



Legenda: Personagens infantis protagonistas jogando bola, pulando corda e dançando as músicas tocadas pela vitrola de Mr. Man.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 28-29.

Seja em grafite, giz de cera azul ou em finalização aquarelável, os desenhos geralmente nos chegam como figurações dançantes e distorcidas de corpos, rostos e de uma geografia urbana popular, completamente reconhecíveis no imaginário social estadunidense. Ao mesmo tempo, não se deixam identificar como um espelho do bairro, mas como seu simulacro rasurado, estabelecendo um nexos com o/a leitor/a de um local e de rostos estranhos e, ao mesmo tempo, familiares.

Figura 13 - Miss Lee e Miss Beanpole



(a)

Legenda: (a) Miss Lee carrega um frasco de gin e TJ a observa; (b) Miss Beanpole observa os transeuntes pela janela.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 38; 41.



(b)

A precariedade da palavra e da imagem gera implicações diretas na narrativa. Dentro de um escopo narrativo que observa mais do que conta, o fio condutor de *Little Man, Little Man* age como um olho que coordena uma câmera que capta cada movimento, cada imagem, mas não diz exatamente do que se trata. A estética da câmera exhibe uma sequência de imagens e palavras em perspectiva panorâmica, de modo que esse olho onipresente que se move de um ângulo ao outro atravessa a narrativa do início ao fim, num único lance, sem parar, como um cineasta a coordenar um *take* que só desliga a câmera quando não há mais o que gravar. A focalização externa – o recurso da filmagem que capta o instante sem necessariamente pensar no que é dito – exhibe uma filtragem quantitativa e qualitativa do que é captado pela voz que narra. A propósito dessa habilidade literária de Baldwin, Sharifa Rhodes-Pitts (2011, n.p.) observa que

em quase todos os ensaios que James Baldwin escreveu sobre o Harlem, há um momento em que ele faz um truque literário tão peculiar que, se ele fosse um atleta, os locutores acabariam codificando a manobra e diriam que ele “fez o Jimmy”. Penso nisso em termos cinematográficos, porque seu efeito me faz lembrar de uma técnica em que a câmera se afasta de um detalhe para uma panorâmica enquanto a lente permanece com o foco em um determinado ponto distante.¹⁰²

O uso de uma linguagem cinemática em *Little Man, Little Man* fica muito mais evidente quando as impressões do narrador sobre um episódio de perseguição policial contra um homem negro na rua ganham qualidades fílmicas e televisas também nas imagens de Cazac. “**Essa rua é comprida. Muito comprida**”, informa o narrador.

Ela é um pouco parecida com a rua dos filmes ou da televisão quando os carros da polícia vêm daquele lado da rua e depois vêm do outro lado da rua e o homem que eles vêm buscar ele tá em uma das casas ou ele tá na saída de incêndio ou ele tá no telhado e ele vê que eles vêm atrás dele e ele vê os carros da polícia daquele lado da rua e ele vê os carros do outro lado da rua (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 12-13, grifos dos autores).¹⁰³

A incorporação da linguagem cinematográfica e televisiva presente no trecho acima ilumina o modo como não somente o narrador, mas também TJ, Blinky e WT veem a maneira como as

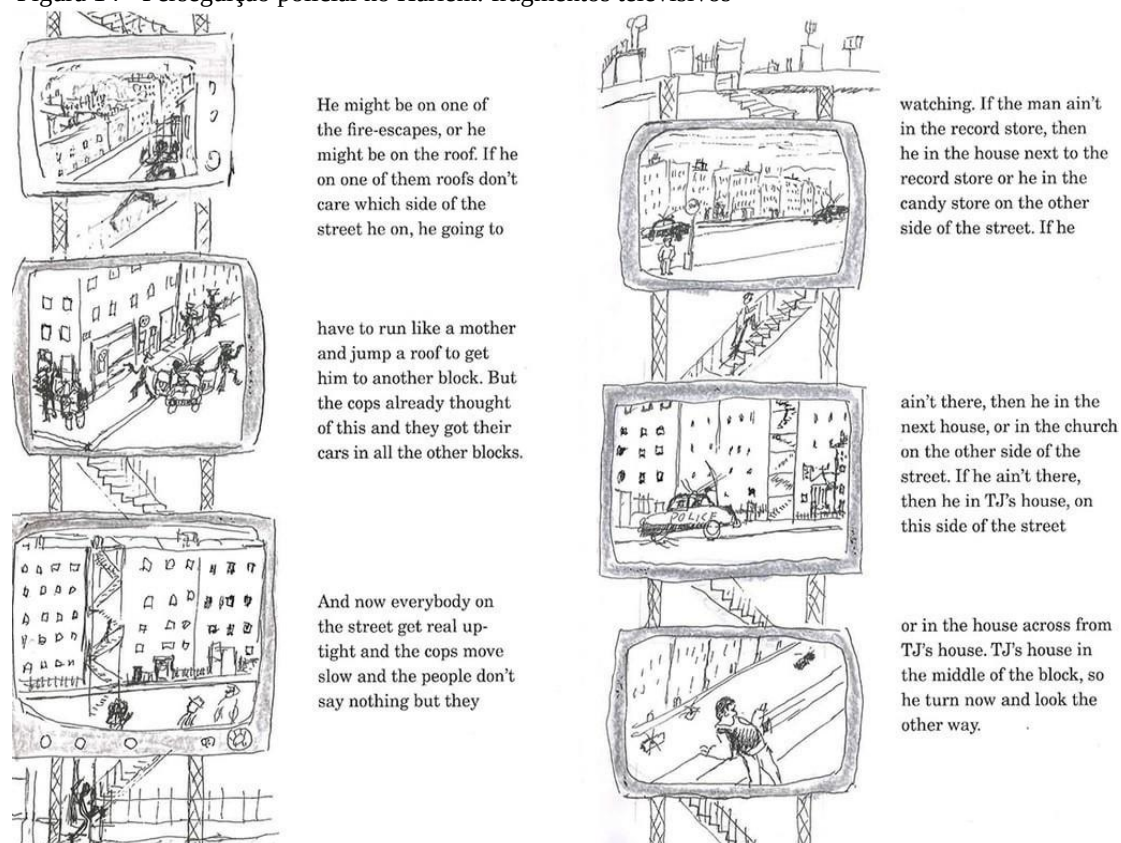
¹⁰² “In almost every essay James Baldwin wrote about Harlem, there is a moment when he commits a literary sleight-of-hand so particular that, if he’d been an athlete, sportscasters would have codified the maneuver and named it “the Jimmy.” I think of it in cinematic terms, because its effect reminds me of the technique wherein camera operators pan out by starting with a tight shot and then zoom out to a wide view while the lens remains focused on a point in the distance” (RHODES-PITTS, 2011, n.p.).

¹⁰³ “**This street long. It real long.** It a little like the street in the movies or the TV when the cop cars come from that end of the street and then they come from the other end of the street and the man they come to get he in one of the houses or he on the fire-escape or he on the roof and he see they come for him and he see the cop cars at that end and he see the cop cars at the other end” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 12-13, grifos dos autores).

ruas onde moram ou brincam são representadas no cinema ou nos telejornais, que trabalham massivamente com representações imagéticas do corpo negro enquanto um corpo criminalizado. Cazac monta uma sequência de painéis em seis páginas, sendo a maior fração iconográfica do livro, ora em formato de aparelhos de TV, ora em bobinas de filmes que extravasam o limite das telas e dos negativos e contribuem para o entendimento da característica cinemática que o texto possui e de como as crianças (incluindo o narrador) enxergam essa espacialidade (Figuras 14 e 15).

Do barulho dos tiros atingindo as paredes, ao tombo do corpo vulnerável às balas; da interrupção das brincadeiras das crianças e das músicas na vitrola de Mr. Man, ao transtorno causado pelas sirenes dos carros da polícia; a captura desses elementos através da simbiose intersemiótica entre os painéis e o texto exhibe como o racismo opera na arquitetura e materialidade das ruas para transformá-las em dispositivos de controle e punição da população afro-americana. A partir das descrições do narrador, ao comparar as ruas do Harlem com aquelas que vê nos filmes ou jornais, percebemos o quanto a urbanidade do bairro facilita a imposição policial sobre o homem negro anônimo, tido como criminoso. À medida que o narrador supõe os locais onde o homem em captura pode estar, ele e todos os moradores da Avenida Lenox presenciam o modo que a polícia manipula e administra o terror no espaço onde vivem.

Figura 14 - Perseguição policial no Harlem: fragmentos televisivos



Legenda: Descrições da perseguição policial no Harlem exibida em telas de TV.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 14-15.

Tendo suas impressões conjugadas com os painéis, que recortam os espaços da perseguição e, ao mesmo tempo os conecta como numa película, o narrador imita o barulho do estouro: “as armas disparam *pow! bum!* ele cai e talvez vira duas vezes antes de soluçar até não se mexer mais” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 17, grifos dos autores)¹⁰⁴. Numa trilha de onomatopeias, o menino imagina a dureza do assassinato, os saltos por escadas e saídas de incêndio, os pulos pelos telhados e, por fim, o tiro como o som do extermínio.

Isso não quer dizer que a visão dos personagens sobre a vida se prenda às tragédias provocadas pela intervenção policial e pela racialidade. Em primeiro lugar, o interesse de Baldwin está na complexa relação entre seu bairro de origem e o legado do racismo sobre ele, não em reproduzir e reforçar imagens negativas sobre a experiência afro-americana. Em segundo, a fim de construir uma experimentação plástico-literária que se dissociasse das expectativas normativas em torno da infância negra no Harlem, Baldwin pediu a Cazac que elaborasse as ilustrações porque sabia que o olhar do pintor sobre o bairro e as crianças afro-americanas não estaria encapsulado na marginalidade e na pobreza, signos que povoam a

¹⁰⁴ “the guns go *pow!* and *blam!* He fall and maybe he turn over twice before he hiccup and don't move no more” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 17, grifos dos autores).

Figura 16 - Os óculos de Blinky



Legenda: Ilustração de Blinky, conforme descrições de TJ.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 9.

No início da narrativa, TJ não entende por que Blinky usa aquele par de óculos o tempo todo e, quando ele experimenta as lentes, não consegue discernir muito bem as imagens que vê:

Mas Blinky, ela só tava olhando do outro lado da rua. **Os óculos dela piscando exatamente como se o sol estivesse batendo nos olhos.** TJ não sabia por que ela usava os óculos o tempo todo. Ela disse que não consegue ver sem eles. Talvez seja verdade, se ela diz. Mas TJ os colocou uma vez e ele não conseguia ver nada com eles. Ele não conseguia ver o outro lado da rua. Tava tudo embaçado. [...] Se ele não consegue enxergar nada com eles, como ela consegue? E ela é mais velha que ele. Ela tem oito anos. Ela sabia mais do que ele (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 8, grifos dos autores).¹⁰⁵

A metáfora das lentes de Blinky é trabalhada, ao longo da narrativa, como um modo de enfatizar a leitura dos corpos e do mundo de maneira menos reducionista do que comumente

¹⁰⁵ But Blinky, she just looking from across the street. **Them eye-glasses blinking just like the sun was hitting you in the eye.** TJ don't know why she all the time got them glasses on. She say she can't see without them. Maybe that true, if she say so. But TJ put them on one time and he couldn't see nothing with them on. He couldn't see across the street. Everything looked like it was rained on. [...] If he can't see out them, how she going to see out them? And she older than he is. She eight years old. She ought know better (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 8, grifos dos autores).

personagens infantis são retratados em livros infanto-juvenis. A partir de seus óculos, Blinky e os amigos leem a realidade e os outros personagens numa escala cromática aquarelável, enfatizando a capacidade das crianças em discernir os diferentes matizes de cores que compõem a cor da pele de cada personagem.

Enquanto Mr. Man tem o tom de pele da “cor de bolo de chocolate” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 5)¹⁰⁶, WT é da “cor do chá quando você mistura com leite” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 10)¹⁰⁷. Por outro lado, a cor de Blinky varia o tempo todo – “ela sempre fazia TJ pensar na cor da luz do sol quando seus olhos fechavam e a luz do sol ficava dentro deles (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 11)¹⁰⁸. Miss Lee, por sua vez, “tem uma cor parecida com mel e melancia” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 33)¹⁰⁹. Os desenhos dos personagens afro-americanos em *Little Man, Little Man* fazem transparecer essa variação de cores e tons de pele, que parecem mudar a cada ilustração e contribuem para o estabelecimento de “contraleituras do visível” [*counterreading of the visible*] (BOGGS, 1999, p. 137), ou seja, não se deixam reduzir à dualidade cromática prezada pelo mundo adulto.

Dessa forma, *Little Man, Little Man* compõe uma ode à negritude e desestabiliza as representações midiáticas da masculinidade negra atrelada à criminalidade. O livro se converte numa “celebração da autoestima das crianças negras” ou numa “uma história infantil para adultos” porque sua narrativa gráfico-visual instiga os/as leitores/as a imaginarem não apenas o modo como a geografia das ruas e o racismo operam sobre a experiência de TJ e de seus amigos, mas também a maneira como ela está situada em outros laços de parentesco, que não apenas os biológicos, e o espírito de comunidade que as crianças negras desenvolvem desde cedo.

O senso de proteção que meninos e homens negros encontram na irmandade das ruas, nas igrejas e nas casas dos vizinhos, locais onde possuem maior trânsito na narrativa, nos lembra a relação de irmão mais velho que WT constrói com TJ para protegê-lo das drogas, enquanto os pais de TJ acolhem seu amigo como um filho por conta do abandono familiar. No entendimento de Michelle Elam (2016, p. 17-18), a presença de meninos e jovens negros na escrita de James Baldwin é de extrema importância para o escritor, seja para narrar os

¹⁰⁶ “[...] the color of chocolate cake” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 5).

¹⁰⁷ “[...] color of tea after you put in the milk” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 10).

¹⁰⁸ “She always make TJ think of the color of sun-light when your eyes closed and the sun inside your eyes” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 11).

¹⁰⁹ “[...] got a color like honey and watermelon” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 33).

percalços da infância e juventude negras, seja para elaborar outras figurações das gerações futuras que escapam às armadilhas do racismo. Mesmo não tendo nenhum filho, Baldwin teve muitos irmãos/ãs e sobrinhos/as, o que deixa ainda mais aparente e marcante a presença de meninos e jovens negros em sua escritura. Do ensaio *My Dungeon Shook*, incorporado em *The Fire Fire Next Time*, no qual ele escreve em formato de carta ao sobrinho, aos meninos vítimas das drogas em *Sonny's Blues* e em *Little Man, Little Man*; dos fantasmas das crianças assassinadas em Atlanta que percorrem as páginas de *The Evidence of Things Not Seen* (1985), aos garotos com os quais interage ininterruptamente num debate em São Francisco, em 1964, cujas imagens e diálogos estão presentes nos documentários *Take This Hammer* (1964) e *Baldwin's Nigger* (1968); a figuração de meninos negros em sua obra se torna uma extensão de si mesmo no plano imaginativo e ensaístico.

A solidariedade semântica entre as aquarelas e o texto refletem das primeiras às últimas páginas o afeto entre TJ e a família, as idas à praia com o pai e ao show de Stevie Wonder e o amor à corporalidade negra. Para TJ, sua mãe “é a mulher mais bonita do mundo inteiro. Ele nunca viu uma mulher tão bonita quanto sua mãezinha” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 54)¹¹⁰. O narrador confirma a opinião de TJ: “E é verdade. A mãezinha de TJ tem cabelo grande, preto como carvão. Tudo o que ela faz é penteá-lo com seu pente afro e ele se destaca e brilha como uma coroa. Ela tem um narizinho, que fica o tempo todo balançando quando ela ri” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 54) (Figura 17).¹¹¹

¹¹⁰ “TJ’s Mama is the most beautiful woman in the whole world. He never see a Woman as beautiful as his Mama” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 54).

¹¹¹ “[...] And it true. TJ’s Mama got a lot of coal-black hair. All she do is comb it with her Afro comb and it stand out on her head and it shine, like a crown. She got a little nose, it all the time wiggling when she laugh” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 54).

Figura 17 - TJ e os pais



Legenda: A relação afetuosa entre TJ e seus pais enquanto a marca mais significativa da narrativa gráfico-visual de Baldwin e Cazac.

Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 52-53.

Além de transmitirem os laços fraternos entre crianças negras e o convívio na urbanidade, as aquarelas de Cazac iluminam a sintonia entre pai e filho através do orgulho negro, ao trazerem uma enorme árvore cuja copa é moldada por rostos de homens, mulheres e crianças negras, com raios solares ao fundo, iluminando o pedido do pai ao filho: “**Quero que você tenha orgulho do seu povo**” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 57, grifos dos autores) (Figura 18).¹¹²

¹¹² “I want you to be proud of your people” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 57, grifos dos autores).

Figura 18 - Árvore do Orgulho Negro



Legenda: Árvore que celebra a beleza negra, em diferentes matizes de cores.
 Fonte: BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 56-57.

Havia uma preocupação do escritor em retratar a infância também a partir de uma certa autonomia baseada na necessidade de acesso à educação por parte das crianças negras. Em *Little Man, Little Man*, o ato de ler ultrapassa os códigos das ruas e atinge sua dimensão gráfica. TJ observa o pai enquanto ele lê o *Muhammad Speaks*, jornal editado pela Nação do Islã [*Nation of Islam – NOI*], um movimento de cunho político e religioso que vislumbrava a assunção do poder aos homens e mulheres negros/as, sob os preceitos do líder Malcolm X. Enquanto o pai adverte: “Não acredite em tudo que lê”, a mãe o aconselha: “Mas leia tudo, filho, tudo que parar em suas mãos. Isso pode ser útil um dia” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 68).¹¹³ Em 1979, quando estive na Martin Luther King Junior High School, na Califórnia, para falar com uma audiência repleta de adolescentes, Baldwin admitiu:

Devo dizer que fiquei com muito medo de tentar escrever uma história infantil ou um livro para crianças, porque, em primeiro lugar, acho que as crianças se opõem a serem chamadas de crianças. A única coisa que uma criança não pode suportar é ser reprimida, ser apadrinhada, ser tratada a partir de uma linguagem infantil. Então, o que tentei fazer foi me colocar dentro da mente das crianças da minha história, tentando me lembrar de como eu era quando era criança, e como eu soava e como TJ soa. (BALDWIN apud ALTER, [1979] 2018, n.p.).¹¹⁴

¹¹³ “Don’t believe everything you read”; “But read everything, son, everything you can get your hands on. It all come in handy one day” (BALDWIN; CAZAC, [1976] 2018, p. 68).

¹¹⁴ “I must tell you, I was very frightened to try to write a children’s story or a story for children, because first of all, I think children object to being called children. The one thing a child cannot bear is to be talked down to, to be patronized, to be talked to in baby talk. So what I tried to do was put myself inside the minds of the kids in

De fato, a preocupação com a valorização do conhecimento de mundo das crianças e jovens negros, bem como de seu acesso à educação formal já havia se manifestado em outros trabalhos de Baldwin, inclusive naqueles em que colaborou com outras pessoas na junção entre texto e imagem. O gosto e a aptidão de Baldwin pela imagem vinculados a uma dicção infantil negra não reprimida antecedem em muito a produção de *Little Man, Little Man*, e mostra outros lados em que a escrita cinemática de Jimmy e a lição de Delaney sobre o olhar e as imagens se manifestam na junção não só da pintura com o texto, mas na combinação entre a escrita e a fotografia.

Um ano antes de partir para a França, James Baldwin se candidata e é selecionado para usufruir de uma bolsa reservada ao fundo Julius Rosenwald para trabalhar em registros fotográficos que sinalizavam a adoração nos púlpitos das igrejas evangélicas em seu bairro de origem. Em parceria com Theodore Pelatowski, a quem foi apresentado por Richard Avedon, Baldwin estava desenvolvendo a parte textual de um fotolivro que se chamaria *Unto the Dying Lamb*, o qual, infelizmente, não chegou a ser finalizado. Tal trabalho representa um raro exemplo do interesse do autor pela fotografia e de sua experiência com o gênero fotolivro, além de uma prévia dos cenários e personagens que comporiam *Go Tell It On The Mountain*, mas deixou pouquíssimos rastros arquivísticos das fotografias que “Teddy” já havia feito e do que Baldwin escreveu (BALDWIN; PELATOWSKI; QUIÑONES, 2020).

Até 2020, acreditava-se que nada havia restado do material produzido para *Unto The Dying Lamb*. Carmen Merport Quiñones resgatou um trecho do rascunho do projeto, publicado em 27 de abril de 1947 no jornal *PM*, cujo foco era o fotojornalismo de cunho progressista direcionado à classe operária de Nova Iorque. Mesmo com a precariedade das imagens, é possível ver que os rascunhos de *Dying Lamb* se estruturam em fotografias de pessoas em pleno transe, ou em ritmo de um *gospel* ou em oração nos púlpitos, acompanhadas de legendas e de um texto narrativo que beira a oralidade e conta a história de duas meninas, Elisabeth e Ruth, e de suas trajetórias nos púlpitos.

Dying Lamb compõe um fotoensaio aos moldes de uma concepção bastante utilizada durante a grande Depressão dos anos 1930, na qual Baldwin e Pelatowski tomaram basicamente como espelho *12 Million Black Voices* (1941), reunião de fotografias feitas por

my story, trying to remember what I myself was like when I was a kid, and the way I sounded, and the way TJ sounds” (BALDWIN apud ATER, [1979] 2018, n.p.).

Edwin Rosskam, cuja coleção de imagens pertence à *Farm Security Administration, Library of Congress*, acompanhada de um ensaio escrito por Richard Wright. A aproximação entre *Dying Lamb* e *Black Voices* não é aleatória, tendo em vista que traços dessa similaridade e, principalmente, de distanciamento entre a obra literária e ensaística de Baldwin e de Wright figurariam posteriormente no ensaio *Everybody's Protest Novel*.

Mesmo tendo tamanho significado em sua trajetória artística, esta não foi a primeira incursão de Baldwin na ambiência fotográfica utilizando o Harlem enquanto metáfora ou espaço simbólico na fotografia. Ainda adolescente, enquanto colega de escola de Richard Avedon na DeWitt Clinton High School, no Bronx, Baldwin contribuiu na revista estudantil *The Magpie*, editada pelos dois e por Emile Capouya, entre 1940 e 1941, mesma época em que conheceu Beauford Delaney. Avedon e Baldwin chegaram a trabalhar num projeto fotográfico similar àquele iniciado com Pelatowski. *Harlem Doorways*, reunião de fotografias e texto que beirava ao jornalismo literário, foi interrompido logo no início, e Baldwin só viria a investir em uma colaboração artística com Avedon no auge de sua carreira, em 1963.¹¹⁵

De um modo geral, *12 Million Black Voices* inaugura a adoção do fotolivro documental por escritores afro-americanos como um suporte capaz de potencializar impressões positivas sobre as representações imagéticas de pessoas negras, principalmente aquelas relativas ao campo fotográfico, e para viabilizar outras representações da população afro-americana das quais a palavra não é capaz de transmitir ou de criar em termos imagéticos. O livro é um experimento sobre como o contato entre diferentes sistemas semióticos pode alavancar a difusão de uma ideia menos reducionista sobre a população negra dos Estados Unidos, relativizada à época ao julgo das leis Jim Crow. Ao aproveitar a visibilidade que *Native Son* o havia concedido no panorama literário nacional, e na condição de um escritor que se ocupou com o impacto das representações iconográficas em torno da vida afro-americana, Wright desejava promover uma inversão do que as imagens estereotipadas, naturalizadas enquanto representação da Afro-América, implantaram no

¹¹⁵ Entre 1945 e 1946, Avedon havia feito uma série de fotografias de Baldwin, da mãe do escritor e sobrinhos, mas nem todas foram publicadas ou incluídas mais tarde em *The Sixties* (1999), de Avedon, em parceria com Doon Arbus, uma vez que tais fotografias captam momentos muito íntimos da família Baldwin. Tais fotografias foram recentemente expostas na Pace Gallery e publicadas na segunda edição de *Nothing Personal* pela Taschen, em 2017. Organizadas por Hilton Als (2017a) e inseridas no corpo de um ensaio que escreveu para compor um arquivo extra à edição, tais fotografias demonstram o forte laço que uniu um afro-americano e um judeu branco em propósitos artísticos distintos, mas que se encontraram em um determinado ponto de suas trajetórias. Para maiores detalhes, ver Avedon e Arbus (1999), Cohen (2004, p. 182) e Als (2017b). Para mais informações sobre a exposição das fotografias ocorrida entre 2017 e 2018, acessar: <https://photographmag.com/articles/richard-avedon-nothing-personal-at-pacepacemacgill-gallery/>.

imaginário nacional, atrelando o vocábulo *Negro* (termo em voga na época) ao atraso social, intelectual e ao escravismo.

Na junção entre um texto ficcional na primeira pessoa do plural e imagens extraídas da coleção e numa perspectiva um pouco mais ampla que aquela vislumbrada em *Dying Lamb*, Wright traz ecos de *Native Son* e *Black Boy* em sua escrita para conferir destaque humanizado às fotografias de pessoas negras envoltas na subalternidade, valendo-se de um narrador que sempre se dirige como portador de um coletivo que busca contestar os olhares racistas aos modelos negros fotografados. As fotos contemplam desde camponeses maltrapilhos, portando enxadas ou acompanhados de animais de carga em lavouras de algodão, até domésticas ajoelhadas a limpar o carpete que cobre as escadas de uma residência.

Não há, no trabalho de Wright, uma contestação do caráter documental da fotografia na exploração das imagens através de sua disposição com o texto, mas no modo em que ele as manipula em *12 Million Black Voices*, ou, como Joshua L. Miller (2000, p. 168) precisamente resume, na forma que ele as organiza “para *subverter* esse poder, a autoridade das imagens, a serviço de um antirracismo corretivo”.¹¹⁶ Desde que adquiriu sua primeira câmera portátil e passou a produzir trabalhos fototextuais que abrangem tanto os Estados Unidos, quanto Gana, sua estética não esteve pautada apenas na busca por “evidências” ou de apenas etnografar a pobreza e o abandono da vida negra nos Estados Unidos no pós-abolição e da África ainda por conhecer, mas na tentativa de subverter os significados raciais impostos a essas imagens.

É de extrema importância que consideremos a enorme influência do gênero fotolivro na cena literária afro-americana entre 1935 e 1943, período em que ainda figuravam resíduos do Renascimento do Harlem e, na ocasião, houve um investimento massivo na produção não institucionalizada da fotografia documental devido ao desenvolvimento de câmeras portáteis de 35 milímetros e de alta qualidade. À medida que a fotografia sai dos estúdios e vai para as ruas, perdendo seu status apenas atrelado à nostalgia colonial, ao registro antropológico ou de pessoas pertencentes a camadas sociais mais favorecidas, a câmera portátil se torna o aparelho privilegiado para a fotografia documental e modifica drasticamente o modo de criá-la e de difundi-la, tornando-a o maior instrumento de comunicação de massa (BLAIR, 2007).

Assim, o Harlem não só foi um enorme celeiro de produção literária, musical e plástica, mas também um espaço onde a fotografia documental fez terreno e deu muitos frutos inesperados. Após o Renascimento, sua espacialidade se tornou um local de intensa produção fotográfica. A facilidade em produzir fotografia fora dos estúdios possibilitou não somente o

¹¹⁶ “to *subvert* this power, the authority of images, in the service of a corrective antiracism” (MILLER, 2000, p. 168, grifo do autor).

surgimento dos fotógrafos documentais afro-americanos mais célebres do século XX, como James VanderZee (1886-1983) e Roy DeCarava (1919-2009), mas também influenciou a produção de imagens sobre a vida negra na Afro-América pelas mãos de escritores negros do pós-2ª Guerra hoje canônicos, como Richard Wright e Ralph Ellison, que atuavam como fotógrafos na mesma intensidade com a qual escreviam literatura (COSWOSK; SALGUEIRO, 2020, p. 92). Ela também deu abertura para que escritores/as negros/as, como James Baldwin, interessados pela intensificação dessa produção visual em torno do Harlem, fizessem do arquivo fotojornalístico ou fotográfico seu suporte criativo ou colaborassem com fotógrafos (negros ou não) com textos literários ou ensaísticos. A produção literária de certos/as escritores/as negros/as passa a estar intimamente ligada à fotografia documental, principalmente no final da primeira metade do século XX.

Envolvida com o acervo fotográfico de Ralph Ellison na *Library of Congress*, Sara Blair (2007, p. xvii) pode verificar que o engajamento do escritor com suportes visuais – especialmente a fotografia – marcou profundamente a imaginação e a prática literária do escritor: “a fotografia dificilmente [...] era um hobby ou uma linha secundária para Ellison. Foi um recurso para sua autoconstrução imaginativa e intelectual tão rica quanto o jazz, ou mesmo a própria literatura”.¹¹⁷ Na compreensão de Blair (2007, p. 129), o estabelecimento da relação entre raça e visibilidade só foi possível em *Invisible Man* porque o fazer fotográfico foi a matéria-prima do romance e foi esta a atividade que Ellison exerceu enquanto o escrevia e estudava o trabalho de fotógrafos documentais do pós-2ª Guerra, que pouco a pouco alteravam o modo de compreensão do tecido social estadunidense que se formava naquela fração histórica.

A negociação entre escrita literária e engajamento com o campo fotográfico também perpassou toda a vida artística de Langston Hughes, cujo interesse pela fotografia o motivou a trabalhar com fotojornalistas, documentaristas e a elaborar *The Sweet Flypaper of Life* (1955), em parceria com Roy DeCarava. Ao contrário do tom sociológico e histórico adotado em *Black Voices*, *The Sweet Flypaper*, além de ser outro fotolivro de enorme impacto no conjunto das representações fotográficas da/sobre a Afro-América, traz em sua fração textual a ficcionalização das imagens que carrega. Com o texto assinado por Hughes, e toda a parte fotográfica elaborada por DeCarava, *The Sweet Flypaper* abandona a terceira pessoa do plural de seu antecessor e se apropria da narrativa singular de Sister Mary Bradley, personagem fictícia que o escritor criou para dramatizar a vida de uma comunidade religiosa do Harlem. A

¹¹⁷ “Photography [...] was hardly a hobby or a side line for Ellison. It was a resource for his imaginative and intellectual self-construction as rich as jazz, or even literature itself” (BLAIR, 2007, p. xvii).

opção por um texto literário que ficcionalizasse as imagens que o acompanha fez com que cada fotografia na obra em questão fosse uma espécie de continuação do texto de Hughes e uma possibilidade de nomear cada pessoa que figura por elas através da voz da personagem Sister Mary. Toda fotografia que, de maneira isolada, exibia corpos sem identificação prévia, passa a ser nomeada e a estabelecer uma relação estreita com o enredo e com a teia de afetos narrada pela pastora. A urbanidade da vida negra no Harlem figura em cada fotografia e em cada gesto de Sister Mary, que apresenta ao/à leitor/a um álbum de família extensivo à comunidade com os pormenores daquelas vidas impressas nas fotos e no texto.

Na esteira do século XX, ainda temos exemplos menos expressivos, porém não menos importantes: Lorraine Hansberry, que, no contexto dos Direitos Civis, publica *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality* (1964) e contraria a ideia de que a fotografia era um instrumento restrito à propagação da supremacia branca nos Estados Unidos; ou Toni Morrison, que, a partir de sua participação na edição de *The Black Book*, passou a utilizar o fotojornalismo e inúmeros arquivos sobre a africanidade diaspórica dispersos pelas Américas como força propulsora de seus romances *Beloved* e *Jazz* (COSWOSK, 2019, p. 85).

Mesmo sem sucesso no término e publicação de *Dying Lamb* e *Harlem Doorways*, ambos os projetos foram uma espécie de ensaio do que estava por vir em se tratando do investimento de James Baldwin no campo fotográfico, bem como na produção de *Little Man*, *Little Man* e *Nothing Personal*. Este último não somente marcou seu reencontro e parceria artística com Richard Avedon, um fotógrafo já consagrado no mundo da moda no início dos anos 1960 (Figura 19), mas também estabeleceu a feitura de uma obra em colaboração que destoa bastante daquelas elaboradas por Wright e Hughes, tanto em metodologia, quanto em seu resultado final e se distancia da tradição de suportes fototextuais elaborados por artistas afro-americanos em destaque naquele momento.

Enquanto *The Fire Next Time* (1963) já estava no topo das vendas, Avedon o reencontrou numa sessão de fotos que fez para a revista *Harper's Bazaar*, na qual Baldwin apareceria, dada a sua projeção internacional à época. O encontro posterior do fotógrafo com o escritor em Porto Rico daria a tônica do fotolivro: ambos trabalharam de modo

independente – Baldwin escrevera um ensaio sem ter acesso às fotografias, tampouco às temáticas abordadas.¹¹⁸

Ao mesmo tempo em que Avedon também não sabia exatamente do que se tratava o ensaio durante sua preparação, ele viajou ao Sul dos Estados Unidos pouco antes da consolidação dos Direitos Civis para captar imagens de celebridades, personalidades políticas e pessoas desconhecidas, sujeitos que de algum modo refletiam a sociedade estadunidense da época. *Nothing Personal* foi publicado dez anos após o caso *Brown vs. Education* e da declaração de inconstitucionalidade da política *separate but equal*; oito anos após a casa de Martin Luther King, no Alabama, ter sido bombardeada; três anos após a justiça obrigar a University of Georgia a admitir Hamilton Holmes e Charlayne Hunter e um ano após o assassinato de Medgar Evers, bem como do então Presidente John F. Kennedy. Embora Avedon tenha admitido tempos depois que *Nothing Personal* era um livro sobre os Direitos Civis (PANZER, 2012, p. 13-14), trata-se de algo muito maior do que isso. Tanto o fotógrafo quanto Baldwin captaram as angústias e as previsões catastróficas sobre um país em chamas, à beira do colapso político e moral, por contemplar em seus pilares republicanos um ideal de vida que abarca apenas uma pequena parcela de seu povo.

¹¹⁸ Encontramos na fortuna crítica de *Nothing Personal* enorme divergência sobre seu processo de construção. Enquanto Joshua Miller (1999, p. 346), Rachel Cohen (2004, p. 284-285) e Mary Panzer (2012, p. 13-14) defendem que Avedon e Baldwin trabalharam de modo independente e só reuniram texto e imagens às vésperas do envio à publicação, Hilton Als (2017a, n.p.) apresenta uma diferente versão do contexto de preparação do original. Em visita ao apartamento de Avedon, Als (2017a) se deparou com inúmeros arquivos repletos de anotações de Truman Capote para a composição de *Observations* (1959), obra em que colaborou com o fotógrafo, bem como anotações de Baldwin em arquivos utilizados ou não para o projeto de *Nothing Personal*. De qualquer modo, seguimos as constatações dos três primeiros teóricos por acreditarmos na possibilidade desse arranjo arquivístico ter sido feito apenas no final, tendo em vista a distribuição espacial do ensaio e o descolamento das imagens que o acompanham (com uma rara exceção na seção final, momento em que o ensaio comenta implicitamente as imagens mescladas a ele). Consideramos também como base de nossa constatação o comentário do fotógrafo feito em carta a Joshua Miller (2000, p. 174), na qual admitiu o que segue: “We deliberately talked about not illustrating one another, but obliquely worked out of the same sources, in different directions”.

Figura 19 - James Baldwin e Richard Avedon em distintas colaborações artísticas



(a)



(b)

Legenda: (a) - fotografia extraída do anuário de junho de 1941 da DeWitt Clinton High School, pondo em destaque os estudantes engajados com publicações - Richard Avedon (círculo à esquerda) e James Baldwin (círculo à direita, o único negro na foto); (b) - fotomontagem feita por Avedon com o rosto de Baldwin, enquanto planejavam *Nothing Personal*.

Fontes: ALS, 2017a, n.p.; HASS, 2020, n.p.

Avedon fotografou desde estrelas de Hollywood e modelos (Marilyn Monroe, Cheryl Crane), a escritores, dramaturgos e compositores (Arthur Miller, Dorothy Parker, Harold Arlen) ou membros do *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) e líderes do movimento pelos Direitos Civis (Malcolm X, Martin Luther King); de personalidades políticas e jurídicas segregacionistas (George Wallace, Leander Perez) a jovens estudantes negros do senso comum (Jerome Smith, Isaac Reynolds) (Figura 20) e líderes de movimentos trabalhistas (Norman Thomas, John L. Lewis); de artistas que aspiravam pela fama e sucederam a geração Elvis Presley (Fabian, The Everly Brothers) às Presidentas da organização Filhas da Revolução Americana [*Daughters of the American Revolution*] (Figura 21), uma organização sem fins lucrativos que presa pela união de mulheres que descendem diretamente de pessoas ligadas à guerra pela independência dos Estados Unidos; de um casamento coletivo feito na prefeitura de Nova Iorque a pacientes de uma instituição psiquiátrica parcamente vestidos, portando camisa de força em sua maioria e aglomerados pelos bancos do recinto (Figura 22). O anonimato dessas pessoas revela a falência do sistema de saúde psiquiátrica dos Estados Unidos e a falta de zelo da sociedade estadunidense, de um modo geral, para tais questões e indivíduos.

As fotografias de Avedon são intercaladas pelo ensaio de Baldwin e divididas em quatro etapas ou temáticas predominantes que englobam importantes aspectos da vida nos Estados Unidos pós-2ª Guerra: os Direitos Civis, o nascimento do nacionalismo negro, a precariedade do sistema psiquiátrico de saúde, a velha guarda de Hollywood e o universo do rock n' roll. São imagens que remetem à brutalidade, ao racismo, ao sexismo, à masculinidade e aos rituais que consagram a reprodutividade e o futuro da sociedade estadunidense, como o casamento. Em contraponto às fotografias que exaltam a supremacia branca, *Nothing Personal* exhibe, na figura de Malcolm X (Figura 23), e de maneira indireta no ensaio, a emergência da Nação do Islã e de inúmeras frentes antirracistas.

De maneira similar ao ocorrido em *Little Man, Little Man*, há uma indefinição da voz que guia o texto de *Nothing Personal* – não há uma voz que controla tudo ou que manipula as imagens. Tanto os elementos textuais quanto visuais foram concebidos em tempos distintos, sem que os olhos do fotógrafo pudessem se contaminar com o ensaio e os do escritor com as poses e alegorias das imagens. O mundo que Avedon e Baldwin trazem em *Nothing Personal* é até certo ponto reconhecível – muitas vezes rasurado pelas poses e olhares dos modelos e pelas análises ensaísticas. É a vida humana – ordinária, os fatos, as notícias, captadas em palavras e fotografias que são convertidas em arte.

Figura 20 - Jerome Smith, Isaac Reynolds, Leander Perez e George Wallace.



(a)



(b)

Legenda: (a) - Jerome Smith e Isaac Reynolds, jovens estudantes de Nova Iorque e colaboradores dos Direitos Civis; (b) - os segregacionistas Leander Perez, então juiz de Plaquemines Parish, Nova Orleans, Louisiana, e George Wallace, então governador do Alabama.

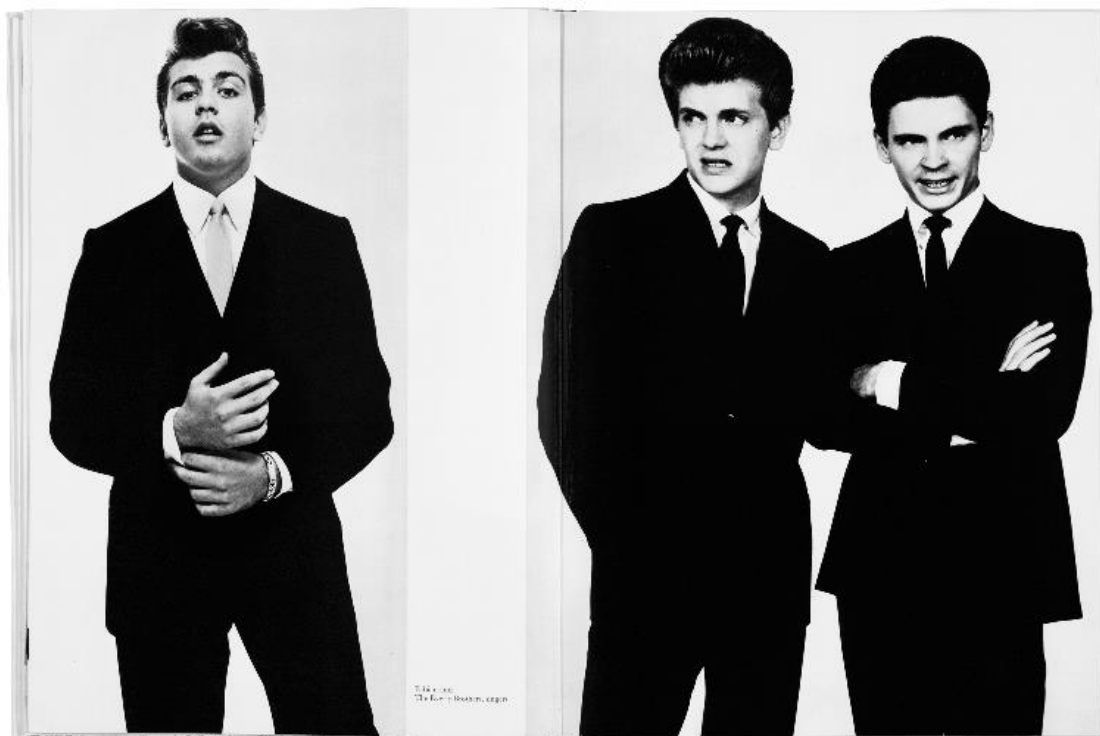
Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Apesar de as imagens evocarem os Estados Unidos de Norte a Sul, os comentários de Baldwin geralmente giram em torno da Nova Iorque onde tanto ele quanto o amigo de adolescência cresceram, a Nova Iorque para a qual Beauford Delaney o ensinou a “olhar” e “ler”; a *concrete jungle* dos assédios policiais vividos nas ruas, da loja de tecidos do pai de Avedon na 5ª Avenida, das ruas onde cresceram. Embora tivessem vivido um perto do outro, “a distância geográfica entre Avedon e Baldwin foi definida, é claro, pela economia e pela raça: Nova Iorque sempre anseia que seus cidadãos conheçam seu lugar” (ALS, 2017a, n.p.).¹¹⁹ Ainda assim, o fotógrafo sabia que “sua família não era branca – a cor do poder –, mas judia” (ALS, 2017a, n.p.).¹²⁰ Ser judeu, ainda que com certa passabilidade pelo sistema binário de cor que rege os Estados Unidos e ainda que com uma certa circulação por ambientes profissionais que Baldwin jamais sonhou em frequentar, era um peso do qual sua família teve de enfrentar ao longo da vida.

¹¹⁹ the geographical distance between Avedon and Baldwin was defined, of course, by economics and race: New York always wants its citizens to know their place” (ALS, 2017a, n.p.).

¹²⁰ “The Avedons were not white – the color of power – they were Jews” (ALS, 2017a, n.p.).

Figura 21 - Fabian, The Everly Brothers e as Filhas da Revolução Americana



(a)



(b)

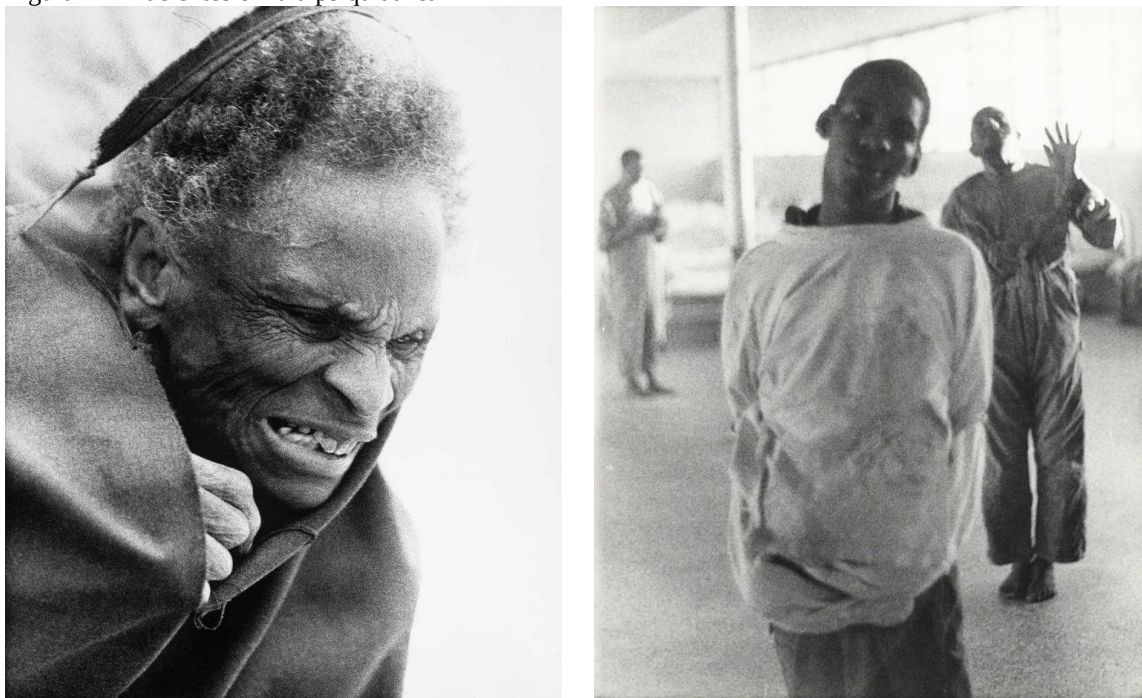
Legenda: (a) - o cantor Fabian e a dupla Everly Brothers como ícones da juventude branco-estadunidense da década de 1960; (b) - todas as mulheres que presidiram a associação Filhas da Revolução Americana até aquele momento.

Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Nothing Personal não condiz com a linguagem fotográfica documental que estava em voga porque se configurou num trabalho que se afasta da evidência, da prova etnográfica e do caráter pedagógico do fotolivro e imagina a psique estadunidense e seu enraizamento no racismo a partir de diferentes prismas imagéticos e de um texto que não necessariamente dialoga com as fotografias que acompanha. Embora utilizem uma metodologia que beira à reportagem jornalística, Baldwin e Avedon parodiam, criticam e examinam a noção de evidência visual, tão consagrada na cultura estadunidense do século XX (MILLER, 2000, p. 155-156).

Avedon explora a tridimensionalidade nas fotografias a partir da fuga da lateralidade dos corpos. Tal como procedeu em *The Kennedys* (2007), o fotógrafo manipulou os negativos e as impressões das imagens, mas não como um modo de se render ao pictorialismo. Foi uma maneira que encontrou para dar forma, volume e caráter multilateral aos modelos. As imagens foram tratadas mais como esculturas do que como fotografias em si, para conferir a elas tridimensionalidade (PERICH, 2007, p. 37).

Figura 22 - Pacientes em ala psiquiátrica



Legenda: Pacientes do East Louisiana State Mental Hospital, Jackson, Louisiana.
Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Os autores não concedem pistas contextuais ao/à leitor/a, como o fizeram Wright e Hughes. Com exceção das pessoas fotografadas no hospital psiquiátrico, todos os modelos são posicionados num fundo completamente branco fabricado em estúdio, seguindo o mesmo

padrão da capa do livro. Apesar de as fotografias em preto e branco remeterem ao paradigma racial “branco-negro” no qual os Estados Unidos se estabeleceram, a desfamiliarização das figuras públicas e a descontextualização dos rostos anônimos se concretizam com o ensaio, que de maneira alguma propõe uma hierarquização dos corpos e das histórias que cada fotografia conta. O/A leitor/a fica em suspensão ao se deparar com as fotos e texto, pois não encontra uma familiaridade em *Nothing Personal* da mesma forma que em *Black Voices* e *The Sweet Flypaper*. Avedon e Baldwin não montaram um arquétipo histórico ilustrado, como encontramos no primeiro, tampouco ficcionalizaram as imagens, como elaborado no segundo.

Figura 23 - Malcolm X

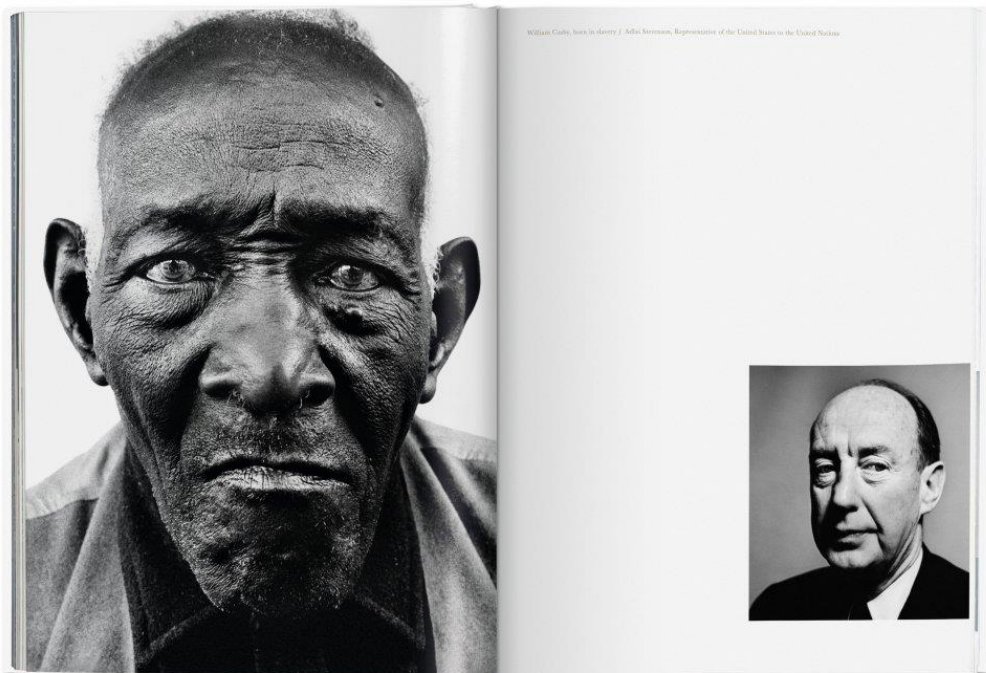


Legenda: Malcolm X, líder do nacionalismo negro. Nova Iorque, 27 de março de 1963.

Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Os autores justapõem as imagens como que em pares antagônicos sob o ponto de vista ético e político, como se travassem um debate ou estivessem ali, emparelhadas, para motivarem o/a leitor/a a desbravar o sentido de tal embate. Há, por exemplo, a aproximação entre William Casby, um ex-escravizado sobrevivente em paralelo a Adlai Stevenson, representante dos Estados Unidos nas Nações Unidas (Figura 24).

Figura 24 - William Casby e Adlai Stevenson.



Legenda: À esquerda, William Casby, um dos últimos ex-escravizados vivos à época da preparação de *Nothing Personal*. À direita, Adlai Stevenson, importante nome da cena política dos Estados Unidos na década de 1960.

Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Os olhos marejados de Casby e o olhar astuto de Stevenson acompanham a sequência entre Marilyn Monroe, um dos maiores símbolos do cinema estadunidense do século XX e o fracasso da escritora Dorothy Parker, afastada dos estúdios e *scripts* de Hollywood por seu posicionamento político (Figura 25). Talvez o embate entre as imagens de *Nothing Personal* mais evidente seja entre a fotografia de George Lincoln Rockwell, chefe do *American Nazi Party*, e o escritor Allen Ginsberg (Figura 26). Enquanto o primeiro é reverenciado com uma saudação nazista por seus pares, o segundo aparece completamente nu na sequência e incorpora a liberdade ao corpo que tanto valorizou em seus escritos e ativismo. Cada um desses pares, ao seu modo, exibem as contradições que compõem a história dos Estados Unidos, o “espírito americano” e a urgência daquele momento de ultrapassar as amarras raciais que regem o imaginário da nação.

Se ao fotolivro foi atribuída desde o século XIX a preocupação com a evidência e a narrativa de uma verdade histórica, Avedon e Baldwin redimensionam tal premissa em *Nothing Personal* e questionam os sentidos definitivos que a história busca conferir às narrativas e imagens documentais: ao invés de estabilizar os significados das imagens, os

autores questionam a identidade de cada uma delas no fotolivro a partir de sua distribuição e descentramento.

Figura 25 - Dorothy Parker e Marilyn Monroe



Legenda: À esquerda, Dorothy Parker, escritora e roteirista de cinema indicada duas vezes ao Oscar por melhor roteiro. À direita, Marilyn Monroe, atriz, modelo e cantora.

Fonte: AVEDON; BALWIN, [1964] 2017, n.p.

Além de ganhar a feição de um enorme álbum de fotografias com fragmentos de textos em páginas desproporcionais ao formato padrão da fotografia documental, o livro presa por uma descontinuidade narrativa tanto no texto quanto na sobreposição inusitada das imagens, sem ao menos indicar rastros onde uma ideia termina ou uma imagem começa. As constantes alterações de referentes para o sujeito “nós” [we] que perpassa o ensaio (nós, artistas, afro-americanos, estadunidenses, crianças, grupos não identificados) lançam o/a leitor/a ao desafio de captar o que cada imagem ou parte do texto quer transmitir. Isso atinge em cheio a provocação feita pelo escritor afro-americano e pelo fotógrafo judeu, que tentaram aproximar seus diferentes públicos leitores ao fervor dos Direitos Civis e a uma nação mergulhada na ilusão e no desamparo do Sonho Americano.

Figura 26 - George Lincoln Rockwell e Allen Ginsberg.



(a)



(b)

Legenda: (s) - George Lincoln Rockwell, um dos principais defensores do nazismo e inimigo declarado da causa negra nos Estados Unidos, acompanhado de outros membros do *American Nazi Party*. (b) - Allen Ginsberg, poeta, professor e ativista, considerado o fundador da *Beat Generation*.
Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Tanto o público quanto a crítica reagiram negativamente à falta de similaridade com os trabalhos fotoensaísticos que antecederam ao que se apresentou no texto e iconografia de *Nothing Personal*. A *Time Magazine* declarou que o ensaio do fotolivro é “irrelevante, obviamente precipitado”, enquanto as fotografias de Avedon concedem uma aparência desfigurada a seus modelos: numa das fotos, conforme o parecer da revista, o ex-presidente “Dwight Eisenhower parece seu próprio cadáver”, e os casais do enlace matrimonial no prédio da prefeitura de Nova Iorque “parecem arrogantes, feios, tolos; Adlai Stevenson aparenta cansado, desiludido [...]; o dramaturgo Arthur Miller parece maltrapilho, dilacerado pela ansiedade” (*TIME*, 1964, n.p.).¹²¹

A recusa mais grave e de maior amplitude foi a de Robert Brustein (1964), para quem os comentários de Baldwin são análogos ao de “um bêbado enérgico e combativo acordando de um cochilo embriagado durante um filme de despedida de solteiro, para apresentar seus comentários tagarelas, irrelevantes e já previsíveis sobre como viver, como amar e como construir Jerusalém” (BRUSTEIN, 1964, n.p.).¹²² Nas palavras do crítico,

Nothing Personal finge ser uma acusação implacável contra os Estados Unidos dos anos 1960, mas as pessoas que provavelmente comprarão este volume extravagante são os assinantes de revistas de moda, enquanto os autores moralistas da obra são eles próprios muito elegantes, ricos e chiques (BRUSTEIN, 1964, n.p.).¹²³

Com saída simultânea na Inglaterra e nos Estados Unidos, o fotolivro não emplacou uma recepção crítica em Londres diferente daquelas relatadas a priori. Andrew Sinclair (1964, p. 13) declarou no *The Guardian* que

Nothing Personal é nada além de uma obra pessoal. É a visão de dois novaiorquinos adotados, que enxergam através de uma lente negra. Richard Avedon selecionou um portfólio que compreende fotografias das personalidades ilustres, dos ignorados, dos

¹²¹ “[...] irrelevant, obviously hasty; [...] Dwight Eisenhower looks like his own corpse”; “[...] bloated, ugly, foolish; Adlai Stevenson looks tired, disillusioned [...]; Playwright Arthur Miller looks scruffy, torn by anxiety” (*TIME*, 1964, n.p.)

¹²² “[...] a punchy and pugnacious drunk awakening from a boozy doze during a stag movie, to introduce his garrulous, irrelevant, and by now predictable comments on how to live, how to love, and how to build Jerusalem” (BRUSTEIN, 1964, n.p.).

¹²³ “*Nothing Personal* pretends to be a ruthless indictment of contemporary America, but the people likely to buy this extravagant volume are the subscribers to fashion magazines, while the moralistic authors of the work are themselves pretty fashionable, affluent, and chic” (BRUSTEIN, 1964, n.p.). Em resposta a Brustein (1964), Truman Capote (1965, n.p.) defende o trabalho de Avedon e adverte: “Brustein accuses Avedon of distorting reality. But can one say what is reality in art? – ‘an artist,’ to repeat Picasso, ‘paints not what he sees, but what he thinks about what he sees.’ This applies to photography – provided the photographer is an artist, and Avedon is [...] (grifos do autor). Ver mais detalhes em Capote (1965).

desvalorizados e dos insanos; James Baldwin contribuiu com um texto apocalíptico.¹²⁴

Tais comentários são sintomáticos quando colocamos *Nothing Personal* em perspectiva à vida e obra de James Baldwin, uma vez que raros trabalhos acadêmicos, até mesmo os mais contemporâneos (salvos os que aqui dialogam com nossa reflexão), contemplam o fotolivro e a capacidade que sua linguagem e força anacrônica possuem para colocar em diálogo os Estados Unidos da década de 1960 com o de agora, especialmente se considerarmos a consolidação dos Direitos Civis naquele momento e as falhas de sua aplicabilidade, que mostraram um rosto ainda mais claro nos últimos quatro anos durante a Era Trump e os levantes de protestos relativos aos casos Eric Garner, Travon Martin e, mais recentemente, George Floyd.

O anacronismo e dissonância das imagens e texto de *Nothing Personal* nos lembra o comentário que Avedon (1993, n.p.) fez a propósito de sua autobiografia. Em breve texto introdutório a uma série colossal das fotografias mais significativas de sua carreira, o fotógrafo reflete sobre a potência anacrônica da imagem enquanto método para narrar, promover diálogos entre tempos distintos e como condição da vida humana:

Esta autobiografia não é cronológica. Eu não vivi cronologicamente. Ninguém vive. Cada momento retrocede e se move adiante em direção a todos os outros. O entrelaçamento de elementos que compõem o trabalho que desenvolvi ao longo da vida - fora da cronologia, como ecos e prenúncios - é verdadeiro, eu acho, para a forma interna de qualquer vida.¹²⁵

A ausência de datas nas legendas das fotos parece se chocar com a cristalização das imagens nos Estados Unidos do contexto da Guerra Fria e nos valores sociais tão prezados pelo espírito do estilo estadunidense de vida da época,

um mundo onde a ideia sobre o amor era barata, mas a violência não; um mundo onde o cuidado institucionalizado era um show de horrores, mas George Wallace não; um mundo onde a esperança de Baldwin por uma nova Jerusalém soava como

¹²⁴ “*Nothing Personal* is nothing but personal. It is the view of two adopted New Yorkers, who see through a glass darky. Richard Avedon has chosen a portfolio of his portraits of the illustrious, the ignored, the ignoble, and the insane; James Baldwin has contributed an apocalyptic text” (SINCLAIR, 1964, p. 13).

¹²⁵ “This autobiography isn’t chronological. I haven’t lived chronologically. No one does. Each moment reaches backward and forward to all other moments. The interweaving of elements from my life’s work – out of chronology, as echoes and foreshadowings – is true, I think, to the inner shape of any life” (AVEDON, 1993, n.p.).

uma piada de bicha para o rosto amargo do juiz Leander Perez” (ALS, 2017a, n.p.)¹²⁶.

Ao mesmo tempo, isso surte outros efeitos no modo que encaramos essas imagens hoje. As fotografias que parecem duelar entre si são capazes de travar embates com aquelas que saem nos noticiários contemporâneos e nas redes sociais em fotografia ou por *streaming* no que diz respeito à realidade contemporânea das ditas minoras nos Estados Unidos, pois revelam a duradoura desigualdade sociorracial que ainda oprime as populações negra, nativa e imigrante daquela nação.

Somente a fotografia do major Claude Eatherly, piloto da Força Aérea estadunidense que detonou a bomba atômica em Hiroshima, aparece datada (Figura 27).

Figura 27 - Major Claude Eatherly, piloto em Hiroshima, 06 de agosto de 1945.



Legenda: Claude Eatherly foi o piloto da Força Aérea responsável por lançar a bomba atômica sobre Hiroshima.

Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

A menção ao dia 06 de agosto de 1945 na legenda não se refere à data de composição da fotografia, mas ao dia do bombardeio em Hiroshima. Tanto esta imagem quanto todo o

¹²⁶ “[...] a world where the idea of love was cheap but violence wasn’t; a world where institutionalized care was a freak show, but George Wallace wasn’t; a world where Baldwin’s hope for a new Jerusalem sounded like a faggot joke next to the bitterness of Judge Leander Perez’s face” (ALS, 2017a, n.p.).

aparato iconográfico restante parecem congelados no tempo, como fantasmas a assombrarem o presente de modo análogo ao efeito que produziram durante sua concepção e se aglutinam ao retorno da supremacia branca, ao envolvimento presente dos Estados Unidos em conflitos bélicos, ao neocolonialismo e aos desafios que tais fatos impõem ao mundo contemporâneo. A incompreensão pretérita da autonomia das imagens, da força do ensaio e da atualidade de ambos é marcada pela frontalidade na qual quase todos os modelos se posicionam. Cada modelo encara o/a leitor/a com uma devolutiva do olhar enquanto uma condição para que o/a expectador/a interaja com elas.

A angústia no olhar de Marilyn Monroe, incomum à hiperssexualização que nos é transmitida em seus filmes e demais fotos, ou a astúcia e perversidade nos olhos de Leander Perez; a superexposição de Malcolm X, cujo olhar foi totalmente rasurado e permanece ilegível à “América branca”; o olhar de William Casby, que transparece o passado sombrio no qual nasceu e se libertou antes da morte; a cena flagrante de um paciente do East Louisiana, com os braços atados pela camisa de força, que encara a câmera como que se posasse de propósito para a foto são exemplos que remontam a constatação de James Baldwin ([1964] 1985, p. 390) em se tratando da sociedade estadunidense: um povo que se sente “desconfortável e provavelmente hostil quando forçado a olhar para outro ser humano”.¹²⁷

O jogo do que vemos e do que nos olha é ainda mais forte quando contemplamos as fotografias dos pacientes psiquiátricos. Avedon se hospedou no East Louisiana State Hospital por dez dias e não pode levá-los a um estúdio fabricado. Nesse caso, além da devolutiva do olhar, os modelos dominam as poses e o enquadramento de cada foto, e não o fotógrafo. Este e suas lentes são apenas instrumentos para captarem a rigidez dos membros, os músculos tensionados e as bocas contorcidas daqueles indivíduos, sem conseguir adaptar ou promover alterações na loucura e no mundo desenhado por eles. A impossibilidade de penetrar nesse mundo desconhecido e não apreensível era também um modo de responder à irmã, também portadora de necessidades especiais, através da linguagem fotográfica, aquela com que mais se identificava e conhecia.

¹²⁷ “[...] uncomfortable and probably hostile by being forced to look on another human being” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 390). Por não ter numeração de páginas, citamos o ensaio de Baldwin a partir de sua publicação na coletânea *The Price of the Ticket* ([1964] 1985) para facilitarmos a localização dos trechos no texto.

O congelamento dos corpos na captação das imagens e o rompimento da linearidade do tempo em *Nothing Personal* vai de encontro às primeiras linhas do ensaio de Baldwin, que recorre às imagens televisivas de propagandas da época e à linguagem cinemática da qual nos referimos em *Little Man, Little Man*. A plasticidade da palavra nesse primeiro excerto abaixo mostra a geração de imagens textuais a partir de uma profunda intimidade do escritor, que extrai do cotidiano, do resto, da distração, a imagem-motor de sua reflexão:

Eu costumava me distrair de manhã, antes de sair da cama, pressionando o controle remoto da televisão de um canal para outro. Esta pode ser a única maneira de assistir TV: [...] loiras e morenas e, possivelmente, ruivas – minha tela era em preto e branco – lavando os cabelos, sorrindo sem parar, dentes brilhando como a grade metálica dos carros, seios firmes, enclausurados – embalados, por assim dizer – e erguidos de modo espetacular, toda flacidez corrigida para sempre, [...] lábios cobertos de celofane, cabelo borrifado com a consistência platinada, [...] mãos impedidas de envelhecer por sabonetes muito suaves, unhas proibidas de quebrar, protegidas por esmaltes muito aveludados, dentes proibidos de apodrecer através de fórmulas químicas misteriosas, todo odor corporal concebível, independentemente da contingência, evitado por vinte e quatro horas todos os dias, para todo o sempre e sempre (BALDWIN, [1964] 1985, p. 381).¹²⁸

O trecho destacado, que povoa praticamente duas páginas sem nenhum ponto final, como uma câmera que atravessa um cenário de uma só vez em modo panorâmico, marca a descrição de Baldwin sobre as propagandas que se alastravam pelos canais de televisão enquanto via o noticiário. A descrição opositiva revela a tentativa de domesticação do corpo a partir de práticas eugênicas que circundam os Estados Unidos desde a sua formatação republicana – a higiene, o ajuste do cabelo, da pele, dos dentes, onde o padrão e ideal de corpo e beleza residem na iluminação, no alisamento dos membros, enfim, na branquitude. O relato inicial do escritor também deixa transparecer as afecções dessas imagens sobre a vida daqueles “europeus desabrigados que agora se autodenominam estadunidenses” e evidencia o quanto tais práticas provocaram a “morte para as populações nativas [e] a escravidão para os afrodescendentes” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 382).¹²⁹

¹²⁸ “I used to distract myself, some mornings before I got out of bed, by pressing the television remote control gadget from one channel to another. This may be the only way to watch TV: [...] blondes and brunettes and, possibly, redheads - my screen was colorless - washing their hair, relentlessly smiling, teeth gleaming like the grillwork of automobiles, breast firmly, chilling encased - packaged, as it were - and brilliantly uplifted, forever, [...] lips covered with cellophane, hair sprayed to the consistency of aluminum, [...] hands prevented from aging by incredibly soft detergents, fingernails forbidden to break by superbly smooth enamels, teeth forbidden to decay by mysterious chemical formulas, all conceivable body odor, under no matter what contingency, prevented for twenty-four hours of every day, forever and forever and forever [...]” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 381).

¹²⁹ “[...] homeless Europeans who now call themselves Americans”; “[...] death for the Indians [and] enslavement for the blacks” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 382).

A conexão entre os sorrisos das mulheres na propaganda com o “otimismo americano” apresentado por Hollywood e pela mídia mascara a perpetuação e ilusão do mito da branquitude e de que “heróis vieram em busca de liberdade; assim como o mito nos diz que os Estados Unidos está cheio de pessoas sorridentes” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 383).¹³⁰ O sorriso enquanto tropo da construção artificial da branquitude pela televisão também desvela um outro aspecto do projeto de construção nacional dos Estados Unidos: o mito da branquitude só se tornou seu pilar fundacional e base estrutural da racialidade porque até hoje tal nação não consegue lidar com a verdade sobre sua própria constituição. Em análise dessa problemática em *Nothing Personal*, Baldwin ([1964] 1985, p. 386) destaca a incapacidade deste país em lidar com a verdade: “vivemos sob mentiras. [...] A mentira penetrou em nossos momentos mais íntimos e nos lugares mais secretos de nossos corações” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 386).¹³¹

Dentro de um fluxo em que o público se confunde com o privado, algo relevante tanto para Avedon quanto para Baldwin, é possível perceber o quanto a paranoia da mentira sobre uma suposta superioridade racial tem mostrado suas consequências nefastas para a população negra dos Estados Unidos de modo latente ainda nos dias de hoje, quando nos atentamos para a propagação de *fake news* através de milícias digitais de grupos supremacistas brancos e a violência que geram. Em *Borrowed Dogs*, Avedon (1987, p. 53) faz algumas observações sobre seus álbuns de família enquanto montagem, invenção, não somente das poses, mas também de adereços e elementos no contexto das fotografias para que houvesse adequação de um seio familiar judeu ao Sonho Americano e à mentira da qual fala Baldwin ([1964] 1985):

Quando eu era um garoto, minha família tirava cuidadosamente nossas fotos instantâneas. Nós de fato as planejávamos. Fazíamos composições. Nós nos vestíamos bem. Posávamos na frente de carros caros, de casas que não eram nossas. Pegávamos cães emprestados. Quase todas as fotos tiradas em família quando eu era jovem tinham um cão emprestado diferente. [...] Parecia uma ficção necessária que a família Avedon possuísse cães. [...] Lá estávamos nós [...] com cães emprestados, e sempre, para sempre, sorrindo. Todas as fotografias do nosso álbum de família foram construídas com base em algum tipo de mentira sobre quem éramos e revelavam uma verdade sobre quem queríamos ser.¹³²

¹³⁰ “[...] heroes came, looking for freedom; just as the myth tells us that America is full of smiling people” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 383).

¹³¹ “We live by lies. [...] The lie has penetrated to our most private moments, and the most secret chambers of our hearts” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 386).

¹³² “When I was a boy, my family took great care with our snashots. We really planned them. We made compositions. We dressed up. We posed in front of expensive cars, homes that weren’t ours. We borrowed dogs. Almost every family picture taken of us when I was young had a different borrowed dog in it. [...] It seemed a necessary fiction that the Avedons owned dogs. [...] There we were [...] with borrrwed dogs, and always, forever, smiling. All of the photographs in our family album were built on some kind of lie about who we were, and revealed a truth about who we wanted to be” (AVEDON, 1987, p. 53).

As considerações de Avedon apontam a tentativa de reprodução e permanência memorialística de um ideal de país que não comporta a diferença que o constitui. A assimilação do sonho, da prosperidade em fotografias familiares com cães, carros, casas, todos alheios e coroados por sorrisos falsos, simboliza a mentira sobre a pretensa “identidade americana” ou aquela fundada num ideal de vida branco, cis-hetero-patriarcal e que se coloca como um anseio de todos/as.

No entendimento de Baldwin ([1964] 1985, p. 384), o cultivo do ódio e do Sonho Americano, frutos do mito da branquitude, são os principais responsáveis pela fabricação do terror nas terras ianques e daquilo que a supremacia branca inventou: o Outro. A invenção do Outro ou do “estranho”, do “bárbaro”, insere a nação numa crise de identidade e nos mobiliza a questionar de que forma é possível associar a “terra da liberdade” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 385)¹³³, o país de Hollywood, da prosperidade, à morte. Uma vez que o Outro for considerado um inimigo a ser aniquilado, “depois que for expulso – destruído –, podemos ficar em paz: essas questões desaparecerão. Claro, essas perguntas nunca desaparecem, mas sempre pareceu muito mais fácil matar do que mudar” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 386-387).¹³⁴

Algo que nos parece pertinente e não contemplado nas revisões críticas é a atenção para o peso do terror social sobre a vida das crianças afro-americanas, tanto no ensaio quanto nas fotografias que o acompanham em *Nothing Personal*. De maneira reversa, o nexo imprevisível entre texto e imagens fica bastante evidente quando observamos o modo como o fotolivro aborda a participação infanto-juvenil negra na consolidação dos Direitos Civis e as crianças e jovens negros/as enquanto vítimas diretas da violência estatal. As fotografias de Jerome Smith e Isaac Reynolds, ativistas do *Freedom Riders*¹³⁵ e alvos do FBI, seguidas da foto emblemática de Martin Luther King III, com o pai e o avô, representam a esperança de uma melhora social substantiva através das gerações futuras (Figura 28).

¹³³ “the land of the free” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 385).

¹³⁴ “Once he is driven out—destroyed—then we can be at peace: those questions will be gone. Of course, those questions never go, but it has always seemed much easier to murder than to change” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 386-387).

¹³⁵ *Freedom Riders* foram estudantes e ativistas jovens dos Direitos Civis que protestavam contra a ausência de aplicação das leis que declararam inconstitucional a segregação nos ônibus interestaduais no sul dos Estados Unidos no início da década de 1960.

Figura 28 - A família King em três gerações



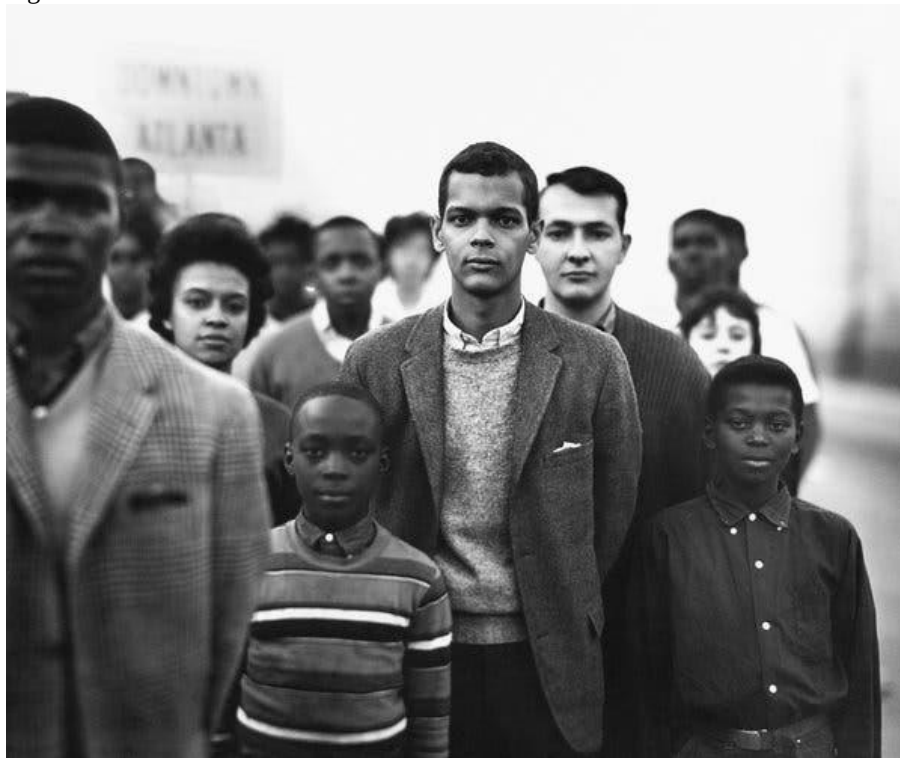
Legenda: Martin Luther King III, filho de Martin Luther King, Jr., líder dos Direitos Civis e o avô, Martin Luther King, pastor da igreja batista. Foto tirada um pouco antes de King ser preso em Birmingham, Alabama. Atlanta, Georgia, 22 de março 1963. Em *Nothing Personal* figura apenas o recorte do rosto da criança.

Fonte: ALS, 2017a, n.p.

No final do fotolivro, a fotografia de Horace Julian Bond (Figura 29), ícone de enorme representatividade para a juventude negra atuante na causa antirracista dos anos 1960, é o signo que sela o eco da voz de Baldwin sobre as fotos de Avedon, na tentativa de transparecer suas indignações frente à nação e às crianças negras: “nada é mais vívido na vida diária dos Estados Unidos”, adverte Baldwin ([1964] 1985, p. 390), “do que o fato de não termos respeito por nossas crianças, nem o fato de nossas crianças terem qualquer respeito por nós”.¹³⁶

¹³⁶ “Nothing is more vivid in America life than the fact that we have no respect for our children, nor have our children any respect for us” (BALDWIN, [1964] 1985, p. 390).

Figura 29 - Horace Julian Bond



Legenda: Julian Bond rodeado de outras crianças integrantes do *Student Nonviolent Coordinating Committee*, fotografado em 23 de março de 1963, em Atlanta. Bond foi o co-fundador do SNCC.

Fonte: AVEDON; BALDWIN, [1964] 2017, n.p.

Mais do que a busca pela conexão entre o fotolivro e a participação infanto-juvenil negra na reivindicação dos Direitos Civis, a mesclagem entre palavra e imagem proposta pelos autores dá vazão ao bombardeio de fotos e reportagens propagadas pela mídia de massa que pairavam sobre as crianças e jovens afro-americanos/as na ocasião do linchamento do adolescente Emmett Till, ocorrido em 1955 (Figura 30). Roy Bryant e J. W. Milam, dois homens brancos que acusaram o garoto de ter insultado a esposa de Bryant, mutilaram o corpo do adolescente, encontrado três dias depois no rio Tallahatchie, no Mississippi. A publicização das fotos de um jovem de 14 anos com um largo sorriso paralelas àquelas em que seu corpo aparece completamente desmembrado figurou durante muito tempo nas páginas policiais da imprensa estadunidense e permaneceram por anos na mente da juventude afro-americana, principalmente das crianças e adolescentes negros/as associados/as à SNCC ou aqueles/as que estiveram à frente da *Children's Crusade*¹³⁷, pois temiam um dia fazer parte daquele espetáculo de horror.

¹³⁷ Em maio de 1963, mais de mil estudantes negros/as faltaram às aulas e se reuniram na frente da Igreja Batista de Birmingham, Alabama, para marcharem até o centro em protesto ao racismo. A polícia prendeu centenas de jovens e usou a força para deter outros/as manifestantes que promoveram uma nova passeata no dia seguinte. Há um enorme acervo digital na *Library of Congress* de fotografias de crianças negras espancadas por policiais e

Figura 30 - Emmett Till



Legenda: Fotografia mais difundida de Emmett Till em jornais e revistas à época de seu assassinato.
Fonte: CAPSHAW, 2014, n.p.

A dualidade que envolveu a exposição da morte de Till, com a exibição de uma fotografia que evoca a juventude e a serenidade e de outra que traz à tona a destruição de seu corpo, levaram ao entendimento de que o trauma envolvendo o assassinato do garoto jamais poderia ser compreendido em sua inteireza sem a construção visual de sua integridade. Se foi possível às crianças e jovens negros/as se identificarem com a fotografia daquele adolescente alegre e de gravata e serem assombrados/as pelas outras que deflagram a violência contra seu corpo é porque

lembrar Till permite-nos compreender a reverberação das imagens umas contra as outras e contra o contexto social, permitindo-nos reconhecer que nenhum momento da infância negra emoldurada por uma fotografia pode existir sozinho e que as fotografias do passado podem tocar e afetar o presente (CAPSHAW, 2014, n.p.).¹³⁸

lançadas aos cães a mando da delegacia local. Tal protesto ficou conhecido como *Children's Crusade* e só terminou com a intervenção do Departamento de Justiça dos Estados Unidos.

¹³⁸ “Remembering Till permits us to understand the reverberation of images against each other and against the social context, allowing us to recognize that no moment in black childhood framed by a photograph can ever exist alone, and that photographs of the past can touch and affect the present” (CAPSHAW, 2014, n.p.).

A foto de Till assassinado é uma imagem que, pelo simples fato de ser vista, gerou enorme trauma para milhares de afro-americanos/as, mas foi forte o suficiente para estimular crianças e jovens negros/as a fazerem parte de um movimento antirracista potente. Além da fotografia de Till, aquelas em que aparecem as inúmeras crianças que foram presas ou vítimas de bombas em Birmingham na *Children's Crusade* ou a das quatro meninas que sofreram com o ataque terrorista de supremacistas brancos à Igreja Batista na mesma cidade e no mesmo ano eram imagens de enorme poder político dentro do movimento pelos Direitos Civil.¹³⁹

A circulação dessas imagens na imprensa negra impulsionou o *Civil Rights Act of 1964* e mobilizou inúmeros ativistas dos anos 1940 ao início dos anos 1970. A figuração da infância e juventude negras em *Nothing Personal*, de modo implícito ou explícito, colocou em pauta o ativismo infanto-juvenil negro nos Estados Unidos enquanto a gênese da criação de um arquivo fotográfico que conferiu protagonismo à cidadania das gerações negras mais jovens. Esse público leitor pode se ver e se perceber por entre as linhas e imagens do fotolivro e enquanto principal parte atuante do ativismo que promoveu enorme transformação social a partir da integração escolar e urbanística entre brancos e negros. Também puderam conferir em que medida James Baldwin foi capaz de articular sua escrita ao uso do gênero fotolivro enquanto um modo de libertação da infância e juventude afro-americanas de um roteiro hollywoodiano em que tal fração demográfica não passa de uma reprodução em série do efeito “Emmett Till”, sem nenhuma possibilidade de agência sobre si.

A reversão de valores e estereótipos nas imagens de crianças negras que atravessa tanto *Little Man, Little Man* quanto *Nothing Personal* e o protagonismo infantil negro que sobressai em ambas as obras derivam de um longo processo em que escritores/as, como James Baldwin, ilustradores/as, fotógrafos/as, estudiosos/as e ativistas afro-americanos/as perceberam o impacto das visualidades na perpetuação do racismo diário, mas também viram no plano visual um instrumento capaz de deturpá-lo e combatê-lo.

¹³⁹ Quando Avedon retornou do Sul para reunir as fotos de *Nothing Personal*, ele treinou em seu estúdio vários jovens negros da SNCC para que fossem capazes de elaborar imagens instantâneas no estilo fotojornalístico e que os arquivos fossem mais facilmente acolhidos pela imprensa hegemônica. Tais fotografias apareceram, em 1965, numa exposição promovida por Avedon na Visual Arts Gallery. Ver mais detalhes em Gefter (2017).

A exemplo de Emmett Till, o consumo público de corpos negros em extermínio e de sua fixação imagética nos Estados Unidos é uma prática centenária. De crianças a adultos, a “negrofilia” [*negrophilia*] (ARCHER, 2014) ou o voyeurismo branco sobre imagens que retratam estupros públicos, espancamentos e linchamentos de pessoas negras percorrem a história das visualidades estadunidenses desde o século XIX, arrastando seus efeitos reprodutivos aos dias atuais por transmissão em *streaming* pelas redes sociais, bem como pela distribuição de imagens de cidadãos/ãs afro-americanos/as pela mídia hegemônica – televisiva, jornalística, literária, publicitária, entre outras – atreladas à hiperssexualização, ao uso de drogas, à AIDS e aos problemas de cunho racial e socio-econômico.

A luta para afastar o corpo negro do plano da violência física e simbólico-imagética nos Estados Unidos tem sido travada desde o final do século XIX, período que coincidiu com o surgimento e ampliação do uso da fotografia naquele país por uma minoria de pessoas negras, que se utilizaram do registro fotográfico como uma forma de moldar sua própria imagem, ao colaborarem com fotógrafos e mostrarem-se como gostariam de ser vistos. Embora saibamos que o consumo macabro e compulsivo de um enorme acervo fotográfico que cobria, principalmente, os linchamentos de pessoas negras em praça pública e os transformavam num espetáculo e em souvenirs enviados pelos cidadãos presentes a parentes e amigos, houve um enorme movimento que antecede em muito o evento Emmett Till e que se arrasta aos nossos dias, de outros modos e por outras vertentes, sobre a conversão desse acervo em instrumento de luta política¹⁴⁰.

Se, por um lado, houve uma enorme tentativa de politizar essas fotografias e hoje, mais ainda, de “descolonizar a câmera” (SEALY, 2019), na tentativa de ler o arquivo fotográfico fora da narrativa dominante de sua produção e promover um olhar acurado e mais libertário do passado, por outro, é preciso considerar que desde o início do século XX há um forte impulso na publicação de imagens pictóricas e fotográficas de afro-americanos/as que escapam à imposição colonial e à estereotipagem.

¹⁴⁰ Alguns estudiosos do campo fotográfico têm se dedicado a escrever sobre esse acervo enquanto um desdobramento da história das relações raciais nos Estados Unidos. Conforme relatou Leon Litwack (2000, p. 10), “the use of the camera to memorialize lynchings testified to their openness and to the self-righteousness that animated the participants. Not only did photographers capture the execution itself, but also the carnival-like atmosphere and the expectant mood of the crowd [...]”. Baldwin descreve de modo bastante fotográfico seu primeiro trajeto ao Sul dos Estados Unidos. Ao sobrevoar o Sul pela primeira vez, Baldwin ([1961] 1963, p. 87) não conseguiu deixar de lembrar dos inúmeros episódios de linchamento dos quais ouvia falar e, mesmo em caráter imaginativo, relatou: “I could not suppress the thought that this earth had acquired its color from the blood that had dripped down from these trees. My mind was filled with the image of a black man, younger than I, perhaps, or my own age, hanging from a tree, while white men watched him and cut his sex from him with a knife.” Para um aprofundamento no assunto, ver os trabalhos notáveis de Leigh Raiford (2003; 2006) e toda a compilação imagético-textual em *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*, elaborada por Litwack (2000), em conjunto com inúmeros pesquisadores das artes visuais.

Infelizmente, ainda hoje, sabemos muito mais sobre os impactos desumanizantes dos daguerreótipos de Louis Agassiz em torno de pessoas negras escravizadas do que sobre as impressões positivas da audiência negra – escravizada e liberta – no fim do século XIX ao início do século XX em torno dos investimentos imagéticos utilizados por Ida B. Wells, as fotografias de Frederick Douglass, Sojourner Truth, Harriet Jacobs, Paul Laurence Dunbar, Louisa Picquet e Booker T. Washington, entre outros nomes de peso da história afro-americana (WALLACE; SHAWN, 2012). Sabemos menos ainda sobre como uma produção imagética massiva de e para crianças negras se deu nos Estados Unidos a fim de sobrepor os estereótipos raciais que cristalizaram o corpo negro em representações textuais e imagéticas reducionistas.

A preocupação com a autoestima das crianças negras relatadas por Baldwin, seja em *Little Man, Little Man* ou em *Nothing Personal*, se esbarra no desejo do escritor por uma mudança substancial no currículo das escolas nos Estados Unidos. Em declaração a uma plateia composta por professores, Baldwin ([1963], 1985, p. 329) declarou em seu discurso que

se, por exemplo, alguém conseguisse mudar o currículo de todas as escolas para que pessoas negras aprendessem mais sobre si mesmas e suas reais contribuições para essa cultura, estaríamos liberando não apenas a população afro-americana, como também a branca, que nada sabe sobre sua própria história¹⁴¹.

As colocações do escritor sobre a falha no sistema educacional estadunidense já haviam sido postas em evidência por W. E. B. Du Bois no início do século XX, com sua proposta de alteração no currículo básico nacional a partir da estruturação da revista literária infanto-juvenil *The Brownies' Book* (1920-1922). Com base na crença pautada na necessidade de uma “ascensão racial” [*racial uplift*] das crianças afro-americanas, algo bastante discutido em seu famoso texto *The Talented Tenth* ([1903] 2007), Du Bois idealizou uma revista que presava pelo investimento na educação das crianças negras enquanto o único modo de libertá-las do regime escravista e de promover um crescimento econômico nas famílias afro-americanas¹⁴². Para Du Bois (1920a), a história da população afro-americana reside na infância negra. Se em *The Souls of Black Folk* o sociólogo desenvolve o “problema da linha

¹⁴¹ “[...] if, for example, one managed to change the curriculum in all the schools so that Negroes learned more about themselves and their real contributions to this culture, you would be liberating not only Negroes, you’d be liberating white people who know nothing about their own history” (BALDWIN, [1963], 1985, p. 329).

¹⁴² A discordância ideológica entre Booker T. Washington e a abordagem do sociólogo em *The Talented Tenth*, no qual declarou acreditar que um grupo de afro-americanos talentosos lideraria uma revolução em prol de uma ascensão racial, gerou inúmeras críticas na época em que concebeu tal ensaio e reuniu os primeiros textos de *The Brownies' Book*. Para uma discussão mais aprofundada no assunto, ver Capshaw [Smith] (2004, p. xv –xviii).

cor” enquanto o fator determinante para as relações entre negros e brancos no século XX, à medida que publica *Darkwater* (1920a), seus argumentos passam a se centrar na infância negra: “todos os nossos problemas estão centrados na criança” (DU BOIS, 1920a, p. 213)¹⁴³. Além do avanço na educação das crianças negras, Du Bois (1920a) acreditava que era preciso iniciar as novas gerações desde cedo ao ativismo e às discussões sobre o racismo.

Como grande parte das pesquisas acadêmicas têm ignorado a história da infância negra nos Estados Unidos e se limitado até agora a lê-la sob as lentes das *slave narratives*, a infância negra, durante grande parte dos séculos XVIII e XIX, funcionou como uma metáfora tão forte ligada à dependência e ao analfabetismo, que sua sombra paira ainda hoje sobre as crianças afro-americanas (CAPSHAW; DUANE, 2017). Os/As afro-americanos/as sempre foram vistos/as, tanto pelo sistema judicial, quanto em sua própria presença na sociedade estadunidense, como indivíduos incapazes de gozarem a cidadania plena e de governarem a si próprios. Em resumo, os indivíduos negros dos Estados Unidos foram infantilizados ao ponto de serem consideradas “crianças perpétuas” e, mesmo quando crianças de fato, foram privados de usufruírem da própria infância para o lazer e o acesso ao letramento. Dessa forma, a iniciativa de Du Bois em vislumbrar o acesso à educação para as crianças negras e de incentivar a produção imagético-literária, conferindo protagonismo a este grupo social, foi um modo de combater as hierarquias raciais de modo mais efetivo.

The Brownies' Book foi uma revista de curta duração, mas seu surgimento catapultou a produção em larga escala de uma literatura infantil com vistas a contemplar crianças negras assim que lançou seus primeiros números. A representação negativa ou quase inexistente de crianças negras na produção literária infanto-juvenil estadunidense sempre foi a norma de todo o século XIX até meados do século XX (VAUGHN-ROBERSON; HILL, 1989). Embora saibamos que a produção literária em torno da vida infantil afro-americana já existia antes desta revista, nada comparado a *The Brownies's Book* e de sua visão sobre a infância afro-americana havia sido laçado antes¹⁴⁴. Além de promover uma reinvenção da infância negra no

¹⁴³ “[...] all our problems center in the child” (DU BOIS, 1920a, p. 213).

¹⁴⁴ Desde o século XVIII, crianças afro-americanas têm sido retratadas tanto em livros infantis quanto em outros suportes artísticos de modo estereotipado e pejorativo. A literatura elaborada por afro-americanos/as para o público infantil negro veio à tona somente no século XIX (HARRIS, 1990, p. 540). A expansão dessa nova tradição literária caminhou em paralelo ao desenvolvimento de uma classe média afro-americana que teve acesso ao letramento e que se preocupou em compor uma literatura específica para as crianças afro-americanas. O aprimoramento dessa produção literária só veio ocorrer em 1900, à medida que editoras negras começaram a surgir e editoras chefiadas por pessoas brancas também passaram a publicar esses autores (HARRIS, 1990, p. 545). Não muito diferente do que ocorreu com a literatura escrita por pessoas negras para adultos, os livros de temática infanto-juvenil escritos e ilustrados por afro-americanos/as nunca foram um componente central no currículo escolar dos Estados Unidos. Além de questões editoriais e do acesso ao público principal ao qual se

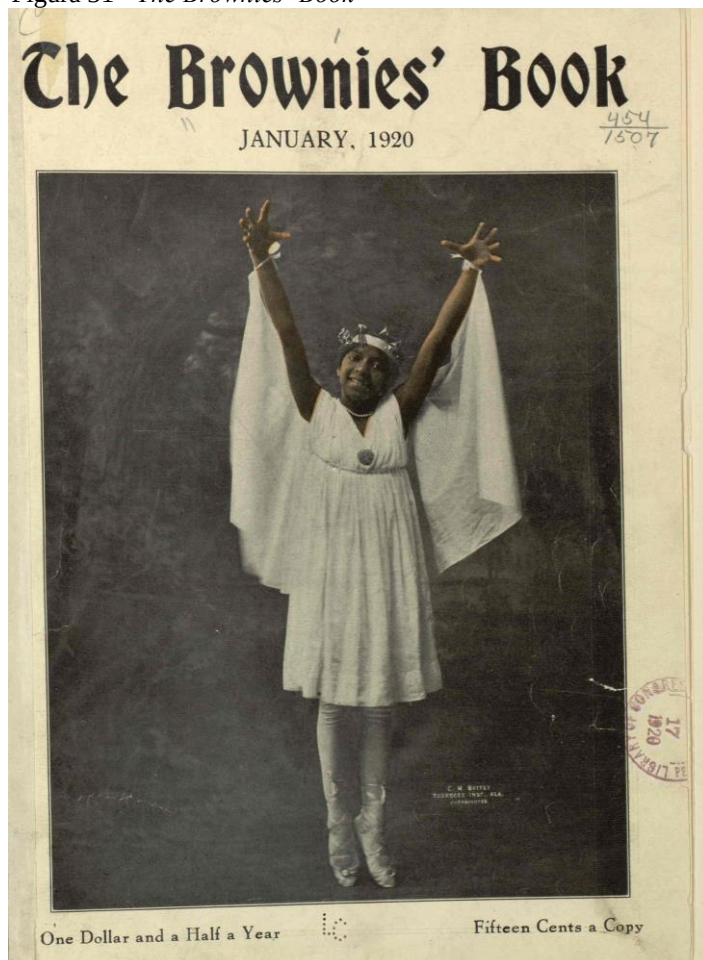
imaginário social estadunidense tanto de seus leitores negros quanto dos brancos, Du Bois auxiliou na consolidação de uma literatura infantil afro-americana ainda em estágio embrionário, mas que mostrava uma feição bastante consistente para os percalços da época em que se estabelecia.

O projeto de Du Bois conseguiu unir o público que lia o importante e pioneiro jornal *The Crisis*, editado pela NAACP, bem como os/as leitores/as de *The Brownies' Book*, diluindo as fronteiras entre poesia, ficção e não ficção para adultos ou crianças e incentiva as crianças a se inteirarem das lutas antirracistas, geralmente restrita aos adultos. Por outro lado, os movimentos pela igualdade racial do Sul passaram a utilizar textos infantis ligados ao *New Negro Movement* para instruírem leitores/as negros/as adultos/as. A partir disso, as crianças negras são motivadas a assumirem enorme protagonismo na liderança de atos antirracistas (CAPSHAW [SMITH], 2004, p. xx-xxi).

Na combinação entre literatura, fotografia e desenho, Du Bois promoveu a publicação de inúmeros escritores negros tornados clássicos anos depois, como Langston Hughes, Arna Bontemps¹⁴⁵, entre outros autores e precursores da Renascença do Harlem. O maior impacto de *The Brownies' Book* estava em sua estrutura visual e no poder de narrar outras impressões da infância negra a partir da imagem e do texto. Nas fotografias, crianças negras vestem roupas finas e posam sorridentes para os fotógrafos ou desenhistas (Figura 31). As imagens contradizem tudo o que se criou antes e durante aquele momento em termos textuais e visuais, ao reforçar a humanidade dos/as leitores/as, escritores e modelos nas ilustrações.

direcionavam, os livros infantis para/sobre crianças negras sofreram muitos embargos devido ao estabelecimento do estudo, divulgação e canonização de uma literatura infantil estritamente branca e anglo-saxã, que se limitam a refletir as experiências, valores e perspectiva de vida de pessoas brancas.

¹⁴⁵ Hughes publicou 59 poemas em *The Brownies Book*, reunidas posteriormente sob o título *The Dreamer Keeper* (1932). Publicado pela Knopf, o livro foi um marco da literatura infantil afro-americana, ao ser lançado por uma editora de grande porte. Em parceria com Hughes, Bontemps publicou *Popo and Fifina: Children of Haiti* (1932) e seguiriam com uma forte amizade e parcerias na escrita de inúmeros outros livros infantis.

Figura 31 - *The Brownies' Book*

Legenda: Capa da edição de janeiro/1920 de *The Brownies' Book*.

Fonte: DU BOIS, 1920b, n.p.

A importância de escritores negros de literatura infantil dos anos 1920 aos 1950, cujo trabalho reside em contar histórias direcionadas a crianças negras, pode ser melhor entendida à luz das representações da infância negra em livros infantis escritos e/ou ilustrados por autores brancos durante essas quatro décadas do último século. Do final do século XIX até o final dos anos 1950, afro-americanos/as foram repetidamente representados/as enquanto sub-humanos/as na literatura produzida nos Estados Unidos.

As representações estereotipadas de pessoas negras encontradas na literatura infantil do século XIX até o final dos anos 1950 não diferia tanto daquelas encontradas na literatura para adultos. Dorothy Broderick (1973) faz uma reflexão sobre livros infantis publicados entre 1827 a 1967 nos Estados Unidos para averiguar como se deu, nesse intervalo de tempo,

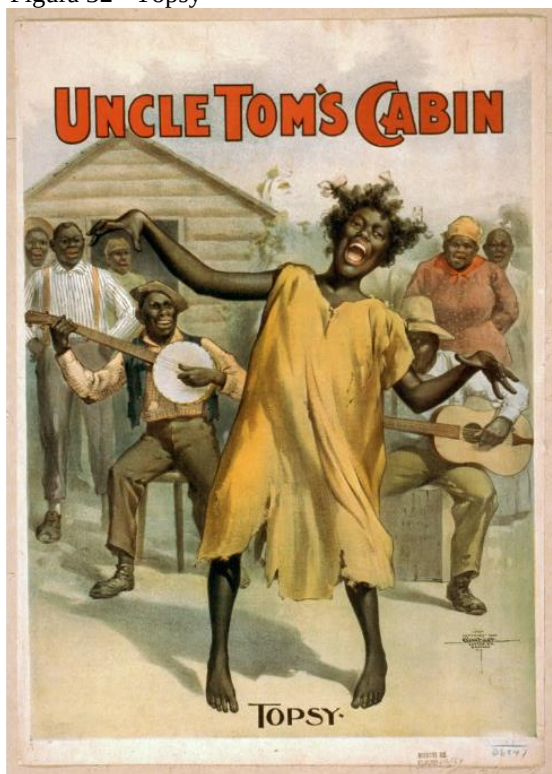
a representação imagético-literária das crianças afro-americanas. Embora contemple também livros publicados por autores/as negros/as, Broderick (1973) centra suas análises primordialmente em livros publicados por autores/as brancos/as, que, com poucas exceções, quando trouxeram em suas obras personagens negros/as, a grande maioria deles eram adultos. Principalmente a partir dos escritos datados do século XIX, Broderick (1973) relata que esses personagens são sempre postos na condição de servos ou escravizados e a serviço de crianças brancas e de suas famílias, caricaturando a presença negra enquanto uma condição inferior e naturalizada de humanidade.

Em análise aos escritos literários estadunidenses datados de 1832 a 1930, Sterling Brown (1933) notou que havia a predominância de sete “tipos raciais” ou estereótipos que marcaram as representações de pessoas negras ao longo da produção literária estadunidense do intervalo de tempo mencionado: o escravizado contente [*the contented slave*], o miserável liberto [*the wretched freeman*], o negro zombeteiro [*the comic Negro*], o negro mal encarado [*the brute Negro*], a trágica mulata [*the tragic mulato*], o negro pitoresco [*the local color Negro*] e o negro exótico e primitivo [*the exotic primitive*]. De todos aqui apresentados, o estereótipo que mais se repete nessa produção literária é o do *comic Negro*, que, com o passar do tempo, passou a figurar na literatura, nas propagandas e na imprensa enquanto *coon*, *Sambo* ou sua variação vocabular mais difundida – *pickaninny*: “pequeninos (*pickaninnies*) de olhos arregalados, os animadores de pastelão, os criadores de histórias mirabolantes” (HALL, [2013] 2016, p. 177), ou ainda, “os *niggers* inúteis, aquelas criaturas subhumanas, suspeitas, loucas, preguiçosas, que não servem para nada senão comer melancia, roubar galinhas, atirar lixo ou massacrar a língua inglesa (BOGLE, 1973, p. 7)¹⁴⁶.

Para Rudine Sims Bishop (2007, p. 69), a personagem Topsy de *Uncle Tom's Cabin* (1852) é o protótipo das figurações estereotípicas de crianças negras nos Estados Unidos (Figura 32).

¹⁴⁶ “[...] no-account niggers, those unreliable, crazy, lazy, subhuman creatures good for nothing more than eating watermelons, stealing chickens, shooting crap, or butchering the English language” (BOGLE, 1973, p. 7). Durante a Emancipação, muitos dos ex-escravizados que adquiriram posses de terras cultivavam e comercializavam melancias enquanto um modo inicial de sobrevivência. Em desacordo ao progresso econômico e social negro, muitos ex-senhores das *plantations* promoveram a disseminação do fruto enquanto um símbolo da fome exagerada dos/as afro-americanos/as, o que também virou sinônimo de sujeira e infantilização de pessoas negras. A partir de 1860, a melancia passou a ser um tropo racista que figurou muito na mídia impressa do pós-Emancipação e a passou a suplantiar as justificativas racistas de que os/as afro-americanos/as não estavam prontos/as para exercerem sua cidadania.

Figura 32 - Topsy



Legenda: Ilustração caricaturada da personagem Topsy, de *Uncle Tom's Cabin*.

Fonte: LIBRARY OF CONGRESS, 1899.

A narrativa de *Uncle Tom's Cabin* desenvolve inúmeros traços que incorporam a imagem do *pickaninny*, o que serviu de modelo para a aparição deste mesmo “tipo racial” em outros livros infantis. Em perspectiva similar à Topsy, *Ten Little Niggers* (1869) inaugura uma narrativa em rimas sobre 10 meninos negros, cujas ilustrações carregam a ênfase no exagero das formas anatômicas dos lábios, dentes e olhos. Com saída simultânea em Londres e Nova Iorque, *Ten Little Niggers* teve inúmeras reedições e traduções. Um a um dos 10 garotos negros retratados nas rimas morre na narrativa, ou sufocados por um urso ou engolidos por um peixe gigante (Figura 33).

Figura 33 - Extermínio de meninos negros em *Ten Little Niggers*



Legenda: Cena em que um dos meninos da narrativa *Ten Little Niggers* é engolido pelo peixe.

Fonte: *TEN LITTLE NIGGERS*, 1897.

Aos poucos, as reedições de *Ten Little Niggers* substituíram o peixe por crocodilos, fazendo menção às fantasias raciais replicadas na Era Jim Crow de que crianças negras eram utilizadas enquanto iscas para alimentar crocodilos, reconhecidas principalmente no Sul enquanto *alligator baits*. Um famoso cartão postal dos anos 1920 carrega em plano horizontal quatro crianças negras, sob um fundo branco, com o título *Alligator Bait*, fazendo alusão a essa fantasia racista difundida à época (Figura 34).

Figura 34 - *Alligator Bait*



Legenda: Crianças negras retratadas como iscas de crocodilo em cartão postal.

Fonte: SHEEHAN; GATES, 2014, p. 33.

Em desdobramento a tais representações e com ampla divulgação e financiamento pelo império britânico, a obra de *The Story of Little Black Sambo* ([1899] 1923), de Helen Bannerman (1862–1946) insere seus personagens infantis negros dentro de uma paisagem indiana selvagem, repleta de figuras antropomórficas de tigres, bem como pessoas negras com características físicas exageradas e com imagens que as relacionam às *plantations* e aos menestréis (Figura 35)¹⁴⁷. A partir de caricaturas de pessoas negras enquanto primitivas, a própria versão estadunidense autorizada e sem data de publicação de *Little Black Sambo* traz figurações de crianças negras movidas pela selvageria e de seus triunfos perante os animais selvagens. A textualidade e imagens desta versão permanece até hoje no imaginário nacional enquanto um clássico da literatura infantil nos Estados Unidos. Prova disso é a tentativa de autores negros, como Julius Lester, em recontar tal narrativa sob uma perspectiva negra em *Sam and the Tiggers* (1996), de modo a reverter os estereótipos que ela carrega.

¹⁴⁷ Menestréis eram atores brancos que interpretavam caricaturas negras com os rostos escurecidos de tinta ou carvão [*Black face*], como forma de criar comicidade com a exaltação exagerada da fisiologia corporal negra. Esses espetáculos teatralizados eram elaborados também por pessoas negras, o que sedimentava ainda mais os estereótipos na audiência branca dos anos 1930 e 1940.

Figura 35 - Little Black Sambo e sua família.

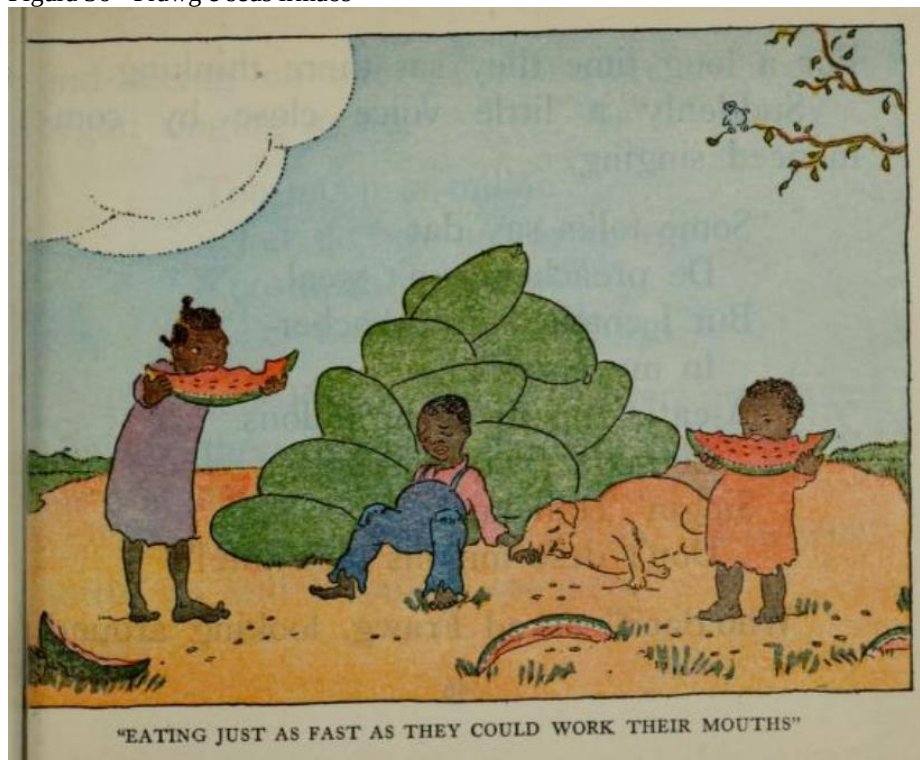


Legenda: Imagem da contracapa de *The Story of Little Black Sambo*.
Fonte: BANNERMAN, [1899] 1923, n.p.

Frawg (1930), de Annie Vaughan Weaver (1905-1982), também inclui uma devastadora reprodução deste “tipo racial”. *Frawg* e seus irmãos vivem numa *plantation* do Alabama (Figura 36). Rodeados de melancias e movidos pela preguiça, os personagens recebem bastante atenção de Hugh Lofting, autor do posfácio do livro de Weaver, garantindo ao/à leitor/a que a autora possuía autoridade para retratar pessoas negras em sua narrativa, uma vez que ela possui “vasto conhecimento” sobre elas: “os melhores desenhos de Weaver são aqueles em que ela retrata ‘pessoas de cor’. [...] E ela não somente é capaz de desenhá-las, como também as conhece” (LOFTING apud WEAVER, 1930, p. 127)¹⁴⁸. Tanto Weaver quanto todos os/as outros/as autores/as brancos “conheciam” pessoas negras sob o ponto de vista da servidão e da ausência de humanidade. A autoridade que acreditavam ter em narrar ou ilustrar histórias de/sobre crianças negras era um modo de impor e propagar uma suposta superioridade sobre aquelas a quem marcavam os corpos e a história com representações estereotipadas.

¹⁴⁸ “The pictures she draws best are pictures of coloured people. [...] And not only can she draw pictures of them, but she really knows them” (LOFTING apud WEAVER, 1930, p. 127).

Figura 36 - Frawg e seus irmãos



Legenda: Cena ilustrada da narrativa *Frawg*, em que ele e seus irmãos comem desesperadamente as melancias que encontraram.

Fonte: WEAVER, 1930, p. 45.

Com a globalização do capitalismo europeu, ideias estereotipadas sobre o corpo de crianças negras encontraram suporte na cultura visual dos Estados Unidos para além da literatura infantil e passaram a figurar em brinquedos, revistas, propagandas, cartões postais, marcas de sabão e todo tipo de comunicação que o Império britânico estabelecia com as colônias através da circulação de bens materiais e culturais. Após aparecer no livro infantil *The Adventures of Two Dutch Dolls* ([1895] 2005), o boneco Golliwog (Figura 37), por exemplo, se popularizou na Inglaterra e na Austrália, passando a figurar em vidros de geleias comercializadas pela James Robertson & Sons e em bonecos de pele negra, lábios grossos e vermelhos e cabelos crespos e altos.

Figura 37 - O Golliwog

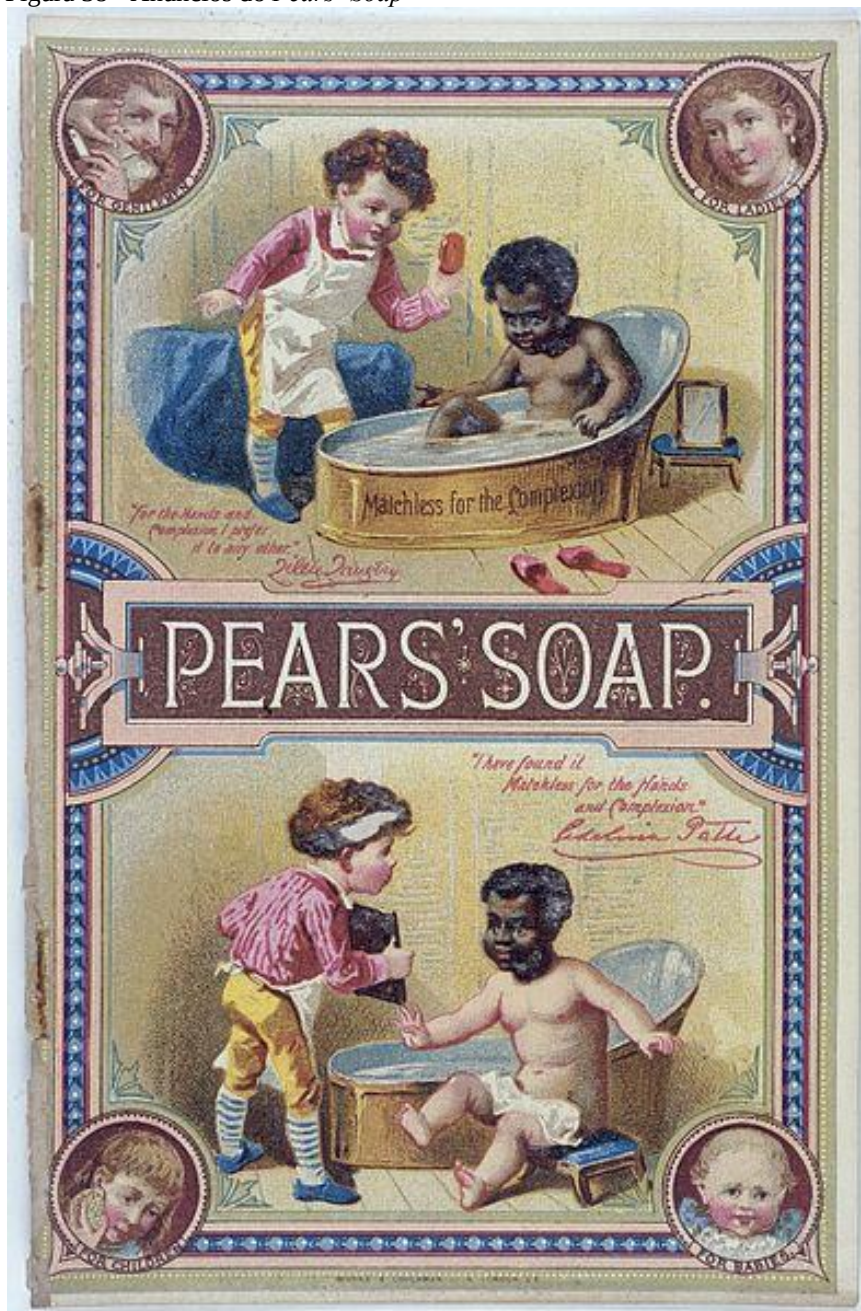


Legenda: As bonecas Peggy Deutchland e Sarah Jane, acompanhadas numa aventura pelo Golliwog.

Fonte: UPTON, [1895] 2005, n.p.

Uma coleção numerosa de caricaturas estereotipadas de crianças negras passou a surgir em propagandas de sabão. A A. & F. Pears Limited ficou famosa por disseminar uma propaganda em que uma criança branca, com o rosto corado, oferece um sabão a uma criança negra, mergulhada numa bacia (Figura 38). No final da imagem, a criança negra aparece com a pele praticamente toda clareada, realçando o papel protagonista das fábricas de sabão nos regimes coloniais na disseminação de propagandas onde a pele negra era algo que pudesse ser “limpo”, “removido”, portanto, “adaptado” à branquitude.

Figura 38 - Anúncios do *Pears' Soap*



Legenda: Propaganda do *Pears' Soap*. Londres, 1880.
 Fonte: SHEEHAN; GATES, 2014, p. 35.

Mesmo com a presença marcante de *The Brownies' Book* e da consolidação de uma literatura infantil afro-americana a partir de suas publicações, com o surgimento do cinema quase concomitante ao projeto de Du Bois, a imagem do *pickaninny* e de outros “tipos raciais” estabelecidos por suportes pictóricos, literários, comerciais e fotográficos ganhou outras variações e modificações nos Estados Unidos, a depender do contexto. Do registro estático ao registro em movimento através do cinema, a “gramática básica da representação

racial” (HALL, [2013] 2016, p. 177) migraria da esfera antropológica para a cultural, com um suporte arquivístico diferenciado e mais imediato, facilitador da gestação de novas configurações da tipificação racial e o modo como o cinema contaminou o fazer fotográfico e sua leitura de maneira mais direta e acelerada.

“Meu filme começaria com escravizados embarcando no bom navio *Jesus*”, declarou James Baldwin ([1961] 1963, p. 144): “um navio branco em um mar sombrio, com senhores de engenho tão brancos quanto as velas de seus navios, e escravizados tão negros quanto o oceano. Teria um escravizado intransigente, uma figura eterna, destinado a aparecer e ser morto a cada geração”.¹⁴⁹ Baldwin ([1961] 1963) encerra seu ensaio sobre Ingmar Bergman com uma breve descrição sobre o cenário de um filme que ele próprio gravaria se tivesse tido oportunidade. Ler esse trecho nos dias de hoje soa bastante familiar quando nos deparamos com a película *8 Possible Beginnings or: The Creation of African-America* (2005), exibido em uma das duas paredes dominadas por películas na última sala da exposição *God Made My Face: A Collective Portrait of James Baldwin*. Para Hilton Als (2019a), se Baldwin não foi capaz de realizar o sonho de fazer um filme em Hollywood, *8 Possible Beginnings* pelo menos rememora o tipo de filme que Baldwin teria feito. A película em preto e branco de Walker se converte numa *slave narrative* guiada por imagens que conferem à voz da diretora e de sua filha no fundo do filme um tom sombrio e destacam a violência enquanto ingrediente maior da origem da Afro-América.

Nas notas autobiográficas de *Notes of a Native Son*, Baldwin fez um comentário que nos instiga a estabelecer outras conexões com o filme de Walker enquanto um trabalho que provavelmente teria feito: “sobre meus interesses: não sei se tenho algum, a menos que o desejo mórbido de possuir uma câmera de dezesseis milímetros e fazer filmes experimentais seja encarado de tal modo” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 5-6).¹⁵⁰ David Gerstner (2011, p. 73) esmiúça o quanto esse “desejo mórbido” por uma câmera e de fazer filmes experimentais fez da escritura baldwiniana um arquétipo cinematográfico, na medida em que o interesse por criar arte

¹⁴⁹ “My film would begin with slaves, boarding the good ship *Jesus*: a white ship, on a dark sea, with masters as white as the sails of their ships, and slaves as black as the ocean. There would be one intransigent slave, an eternal figure, destined to appear, and to be put to death in every generation” (BALDWIN, [1961] 1963, p. 144).

¹⁵⁰ “About my interests: I don’t know if I have any, unless the morbid desire to own a sixteen-millimeter camera and make experimental movies can be so classified” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 5-6).

cinematográfica perpassa sua estilística e, muitas vezes, dita os rumos de suas narrativas e de seus personagens.

Essa relação entre Baldwin e o cinema (um caso de amor e ódio, diga-se de passagem) impactou, para além de *Little Man, Little Man* e *Nothing Personal*, grande parte de suas narrativas, do início ao fim da carreira, onde a técnica do fluxo da câmera, observada por Sharifa-Rhodes (2011), evoca também os espaços onde o cinema se materializa (as salas que abrigam os telões, as bilheterias, marquises, etc.) como locais onde as identidades dos personagens se metamorfoseiam ou onde eles se cruzam e alteram seus destinos. O cinema é também uma via por onde a subjetividade desviante e a escrita de Baldwin se movem e provocam curtos-circuitos na racialidade e na heteronormatividade. A linguagem cinemática empregada por Baldwin, principalmente em suas obras mediadas por colaborações, dilui essas binaridades que regem as sociedades onde a raça estrutura as relações de poder.

Não somente em termos de estilo ou de um recurso literário, o cinema foi para James Baldwin um de seus anseios profissionais, que o levou a escrever adaptações de suas próprias obras para as telas. Embora nenhuma delas tenha sido filmada, os tratamentos cinematográficos conferidos às adaptações de *Another Country*, *O Quarto de Giovanni* e *Blues for Mister Charlie*, e de pelo menos três roteiros originais e de outras incontáveis tentativas de adaptações cinematográficas, mostram um escritor cuja escrita criativa é concebida, como nos termos de Lucia Rebello e Tatiana Pereira (2008, p. 35), como um “código ou ‘matriz aberta’, que permit[e] novas formas de representação, encenação ou redesenho da intenção comunicativa da obra”.

Seu projeto cinematográfico mais conhecido e audacioso é o roteiro sobre a vida de Malcolm X, mais tarde publicado sob o título *One Day When I Was Lost* (1972). No final de 1967, a Columbia Pictures encomendou a Baldwin um roteiro sobre Malcolm X, sobre quem já havia pensado escrever, partindo para Genebra apenas com uma cópia Autobiografia de Malcolm X, de Alex Haley (1965), “lendo e relendo – ou melhor, atravessando infinitamente – a grande selva do livro de Malcolm” (BALDWIN, 1972, p. 99)¹⁵¹. O que parecia ser uma grande chance de estreiar em Hollywood tornou-se um pesadelo para o escritor: a Columbia o associou a um roteirista branco que cortou e reescreveu várias de suas cenas, na tentativa de minimizar a força política de Malcolm X através do filme. Embora o fato tenha provocado a desistência de Baldwin em continuar a trabalhar no filme e apesar de os críticos centrarem suas análises em torno dessa obra enquanto o flerte maior do escritor com Hollywood, Hayley

¹⁵¹ “[...] reading and re-reading - or, rather, endlessly traversing - the great jungle of Malcolm’s book” (BALDWIN, 1972, p. 99).

O'Malley (2021) confere maior amplitude às ambições cinematográficas de Baldwin. A pesquisadora chama atenção para as décadas de 1960 e 1970 enquanto o momento de maior investida do escritor em roteiros, produções e direções de filme.

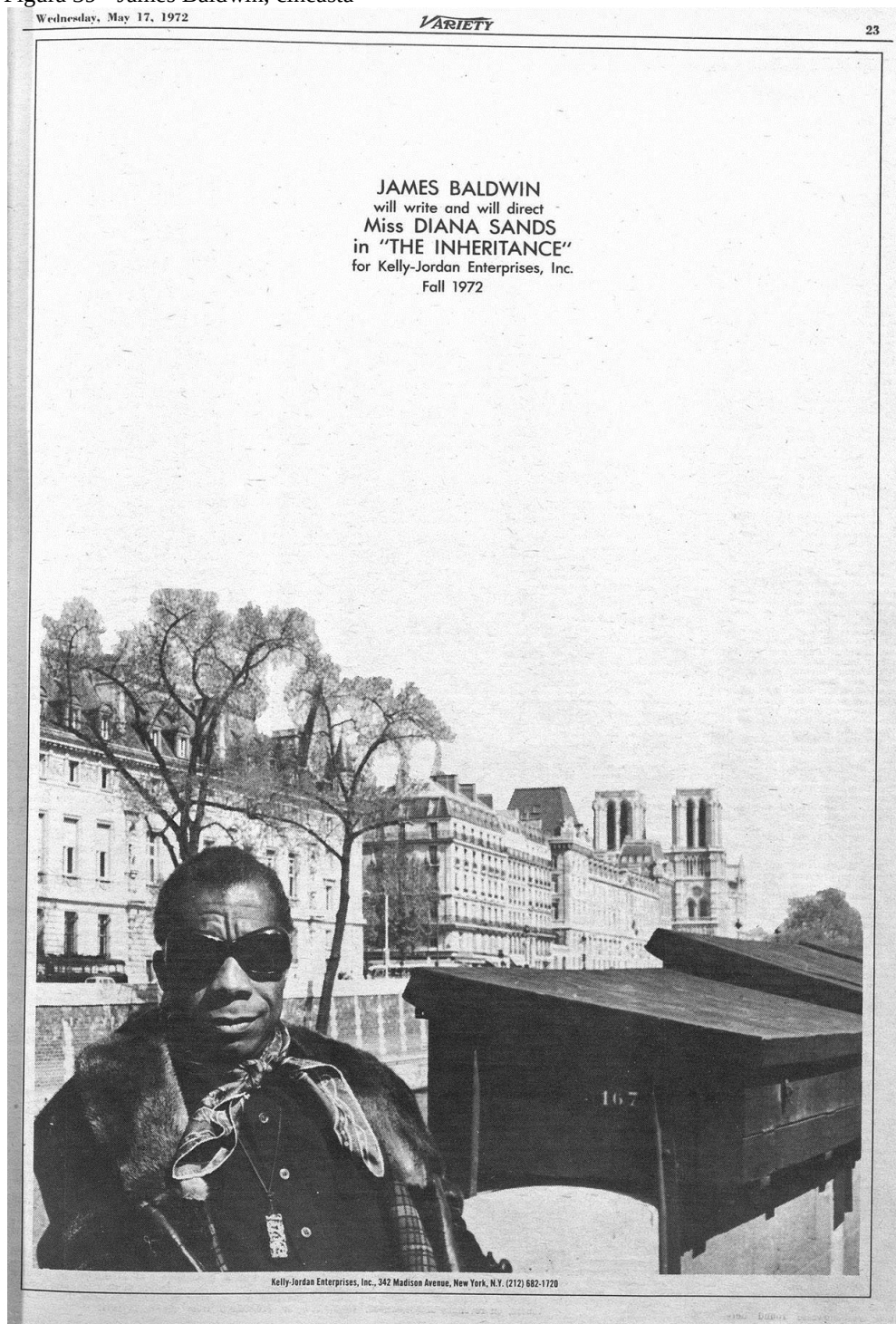
Não somente os estúdios de Hollywood estavam em seu radar, mas também a indústria cinematográfica europeia figurava em seus planos profissionais. Em 1972, Baldwin apareceu numa propaganda de uma página inteira da revista *Variety*, a propósito de uma publicidade feita pela Kelly-Jordan Enterprises, anunciando que o escritor assinaria o roteiro e a direção de sua nova produção, *The Inheritance* (Figura 39). Ao invés de priorizar a publicidade com uma fotografia de Diana Sands, atriz que protagonizaria o filme, a Kelly-Jordan Enterprises conferiu destaque a uma fotografia do escritor, em frente ao rio Sena, com um leve sorriso de quem realizaria um sonho antigo bem distante de Hollywood (O'MALLEY, 2021, p. 91-92).

Baldwin estava disposto a não somente criticar a indústria cinematográfica estadunidense, como também pretendia mudá-la, criar uma nova paisagem fílmica, distante da combinação de uma estética que compactua com a propagação dos mitos fundacionais de seu país. Ele sabia do poder contido na câmera e na possibilidade que ela carrega de alterar não somente a arte, mas também a realidade: “Dizem que a câmera não pode mentir, mas raramente permitimos que ela faça outra coisa, pois a câmera vê para onde você a aponta: a câmera vê o que você quer que ela veja. A linguagem da câmera é a linguagem dos nossos Sonhos” (BALDWIN, [1976] 2011, p. 35)¹⁵².

Como nos lembra O'Malley (2021, p. 102), a maior conexão entre Baldwin e a cinematografia foi enquanto um ícone de debates, programas televisivos e documentários. Do debate com William F. Buckley, Jr, em 1965, aos doc-filmes *Un étranger dans le village* (1962), de Pierre Koralnik; *Take This Hammer* (1963), de Richard O. Moore; *Baldwin's Nigger* (1968), de Horace Ové; *James Baldwin: From Another Place* (1970), em parceria com Sedat Pakay durante sua estada na Turquia e *I Heard It Through the Grapevine* (1982), de Dick Fontaine e Pat Hartley, no qual Baldwin pode colaborar de modo mais íntimo com os diretores do documentário e pode expor, através da película, suas reflexões sobre o mundo que o cerca.

¹⁵² “It is said that the camera cannot lie, but rarely do we allow it to do anything else, since the camera sees what you point it at: the camera sees what you want it to see. The language of the camera is the language of our Dreams” (BALDWIN, [1976] 2011, p. 35).

Figura 39 - James Baldwin, cineasta



Legenda: Baldwin em Paris. Publicidade da Kelly-Jordan Enterprises, *Variety*, 1972.
Fonte: O'MALLEY, 2021, p. 91.

A relação inicial que o escritor estabeleceu com o cinema foi de um espectador infantil ávido por compreender a enorme ausência de pessoas negras na filmografia de seu país. Apesar de a conexão mais sistematizada com o mundo do visível ter se estabelecido a partir de seu convívio com Beauford Delaney, Baldwin foi incentivado a frequentar salas de cinema

quando criança por Orilla “Bill” Miller, sua professora do primário, e a quem prestou longa homenagem no extenso ensaio *The Devil Finds Work*, publicado no mesmo ano em que *Little Man, Little Man*. Não é à toa que o protagonismo infantil negro sobressai nesta última obra e em *Nothing Personal*, pois suas reflexões no ensaio sobre as artes cinematográficas datam de suas memórias dos sete aos doze anos. Baldwin revive no ensaio sua obsessão pelo cinema estadunidense, além de explorar tropos cinemáticos e compor uma crítica fílmica que se ocupa de películas hollywoodianas lançadas desde a Grande Depressão até o final da primeira metade do século XX.

Bill Miller estimulou o pupilo a se posicionar enquanto espectador atento às representações fílmicas de afro-americanos/as e a identificar resíduos das relações raciais na cinematografia nacional e seus impactos no imaginário social estadunidense e na própria infância do então aluno.¹⁵³ Por consequência, *The Devil Finds Work* compõe rememorações de quando Jimmy era criança, de ícones do cinema estadunidense e uma revisitação às leituras iniciais que o escritor fez de *Uncle Tom’s Cabin*, *Crime and Punishment* e *A Tale of Two Cities*, bem como a versão do livro de Dickens para o cinema, lançada em 1936 pela Metro-Goldwyn Mayer. Baldwin leu obsessivamente essas obras durante a infância e adolescência, porque, apesar de não saber exatamente do que se tratavam aqueles escritos até atingir certa maturidade, no fundo, ele sabia que “eles tinham algo a me dizer. Era um modo particular infantil de retomar a questão do que significava ser um *nigger*” (BALDWIN [1976] 2011, p. 11).¹⁵⁴

Entretanto, Bill Miller não foi capaz de ensiná-lo sobre o significado de ser negro nos Estados Unidos e de descender de pessoas escravizadas recém-libertas, até que sua necessidade de arquivos sobre a pobreza e o racismo diários pudessem ser supridos pelo ateliê de Delaney. Essa foi a maior questão com a qual Baldwin se deparou na infância, ao assistir filmes no cinema e em casa e concluir que “ninguém parecido com os garotos de Scottsboro,

¹⁵³ *The Devil Finds Work* foi o último ensaio de uma extensa série em que figuram textos críticos que envolvem a vida pessoal de James Baldwin, formando uma tríade com *Notes of a Native Son* e *No Name in the Street*. Inúmeros trechos deste último e de *The Devil* foram compilados no documentário *I Am Not Your Negro* (2016), no qual o diretor Raoul Peck, a partir de uma manipulação imagética e textual com base nos arquivos do escritor, ressuscita questões graves da história das tensões raciais nos Estados Unidos através da cinematografia hollywoodiana. Ver mais detalhes em Coswosk e Salgueiro (2018).

¹⁵⁴ “[...] they had something to tell me. It was this particular child’s way of circling around the question of what it meant to be a *nigger*” (BALDWIN [1976] 2011, p. 11).

nem parecido com [seu] pai, figurava no cinema estadunidense” (BALDWIN [1976] 2011, p. 19).¹⁵⁵

A não ser pelas inúmeras menções a Sidney Poitier (1927-2022), da atriz Sylvia Sidney (1910-1999), “a única atriz de cinema estadunidense que me lembrava uma garota negra”¹⁵⁶ e do ator Clinton Rosemond e sua atuação em *They Won't Forget* (1937), Baldwin percebe que há uma presença negra insipiente e completamente subalternizada na filmografia estadunidense desde os seus primórdios. Tais representações recorrem a uma gramática básica de representação que, segundo Donald Bogle (1973) e Stuart Hall ([2013] 2016), se sofisticou com o surgimento do cinema nos Estados Unidos no início do século XX, mas que bebem diretamente da fonte de regimes racializados de representação que o Império britânico utilizou para naturalizar e fixar a “diferença” e os estereótipos nela encapsulados.

Um exemplo clássico da combinação entre a cinematografia e regimes racializados de imagem é a película *The Birth of a Nation*. Esse filme propagou pelo imaginário estadunidense e de inúmeras formas os “tipos raciais” sobre os quais temos refletido através da alusão à Ku Klux Klan e ao desejo de retorno da supremacia branca no Sul. *The Birth of a Nation* simboliza o aperfeiçoamento da técnica cinematográfica e o intenso e sobrevivente fluxo imagético de estereótipos em torno do negro estadunidense.

Em desdobramento às análises, Baldwin também faz uma extensa reflexão sobre o “cinema branco” estadunidense, que parte de seus olhares infantis sobre *Dance, Fools, Dance* (1931), estrelado por Joan Crawford (1908-1977), *20,000 Years in Sing Sing* (1932), protagonizado por Spencer Tracy (1900-1967) e Bette Davis (1908-1989), e *You Only Live Once* (1937), protagonizado por Henry Fonda (1905-1982) e Sylvia Sidney. É a partir do “cinema branco”, na pessoa de Bette Davis, que o escritor consegue refletir com maior profundidade sobre a propagação dos estereótipos raciais através das visualidades e do confronto com o próprio corpo.

Foi em *20,000 Years in Sing Sing* que Baldwin percebeu a semelhança entre seus olhos e os de Bette Davis (Figura 40). Naquele olhar feroz, capaz de engolir quem o

¹⁵⁵ “[...] or anyone resembling any of the Scottsboro Boys, nor anyone resembling [his] father, has yet made an appearance on the American cinema scene” (BALDWIN [1976] 2011, p. 19).

¹⁵⁶ “the only American film actress who reminded me of a colored girl” (BALDWIN [1976] 2011, p. 21).

contemplasse como uma medusa, ele se viu, pela primeira vez, refletido na tela. Foi como uma revelação, ao vê-la

bem próxima da câmera, por trás de uma taça de champanhe, com os olhos esbugalhados. [...] Pois, aqui, diante de mim, estava, afinal, uma estrela de cinema: branca: e se ela era branca e uma estrela de cinema, ela era rica: e ela era feia. Eu me senti exatamente da mesma maneira que me senti, um pouco antes desse momento, ou logo depois, quando estava na rua, brincando, e vi uma mulher velha, muito negra e muito bêbada tropeçando pela calçada, e corri escada acima para fazer minha mãe vir até a janela e ver o que eu tinha encontrado: viu? Viu? Ela é mais feia do que a senhora, mamãe! Ela é mais feia do que eu! [...] E quando [Bette Davis] andava, andava como um *nigger*. (BALDWIN, [1976] 2011, p. 7)¹⁵⁷.

A analogia inesperada entre Baldwin e um ícone feminino e branco hollywoodiano nos chama a atenção pelo fato de o escritor, à época aos oito anos, ter se questionado sobre a possibilidade de uma celebridade branca ter os olhos esbugalhados, ou, como ele mesmo define, ter “olhos de sapo” [*frog eyes*] (BALDWIN, [1976] 2011, p. 6) iguais aos dele, ou ainda, ter a mesma marca corporal que um *pickaninny*, característica pela qual o padrasto do escritor o associava à feiura e que o conduziu a uma dolorosa confissão: “Nunca tive infância, [...] eu já nasci morto” (BALDWIN apud CAMPBELL, 1991, p. 3)¹⁵⁸.

¹⁵⁷ “[...] in close-up, over a champagne glass, pop-eyes popping. I was astounded. [...] For, here, before me, after all, was a movie star: white: and if she was white and a movie star, she was rich: and she was ugly. I felt exactly the same way I felt, just before this moment, or just after, when I was in the street, playing, and I saw an old, very black, and very drunk woman stumbling up the sidewalk, and I ran upstairs to make my mother come to the window and see what I had found: You see? You see? She’s uglier than you, Mama! She’s uglier than me! [...] And when [Bette Davis] moved, she moved just like a nigger (BALDWIN, [1976] 2011, p. 7).

¹⁵⁸ “I never had a childhood, [...] I was born dead” (BALDWIN apud CAMPBELL, 1991, p. 3).

Figura 40 - Bette Davis



Legenda: Captura de tela de Bette Davis em *20,000 Years in Sing Sing* (1932).

Fonte: GETTY IMAGES, 1932, n.p.

Para uma criança afro-americana do início do século XX, acostumada a ver na branquitude o único modelo de beleza possível, havia algo maior que o aproximava à estranheza de Davis – a mesma com a qual tinha de lidar a partir dos olhares do padrasto sobre si. A corporalidade da atriz impossibilitava o escritor, enquanto um espectador mirim de *20,000 Years in Sing Sing*, a vê-la como as outras atrizes brancas, uma vez que ela encarnava um “tipo racial” associado à negritude e não só “andava como um *nigger*”, mas também olhava como um.

Baldwin apostou na beleza da infância negra e na habilidade das crianças para compreenderem o mundo que as cerca em *Little Man, Little Man* e em *Nothing Personal* como uma reversão esperançosa da própria infância. Para além da estética do “cinema branco”, o autor teve sua autoestima reduzida pelo próprio padrasto dentro de casa, para quem foi considerado “o menino mais feio que ele já havia visto” (BALDWIN, [1976] 2011, p. 6)¹⁵⁹.

¹⁵⁹ “[...] the ugliest boy he had ever seen” (BALDWIN, [1976] 2011, p. 6).

Em contemplação a Bette Davis como quem olha o próprio espelho e ao se deparar com o ostracismo do padrasto, Baldwin convenceu-se de que havia algo errado com seu corpo a partir do olhar do outro, e nele não encontrar refúgio ou espaço para habitar. Ao ser repreendido por deixar a igreja, ele estava ciente de que cada ato repressivo dirigido a ele pelo padrasto era “porque era negro, pequeno, porque era feio. Ele [o] tornou feio. [Baldwin] costumava por moedas em [seus] olhos para torná-los menores” (BALDWIN apud AUCHINCLOSS; LYNCH, 1989, p. 78-79)¹⁶⁰.

Além das referências depreciativas sobre a própria corporalidade no plano familiar, é impressionante a quantidade de citações que podemos rastrear ao longo da fortuna crítica e biográfica em torno de James Baldwin no que diz respeito ao olhar ou aos olhos do escritor de maneira bastante metonímica, ou dos olhos enquanto representação maior de seu corpo. Dentro de nosso escopo teórico-crítico, destacamos as descrições elaboradas por escritores, como Amiri Baraka, que, na ocasião do enterro de Baldwin transmitido nas imagens do documentário *James Baldwin: The Price of the Ticket* (1989), conferiu destaque aos olhos do escritor enquanto “esferas que absorvem o mundo” [*world absorbing orbs*]. Ou Harold Norse (1989, p. 110), em menção ao seu primeiro encontro com Baldwin através do amigo em comum, Henry Miller, associa imediatamente o escritor a estereótipos raciais: “seus olhos selvagens e esbugalhados e alarmantes davam-lhe a aparência enlouquecida de um viciado prestes a matar [...]. Parecia que ele iria cortar nossas gargantas por uma moeda de vinte e cinco centavos”¹⁶¹. Para Norse (1989, p. 111), era como se “sua pele de pergaminho marrom refletisse um brilho prateado como uma máscara ancestral africana”¹⁶². Nas palavras de Julius Lester (1989, p. 222), “Baldwin parece ter sido esculpido na carne, em vez de simplesmente ter nascido dela”¹⁶³.

O fascínio e exotismo em torno do corpo do escritor é comentado por Magdalena Zaborowska (2018b, n.p.), a propósito de uma de suas visitas a Saint-Paul-de-Vence, pela vila onde Baldwin morou no fim da vida. Uma das comerciantes da redondeza fez a seguinte observação à professora: “ele era uma figura tão marcante e carismática, feio e bonito ao

¹⁶⁰ “Because [he] was black, because [he] was little, because [he] was ugly. He made [him] ugly. [He] used to put penny on [his] eyes to make them go back” (BALDWIN apud AUCHINCLOSS; LYNCH, 1989, p. 78-79).

¹⁶¹ “[...] his wild eyes bugging out alarmingly, giving him the crazed look of a junkie about to kill [...]. Wearing only a torn blue sweater over a thin shirt, he was shivering. He looked as if he'd gladly cut our throats for a quarter” (NORSE, 1989, p. 110).

¹⁶² “[...] his brown parchment skin reflected a silvery glow like an ancient African mask” (NORSE, 1989, p. 111).

¹⁶³ “Baldwin looks as if he were sculpted in flesh rather than merely being born of it” (LESTER, 1989, p. 222).

mesmo tempo, que ela pensou que Baldwin poderia ser um dos desenhos de Joan Miró ganhando vida”¹⁶⁴. Em sua primeira visita a Chez Baldwin, enquanto boa parte dos arquivos do escritor ainda estavam espalhados pela casa, Zaborowska (2018a) encontrou um emaranhado de fotografias numa caixa, coladas numa pasta, que traduzem a curiosidade e importância dada por fotojornalistas, teóricos, críticos, entre outros artistas aos olhos de Baldwin (Figura 41). Com o foco da câmera nos olhos, cílios, rugas e poros do rosto e da testa, seu rosto aparece recortado e descolado do corpo, fragmentado, desmembrado, desfigurado, sempre metonímico, tomado pelos olhos, ampliado para um exame mais minucioso de sua anatomia ocular, repartido em pedaços para o completo escrutínio, na forma de uma máscara a cobrir outros rostos, ou mesmo “um estudo dos traços africanos, [...] uma imagem, um rosto como uma cifra da diferença” (ZABOROWSKA, 2018a, p. 62)¹⁶⁵.

¹⁶⁴ “[...] he was so striking and charismatic, ugly and beautiful at the same time, that she thought he might have been one of Joan Miró’s drawings come to life” (ZABOROWSKA, 2018b, n.p.).

¹⁶⁵ “[...] a study in African features, [...] an image, a visage as a cipher of difference” (ZABOROWSKA, 2018a, p. 62).

Figura 41 - Os olhos de James Baldwin



Legenda: Fotografias de um folder para uma suposta entrevista com o escritor em francês.

Fonte: ZABOROWSKA, 2018a, p. 61.

O “*ugly Baldwin*” (HEARD, 2015, p. 113) ou a própria “máscara africana” que tentaram lhe impor podem ser vistos aqui enquanto tropos da paranoia ocular ocidental sobre a recepção da arte africana no Ocidente a partir das vanguardas europeias. Por mais que o fazer artístico ocidental tenha feito do continente africano sua pedra angular para a criação artística no início do século XX e, por mais que tenha sido acolhida pelo *New Negro Movement* enquanto possibilidade de liberação das representações estereotípicas, o olhar europeu acabou por confinar o continente africano e a “arte negra” ao fardo da representação.

O arquivo colonial, principalmente a fotografia colonial, tornou a “arte negra” uma produção discursiva constituída “de fora”. Durante as vanguardas, a África se torna protagonista ao mesmo tempo em que se reafirma o exotismo, a irracionalidade, a magia sobre os suportes artísticos que recorrem ao continente enquanto arquivo matricial. Durante o contexto das vanguardas e da apreensão do conhecimento sobre África e sobre aquilo que não

é ocidental, reafirma-se a exterioridade do negro em relação àquilo que ele não é: nem europeu, nem humano, mas “primitivo”. Ao invés de romper com o estigma, as vanguardas acabaram por aprisionar as artes que recorrem à africanidade enquanto matéria-prima naquilo que Mbembe (2018, p. 82) designa como “inconsciente racial”, ou seja, à exterioridade da África em relação ao Ocidente.

Por outro lado, a obsessão analítica pelos “olhos de sapo” de Baldwin ou por sua imagem aprisionada ao estereótipo do *pickaninny* também revelam como o olho foi um instrumento de dominação colonial. Antes da palavra, a relação de servidão nas *plantations* era mediada pelo olhar – o senhor enquanto espectador da força braçal das lavouras, seres destituídos do direito de olhar, que deveriam sempre baixar as vistas e retê-las ao trabalho forçado.

Em *Olhares Negros*, bell hooks ([1992] 2019, p. 215) faz uma importante observação sobre a criação das crianças negras nos Estados Unidos racialmente segregado. Ela esclarece que as restrições e proibições ao olhar negro que foram estabelecidos durante a escravidão e reforçadas na era pós-Reconstrução a partir dos linchamentos incitou os telespectadores negros a adotarem olhares desviantes como modo de sobrevivência a castigos públicos:

[...] Eu me lembro de ser punida na infância por encarar, por aquelas olhadas diretas intensas que as crianças dirigem aos adultos, olhares que eram entendidos como confrontação, como gestos de resistência, desafios à autoridade. O “olhar” sempre foi político em minha vida. Imagine o terror sentido por uma criança que entendeu, por meio de repetidos castigos, que um olhar pode ser perigoso. Uma criança que aprendeu muito bem a desviar o olhar quando necessário. No entanto, ao ser castigada, a criança ouve de seus pais: “Olhe para mim quando falo com você”. Só que a criança está com medo de olhar. Medo de olhar, mas fascinada por ver. Existe poder em olhar. Maravilhada pela primeira vez que li nas aulas de história que brancos donos de escravos (homens, mulheres, crianças) puniam as pessoas negras escravizadas por olhar, eu me perguntei o quanto esse relacionamento traumático com o olhar influenciou a criação de filhos e a atitude das pessoas negras enquanto espectadoras.

De modo análogo a hooks ([1992] 2019) e num relato pessoal e mais explícito sobre sua sexualidade desde o início da carreira, James Baldwin tece observações de como também o olhar sempre foi político em sua vida. Em algumas linhas de *No Name in the Street*, o autor narra um episódio vivido no Sul dos Estados Unidos, em ocasião a sua primeira visita àquele espaço, em seu primeiro retorno ao país após o exílio, em 1957. Diferente dos relatos contidos em *Nobody Knows My Name*, Baldwin relembra o choque vivido pelo assédio que sofreu de um xerife branco,

um dos mais poderosos homens de um estado que eu visitei. [...] Com os olhos úmidos fitando a minha cara e suas mãos úmidas alisando o meu pau, nós

estávamos, ambos, abruptamente, no bolso anal da história. Era muito assustador – não o gesto em si mesmo, mas a degradação disso, e a hipótese de uma cumplicidade rápida e repugnante: como minha identidade estava definida pelo seu poder, consequentemente minha humanidade deveria ser colocada à disposição de suas fantasias (BALDWIN, 1972, p. 61)¹⁶⁶.

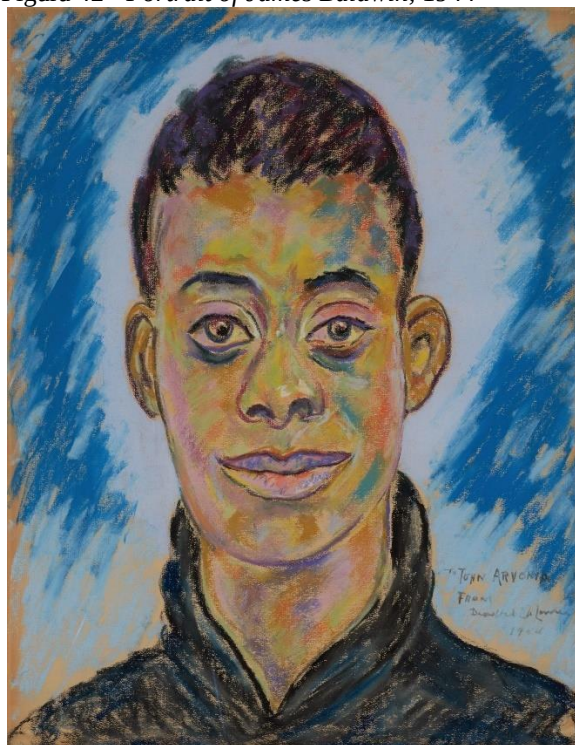
O caso de assédio vivido no Sul provocado pelo xerife branco revela uma profunda violação corporal e a redução do homem negro ao falo para o usufruto do gozo branco. Não se tratava de reconhecer no xerife “uma bicha”, não simplesmente pelo fato de ter esposa e filhos, mas pelo gesto falocêntrico de usurpar o corpo e a masculinidade do homem negro desde a escravidão. Aos senhores das *plantations* eram dadas permissões sexuais e comerciais sobre os corpos de homens, mulheres e crianças negras escravizadas, ao ponto disso se perpetuar no regime democrático, ao considerar o homem negro não como homem, mas um ente dotado de um apetite incontrolável por mulheres brancas, que deveria ser controlado a partir “políticas falocêntricas de observação” (hooks, [1992] 2019, p. 222).

Na observação de Baldwin, a insegurança identitária do homem é medida pelo falo e pelo olhar. Os negros do Sul são observados pelos brancos até o ponto de estes terem controle sobre seu olhar. O trânsito do homem negro é permitido até o ponto em que haja a perda de sua virilidade, da figura do “macho”, bem como até o ponto onde o negro se torna invisível ao olhar branco através daquilo que lhe é investido pelo olhar racializado.

Ao contrário das descrições e representações visuais reducionistas a que foi submetido, Beauford Delaney produziu mais de uma dúzia de telas retratando Baldwin ou inspiradas por ele. De *Dark Rapture (James Baldwin)* (Figura 1) a tantas outras que vieram em sequência, como a da Figura 42, Delaney projetou nas telas a altivez dos olhos vibrantes e atentos do escritor, que, em todas as aquarelas em que foi retratado pelo artista, devolve um olhar questionador a quem contempla seu retrato, como o raio X que Delaney havia feito nele no dia em que se conheceram. Delaney via nos olhos do pupilo empoderamento, à medida que eram como portais, janelas para ver o mundo de modo diferente.

¹⁶⁶ “[...] one of the most powerful men in one of the states I visited. He had got himself sweating drunk in order to arrive at this despairing titillation. With his wet eyes staring up at my face, and his wet hands groping for my cock, we were both, abruptly, in history’s ass-pocket. It was very frightening - not the gesture itself, but the abjectness of it, and the assumption of a swift and grim complicity: as my identity was defined by his power, so was my humanity to be placed at the service of his fantasies” (BALDWIN, 1972, p. 61).

Figura 42 - *Portrait of James Baldwin*, 1944



Legenda: Retrato de Baldwin, com o realce dos olhos feito em pastel.

Fonte: WICKS, 2020b, p. 12.

O pintor empregou cores vibrantes e pinceladas expressivas de uma forma que sacrificou cada vez mais uma perspectiva anatomista para projetar o que considerava a identidade espiritual mais importante e essencial de James Baldwin (WICKS, 2020a, p. 4). Sua estética de cores e movimentos, principalmente no padrão cromático de *Dark Rapture*, remete ao método que o pintor ensinou ao jovem Baldwin no início da relação, em olhar novamente a poça de lama para “ver” a aquarela formada pela gota de óleo.

A partir do modo que seu mentor o via e do método delaneyano de olhar, Baldwin se sentiu encorajado a se enxergar diferente. Ao mesmo tempo em que eram fetichizados por representações estereotipadas da fisionomia negra, os olhos forjaram um ponto de referência anatômico potente para o escritor, ao utilizar sua própria corporalidade para alterar e desmantelar o escrutínio e o arquivo colonial e ver a si próprio enquanto um espectador e testemunha da cultura visual de seu país a partir de um olhar opositor.

Uma vez que o poder sobre o olhar alheio nunca é absoluto, é possível forjar um olhar opositor dentro de um sistema que reprime o exercício do olhar crítico, pois torna-se necessário encontrar espaços no e através do corpo onde é possível ousar encarar, espiar de

modo desobediente, de criar um desejo não reprimido de ver. Esse desejo deve estar intimamente ligado ao ato de interrogar o olhar do Outro e olhar de volta, pois foi somente assim que a população negra dos Estados Unidos se deu conta de que a produção imagética de seu país, das mídias impressas às televisivas, existiam como modo de dinamizar e propagar a supremacia branca como condição inescapável de vida.

Encarar James Baldwin tanto como espectador da cultura visual estadunidense desde a infância e mediador na produção de um fluxo de imagens em *Little Man*, *Little Man* e *Nothing Personal* não só nos possibilita vê-lo enquanto teórico visual da raça e da infância negra, mas também enquanto partícipe na construção de um novo paradigma narrativo da história material e da arte afro-americana, ao enxergar também na imagem uma possibilidade plástica de escrita e de produção de conhecimento.

As experimentações verbais e visuais de ambas as obras, feitas em colaboração com um pintor e um fotógrafo, nos remetem a um escritor que buscou investir no hibridismo entre palavra e visualidades diversas enquanto campos disciplinares passivos de diálogo. O caráter transdisciplinar dessas obras e em sua sedimentação nos mais variados campos disciplinares (artes plásticas, fotografia e cinema) possibilita a montagem de suportes artísticos cuja escrita ocorre de maneira espiralar, que não obedece à linearidade cronológica ocidental, mas que busca promover interrupções, descentramentos, aproximações e distanciamentos, que opera com ou contra a ocidentalidade.

A imaginação de Cazac e Avedon somadas ao ato de “ver” através dos olhos de Baldwin possibilitou a construção de corpografias infantis negras que se libertam do voyeurismo e sadismo coloniais e estimulam visões libertárias sobre as crianças afro-americanas e de futuros possíveis a partir do protagonismo infantil.

Colocar os textos e imagens de ambas as obras lado a lado e com objetos de tempos e plasticidade distintos demanda de nós a criação de um outro nexos, a produção de uma leitura não pactuada dessas imagens, mas um ato interpretativo descontínuo, pois a organização de um conhecimento envolto em linguagens e eventos tão polissêmicos sem, muitas vezes, a possibilidade de ancoragem memorialística, produzem outros efeitos, outras interações despactuadas, que favorecem o aparecimento de um olhar-devir e da produção de um outro saber por si próprio, não pactuado.

Em resposta ao convite de Delaney e Baldwin sobre a mudança nos modos de ver, apostamos na opacidade e emancipação dessas obras-imagens e no abandono da busca pela transparência e da previsibilidade etnográfica enquanto passos necessários ao afastamento das artes negras da sobrecarga da representação identitária, do *Negro type*, do “problema da linha

de cor”, da “dupla consciência”, da repetição, do mesmo pelo mesmo. *Little Man, Little Man* e *Nothing Personal* compõem uma constelação de imagens que não oferecem o sentido, mas o desafio de romper com a redundância, de ler suas imagens para além do estereótipo, ofertando a elas a possibilidade de exibirem sua força plástica, sua condição anacrônica, que resiste e se liberta dos aprisionamentos de memória atrelados ao fardo da representação.

4 ANATOMIA DOS CORPOS ANFÍBIOS

He [James Baldwin] criticized American heterosexuality, saying it isn't sex at all but "pure desperation." He claims American homosexuality is primarily a waste which would cease to exist in effect if Americans were not so "frightened of it." He goes on to claim that Americans, Englishmen and Germans – the "Anglo-Saxons" – are the only people who talk about it. It should be noted, however, that he makes a point that it is these people, whom he calls the "Puritans" who speak of homosexuality in a "terrible way."

FBI Records

mais além de hibridismos, místicas mestiçagens, pálidas androginias, captura-me a anfibiologia. na verdade caberia sempre ter vida em triplicata, uma para consumo próprio, outra para domínio público, uma terceira para juntar as esferas. se não bastarem, multipliquem-se os registros vitais, recriando-se a paleta biológica, com lente multifocal. chamarei isso de pluribiologia, outros chamariam equivocadamente de biodiversidade. multidiversidade biológica talvez.

Evando Nascimento

De todo o arco de escritores/as afro-americanos/as com alta produção intelectual na segunda metade do século XX, James Baldwin é um dos que mais gozou do status de

“escritor anfíbio”. Dono de uma “elegância anfíbia” [*amphibious elegance*] herdada de Henry James, como nota Charles Newman ([1966] 1986, p. 45), um traço marcante para quem é assombrado por dualidades e paradoxos (GERACI, 2008, n.p.), Baldwin foi um escritor que agregou à criação literária a produção teórico-crítica e a atividade docente. Ao acompanhar o perfil transnacional de escritores afro-americanos consagrados, como Richard Wright, Chester Himes e Langston Hughes, ele se inseriu no meio acadêmico como docente universitário no final dos anos 1970. De modo análogo a Toni Morrison, Baldwin fez da prática pedagógica um outro suporte de disseminação de seus múltiplos “eus” – o ficcionista-ensaísta-dramaturgo e professor, que, no fim da vida, assumiu a sala de aula com intensidade similar à de ficcionista-ensaísta-poeta-dramaturgo, não necessariamente nessa ordem.

A imagem do anfíbio evocada por Silviano Santiago ([2004] 2008a) nos chega como uma outra possível figuração do mosaico que constitui a vida e obra de Baldwin. No ensaio *Uma literatura anfíbia*, Santiago ([2004] 2008a) aponta para a natureza híbrida da literatura brasileira do século XX, cujo cerne reside na contaminação entre Arte e Política. A preocupação do escritor brasileiro do século XX em representar os miseráveis a partir de seu posicionamento político e estética literária foi definida por Santiago como “literatura anfíbia”, sendo a tarefa desta “responder ao desafio da realidade socioeconômica e cultural brasileira, na qual o analfabetismo ou o escasso letramento de um grande segmento da população se casa com a força envolvente da mídia eletrônica (CUNHA, 2008, p. 8).

Ao nos valermos da figura do anfíbio em Santiago ([2004] 2008a), queremos investir na maneira como a ficção de Evando Nascimento (2008, p. 91) a recupera na epígrafe deste capítulo. Queremos trazer à tona James Baldwin enquanto um escritor mutante, multiverso, que se fez nas idas e vindas da América do Norte para a Europa e que confrontou e usou o arquivo da ocidentalidade, ao estabelecer laços vitais com o Velho e Novo Mundos. O entre-lugar no qual se materializou a vida de Baldwin percorre a mescla das lutas antirracistas das populações afrodescendentes de ambos os continentes com a manifestação ativa para a libertação das então colônias africanas; se esbarra no período em que foi professor de inúmeras universidades estadunidenses, entre 1978 a 1986, e acompanhou a recepção dos *Black Studies* nos currículos pela juventude negra que começava a ocupar a universidade, combinando docência e processo de criação literária. Foi professor da Bowling Green State University (1978), Universidade da Califórnia em Berkeley (1979), sendo ainda professor visitante de literatura no consórcio universitário firmado em 1983 que reuniu a Universidade de Massachusetts Amherst, Smith College, entre outras instituições de educação superior nos Estados Unidos.

É também (e principalmente) em sua escrita que Baldwin se transmuta: seus romances se convertem em parábolas ou telas, notas de blues ou roteiros cinematográficos, combinações entre palavra, fotografia ou desenho, dada a qualidade plástica e híbrida do que escreveu, imprimindo marcas ensaísticas e biográficas na ficção, ao passo que esta exhibe traços do ensaísta. Sua dramaturgia se contamina com temas e cenas dos romances, ou incorpora biografias autorizadas de personalidades negras em cenas teatrais, como ocorreu com a de Malcolm X, escrita por Alex Haley (1965). Muitas vezes, antes de saírem em coletâneas ou livros, seus textos tinham como suporte jornais de alta circulação, como *The New York Times*, *The Nation* e *The New Yorker*, periódicos especializados, ou espaços menos hegemônicos e execrados pelo espírito protestante estadunidense, embora com alta penetração no espaço doméstico desde meados dos anos 1950, como a revista *Playboy*. Seus ensaios, palestras e romances adentraram programas televisivos nacionais e internacionais e exibiram o caráter pedagógico do “intelectual de plantão” (SANTIAGO, [2004] 2008a, p. 64) evocado pelo escritor dos trópicos e que empregamos de maneira deslocada para exhibir a condição marginal e cosmopolita daquele ao hemisfério norte: a tentativa de alcançar, pela mídia eletrônica, seu público leitor e, principalmente, o não leitor, negro e branco, nacional e estrangeiro. A figura do “intelectual de plantão” encarnada por Baldwin alcança ainda mais esse mesmo público-alvo através dos documentários que contemplam sua vida e obra, os quais evocam as faces camaleônicas do escritor.

Nem sempre tal versatilidade anfíbia foi encarada pela crítica branca e heterossexual e por seus pares do mundo literário e da militância negra com bons olhos. Até hoje, Baldwin permanece como um enigma [*conundrum*] – palavra muito cara ao escritor – a ser decifrado, principalmente no que se refere a sua escrita literária. Desde que passou a ser objeto de inúmeras resenhas e foi capa da *Time* de 1963, momento em que coincidiu com o lançamento de *The Fire Next Time* (1963), livro que o projetou como aquele que “[...] busca traduzir o que significa ser negro na América branca” (BINN, 1963, n.p.)¹⁶⁷, foi mais cômodo para a crítica (e ainda o é) lidar com o “Baldwin ensaísta” – aquele que falava “em nome da raça” – do que com o romancista, que apostou na própria dissidência sexual como uma de suas matérias-primas para escavar a palavra poética afro-americana, predominantemente calcada na racialidade.

A dificuldade da crítica e da comunidade negra em enxergar James Baldwin enquanto um escritor imerso em múltiplas subjetividades, estilos e temáticas de escrita é anterior à

¹⁶⁷ “[...] seeks to translate what it means to be a Negro in white America” (BINN, 1963, n.p.).

massiva exposição pública do escritor nos anos 1960 em decorrência do movimento pelos Direitos Civis e de sua publicação ensaística. Ela pode ser rastreada a partir de seu primeiro, mais polêmico e “incompatível” par romanesco que data entre 1953, com o lançamento de *Go Tell It On The Mountain*, e *O quarto de Giovanni*, em 1956. Por privilegiar leituras isoladas, ou com foco na racialidade ou na [homos]sexualidade, grande parte da fortuna crítica canônica de Baldwin “[...] tem sido assombrada pelo escritor negro do Harlem de *Go Tell It on the Mountain* ou pelo escritor gay da Paris de *O Quarto de Giovanni*” (ZABOROWSKA, 2009, p. 19)¹⁶⁸.

Conforme Emmanuel Nelson (1991, p. 91), um dos primeiros estudiosos a investigar a temática da homossexualidade na obra de James Baldwin, um misto de homofobia e racismo moldam a crítica branca e heterossexual (com raras exceções) em resposta às publicações do escritor. De acordo com Colin MacInnes (1963, p. 28), o público e a crítica anglo-saxões não estavam preparados para ler *O Quarto de Giovanni* em 1956, tanto pela temática, quanto pelo fato de ter sido escrito por um autor negro. Especialmente no início da carreira de Baldwin, e logo após sua consolidação profissional, seus ensaios tiveram uma recepção mais positiva do que seus romances, principalmente em se tratando da análise perversa de Robert Bone em *The Negro Novel in America* (1958), para quem *O Quarto de Giovanni* “é de longe o romance mais fraco de Baldwin” (BONE, 1958, p. 226)¹⁶⁹.

A condensação analítica de que “em seu primeiro romance, o negro fala; no segundo, quem fala é o homossexual” (ROSS, 1999, p. 15)¹⁷⁰ toma como base o enredo de *O Quarto de Giovanni*, no qual Baldwin explora o relacionamento entre o estadunidense David e o italiano Giovanni, enviesado pelas vivências homossexuais de ambos os personagens e daqueles que encontraram na Paris cinquentista do século passado. Este seria seu primeiro texto ficcional povoado majoritariamente por personagens brancos. Tal análise também ignora a menção sutil sobre o interesse afetivo do personagem John Grimes, de *Go Tell It On the Mountain*, um adolescente negro do Harlem dos anos 1930, por Elisha, membro da congregação religiosa do padrasto de Grimes, promovendo leituras enrijecidas no caráter semiautobiográfico do romance com a vida do autor e suas ligações familiares e religiosas.

¹⁶⁸ “[...] [has] been haunted by the black writer from Harlem of *Go Tell It on the Mountain* or by the gay writer from Paris of *Giovanni’s Room*” (ZABOROWSKA, 2009, p. 19). Originalmente publicado sob o título *Giovanni’s room* (New York: Dial Press, 1956).

¹⁶⁹ “*Giovanni’s Room* is by far the weakest of Baldwin’s novels” (BONE, 1958, p. 226). Para maiores detalhes sobre o debate, ver William Dow (2019, p. 287-300).

¹⁷⁰ “In his first novel, the black man speaks; in his second, the homosexual” (ROSS, 1999, p. 15).

Desde o lançamento, a composição de *O quarto de Giovanni* fora das cercanias do Harlem, das igrejas pentecostais e sem a predominância da corporalidade negra (fatores que se somaram às tensões em torno da homossexualidade dos personagens no romance), relegou ao livro o “não-lugar” na escritura afro-americana, o que impactou os estudos relacionados ao romance desde então. Se em *Notes of a Native Son* ([1955] 1968) Baldwin se declara um filho bastardo do Ocidente, concordamos com Als (2019c, n.p.) de que *O Quarto de Giovanni* também assumiu, de modo análogo, a posição de seu autor na ocidentalidade.

O lançamento do romance marca o início de um voyerismo intenso perante a vida pública e privada de James Baldwin no que concerne ao seu ofício, “escritor”, e aos adjetivos que o perseguiram pelo resto da vida: “negro” e “gay”. Compilados pela revista *The Missouri Review* (2000), os arquivos da editora Alfred Knopf que indicam publicação não recomendada a *O Quarto de Giovanni* enquadram-no em um paradoxo mal resolvido, que se perpetuou ao longo dos anos pela crítica: “um livro infeliz, *talentoso* e repugnante”, cuja característica predominante é a perversão (*TMR*, [1955] 2000, p. 96, grifo nosso)¹⁷¹. Os editores que emitiram o parecer citado, aparentemente em consulta ao próprio Alfred Knopf, “decidiram que o tema da homossexualidade abordado no livro o tornaria muito controverso. Um escritor negro era uma coisa; um escritor homossexual e negro era simplesmente demais para o público suportar” (LEEMING, 1994, p. 113)¹⁷².

As peripécias de um estadunidense branco imerso na cena gay da Paris da Guerra Fria e os laços de personagens cujos afetos e identidades estão vinculados à branquitude se tornaram o “equivoco” do romance e o motivo que o afastava do que a crítica da época “concebia” como literatura afro-americana ou de um livro escrito por um “autor negro”, por “entrecruzar produção literária com a vida privada e posicionamento político, mesclando-os numa zona de relativa indistinção” (MENEZES, 2018, p. 214). Sem a possibilidade de atrelá-lo ao contingente “negro”, seu segundo romance relegava ao escritor o peso de seus antecessores, Richard Wright e Ralph Ellison, ao mesmo tempo que o aproximava da audiência branca e assumidamente gay, tendo Gore Vidal (1925-2012) e Truman Capote (1924-1984) como seus representantes. Em *O Quarto de Giovanni*, torna-se ainda mais visível a aproximação temática e estilística entre Baldwin e o escritor estadunidense que descobriu no exílio, Henry James, aquele que “[...] abre *discretamente* – o advérbio se faz necessário se o

¹⁷¹ “An unhappy, *talented* and repellant book” (*TMR*, 2000, p. 96, grifo nosso). As rejeições em publicar autores renomados pelo próprio Alfred A. Knopf precedem 1940, ano de ouro do mercado editorial dos Estados Unidos (*TMR*, 2000, p. 84).

¹⁷² “[They] decided that the book’s homosexual theme would make it too controversial. A black writer was one thing; a black homosexual writer was simply too much for the public to bear” (LEEMING, 1994, p. 113).

referente for James Baldwin – o armário da masculinidade ferida pela intolerância religiosa protestante e o pragmatismo econômico capitalista” (SANTIAGO, 2018, p. 508-509, grifo do autor).

Com o foco nos indícios biográficos que permeavam o romance – a dedicatória “Para Lucien”, em referência ao pintor suíço Lucien Happersberger, com quem manteve uma longa relação; o verso do poema *The Song of Myself* (1855), de Walt Whitman (1819-1892), que sugere a mescla entre o *self* do escritor e do narrador (“Eu sou o homem, eu sofri, eu estava lá”); a expatriação do protagonista em Paris, em espaço temporal que compreende o autoexílio de Baldwin na França –, “[*O quarto de Giovanni*] era um livro difícil de classificar. Ou de encaixar na trajetória em construção de seu autor” (MENEZES, 2018, p. 214). Vários episódios vivenciados por Baldwin em Paris, relatados por James Campbell (1991) e David Leeming (1994) inspiraram cenas do romance, o que instigou ainda mais a crítica em atrelar sua vida pessoal ao seu escrito ficcional.

À crítica coube facilitar a união dos adjetivos “negro” e “gay” ao substantivo “escritor” assim que os romances *Another Country* (1962), *Tell me how long the train’s been gone* (1968) e *Just Above My Head* (1979) foram publicados. O saxofonista Ruffus Scott, o ator Leo Proudhammer e o cantor gospel Arthur Montana eram, respectivamente, os personagens negros e gays que precisavam para tal tarefa e reservar ao signo “escritor” e ao seu referente o peso do rótulo.

Por mais que a insurgência de inúmeras vozes artísticas e acadêmicas *queer* e negras nos anos 1980 tenha provocado a inclusão do romance no cânone afro-americano, o mesmo fato sugere que somente leitores/as negros/as e *queer* podem conferir uma identidade racial a um romance que se afasta da experiência negra (ROSS, 1999). Diante disso, ainda hoje *O Quarto de Giovanni* parece flutuar na completa subalternidade em se tratando de seu lugar no cânone literário afro-americano e se insere como um desafio àqueles que se dedicam ao campo, pois a julgar pelo adjetivo “negro”, James Baldwin é encarado com o mesmo olhar que Clare Kendry e Irene Redfield, personagens afro-americanas do romance *Passing* ([1929] 2004), de Nella Larsen (1891-1964), recebem ao serem desmascaradas pelo/a leitor/a e pelos personagens adjacentes. Com o artifício da pele clara, ambas se fazem o tempo todo passar por mulheres brancas na narrativa, até serem descobertas. O que está em jogo não é somente o que parte da crítica e do movimento negro fez ao apontar a máscara branca que o autor utilizou para dramatizar a experiência da “América branca” no continente europeu.

Ainda que autor e obra sejam convocados como totens representativos das lutas das minorias sexuais nos Estados Unidos e, mais recentemente, passaram a operar uma

“baldwinização” e “enegrecimento” dos Estudos *Queer* (BRIM, 2014), o substantivo “escritor” procura se impor ao adjetivo “gay” se considerarmos a tentativa de ocultação da ambivalência sexual de Baldwin quando mencionado enquanto figura representativa dos Direitos Civis. Se para James Baldwin o “armário” [*closet*] anglo-americano não era uma questão, para o escrutínio público, crítico e editorial, o livro tinha de se assumir [*come out*] em dupla face: “traidor da raça”, porque “branco”, e “homossexual”.

Sugerimos que, por James Baldwin não condizer com o armário e a culpa puritana que rondavam os Estados Unidos durante a Guerra Fria e, não fosse pela especificidade anfíbia de sua vida e obra, provavelmente *O Quarto de Giovanni* não teria encontrado espaço na Dial Press naquela ocasião, muito menos teria sua versão britânica publicada logo em seguida, garantindo uma maior circulação do romance no Velho e Novo Mundos. É nesse mesmo traço anfíbio, paradoxal, ambivalente, que reside a incompreensão crítica e social de *O Quarto de Giovanni*, mas é nele também que mora sua feição libertadora.

O caráter metamorfo e as múltiplas zonas de contágio que a escrita de James Baldwin habitou são perceptíveis na narrativa de *O Quarto de Giovanni*. O próprio formato do romance, com aspecto de monólogo e com diálogos que se assemelham a cenas teatrais, facilitou sua transmigração para uma peça de teatro e para o roteiro de um filme que, infelizmente, não saíram do papel. Todavia, a construção de seus personagens dá o tom indiscernível do romance, que embaçou o olhar crítico, editorial e público. A hibridez performativa dos personagens em termos de gênero, isto é, a oscilação entre aquilo que é hegemonicamente reconhecido pelos pares binários “masculino/feminino”, “homem/mulher”, “macho/fêmea”, desafia tais dicotomias e expõe multidiversidades corporais que se constituem como “corpos anfíbios”: nem na heteronormatividade, nem na homossexualidade, mas tendo ambos como condições vitais de adaptação performativa.

À medida que o anfíbio ocupa o lugar da vida dupla, o meio aquático e terrestre, dois modos de existir, a anfibiologia de Nascimento (2008) pode ser uma imagem para pensarmos na arquitetura dos personagens de *O Quarto de Giovanni* enquanto formas de vida difusas, inclassificáveis, biodiversas. Enquanto corpos dissidentes, os personagens optam por não fazerem uma transição que ultrapasse as divisões tradicionais de sexo e gênero, mas decidem habitar, num sentido deleuziano, uma zona de vizinhança com o limite fronteiro, onde as identidades não são fixas. Na rasura que provocam nos espaços rubricados pela heteronormatividade, exibem essa própria ambivalência, o paradoxo do romance, como linha de fuga para escapar da predicação.

Desta forma, o capítulo se vale da noção de “anfíbio” para se descolar dos aspectos concernentes à rejeição de *O Quarto de Giovanni* e à problemática do rótulo e trazer à superfície um estudo de recepção do romance que transcenda as abordagens críticas que vêm sendo produzidas desde o lançamento. Ao considerarmos seu contexto de produção e publicação, destacamos que o romance passou a circular a partir do início do que Paul B. Preciado ([2008] 2018) reconhece como regime farmacopornográfico: ao mesmo tempo em que a repressão estatal e protestante-neopentecostal nos Estados Unidos tentava silenciar as corporalidades e práticas sexuais dissidentes a partir de dispositivos discursivos, houve um investimento científico massivo no pós-2ª Guerra estadunidense em técnicas de aprimoramento corporal e regulação sexual combinado à sofisticação midiática da pornografia, com o surgimento da revista *Playboy* (1953). Enfatizamos o quanto essa fase inicial da era farmacopornográfica, em meados dos anos 1950, flexibilizou o circuito do romance pela Inglaterra e Estados Unidos, ao mesmo tempo em que outros textos ensaísticos e literários de James Baldwin passaram a figurar na *Playboy*, facilitando a inserção de *O Quarto de Giovanni*, bem como de seus outros textos nos lares branco-estadunidenses, enquanto a identidade anfíbia do escritor e sua imagem de “intelectual de plantão” se consolidavam no momento em que foi colunista e repórter literário da *Playboy*.

Através de um “*racial drag*” (HENDERSON, 2005) ou de um “*passing* literário”, enfatizamos como o “Baldwin anfíbio” utiliza um procedimento de escrita que não se vale exclusivamente da corporalidade negra, mas que implica em narrar a experiência branca, *queer* e masculina estadunidense fora das fronteiras nacionais durante a Guerra Fria. Ao conferirmos enfoque na encenação da supremacia branca estadunidense em contraste com o continente que a formou – a Europa, destacamos a fabulação da vivência branca em *O Quarto de Giovanni* dentro de um molde narrativo que desafia a ideia hegemônica de nação, identidade nacional e de construção dos Estados Unidos, colocando o romance na posição de progenitor para o estímulo das reflexões em torno dos estudos sobre branquitude dentro da produção literária dos Estados Unidos. Em contrapartida, refletimos sobre a passagem de Baldwin pela Inglaterra enquanto momento crucial para apreciação e publicação do romance, ao descrevermos como a recepção de *O Quarto de Giovanni* por membros mais radicais do nacionalismo negro foi capaz de enclausurar autor e obra no paradigma do armário.

A partir da estética do anfíbio, desdobrada na iniciativa do autor para encenar a branquitude e a ambivalência performativa dos personagens dentro de uma

corponormatividade¹⁷³ heteressexual, Baldwin rasura identidades instituídas como estáveis e permanentes. Ao transcendermos as perspectivas críticas focadas na rejeição do romance e à medida em que este se constitui numa escritura que desafia o rótulo “escritor negro e gay”, indicaremos como *O Quarto de Giovanni* promove outras vias de entrada que superam a “autenticidade negra” exigida e o armário anglo-americano.

Dividido em duas partes, *O Quarto de Giovanni* é resultante de inúmeros eventos narrados em primeira pessoa e de maneira espiralar por David, um estadunidense branco de classe média que reside em Paris. O personagem apresenta ao/à leitor/a uma série de fatos que considera terem sido a causa de sua expatriação, sendo o principal deles algo tipicamente presente na geração branco-masculina do pós-2ª Guerra estadunidense: o desejo de “se encontrar”: “Talvez, como dizemos nos Estados Unidos, eu quisesse me encontrar [*to find myself*]. É uma expressão interessante, que até onde sei não é corrente nos idiomas de outros povos” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 47). A expressão “querer se encontrar” presente no fragmento revela uma atitude suspeita, algo fora do lugar, sem comunhão tradutória em outras culturas não anglo-americanas, mas que traz junto de si uma complexa relação entre David e seu pai, a orfandade da mãe, a vivência erótica travada com o amigo de adolescência Joey e o pedido de casamento feito a namorada Hella já na terra exterior.

Hella viaja à Espanha para pensar na proposta matrimonial e é neste momento que a narrativa se aprofunda na relação afetiva entre o protagonista e o italiano Giovanni. David o conhece num bar onde o italiano trabalhava como garçom, e os dois passam a se relacionar daquele dia em diante. A convivência dos dois é abalada pelo retorno de Hella à Paris, quando David opta por confinar o desejo homossexual e o amor por Giovanni no calabouço do armário. Em completo desamparo pelo término da relação, Giovanni passa a aceitar subornos sexuais de parisienses ricos para sobreviver. Sem suportar os abusos do relacionamento com Guillaume, dono do bar onde trabalhava, Giovanni o mata e é condenado à guilhotina.

A Paris que David encontrou era povoada por expatriados estadunidenses que se mesclavam aos franceses pelas ruas, cafés e bares *gay friendly* que o personagem passou a frequentar com Jacques, um rico e velho boêmio que demonstrava interesse pelo jovem

¹⁷³ O uso de “corponormatividade” se aproxima do conceito de “corponormatividade compulsória [*compulsory able-bodieness*] elaborado por Robert McRuer (2006, p. 1-32), na tentativa de descrever o modo que o corpo capaz, dentro da consciência coletiva, se coloca como superior ao deficiente, enquanto este se caracteriza pela imperfeição e pela falta.

estrangeiro. Embora narradas na perspectiva de um homem branco, as paisagens da “cidade luz” cinquentista descritas no romance revelam nitidamente as experiências de James Baldwin em seus primeiros anos de exílio. No ensaio *A Question of Identity* ([1955] 1968), ele assim define a cidade:

Pois Paris, reza a lenda, é a cidade onde todo mundo perde a cabeça e a moralidade, vive pelo menos uma *histoire d'amour*, quase nunca chega a lugar nenhum na hora certa e zomba dos puritanos – a cidade, em síntese, onde todos/as se embriagam naquele bom e velho ar de liberdade (BALDWIN, [1955] 1968, p. 108).¹⁷⁴

Essa mesma descrição organiza todo o desenho do espaço cultural e transgressivo que David se deparou e que nos concede pistas para compreendermos como o deslocamento do estadunidense para o Velho Mundo não se limita às questões de nacionalidade, pátria e desterritorialização. Elas também desembocavam numa transgressão identitária na qual o personagem não se encaixa no romance com a namorada, à medida que vislumbra o despertar mais intenso para os afetos homossexuais a partir da relação com Giovanni. O estreitamento de laços com o italiano era o nó conflituoso que tinha de resolver a fim de se ajustar à consciência sexopolítica¹⁷⁵ que norteava os Estados Unidos da Era Eisenhower (1953-1961) e para celebrar o que os Estados Unidos – pátria heterogendrada e masculina – tinha a oferecer.

A insegurança que o relacionamento com Giovanni provocou nas convicções heteronormativas do forasteiro ianque sobre si mesmo embaralhou a compreensão do que era “ser homem” e o fez pensar quais eram as implicações daquele afeto para o entendimento do que vinha a ser um legítimo estadunidense, uma vez que nos Estados Unidos da Guerra Fria, ser “um bom estadunidense” [*a good American*] era sinônimo de ser “um homem de verdade” [*a real man*] (WHITFIELD, 1991, 44). Na estrutura psicoerótica estadunidense dos anos 1950, “o maior medo de todo pai e toda mãe dos Estados Unidos [...] era de que um filho se tornasse ‘bicha’” (WHITFIELD, 1991, 43).¹⁷⁶

Tanto o tempo do romance quanto o de seu lançamento evocam os ares que moldaram a política e os Estados Unidos do pós-2ª Guerra. Foi um período histórico em que o Macarthismo (menção ao sobrenome do então senador Joseph McCarthy) atingiu seu ápice e procurava afastar o comunismo das instituições e da sociedade civil. O fantasma do

¹⁷⁴ “For Paris is, according to its legend, the city where everyone loses his head, and his morals, lives through at least one *histoire d'amour*, ceases, quite, to arrive anywhere on time, and thumbs his nose at the Puritans – the city, in brief, where all become drunken on the fine old air of freedom” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 108).

¹⁷⁵ O uso do termo “sexopolítica” é tributário à reflexão empreendida por Preciado ([2003] 2011, p. 11), em que o teórico o descreve como um dispositivo biopolítico do capitalismo contemporâneo.

¹⁷⁶ “The overriding fear of every American parent [...] was that a son would become a ‘sissie’” (WHITFIELD, 1991, 43).

comunismo se alastrava da Europa para os Estados Unidos e enfraquecia sua pretensa unidade nacional (leia-se unidade nacional branca) entre os anos 1940 e 1950. O fetichismo em torno de um anticomunismo se firmava em alianças militares internacionais que os Estados Unidos alicerçavam para conter a expansão soviética (real ou imaginária), ao passo que dentro do território nacional, a vigilância promovida pelo aparato estatal se ocupava da literatura, do cinema e das artes midiáticas produzidas dentro e fora das fronteiras, principalmente pelo que era veiculado na televisão, uma novidade ainda recente.

A figura do espião James Bond/007 que se infiltrava nas artimanhas soviéticas ou de um inimigo iminente da constituição e dos valores democráticos eram frequentes no fluxo midiático hegemônico – a ameaça comunista ou toda e qualquer ação suspeita que pusesse em risco o *American way of life* deveriam ser combatidas. Ser homossexual também era sinônimo de ser comunista – as práticas homoeróticas eram taxadas de subversivas naquele contexto histórico dos Estados Unidos, já que “[...] homens eram homens e as mulheres eram donas de casa [...]” (WHITFIELD, 1991, 43).¹⁷⁷ As implicações legais mediante a vigilância sobre a dissidência sexual (principalmente masculina) tiveram consequências nefastas, agravando a discriminação e as penas referidas às leis de sodomia¹⁷⁸, além do aumento de prisões de homossexuais na década de 1950, principalmente em Washington D.C., onde se prendiam em torno de 1.000 homens por ano sob acusação de homossexualidade (WHITFIELD, 1991). Em outras palavras, a homossexualidade era um dos inimigos que ameaçavam a ordem nacional, porque era um elemento que abalava a construção primeira da lei e da ordem: a família nuclear heterossexual e sua perpetuação hereditária.

A narrativa de *O Quarto de Giovanni* perturbou a audiência da época porque David era o herói nacional, o protótipo do macho estadunidense, a perfeita composição ficcional da construção cultural da masculinidade e nacionalidade pautadas na heterossexualidade. Entretanto, a união matrimonial heterossexual é uma instituição falida no romance, dado que só adquire consistência, mesmo que de farsa, na exposição desconfortável de David e Hella como par romântico ao namorado clandestino e aos amigos gays. Ou ainda, quando Guillaume é assassinado e vira manchete dos jornais, a “linhagem francesa” e a heteronormatividade são “devolvidas” a ele através do sobrenome. Tanto a polícia quanto os

¹⁷⁷ “[...] men were men and women were housewives [...]” (WHITFIELD, 1991, 43).

¹⁷⁸ Tais leis surgiram nas 13 colônias a partir do Ato de Sodomia (1533), adotado com base na legislação britânica vigente na época, que considerava criminosas as práticas homossexuais (não reprodutivas). Somente com o caso *Lawrence versus Texas* que essas leis foram revogadas (RICHARDS, 2009). Portanto, lançar *O Quarto de Giovanni* foi uma atitude corajosa de Baldwin, tendo em vista que o conteúdo do livro configurava em crime para o censor estatal.

jornais procuram localizar seu corpo estritamente através do sobrenome e de suas posses, como modo de evidenciar sua linhagem genético-aristocrática, pertencente à alta sociedade francesa, do que pela causa da morte – assassinado pelo amante, dentro do bar gay que possuía.

Apesar de não ser crime na França da época, ser homossexual e estar envolvido com um crime era uma desonra. Homens da alta sociedade ou com nomes importantes, como o de Guillaume, eram a rubrica patriarcal e a virilidade do Estado-nação francês. Esse é um fato interessante para pensarmos como a performance de gênero e a produção discursiva da raça são estilizadas a partir do sobrenome do personagem. O sobrenome de Guillaume se torna uma insígnia, a linguagem que produz uma realidade antes não imaginada.

O Quarto de Giovanni é um romance onde o indivíduo definitivamente não está amparado na família nuclear heterossexual dominada pela presença masculina, tendo em vista a própria constituição familiar de David e Giovanni. No caso do primeiro, sua orfandade é marcada por uma presença panóptica da mãe e um eterno conflito edípico que paira sobre os porta-retratos de sua mãe espalhados pelos cômodos da casa. A passagem seguinte ilustra as relações entre David, seu pai e sua tia Ellen, que ajudou a cria-lo na ausência da mãe:

Lembro que, quando eu era bem pequeno, na sala grande da casa em San Francisco, a fotografia da minha mãe, que se destacava sozinha no console da lareira, parecia imperar sobre tudo. Era como se a foto dela provasse que seu espírito dominava aquele ambiente e nos controlava a todos (BALDWIN, [1956] 2018, p. 36).

Apesar de morta, a figura da mãe era imperiosa no lar e na consciência da família. O controle da mãe sobre o lar era tão forte que gerava diferentes percepções sobre a personagem que nem chega a aparecer viva na narrativa. O domínio materno panóptico sobre o pai era tamanho que, quando o patriarca mencionava algo sobre ela ao filho, “[...] era como se estivesse falando sobre sua própria mãe” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 38). Diante de seu desvio de conduta, daquilo que era esperado pelo pai (que ele fosse um “homem” quando crescesse), o protagonista esbarra no desconforto em ter a mãe como portadora do controle do lar.

Para a camponesa que se tornou vizinha de David assim que ele se mudou para o Sul da França, era preciso que o estadunidense encontrasse uma mulher que substituísse a ex-noiva, que o abandonara logo que descobriu o romance entre ele e o italiano, pois um homem, ela frisou, para ser feliz, não pode ficar sozinho. A figura da mulher e dos filhos conferiam a estabilidade identitária inquestionável à virilidade masculina e à heterossexualidade. No trecho abaixo, constatamos que a imagem de “um homem de verdade” no imaginário da camponesa estava atrelada à fixação de raízes para reproduzir, gerar herdeiros, o que certamente não condizia com a realidade do estrangeiro:

“Mas o senhor vai voltar a ser feliz”, ela prossegue. “O senhor precisa encontrar outra mulher, uma mulher boa, e se casar, e ter filhos. É, é isso que o senhor tem que fazer”, acrescenta, como se eu tivesse discordado dela. E sem me dar tempo de dizer qualquer coisa: “Onde está a sua *maman*?”.

“Morreu.”

“Ah!” A mulher bate os dentes, em solidariedade. “Muito triste. E o seu papai – também morreu?”

“Não. Ele está na América.”

“*Pauvre bambino!*” [...] “Mas não está pensando em ficar perambulando pelo mundo como um marinheiro? Tenho certeza que a sua mãe não ia gostar nem um pouco disso. Não vai formar família um dia?”

“Claro, com certeza. Um dia.”

Ela põe a mão forte no meu braço. “Mesmo a sua *maman* tendo morrido – isso é muito triste! –, o seu papai vai gostar muito de ver você gerar *bambinos*.”

(BALDWIN, [1956] 2018, p. 100, grifos do autor).

Também é possível visualizar em dois momentos a perda da perspectiva em construir uma família adequada à heterossexualidade no contexto de vida de Giovanni anterior à mudança para a França. Em dado momento, o italiano reforça sua bissexualidade a David, ao afirmar que não tinha namorada, mas que “[...] [poderia] voltar a ter um dia. [...] Acho que não estou muito interessado em mulheres no momento – não sei por quê. Antes eu estava. Pode ser que volte a me interessar” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 111-112). À medida que a narrativa avança, o personagem revela ao/à leitor/a outros indícios de um relacionamento fracassado com uma mulher, com quem teve um filho que veio a falecer.

Por mais que para o latino-pagão o trânsito pelo universo da bissexualidade fosse fluido – amava homens e mulheres nos espaços público e privado com a mesma intensidade, o anglo-saxão puritano e protestante recusava qualquer indício que o associasse “ao meio”. David promovia um jogo de aparências contra todos que questionassem sua orientação sexual ou suposta “virilidade imaculada” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 58), encontrando-se com garotas para garantir seu alibi.

Em pouco tempo, o estadunidense não conseguia evitar os trejeitos que descortinavam seus desejos pelos corpos masculinos que avistava nos bares. A homossexualidade tornou-se visível em público, como observou seu amigo Jacques, ao notar que David fitava demasiadamente a movimentação de Giovanni pelo bar no dia em que se conheceram. O olhar de condenação e desprezo do marinheiro que David encontrou na rua também revela a inteligibilidade do corpo¹⁷⁹: ao contrário do que o estadunidense pensava, ele não era

¹⁷⁹ A inteligibilidade dos corpos acompanha a reflexão de Judith Butler ([1990] 2003, p. 38) naquilo que ela nomeia como “gêneros inteligíveis”, ou seja, “são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”.

“passável”¹⁸⁰: não precisava se assumir, pois sua performance corporal exibia traços distintivos que o liberavam de ser visto com outro homem para ser reconhecido como gay. No fundo, como ele mesmo reconhece, o olhar do marinheiro dizia claramente: “*Olha aqui, meu bem, estou sabendo de você*” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 126, grifos do autor).

David estava imerso no que Baldwin ([1961] 1963, p. 125-130) definiria como “a prisão da masculinidade” [*the male prison*], na qual o sujeito só consegue atrelar seu ideal de masculinidade e virilidade à performance heterossexual. A passabilidade impossível do personagem loiro, musculoso e viril no romance de Baldwin nos direciona ao pânico que o relatório *Sexual Behavior in the Human Male* ([1948] 1975), de Alfred Kinsey, causou na mentalidade masculina nos Estados Unidos, bem como nos setores governamentais do país. A publicação do relatório de Kinsey abalou o imaginário social estadunidense no que dizia respeito às concepções generalizadas das práticas sexuais (FIELD, 2005). Ao lançar as experiências sexuais de homens e mulheres da esfera privada para a pública, Kinsey demonstrou em exaustivo estudo taxonômico e estatístico que “uma porção considerável da população [estadunidense], talvez a maior parte da população masculina, tem pelo menos alguma experiência sexual homossexual entre a adolescência e a velhice” (KINSEY, [1948] 1975, n.p.).¹⁸¹ Como modo de ignorar relatórios anteriormente publicados que consideravam “peles bem cuidadas, vozes agudas, movimentos óbvios das mãos, quadris de porte feminino e peculiaridades no modo de andar” (KINSEY, [1948] 1975, n.p.)¹⁸² como provas cabais para determinar se um homem é ou não gay, o professor de zoologia destacou que homossexuais poderiam passar-se por heterossexuais, independente da aparência física.

As suspeitas sobre o personagem David e o alvoroço que ele gerou na recepção do romance foram o bastante para que tanto a crítica quanto a Alfred Knopf fizessem comparações entre a narrativa de Baldwin e de outros contemporâneos seus. Apesar de alguns críticos encontrarem similaridades entre *O Quarto de Giovanni* e o enredo do romance *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway (TÓIBÍN, 2016; KENT, 2017), ou até mesmo com *The Ambassadors* (1903), de Henry James (FIEDLER, 1956), *The City and the Pillar* (1948), de Gore Vidal, é a narrativa que mais se aproxima da trama baldwiniana e de seu protagonista. Para Harry Thomas (2013, p. 598) bem como para a Knopf (cf. FIELD, 2005, p.

¹⁸⁰ Para Larissa Pelúcio (2017, p. 426), “passar por” ou “ser passável” é ser reconhecido dentro de um regime de regulação corporal que atrela o sujeito observado à uma certa coerência entre corpo, gênero e sexualidade.

¹⁸¹ “A considerable portion of the [American] population, perhaps the major portion of the male population, has at least some homosexual experience between adolescence and old age” (KINSEY, [1948] 1975, n.p.).

¹⁸² “Fine skins, high-pitched voices, obvious hand movements, a feminine carriage of the hips, and peculiarities of walking gaits [...]” (KINSEY, [1948] 1975, n.p.).

98), tanto Jim Willard quanto David investem na imagem do gay que performa como heterossexual [*the straight-acting gay man*] a fim de se distanciarem da “anormalidade” refletida no gesto afeminado.

A propósito da proximidade entre ambos os romances, Gore Vidal fez duras críticas a James Baldwin no prefácio de *A Invenção da Heterossexualidade*, de Jonathan Ned Katz ([1995] 1996). Na verdade, trata-se de uma resposta ao ensaio de Baldwin *Preservation of Innocence* ([1949] 1998, p. 599), no qual ele critica a tragédia envolvendo Jim Willard e seu namorado, em que Jim assassina o parceiro na tentativa de esconder o caso amoroso:

[...] Mas então ele [Baldwin] critica a minha novela do ano anterior em que o homossexual assumido... mata o seu primeiro, único e perfeito amor quando finalmente eles se encontram de novo, porque não suporta em vez disso matar aquele sonho de amor devastador e impossível. [...] Meu protagonista, Jim Willard, não é um homossexual assumido, [...] Willard odiava os efeminados e só tentou ficar vivo até voltar a unir-se ao seu primeiro, único e perfeito amor. [...] Em todo caso, alguns anos depois de criticar-me pelo pânico, exatamente a palavra errada, Baldwin escreveu *Giovanni's Room*, um livro aterrorizante que termina com a cabeça do grande amor decapitada em Paris (VIDAL, [1995] 1996, p. 10-11).

Semelhanças e críticas à parte, Gore Vidal estava certo sobre como a performance de gênero que busca aproximar o indivíduo à heterossexualidade adquire um tom de hostilidade em *O Quarto de Giovanni* contra gays afeminados, até que essa mesma violência consumasse na fatalidade envolvendo Giovanni. Apesar de vítima dos abusos sofridos por Guillaume e da vida precária enquanto imigrante, Giovanni é um dos exemplos de que o arquétipo de agressões direcionadas aos homossexuais no romance é orquestrado por personagens cuja vida é marcada por desejos e práticas homoeróticas. Um exemplo disso é o modo como a discriminação sexual amplifica o sentido pejorativo do significante “bicha” em algumas passagens da narrativa. Para Giovanni, Guillaume não passava de “[...] uma bicha velha e nojenta [...]” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 142). A mesma impressão tinha David, para quem Guillaume “[...] não passava de uma bicha velha nojenta. Só isso!” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 194). Mesmo tendo decidido não deixar transparecer seus afetos e casos amorosos homossexuais, o envolvimento de David com um rapaz durante o tempo em que serviu ao Exército do país natal e com o amigo Joey se converteu em memórias que ligavam o corpo à sujeira e à monstrosidade.

Esse aspecto da narrativa, aliado ao relatório de Kinsey ([1948] 1975), nos ajuda a perceber o quanto os Estados Unidos beberam da perspectiva vitoriana de sociedade entre meados dos anos 1940 a meados dos anos 1950. A ideia de um “corpo sujo” é própria do imaginário vitoriano e está vinculada a uma sexualidade vivenciada no mundo privado – as práticas homoeróticas, o sexo com prostitutas, a masturbação, isto é, o “sujo” será a prática

sexual que contamina o corpo. No excerto que segue, a referência ao falo alheio como forma de poder sobre outro corpo masculino se afirma enquanto a consumação da “sujeira do corpo”, definida pela perda da masculinidade e virilidade daquele que era suposto encarnar o herói nacional:

De repente vi o poder contido em suas coxas, seus braços, seus punhos tenuemente fechados. O poder e a promessa e o mistério daquele corpo subitamente me inspiraram medo. Aquele corpo me pareceu a entrada negra de uma caverna dentro da qual eu seria torturado até enlouquecer, onde perderia minha virilidade (BALDWIN, [1956] 2018, p. 34).

A autodescoberta enquanto gay na cena citada desarticula o personagem do mito do macho reprodutor, dada a sua posição de passivo, receptor da penetração e da “semente da vida”. Joey era um cadáver que David precisava enterrar, mas que emergia à superfície sempre que seus desejos ocultos lhe perturbavam a cabeça. A descoberta da homossexualidade a partir de Joey foi o motivo para odiar o pai, que alimentava expectativas sobre o filho em relação ao casamento e netos. Ela é o vetor da agressão no romance e sinônimo da perda do controle do destino e da estabilidade que só a performance heterossexual lhe assegurava.

A aposta de James Baldwin em lançar mão de um homem gay, atlético e que serviu ao Exército confrontou concepções de que a homossexualidade era facilmente detectável, como também de que a masculinidade era incompatível com a homossexualidade (FIELD, 2005). Essa decisão, aliada ao que foi exposto até aqui, nos afasta do questionamento crítico até agora suscitado – “por que o fato de um escritor negro encenar a homossexualidade e a branquitude fez do romance um fracasso na recepção editorial, crítica e pública?” – e nos impulsiona a promover a inversão dessa equação canônica através de outras formulações: como explicar a publicação e ampla leitura de *O Quarto de Giovanni*, cuja “falha” está centrada exatamente na crise da masculinidade, na negação da domesticidade feminina, no desequilíbrio estrutural da família nuclear heterossexual e da hereditariedade, num momento histórico dos Estados Unidos em que a repressão [homos]sexual era objeto de controle estatal e de escrutínio público? Como explicar a publicação de um romance cuja temática se aproxima de seu sucessor, *Another Country* (1962), o qual foi alvo direto de inquéritos federais desde o seu lançamento e banido de alguns estados, como Ohio e Illinois, e até mesmo de outros países? De que maneira um romance tido como fracassado e repudiado influencia a produção literária polonesa de temática *queer* nos dias de hoje, como é o caso do romance *Swimming in the Dark* (2020), do escritor polonês Tomasz Jedrowski, mesmo tendo sido proibido na Polônia soviética?

Como modo provisório e inacabado de responder a tais questionamentos, faremos um percurso de análise que rumo por duas direções distintas, mas que convergem de algum modo entre si. O primeiro ponto é percebermos que a paranoia em torno do relatório de Alfred Kinsey era somente a ponta do iceberg em se tratando da elaboração de estudos relacionados às práticas sexuais nos Estados Unidos. Há registros de estudos no campo médico que o antecedem¹⁸³, mas, a princípio, é primordial entender o que ocorreu no final da década de 1940 a meados dos anos 1950.

A população estadunidense descrita no relatório de Kinsey era marcada pelo retorno dos combatentes da 2ª Guerra Mundial ao lar, pelo reposicionamento das mulheres à domesticidade (já que tiveram de compor a linha de frente da industrialização dos Estados Unidos na ausência do contingente masculino) e pelo enorme fluxo de pessoas migrando do interior para a cidade. Nessa mesma época, o Exército estadunidense desenvolveu protocolos rígidos de estigmatização da dissidência sexual, submetendo homens e mulheres diagnosticados como “homossexuais” a tratamentos de “cura psiquiátrica” e identificando-os como inaptos ao serviço militar.

O período da Guerra Fria serviu também de terreno fértil para a instauração de novas formas de se conceber a sexualidade nos Estados Unidos. Ao refletir sobre a emergência de novos processos de subjetivação e de transformações das tecnologias de produção do corpo que emergiram em decorrência da 2ª Guerra Mundial, Paul B. Preciado ([2008] 2018, p. 84) assinala que é possível falar em um terceiro sistema de saber-poder sobre o sexo, não contempladas por Michel Foucault em sua *História da Sexualidade*. Para Preciado ([2008] 2018), esse sistema constitui o que ele entende como sociedade farmacopornográfica: o corpo e a subjetividade não são mais controlados pelas instituições disciplinares (o hospital, a igreja, a casa, a escola), mas por um investimento científico em dispositivos moleculares e

¹⁸³ Com a emergência dos estudos de Sexologia na Alemanha, no final do século XIX, e a partir de seu fortalecimento no campo médico nos Estados Unidos no mesmo período, houve uma série de investimentos científicos que procuraram registrar as então chamadas “anormalidades sexuais”. A partir da tradução de *Psychopathia Sexualis* (1886), do sexólogo e psicólogo Richard von Krafft-Ebing e de sua incorporação nos estudos realizados nos Estados Unidos em 1888, sob o título *Perversion of the Sexual Instinct*, o desejo homossexual passou a ser visto como uma patologia, dentro de um conjunto que incluía a pedofilia, a necrofilia, o fetichismo e o sadomasoquismo. Os anos 1880 e 1890 foram marcados por uma enorme correspondência entre pesquisadores dos Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra no que se refere à patologização de práticas sexuais não reprodutivas e que se perpetuaram, assumindo outras formas de regulação da dissidência sexual ao longo do século XX (SOMMERVILLE, 2000, p. 18-19).

mediáticos. A invenção da pílula contraceptiva, a descoberta dos hormônios, a engenharia genética e as cirurgias plásticas caracterizam essas novas formas de controle sobre o corpo e o sexo. É um momento em que a indústria, anteriormente voltada para a produção bélica, se concentra nas questões de ordem bioquímica que envolvem a gestão biotecnológica do corpo.

Para existir, a sociedade farmacopornográfica se vale de dispositivos microprotéticos de controle da subjetividade: a produção e circulação de esteroides sintéticos que garantem um governo biomolecular dos corpos (fármaco-), bem como a produção e circulação de imagens pornográficas e do capital sexual (-pornô), as quais asseguram a regulação semiótico-técnica da subjetividade sexual (PRECIADO, ([2008] 2018, p. 36). O capitalismo fordista dá espaço a um regime capitalista midiático pornográfico e farmacêutico, cujas raízes estavam fincadas na sociedade científica colonial do século XIX. Até mesmo a própria invenção da categoria “gênero” (*gender*) se insere na emergência do regime farmacopornográfico. Longe de ser um tópico da agenda feminista, a ideia de “gênero” está atrelada ao discurso da indústria médica estadunidense do final dos anos 1940. Em 1955, John Money usa de modo inaugural a palavra “gênero” como uma ferramenta de diagnóstico para operar bebês intersexuais e adequar suas genitálias àquilo que a medicina enxerga como “gênero masculino” ou “feminino” (PRECIADO, [2008] 2018, p. 109-111)¹⁸⁴.

A invenção da pílula nesse período e o uso hormonal acarretaram mudanças drásticas no corpo individual e social, ao passo que o sexo não reprodutivo passou a ter maior visibilidade com o uso da pílula. O pênis e a vagina deixam de ser órgãos cujo significado estava estritamente preenchido pela lógica heteronormativa para reproduzir, embora saibamos que o sexo não reprodutivo não foi capaz de se desassociar de um sentido patológico naquele contexto¹⁸⁵.

O mundo polarizado em dois grandes blocos, um capitalista e outro socialista, assistiu ao investimento científico na gestão biomolecular do sexo através da pílula contraceptiva como uma das formas de liberdade pregadas pelo estilo de vida estadunidense, principalmente

¹⁸⁴ É nesse contexto que ocorreu a conversão das práticas sexuais tidas como perversão em parafilias através da psiquiatria moneyista no famoso e vigente Manual de Diagnóstico e Estatística [*Diagnostic and Statistical Manual – DSM*] da Associação Estadunidense de Psiquiatria. O início desse processo está na convergência entre a sexologia e o sistema de justiça criminal estadunidense, no final do século XIX, quando surgiu a psiquiatria forense (DE LAURETIS, [2010] 2019).

¹⁸⁵ É curioso perceber que a concepção do sexo não reprodutivo como patologia também perpassava o imaginário gay anglo-saxão da época. Em revisão aos escritos de James Baldwin, Colin MacInnes (1963, p. 26) destaca que “o fato de a homossexualidade ser uma aberração não pode ser negado: não por razões ‘morais’, mas porque nega uma das principais leis da natureza, que é a reprodução de nossa espécie” [*That homosexuality is an aberration cannot be denied: not at all for ‘moral’ reasons, but because it denies one of nature’s prime laws, which is the reproduction of our kind*].

em se tratando das mulheres. Todavia, mesmo com o advento da pílula, não houve a liberação total do corpo feminino dos ideais de reprodução espelhados no contexto familiar heterossexual. A gravidez, o aborto e a maternidade passam a ser objetos do debate público e, principalmente, do discurso conservador neopentecostal estadunidense, que se alastrava pelo país a partir do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 com uma retórica antifeminista e nacionalista contra negros, imigrantes e pessoas LGBTQIA+. Esse fenômeno antecede em curto espaço de tempo os eventos de Stonewall, a formalização dos Direitos Civis e o surto da AIDS. Encabeçado por Richard Nixon em 1969, a frente evangélica direitista se alastra pelos Estados Unidos em prol da família heterossexual até atingir o fundamentalismo religioso televisivo como conhecemos na contemporaneidade (VOGEL, 2018, p. 93-112).

Se a pílula se tornou o símbolo maior dessa nova regulação corporal e transformação biotecnológica da subjetividade sexual, o surgimento da revista *Playboy* foi a força-motriz da veiculação imagética do capitalismo midiático farmacopornográfico e da pedagogização do sexo no contexto estadunidense dos anos 1950. A revista sofisticou o consumo de imagens pornográficas que já se fazia presente e alterou a noção de público e privado ao entrar no cotidiano da casa e do seio unifamiliar e modificou as práticas sexuais, passando a regular quem e o que podia ser visto. O pacto entre a sofisticação de técnicas biotecnológicas de produção corporal, a regulação da sexualidade e a pornografia separou os corpos desejáveis dos indesejáveis, inclusive pelo tamanho, formato ou tonalidade da pele de seus membros.

Enquanto *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman e os artigos sobre contracepção de Margaret Sanger (1879-1966) tiveram suas publicações censuradas, Hugh Hefner lançou o primeiro número da *Playboy* em 1953 e driblou as leis antiobscenidade vigentes nos Estados Unidos desde 1712. Com a colonização do espaço doméstico feita pelo soldado que retornou da Guerra e com sua infiltração nesse espaço considerado imutável, a revista investia num novo modelo de masculinidade heterossexual que afrontava a instituição do casamento e a moral vitoriana frente ao sexo (PRECIADO, [2010] 2020).

Ao estudar a estrutura arquitetônica da *Playboy* em sua tese de doutorado, Preciado ([2010] 2020) revela o quanto a revista não se limitava a ser simplesmente um folhetim de conteúdo erótico. Junto de sua materialização no papel, seguiu-se um projeto arquitetônico com enorme base midiática para a promoção do Império *Playboy*: Hefner constrói, entre 1950 a 1960, a Mansão *Playboy* em Chicago, mudando tempos depois para Los Angeles e passa a divulgar seus 32 quartos em reportagens da própria revista. A mansão serviria de inspiração para o primeiro *reality* show da televisão, transmitido em 1959, bem como para seus próprios programas televisionados à época. É desta maneira que a revista inaugura uma *architecture*

sexualis (PRECIADO, [2008] 2017, p. 11), ao se converter na primeira pornotopia veiculada pelos meios de comunicação de massa em plena Guerra Fria e numa ameaça à reconstrução da família heterossexual no pós-2ª Guerra.

O mais curioso é que a revista não se limitou em apenas alimentar o imaginário masculino, branco e heterossexual estadunidense com os corpos nus das *Bunnies*. Desde o primeiro número, seus exemplares eram povoados por artigos sobre arquitetura e design (PLAYBOY, 1953, p. 40-41), textos literários, como *Sherlock Holmes*, de Arthur Conan Doyle (PLAYBOY, 1953, p. 22-26), um conto de *Decameron* sobre adultério (PLAYBOY, 1953, p. 12-14), o peso financeiro do divórcio sobre os homens (PLAYBOY, 1953, p. 6-9) ou ainda, artigos sobre jazz (PLAYBOY, 1953, p. 30-32), num momento em que Greenwich Village, bairro que James Baldwin residiu por um tempo antes do exílio, era o único local onde pulsava uma certa vida boêmia (PRECIADO, ([2010] 2020). Em meio às páginas de fotografias de mulheres nuas, surgiam contos e ensaios de James Baldwin, artigos de opinião de outros artistas, como o cineasta e pintor Andy Warhol, de arquitetura e moda masculina. Assim, a revista promovia outros modos de produção de subjetividades, aliando o impulso da masturbação à literatura, à valorização da música negra e ao design de interiores, construindo um novo tipo de afeto para o homem branco estadunidense, exaltado na Guerra Fria.

A apresentação do comediante afro-americano Dick Gregory no Chicago *Playboy* Club em 1961 e a presença de Ella Fitzgerald, Nat King Cole, Sammy Davis Jr. e Ray Charles nos programas televisivos *Playboy's Penthouse* e *Playboy after Dark*, apresentados por Hefner, abririam portas para que Alex Haley entrevistasse, pela *Playboy*, Miles Davis e Malcolm X em setembro de 1962 e maio de 1963, respectivamente, além Martin Luther King Jr., em janeiro de 1965. Não havia um interesse por parte do público da revista sobre os problemas enfrentados pela população afro-americana, principalmente no contexto da 2ª Guerra. Mas a presença de personalidades negras em eventos, programas de televisão e artigos da revista revelam uma complexa participação da *Playboy* na discussão em torno dos Direitos Civis, passando a ter James Baldwin como seu porta voz para promover pontos de vista sobre a igualdade racial nos Estados Unidos (VOGEL, 2018).

A continuidade da produção de uma “verdade” sobre o sexo ou de uma *scientia sexualis* (FOUCAULT, [1976] 1988) a partir da era farmacopornográfica explica a curiosidade pública e estatal sobre o relatório de Kinsey, que ficou por mais de seis meses como um dos livros mais vendidos no país cotado pelo *The New York Times* (FIELD, 2005) e nos instiga a pensar no frisson receptivo que *O Quarto de Giovanni* teve nos primeiros meses após seu lançamento. Ao contrário do que é hegemonicamente difundido, Marlon Ross (1999, p. 15)

descreve tal recepção como “cautelosamente positiva” [*cautiously positive*], uma vez que a crítica branca e heterossexual parecia não ter nada a perder em elogiar dentro de seus próprios critérios um romance cada vez mais lido no mundo inteiro, inclusive por um público e crítica não ocidentais, como é o caso do Japão (HAKUTANI; KIUCHI, 1991).

Portanto, ao mesmo tempo em que a Guerra Fria se configurou num momento de intensa produção científica envolvendo (i) o controle da sexualidade desviante, (ii) o uso da industrialização bélica para a industrialização médico-corporal e protética, (iii) a queda do mito do gay estritamente afeminado e (iv) o aumento de prisões nos anos 1950 pela homossexualidade como fator patológico de ameaça à segurança nacional; ela colocou em evidência o afrouxamento das práticas sexuais dissidentes nos Estados Unidos em relação à moral vitoriana. A publicação e massiva apreciação da *Playboy* e de *O Quarto de Giovanni*, assim como a longa história de recepção crítica deste último, sugerem que a repressão sexual e a permissividade caminharam juntas, numa mistura ambígua de discursos sobre a sexualidade desviante e seu traço patológico.

Entre a repressão e a liberação, a ambiguidade receptiva do romance se faz como marca própria de uma época em que escrever textos literários, como *O Quarto de Giovanni*, não era apenas um ato de resistência aos dispositivos de regulação da vida e do sexo, mas uma forma de atender a uma demanda, mesmo que negada, socio-editorial e de voyerismo estatal que se constituía por debaixo dos panos.

Se *O Quarto de Giovanni* havia sacudido as estruturas da consciência sexopolítica dos Estados Unidos três anos após o número inaugural da *Playboy* sair, esta reforçou ainda mais a atitude polivalente e anfíbia do “intelectual de plantão” James Baldwin no início do regime farmacopornográfico, ao retirar o escritor de seu lugar canônico – o livro – e facilitar, através de outro suporte de escrita que escapava à crítica conservadora, a entrada de seus textos nos lares estadunidenses, o que desmistifica ainda mais o grau de rejeição do romance. A partir de 1964, com os ensaios *The Uses of the Blues* e *Words of a Native Son*, Baldwin inicia uma série de publicações naquela revista exibindo o mesmo tom de urgência de *The Fire Next Time*¹⁸⁶. Ele também viria a publicar na *Playboy* o conto *The Man Child* (1966), sua única obra ficcional composta apenas por personagens brancos.

¹⁸⁶ Enquanto colaborador da *Playboy*, Baldwin escreveu, além dos textos mencionados, os ensaios *Dialogue in Black and White* (1966), *The Evidence of Things Not Seen* (1984, publicado em livro em 1985), *Freaks and the*

Das publicações de James Baldwin que ocorreram durante o início da era farmacopornográfica, o conto *The Man Child* pode ser lido como um desfecho ficcional do que se iniciou em *O Quarto de Giovanni*, uma continuidade de um projeto ficcional em que Baldwin aguça seu olhar etnográfico e se torna um precursor pela representação da branquitude na imaginação negra. Anteriormente publicado na única coletânea baldwiniana de contos, *Going to meet the man* (1965), *The Man Child* é um dos contos de Baldwin que menos recebeu atenção crítica. Ambientado na zona rural, o enredo se volta para a relação de transmissão da posse da propriedade de um pai para o filho. Em um passeio com o pai na propriedade, Eric, o jovem herdeiro, descobre que toda a terra ao seu redor seria sua no futuro, graças à dedicação do pai e à passagem da terra de geração em geração.

À medida que o jovem rapaz é assassinado e a transferência da terra de pai para o filho não ocorre, a interrupção da transferência do bem nos coloca diante do dilema do conto: uma linhagem familiar foi interrompida, comprometendo não somente a transferência do bem material, mas também de algo oculto, indizível, quase que em suspensão nas cenas: a branquitude. A encenação da interrupção de laços familiares, tendo como pano de fundo a convivência íntima entre personagens brancos, nos permite enxergar a experimentação de Baldwin da categoria “branco” como uma metáfora de poder, enquanto a transmissão desse poder no conto – a posse da terra –, atrelada ao contingente da raça, cria a tensão para a dramatização da crise da reprodução da masculinidade racializada a partir das relações de propriedade do pai para o filho.

Ao desafiar novamente seus/as leitores/as com um elenco de personagens brancos e tocar fundo na ferida da masculinidade e da supremacia branca como ingredientes fundamentais na composição da identidade do “homem americano”, James Baldwin ainda desafia uma outra crença partilhada por Du Bois ([1903] 1989, p. xxxi) no início do século XX, de que o “problema do século XX é o problema da linha de cor”¹⁸⁷. Para Baldwin (1985, p. xiv), não era o “estranho significado de ser negro” (DU BOIS, [1903] 1989, p. xxxi)¹⁸⁸ que estava encapsulado ao “problema da linha de cor”, que nem mesmo se traduzia como o “problema do século XX”, mas no estranho significado de “ser branco” enquanto uma

American Ideal of Manhood (1985, incluído no mesmo ano na coletânea *The Price of the Ticket* sob o título *Here Be Dragons*) e *To Crush the Serpent* (1987), outra publicação que entrecruza religião e sexualidade. A diversidade de veículos em que Baldwin publicou ao longo da vida é muito variada, e alcança até mesmo a famosa revista de arquitetura estadunidense *Architectural Digest* (1987), onde refletiu sobre o sentido de suas múltiplas residências pelo mundo. Os dois últimos textos citados seriam suas derradeiras publicações em vida.

¹⁸⁷ “the problem of the Twentieth Century is the problem of the color line” (DU BOIS, [1903] 1989, p. xxxi).

¹⁸⁸ “the strange meaning of being black” (DU BOIS, [1903] 1989, p. xxxi).

estrutura de sentimento que está intimamente ligada à “fantasia branca do desejo” (ROSS, 1999) de se constituir através de uma pretensa invisibilidade.

Para Baldwin, a crença na branquitude como um componente invisível das relações sociais não é algo a ser ignorado. Ela se torna o problema a ser dramatizado em *The Man Child* e em *O Quarto de Giovanni* e, principalmente neste último, a encenação da fantasia branca é um ataque ao mito fundacional dos Estados Unidos, ao Sonho Americano, à ideia de povo firmada no *melting pot* (LEEMING, 1994). Em se tratando de *O Quarto de Giovanni*, David é colocado como um problema na narrativa, à medida que Baldwin contrapõe a dualidade de Du Bois ao tornar um corpo dual em um corpo multifacetado, sexualizado, gay, desapegado das narrativas nacionais estritamente masculinizadas e heterossexualizadas (ZABOROWSKA, 2018a). Desta forma, *O Quarto de Giovanni* e a presença de Baldwin na Europa desafiam, ainda, a ideia de que “Europa” é sinônimo de “branco”. (ALS, 2019c).

O artifício da máscara literária branca ou *racial drag* (HENDERSON, 2005, p. 298) se mostra como um momento de enorme transição na escrita e na percepção de James Baldwin sobre seu próprio papel enquanto “intelectual de plantão”, refletido previamente no ensaio *Everybody's Protest Novel* ([1955] 1968). O ensaio indicava mais que o rompimento com seu mentor da época, Richard Wright. Era o indício de que Baldwin iniciava o descolamento de sua obra do *Negro problem*, na tentativa de ampliar seu horizonte criativo e de poder refletir, através da ficção, sua complexidade identitária em termos de gênero, sexualidade, identidade nacional, para além da racialidade e do território nacional. O *racial passing* de Baldwin o permite utilizar-se do “outro branco” para produzir uma inversão daquilo que Toni Morrison (1992, p. 6) reconhece como “americanidade”: uma estratégia atribuída a escritores anglo-americanos que se valem de personagens negros em suas narrativas, sem a complexificação da vida interior, para preencherem sua própria insegurança identitária calcada na branquitude.

A ausência, pelo menos aparente, da corporalidade negra em *O Quarto de Giovanni* ascende um outro debate referente ao escrutínio crítico da narrativa, sobre a polêmica composição do personagem Joey.¹⁸⁹ Além de ser o vetor “transmissor” da homossexualidade

¹⁸⁹ Enquanto Fiedler (1956), Nelson (1991) e Li (2015) não creem na composição de Joey enquanto um personagem negro, por considerarem que James Baldwin não o descreve o suficiente para considerá-lo como tal, Menezes (2018) opta por lê-lo como negro e enquanto um dos artifícios narrativos de James Baldwin para encenar as questões raciais. Em se tratando de tais premissas, considerar Joey negro ou não é um problema que perpassa a obra tanto no original, onde o personagem é descrito como “*brown*” (BALDWIN, [1956] 2013, p. 8), quanto na tradução que utilizamos para nossa abordagem, onde “*brown*” foi vertido como “moreno” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 30). A partir das colocações de Neiva (1997), cujo trabalho reside numa tradução reflexiva de *Native Son* para o português do Brasil, salientamos que termos como “*white*”, “*black*” e “*brown*”, no contexto estadunidense, vão muito além de descrições da tonalidade de pele, pois carregam inúmeros marcadores históricos e sociais que dificultam sua tradução ou compreensão em nosso sistema linguístico. Além disso, dentro de todo o contexto de produção da obra e de sua escrita, caracterizar Joey como “moreno” seria

a David – aquele que abriu a “caverna negra” da perversão sexual na qual David entrou e nunca mais conseguiu sair, a presença de Joey como único personagem negro na narrativa ilumina uma questão levantada por Douglas Field (2005), em resposta ao escrutínio crítico (quase taxonômico) em caracterizá-lo como negro ou não. Leslie Fiedler, tomado pelo espírito da espionagem da época, chega a suspeitar que “deve haver, *de fato*, personagens negros presentes, censurados, camuflados ou codificados” em *O Quarto de Giovanni* (FEDLER, 1956, p. 16, grifo do autor)¹⁹⁰. Embora essa não seja a principal questão, a evocação da presença discreta, para alguns, ou inexistente para outros do corpo negro no romance através do personagem Joey, nos direciona à formulação de Douglas Field (2005) na qual ele orienta uma leitura do romance que ultrapassa a evocação da presença africanista do corpo negro na narrativa.

Por mais que *O Quarto de Giovanni* tenha sido ostensivamente analisado sob o prisma da homossexualidade e seja pouco usual considerar James Baldwin um escritor da Guerra Fria, uma análise do romance pautada no espírito da Guerra Fria nos instiga a refletir sobre as inquietações sociais por parte da população branca estadunidense em relação à integração racial. Para Robert Bone (1958, p. 178), sendo um romance escrito por um afro-americano com a predominância de personagens brancos, publicado dois anos após a integração de negros e brancos nas escolas, *O Quarto de Giovanni* era um romance desracializado, “nem totalmente branco, nem totalmente negro, [...] miscigenado, impuro”¹⁹¹, um sintoma da assimilação entre brancos e negros, pois borrava as fronteiras entre aquilo que se reconhecia como literatura estadunidense (branca) e afro-americana, arruinando a integridade da “raça branca”.

Todo o progresso nas discussões sobre raça e os avanços aos poucos alcançados pela população afro-americana nesses termos era visto como levantes financiados por comunistas e como ameaça à segurança nacional, inclusive as instituições que promoviam igualdade racial, como a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (FIELD, 2005).

O pânico sobre uma permissividade da miscigenação entre brancos e negros por conta da integração racial nas escolas públicas em meados dos anos 1950, a partir do caso *Brown vs.*

uma tentativa de aproximá-lo da branquitude, mas sem deixar de realçar sua negritude. Considerando o paradigma “branco/negro” do sistema estadunidense, bem como os pressupostos de Neiva (1997) e o contexto socio-literário em que *Brown* foi empregado, optamos por lê-lo como negro, tendo em vista, ainda, a tentativa de Baldwin em desmistificar a “pureza” da branquitude no romance.

¹⁹⁰ “there must *really* be Negroes present, censored, camouflaged or encoded” (FEDLER, 1956, p. 16, grifo do autor).

¹⁹¹ neither wholly white nor wholly black, [...] miscegenated, impure” (BONE, 1958, P. 178).

Board of Education, provocou o retorno da Ku Kux Klan e impulsionou atos de violência que ganharam amplitude nacional, como o linchamento do adolescente negro Emmet Till e a castração do afro-americano Edward Aaron, um veterano de guerra.

Isso nos instiga a perceber que a regulação das práticas sexuais interracialis e as inquietações sobre a possível “poluição” da “raça branca” pela “negra” configuraram o início da era farmacopornográfica como um regime não só de intensa produção discursiva e biotecnológica para a regulação do sexo e do corpo, mas como um sistema que alimentou a crença na “fantasia branca”. Esse é um dos motivos pelos quais o romance *Another Country* sofreu tantos embargos legais, ao ter como base ficcional relações homoeróticas e raciais. As imbricações entre sexo e raça nos Estados Unidos antecederam a sociedade farmacopornográfica, dado que a classificação corporal entre “homossexual” e “heterossexual” emergiu na sociedade estadunidense ao mesmo tempo que a classificação de corpos “brancos” e “negros”.

Quando a pornografia alcança o lar com maior rapidez, ela passa a ditar uma corponormatividade do desejo e padrões de beleza completamente calcados na racialidade e na eugenia. A reconstituição peniana para judeus circuncidados nos Estados Unidos, por exemplo, tornou-se uma enorme demanda para livrá-los de possíveis ataques racistas. A produção de um “corpo nacional são” [*cuero nacional sano*] (PRECIADO, 2013, n.p.) ou de um corpo ideal incluía técnicas de alisamento de cabelo, uso de sabonetes que prometiam clarear a pele negro-mestiça, ou seja, havia todo um aparato de intervenções corporais que não se restringiam à liberdade sexual almejada pela nação ianque da Guerra Fria, mas que subjazia na submissão e adequação de corpos racializados à corponormatividade e à reprodução. Assim, a relação entre raça e transmissão biológica nos Estados Unidos se configura num dispositivo estatal anti-integração do farmacopoder.

James Baldwin assumiu a função de repórter literário da *Playboy* para cobrir o assassinato de cunho racial de crianças em Atlanta entre os anos 1979 a 1981, a pedido de Walter Lowe, primeiro editor afro-americano da revista. Seus relatos deram origem ao longo ensaio *The Evidence of Things Not Seen* (1984), anteriormente publicados pela *Playboy*. A atuação de Baldwin como *fact checker* da *Playboy* nos chama a atenção para o segundo ponto desta reflexão, que está ancorado na necessidade de investirmos no papel de “intelectual de plantão” executado pelo escritor em momento anterior aos anos 1980 e em como sua

cosmovisão anfíbia se torna ainda mais nítida, abrindo caminhos para a recepção editorial positiva de *O Quarto de Giovanni* quando contemplamos sua passagem pela Inglaterra durante os anos 1950 e 1960.

Apesar da enorme relevância na vida pública e artística de James Baldwin, sua estada na Inglaterra tem sido pouco explorada pelos estudos baldwinianos. A farta produção teórico-crítica que se ocupa em exibir James Baldwin enquanto um escritor transnacional tem se limitado à vivência do escritor na França e, de modo mais transdisciplinar na Turquia, a partir da pesquisa de Magdalena Zaborowska (2009) e Kim Fortuny (2009). A não ser pelos trabalhos de Rob Waters (2013), Grant Ferris (2016) e da biografia de Baldwin feita por James Campbell (1991), sua conturbada presença na cena londrina dos anos 1950 e 1960 saiu do plano da fortuna crítica para ocupar inúmeras matérias e fotografias de manchetes de jornais e em quadros de programas de rádio e televisão da capital na época, formando um arquivo caleidoscópico, ainda por ser desbravado, do momento em que a vida do escritor enquanto “intelectual de plantão” atingiu seu ápice.

Se por um lado, Baldwin tornou-se uma figura cuja opinião era bastante ouvida e esperada pela audiência da Europa anglófona, dado seu retorno aos Estados Unidos pouco tempo antes do acirramento dos boicotes aos ônibus pelos afro-americanos (1955-1956), bem como dos preparativos para a Marcha de Washington (1963), que logo ocorreria e levaria à consolidação legislativa dos direitos civis; por outro, conforme explicam Waters (2013) e Campbell (1991), Londres foi um lugar no qual o escritor “era entrevistado repetidamente [...]; quando Malcolm X fora assassinado, [Baldwin] foi imediatamente perseguido por citações, acusações, e promessas obscuras de vingança” (CAMPBELL, 1991, p. 208)¹⁹², sendo taxado de *persona non grata* à Grã-Bretanha (BALDWIN, 1972, p. 68-69).

Toda a tensão, muitas vezes estimulada e administrada pela própria imprensa britânica, o colocava como alvo direto de ataques porque, aos poucos, Baldwin estabelecia conexões afro-atlânticas com as lutas antirracistas da Grã-Bretanha. O passado escravocrata da ilha banhada pelo Canal da Mancha batia à porta e se aliava ao preconceito que ela nutria pela massa migratória caribenha, indiana e mulçumana que se formava pelas ruas de Londres e ameaçava suas ficções nacionalistas e a nostalgia monárquico-identitária que pretendia manter para garantir a coesão da história que o império britânico narrou e financiou. Aos

¹⁹² “[...] he was interviewed repeatedly [...]; when Malcolm X was shot [Baldwin] had been immediately harried for quotes, accusations, dark promises of vengeance” (CAMPBELL, 1991, p. 208).

poucos, Baldwin traçava elos que ligavam o Harlem ao Caribe e a Brixton, às perseguições vivenciadas pelos argelinos na França e à vibração cultural negra em Istambul.

Para o então jovem e desbravador escritor, estar em Londres era como se aproximar fisicamente de Charles Dickens (1812-1870) e de *A Tale of Two Cities* (1859), obra que lhe causava verdadeiro fascínio e que citou frequentemente ao longo da vida. “Talvez tenha sido romântico a respeito de Londres”, disse no ensaio *No Name in the Street*, “por causa de Charles Dickens – mas o romance não durou mais que o tempo que levei para carregar minhas malas para fora da Victoria Station” (BALDWIN, 1972, p. 39).¹⁹³ Para Baldwin, as cenas dramatizadas na Londres de Dickens precisavam ser confrontadas por aquelas que a tornaram a capital dos senhores escravocratas do império britânico, bem como pelas histórias que tentaram silenciar (WATERS, 2013).

Mesmo que Londres tivesse exercido sobre ele um peso similar àquele sentido nos alpes suíços, e não tivesse gozado da mesma privacidade vivenciada em Istambul ou na Europa latina no que se refere à imprensa, a capital inglesa lhe abriu as páginas dos romances dickensianos e o colocou no submundo inglês, ou, para ser mais preciso, em *Queer Street*, só que em um sentido bastante diferente daquele em que a palavra “*queer*” conotava nos romances e na domesticidade heteronormativa da classe média vitoriana, embebida no contexto da agiotagem.¹⁹⁴

Ao invés de indicar uma parte territorial da Londres da Era Vitoriana onde viviam pessoas endividadas, pobres ou doentes, ou se associar pejorativamente aos homossexuais, como ocorreu no final do século XIX, em virtude do julgamento e prisão de Oscar Wilde por sodomia, aquele era um momento em que as pessoas associadas ao vocábulo *queer* procuravam afastá-lo de seus estigmas e usos menos normalizadores – vulgar, excêntrico, estranho, questionável, sentidos em que é utilizada há mais de quatrocentos anos na língua

¹⁹³ “I may have been romantic about London because of Charles Dickens – but the romance lasted for exactly as long as it took me to carry my bags out of Victoria Station” (BALDWIN, 1972, p. 39).

¹⁹⁴ O emprego de *queer* na obra de Dickens adquire um sentido mais econômico do que aquele ao qual compreendemos seu uso na contemporaneidade. Tal significação faz jus à expressão *To be in Queer Street*, cujo sentido indica que alguém está em perigo ou dificuldade financeira, tornando *Queer Street* uma metáfora do capitalismo em ascensão. Além de ser vista como o período em que a homossexualidade foi inventada e patologizada a partir da *História da Sexualidade*, de Michel Foucault ([1976] 1988), a Inglaterra vitoriana também foi vista enquanto *queer* no sentido econômico nos estudos dedicados à obra de Dickens. O termo adquiriu conotações financeiras no contexto da agiotagem que povoava a sociedade inglesa da época, como Dickens encena em *Our Mutual Friend* (1864), *A Tale of Two Cities* (1859) e *David Copperfield* (1850). *Queer* poderia conotar não somente um “desvio” sexual, mas também econômico (DOBBINS, 2018). Trabalhos recentes analisam a obra de Dickens para além da encenação dos valores familiares vitorianos, buscando, também, enfatizar a dimensão sexual de *queer* e da erotização da paisagem urbana vitoriana. Para uma abordagem nesse sentido, ver as considerações de Eve Sedgwick (1985, p. 161-179) e Holly Furneaux (2009, p. 2-3).

inglesa, para torná-lo, junto das palavras “gay” e “lésbica”, marcas de resistência política e contestação social (DE LAURETIS, [2010] 2019).

As *Queer Streets* que eram “estranhas” e “vulgares” aos olhos da sociedade inglesa na época em que Baldwin se tornou freguês assíduo da vida boêmia britânica eram espaços que mesclavam a ótica urbana de Dickens com a arquitetura das calçadas de Chelsea nos anos 1950 e 1960, desenhadas como anexo dos bares, restaurantes e clubes que se constituíam como verdadeiras *molly houses*¹⁹⁵ do referido bairro em meados do século XX.

A consequente intimidade entre Baldwin e a cena gay britânica, tendo o romancista inglês Colin MacInnes enquanto amigo e guia nessa relação, nos move para encontros mais privados e acolhedores entre a “britanidade desviante” e o escritor forasteiro, cuja força reside na liberação do corpo e do desejo, mas, principalmente, no acolhimento de *O Quarto de Giovanni* pelo mercado editorial londrino.

Momentos antes da efervescência contracultural dos anos 1960, o flerte entre o escritor e a terra de Dickens seria o ingrediente primordial para a publicação de *O quarto de Giovanni*¹⁹⁶. Antes de chegar a ser impresso em Nova Iorque, o romance teve a aprovação e incentivo à publicação no final de 1955 por Michael Joseph, seu editor britânico, momento em que Baldwin já havia sido consagrado pela calorosa recepção de *Go Tell It on the Mountain* (1953), da coletânea *Notes of a Native Son* (1955) e buscava meios de encenar a peça *The Amen Corner* (1954) para a audiência inglesa naquele mesmo ano. Embora Baldwin sentisse que “nos Estados Unidos, as pessoas consideravam seu trabalho imoral e ofensivo”, e que “provavelmente os ingleses concordariam” com tal prerrogativa (LEEMING, 1994, p. 115-116)¹⁹⁷, o conteúdo homoerótico da narrativa não impedira que Joseph lesse e comprasse o manuscrito, prometendo a Baldwin publicar o romance e o que ele viesse a escrever no futuro (CAMPBELL, 1991, p. 97).

Apesar de intensa vigilância estatal da dissidência sexual nos Estados Unidos e dos resquícios da Era Churchill na Inglaterra, a vivência da liberação sexual em Londres somada à

¹⁹⁵ Locais públicos em Londres, como bares, casas noturnas ou clubes que reuniam um público majoritariamente masculino e gay em busca do exercício da sexualidade sem o fardo do “armário”, que já no final do século XVII inglês demonstrava ser uma alternativa para burlar os sensores da lei que condenava a sodomia sob a pena de morte.

¹⁹⁶ Além do romance em pauta, a tentativa de encenação da peça *The Amen Corner* (1954) em solo britânico em 1955, executada apenas em 1986; as figurações de Londres no romance *Just Above My Head* (1979), tão pouco estudado quanto a peça *One Day When I was Lost* (1972); e a coletânea de poemas *Jimmy's Blues and Other Poems* (1983), obras que saíram primeiro na Inglaterra e depois alcançaram a terra natal, são alguns dos eventos que compõem o mosaico tempestuoso que se tornou a relação entre James Baldwin e a Inglaterra.

¹⁹⁷ “People in America seemed to consider his work immoral or offensive, and the English would probably agree”. (LEEMING, 1994, p. 115-116).

aceitação do romance pela Michael Joseph alterou os fluxos de *O Quarto de Giovanni* e facilitou seu trânsito dentro dos Estados Unidos. O apoio de Joseph foi fundamental para que *O quarto de Giovanni* perfurasse a bolha do censor heteronormativo das leis e dos campos editoriais estadunidense e britânico, ao agir em favor do escritor para que o livro saísse pela Dial Press nos Estados Unidos em 1956 e na Inglaterra, pela Michael Joseph Press, no ano seguinte. *O Quarto de Giovanni* foi publicado em 1956 graças às conexões entre Baldwin, a Inglaterra e seu editor britânico, Michael Joseph.

O processo editorial pelo qual o romance passou inicialmente nos Estados Unidos contribuiu para o controle e ausência de visibilidade de *O Quarto de Giovanni* no seio da comunidade afro-americana. Além de não haver, até 1970, nenhuma editora independente nos Estados Unidos com uma seção especializada em literatura de temática *queer* (BERUTTI, 2010), os/as escritores/as negros/as e *queer* que estavam em processo de consolidação de seu percurso literário, como James Baldwin, ou já eram bastante atuantes na causa LGBTQIA+ desde meados dos anos 1950, como Audre Lorde, publicavam seus trabalhos com menos dificuldade se se limitassem à equação racial estadunidense. Caso fizessem menção à dissidência sexual, seus textos sofriam entraves editoriais, o ostracismo de membros mais radicais da comunidade afro-americana e o completo desprezo pela imprensa negra, como foi o caso de *O Quarto de Giovanni* (CORBMAN, 2012).

É necessário ter em mente que a recusa em se tratando do autor e do romance pelos pares da militância negra tomaram maiores proporções à medida que as discussões em torno dos Direitos Civis avançavam, e, principalmente, após sua formalização. Nessa época, *Another Country* (1962) e *Tell me how long the train's been gone* (1968) já haviam sido lançados e amplificaram o tumulto que seu irmão primogênito causou anos antes. Enquanto em *Another Country* James Baldwin encenou a vida de seu primeiro personagem masculino negro e explicitamente bissexual, em *Tell me how long* o escritor investiu pela primeira vez na encenação de uma relação sexual entre dois homens negros. Apenas em 1979, com *Just Above My Head*, seu último romance, que Baldwin explorou o amor entre dois homens negros, os quais expressam sua sexualidade em um vínculo estritamente homossexual, em contraste aos personagens Ruffus, de *Another Country*, e Leo Proudhammer, em *Tell Me How Long* (ROSS, 1999).

O ano em que este último foi publicado, 1968, foi um dos mais conturbados da história estadunidense. Ao lado da promulgação do *Civil Rights Act of 1968*, jaziam os corpos de inúmeras pessoas mortas em conflitos causados pelo falecimento do reverendo Martin Luther King, Jr., principalmente em Washington, D.C., Chicago e Baltimore, além de uma enorme mobilização contra a participação dos Estados Unidos na guerra no Vietnã, que, aos poucos, se espalhava pela nação. Em meio a tais conflitos, descortinava-se um caloroso debate, que seguia por outras vias, mas que se tornou mais incisivo após a consolidação dos Direitos Civis: o movimento pela liberação sexual.

Ao mesmo tempo em que ganhava a feição de uma causa libertária e acolhedora para os corpos abatidos pela violência de cunho racial, e, que, por fatores internos ou externos à comunidade negra, vivenciavam sua homossexualidade de modo “clandestino”, o debate limitou-se às reivindicações de uma cena *queer* majoritariamente branca, que, aos poucos, se desvencilhou dos recentes ganhos advindos da insurgência dos Direitos Civis.

A persistente invasão de policiais nos bares gays de Greenwich Village, em Nova Iorque, que tinham como pretensão espancar e prender seus frequentadores e desviantes da norma heterossexual, encontraram, na madrugada de 28 de junho de 1969, uma resistência a tais práticas. Durante cinco dias, gays, lésbicas, transgêneros e simpatizantes travaram confrontos com as forças policiais no bar *The Stonewall Inn* e mobilizaram passeatas em prol dos seus direitos (BERUTTI, 2010).

A não ser por uma gama de registros literários e fílmicos, que vieram à tona somente nos anos 1980, e fotográficos, que há pouco apareceram (McDARRAH, 2019), a população afro-americana passa por completo despercebida da luta pelos ganhos sociais com essas manifestações. Cooptada pelos meios de comunicação hegemônicos, a mobilização designada como *Stonewall Riots*, ou a Revolta de Stonewall, produziu no imaginário nacional estadunidense a percepção de que o “fenômeno” de uma sexualidade transviada era suportável, se limitado aos corpos brancos.

É comum determinarmos como fator primordial para os eventos de Stonewall a migração em massa de homens brancos do interior para as grandes cidades no início do regime farmacopornográfico, formando guetos gays e lésbicos. Entretanto, raramente é mencionado a presença negra e *queer* na Grande Migração de negros do Sul para o Norte que passaram a povoar o Harlem e a parte sul de Chicago. A narrativa da Grande Migração nunca alcança a de Stonewall, o que tende a contribuir ainda mais para a invisibilidade da presença negra em tal marco histórico (ROSS, 2005).

Um outro dado a considerar é que boa parte dos estudos canônicos sobre a vivência homossexual nos Estados Unidos, frutos das lutas dos movimentos feministas, gay e lésbico, que se consolidaram em meados dos anos 1960 como *Gay/Lesbian/Women Studies* até convergirem para o que conhecemos hoje como *Queer Studies*, registra uma produção literária, crítica, antropológica e sociológica restrita ao corpo branco, ignorando a diversidade étnica que compõe o povo estadunidense. Negros/as africanos/as, caribenhos/as ou estadunidenses, indígenas, judeus/judias, latinos/as, enfim, os grupos que escapam ao perfil anglo-saxão e branco se constituem como anomalias, universos paralelos ao que se convencionou classificar, dentro dos estudos de literatura de temática *queer* nos Estados Unidos, como *pre-Stonewall* e *post-Stonewall*. Cabe dizer que Baldwin (apud BINDER, [1980] 1989, p. 197) admite que o movimento de liberação das mulheres e os movimentos gay e lésbico não incluem pessoas negras e, por isso, eles não integram suas prioridades.

Na contemporaneidade, a persistência da onda de extremada violência acometida aos corpos negros nos Estados Unidos se mantém, do ponto de vista da vida cotidiana e do imaginário nacional, como algo exterior às lutas do movimento LGBTQIA+ nos últimos anos. Nem mesmo o slogan *Gay is the new black*, bastante difundido pela mídia hegemônica em 2008, que posicionou o casamento gay como a questão dos Direitos Civis da contemporaneidade, foi capaz de aproximar as significações que orbitam em torno dos Direitos Civis e da Revolta de Stonewall (KIESLING, 2017).

A ambiguidade retórica presente no slogan – que “ser gay” estava na moda nos Estados Unidos, num momento em que o país elegeria um presidente negro; ou a associação dos vocábulos “gay” e “black”, que carregam em seus interiores os inúmeros significados de opressão que lhe foram atribuídos ao longo da história, só serviram para aprofundar o abismo que já existiam entre eles, ou a invenção de dois movimentos, duas almas, duas identidades, que nunca se encontraram ou se tornaram parte integrante de um mesmo corpo.

Esse debate é reflexo do que já vinha sendo discutido desde os eventos de Stonewall, quando o “*homosexual problem*” foi associado ao “*Negro problem*”. O escritor e crítico literário Paul Goodman ([1969] 2012, p. 33) afirmou: “em maneiras essenciais, minhas necessidades homossexuais me tornaram um *nigger*”. De modo análogo a Goodman, Colin MacInnes (1963, p. 26), em revisão a *O Quarto de Giovanni*, declarou que “podemos enxergar um paralelo [...] entre o ‘*homosexual problem*’ e o ‘*Negro problem*’. O fato é que o negro não é um problema para si mesmo, mas para o racista; o problema em ser *queer* está

naqueles que o/a odeiam”.¹⁹⁸ Als (2019c) propõe que *nigger* é um signo vazio, flutuante, que cabe no “*homosexual problem*”, pois “Giovanni [...] é o ‘*nigger*’ neste deserto de artificialidade e branquitude” (ALS, 2019b, n.p.).¹⁹⁹

O perigo discursivo que o slogan *Gay is the new black* e essas afirmações carregam põe em xeque não somente a emergência do nacionalismo negro e de suas concepções heterogendradas de mundo, mas de questões que caminharam ao lado dessas tensões. Estabelecer os então designados *Black Studies* como parte dos currículos universitários entre 1960 e 1970, um pouco antes de James Baldwin tornar-se professor universitário, era uma forma de dar visibilidade à população negra daquele país e de uma possível mudança nas relações da academia com a sociedade e da sociedade com a sua parcela populacional negra. Entretanto, o esforço empreendido pelos afro-americanos para a inclusão de um lócus afro-americano de enunciação nos programas universitários assumiu um rosto predominantemente masculino, ou nas palavras de Johnson e Henderson (2005, p. 07), a feição de uma “distinta hierarquia baseada no gênero e no sexo”²⁰⁰.

Quando se trata da abordagem da homossexualidade no campo dos *Black Studies*, mesmo restrita ao meio acadêmico, o assunto permanece subordinado ao discurso racial, como se a questão racial fosse uma demanda identitária única de um grupo negro homogêneo, sem maiores especificidades. Houve, até 15 anos atrás, um enrijecimento maciço das discussões em torno de raça que envolvessem a sexualidade de modo interseccional, bem como a relutância em admitir que o *Harlem Renaissance*, movimento artístico-literário negro mais potente dos Estados Unidos, ocorrido “no quintal” de Baldwin no início do século XX, foi genuinamente *queer* em sua composição e estabelecimento (GATES, 2002).

¹⁹⁸ “we may see a parallel [...] between the ‘homosexual problem’ and the ‘Negro problem.’ The plain fact about both is that neither is: the Negro is not a problem to himself, but to the racist; the ‘problem’ of queerness resides in the hearts of queer-haters” (MacINNES, 1963, p. 26).

¹⁹⁹ “Giovanni [...] is the ‘nigger’ in this wilderness of artificiality, and whiteness [...]” (ALS, 2019b, n.p.).

²⁰⁰ “[...] a distinct gender-sex hierarchy” (JOHNSON; HENDERSON, 2005, p. 07). Para um amplo debate sobre o entrecruzamento dos *Black Studies* e *Queer Studies*, ver toda a reunião de ensaios em *Black Queer Studies* (2005), resultante do congresso *Black Queer Studies in the Millenium*, na Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, de 7 a 9 de abril de 2000. Liderado por Mae G. Henderson e E. Patrick Johnson, o evento se tornou uma verdadeira força propulsora para a abertura de um diálogo entre os *Black* e *Queer Studies* que ainda se mostrava bastante insipiente desde 1995, gerando outros eventos e inúmeras publicações de textos críticos acerca dos binarismos, essencialismos e a hiperssexualização que envolvem a história do corpo negro *queer* nos Estados Unidos. Para acompanhar esse movimento sob um viés mais marxista e foucaultiano, ver *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique* (2004), de Roderick A. Ferguson. Ver publicações sequenciais de Johnson (2008; 2016), além dos comentários de Justin A. Joyce e Dwight McBride a respeito da organização do número “*Plum Nelly: New Essays in Black Queer Studies*” (*Callaloo*, v. 23, n. 1, Winter 2000), em parceria com Jennifer Brody, em *A Melvin Dixon Critical Reader* (2006, p. ix).

As discussões em torno da busca por uma ancestralidade perdida, as trocas de nomes ocidentais por nomes de origem africana, as idas e vindas aos continentes africano e europeu, a pujança de uma escrita que pensava a identidade afro-americana fora da metáfora do *melting pot*, não absorveram os anseios pessoais dos artistas negros renascentistas Alain Locke (1885- 1954), Claude McKay (1889-1948), Richard Bruce Nugent (1906-1987) e Countee Cullen (1903-1946), por exemplo, que, apesar de evidências, viveram uma vida marcada pela dualidade entre lutar contra o acirramento das tensões raciais no início dos anos 1920 e a clandestinidade homossexual (STEWART, 2018).

O apagamento da presença negra na narrativa de Stonewall impactou, ainda, a organização da comunidade afro-americana frente ao “encaixe” da homossexualidade na ordem do dia, principalmente no que se refere aos homens negros. O discurso negro radical dos anos 1970 foi completamente contaminado por um espírito nacionalista cujo símbolo primal era o falocentrismo (HARPER, 1996). Mesmo em uma ambiência de criação artístico-política que almejava a valorização do corpo negro (*Black is Beautiful*) e de sua presença e possibilidade de intervenção no mundo ocidental (*Black Power, Black Arts Movement*), tais premissas foram encabeçadas por ideais que não contemplavam o corpo negro dissidente.

À beira da inauguração do *Black Arts Movement* (1970), instaurou-se um confronto ideológico entre Amiri Baraka, ex-LeRoi Jones (1934-2014), e James Baldwin a propósito do espaço que homossexuais afro-americanos devem ocupar, em se tratando de concepções de negritude e pertencimento. McBride (2005, p. 29) destaca que o *Black Arts Movement*, liderado por Baraka, tinha a masculinidade e a heterossexualidade como elementos constituintes de um “autêntico” nacionalismo negro e de uma “autêntica” estética negra, articulando a homossexualidade como uma “aflição branca” (BARAKA, 1965). Em seu ensaio *American sexual reference: black male*, Baraka (1965, p. 216) argumenta que o homem afro-americano é aquele que detém a “verdadeira masculinidade” e que “a maioria dos homens estadunidenses brancos é treinada para ser gay”²⁰¹.

Curiosamente, o pai do *Black Arts Movement* orientou uma dissertação de mestrado no Dartmouth College sobre *O Quarto de Giovanni*, defendida pelo pesquisador Alexander W. Corey (2010). O trabalho de Corey (2010) aborda as críticas enfrentadas por Baldwin e pelo romance, inclusive aquelas já citadas e feitas pelo próprio Baraka. Em dado momento, a dissertação assume o tom de um “pedido de desculpas”, se considerarmos o orientador do trabalho, ou uma forma de colocar em questão um debate *post mortem* entre ele e Baldwin

²⁰¹ “Most American white men are trained to be fags” (BARAKA, 1965, p. 216).

sobre as discordâncias que os atravessaram na década de 1970. Corey (2010) esclarece que “[...] ele [Baraka] também criticou o estilo literário e os afetos pessoais de Baldwin de forma pública e severa. No entanto, mais tarde, ele parecia ter mudado de opinião em relação a Baldwin, ao falar de maneira eloquente em seu funeral” (COREY, 2010, p. 49).²⁰²

Ao contrário da manifestação de Baraka, Eldridge Cleaver, Ministro da Informação do Partido dos Panteras Negras, dirigiu as críticas mais duras do movimento negro ao que Marlon Ross (2013, p. 635) chama de “*sissy persona*” baldwinana, objeto de desconfiança de seus companheiros de luta. Enquanto esteve na prisão, Cleaver escreveu uma série de ensaios que seriam reunidos na coletânea *Soul on Ice* (1968). O texto *Notes of a Native Son* revela a agressão que Baldwin e sua obra receberam de Cleaver:

há na obra de James Baldwin o mais cruel, total e agonizante ódio dos negros, particularmente dele próprio, e o mais vergonhoso, fanático, bajulador e servil amor pelos brancos que alguém poderia encontrar nos textos de um escritor estadunidense negro de destaque em nossa época (CLEAVER, 1968, p. 99).²⁰³

Em defesa da “superioridade sexual dos homens negros”, afirmação contida em *The White Negro* (1957), de Norman Mailer (1923-2007), e em ataque às críticas de Baldwin ([1961] 1998, p. 171-190) sobre tal premissa, Cleaver (1968) condena o personagem Rufus Scott, de *Another Country* e se rebela contra autor e personagem:

Rufus Scott, uma criatura patética que se entregou ao passatempo do homem branco de suicidar-se, que deixou um homossexual bissexuado penetrar-lhe a bunda, e que escolheu uma devassa sulista como mulher, com tudo o que estes relacionamentos implicam, era o epítome de um eunuco negro que se submeteu completamente ao homem branco (CLEAVER, 1968, p. 107).²⁰⁴

Na visão de Cleaver (1968) expressa na citação, o desejo de Baldwin por homossexuais brancos estava calcado na relação em que o negro assume a posição “feminina” de passivo, enquanto o homem branco, o papel “masculino” de ativo na consumação do sexo. Para o militante radical, o desejo homossexual negro pode ser traduzido como o desejo de ser branco, aliado ao delírio de se abster da masculinidade negra para ocupar o lugar da mulher

²⁰² “[...] he [Baraka] also criticized Baldwin’s literary style and personal affect publicly and harshly. However, later in Baraka’s life, he appears to have had a change of heart towards Baldwin, and he spoke glowingly at Baldwin’s funeral” (COREY, 2010, p. 49). Para detalhes sobre o discurso *Jimmy!* (*Eulogy for James Baldwin*, 1987) como o início de uma retratação pública de Baraka com Baldwin, ver Baraka ([1987] 1991, p. 450-456).

²⁰³ “There is in James Baldwin’s work the most grueling, agonizing, total hatred of the blacks, particularly of himself, and the most shameful, fanatical, fawning, sycophantic love of the whites that one can find in the writings of any black American writer of note in our time” (CLEAVER, 1968, p. 99).

²⁰⁴ “Rufus Scott, a pathetic wretch who indulged in the white man’s pastime of committing suicide, who let a white bisexual homosexual fuck him in his ass, and who took a Southern Jezebel for his woman, with all that these tortured relationships imply, was the epitome of a black eunuch who has completely submitted to the white man” (CLEAVER, 1968, p. 107).

branca. Ao afrontar Baldwin e defender Mailer, Cleaver (1968) deixa de apoiar um homem negro para ancorar-se em laços masculinos supostamente “heterossexuais” com um homem branco.

Embora tenha desempenhado papel crucial na luta pelos direitos civis, Baldwin foi considerado subversivo e perigoso por muitos de seus líderes, pois se lhe faltava a masculinidade, faltava a “negritude”, já que não era “negro” o suficiente, mas um desvio sexual e racial (ARMENGOL, 2012).

A crise instaurada entre James Baldwin e o nacionalismo negro não era limitada à geração jovem, representada pelo *Black Arts Movement* e pelos Panteras Negras. O escritor Langston Hughes foi um dos críticos mais ferrenhos da obra baldwinana, principalmente em se tratando das publicações de temática homoerótica e na composição de personagens homossexuais. No ideal político da velha guarda afro-americana mais conservadora, aqui representada por Hughes, a ficção de cunho homoerótico de Baldwin foi imediatamente associada à integração racial, e, conforme Hughes (apud RAMPERSAD, 1988, p. 335), a integração provocaria a perda dos valores tradicionais negros (respeitabilidade e autenticidade), além de causar prejuízo econômico às comunidades afro-americanas. Como muitos artistas afrocentristas, o apego à figura do *Talented Tenth* de Du Bois ([1903] 2007), na qual o progresso negro nos Estados Unidos era intrínseco à valorização da cultura afro-americana, Langston Hughes acreditava que o escritor negro tinha como tarefa representar a raça para fazer valer sua autenticidade, utilizando o seu talento não em favor de um autoexibicionismo para o mundo branco, mas em prol da elevação de sua comunidade.

A defesa da “integridade da raça” aliada a propósitos reprodutivos não foi capaz de afastar os olhares públicos da sexualidade de Langston Hughes. Seu biógrafo sugere que o sigilo de Hughes em torno de sua orientação sexual está conectado ao seu papel de “porta-voz da raça”. Na sociedade estadunidense anterior aos anos 1960, a exposição da homossexualidade, além de crime, era um escândalo, o que explica a ausência documental sobre Hughes em se tratando de sua sexualidade desviante.

Ao contrário de Hughes, Baldwin foi o escritor afro-americano cuja dissidência sexual foi a mais pública desde o *Harlem Renaissance* (FIELD, 2004). Mesmo tendo discutido mais abertamente sobre sua dissidência sexual em *No Name in the Street* a partir de uma “semiótica da anatomia transviada” (ROSS, 2013, p. 637)²⁰⁵ e comentado sobre os desafetos com Cleaver, Baldwin não rebateu as críticas nem de Cleaver nem dos Panteras Negras.

²⁰⁵ “semiotics of the sissified anatomy” (ROSS, 2013, p. 637).

Paradoxalmente, é nesse mesmo longo ensaio que ele faz valer sua convicção de que a raça é mais importante do que a sexualidade.

É também a partir de *No Name in the Street* que há uma mudança drástica na retórica de Baldwin devido às críticas que recebeu dos membros radicais do nacionalismo negro, afastando-se da temática da homossexualidade em prol da manutenção de sua figura enquanto “intelectual de plantão”. A adequação retórica de Baldwin ao afroradicalismo do *Black Power* nos anos 1970 se deve à reconciliação de sua sexualidade com seu papel político de “intelectual de plantão” diante dos conflitos raciais (FIELD, 2004). Baldwin foi tão massacrado por conta da sexualidade desviante que, ao escrever *Se a rua Beale falasse* ([1974] 2019), aderiu aos moldes da família afro-americana heterossexual prezadas pelos Panteras Negras, a quem Baldwin passou contraditoriamente a elogiar ao longo de *No Name in the Street*, fazendo valer sua enorme influência por um geração masculina de escritores cujos trabalhos eram estritamente ligados à racialidade e à heterossexualidade enquanto uma virtude.

Os arquivos do FBI concernentes a James Baldwin revelam inúmeras facetas do preconceito e perseguição vividos pelo escritor devido à dissidência sexual. Há um diálogo gravado pelo FBI com Martin Luther King no qual o reverendo se diz relutante em participar de um programa de televisão com James Baldwin (cf. FIELD, 2004, p. 460-461), algo que pode explicar o motivo pelo qual Baldwin foi excluído de falar na Marcha de Washington em 1963. Um arquivo do FBI com data de 1963 aponta James Baldwin como alguém “melhor qualificado em liderar um movimento homossexual do que um movimento rumo aos Direitos Civis” (MAXWELL, 2017, p. 82)²⁰⁶. Aliado à causa dos Direitos Civis, o advogado ativista e branco Stanley Levison teve alguns desentendimentos com Baldwin e não o poupou nem de piadas homofóbicas, nem do apelido “Martin Luther Queen”, acolhidos com bom grado pelo FBI.

Um outro arquivo do FBI de 1966 afirma: “Nada se sabe sobre o paradeiro de James Baldwin [...]. Comenta-se que Baldwin deve ser homossexual, e ele aparenta ser mesmo” (MAXWELL, 2017, p. 264)²⁰⁷. Por coincidência, o último livro escrutinado pelo FBI foi *No Name in the Street*, enquanto *O Quarto de Giovanni* passou ileso das análises do balcão federal.

²⁰⁶ “being better qualified to lead a homo-sexual movement than a civil rights movement” (MAXWELL, 2017, p. 82).

²⁰⁷ “Nothing is known about the current location of James Baldwin [...]. It has been heard that Baldwin may be a homosexual and he appeared as if he may be one” (MAXWELL, 2017, p. 264).

Mesmo sendo personalidade de capa em função do alcance de *The Fire Next Time*, Baldwin não escapou nem mesmo das descrições da revista *Time* (1963) sobre sua sexualidade: “Ele é nervoso, delicado, meio frágil, cheio de preocupações e medos. Articula-se com gestos *afeminados*, bebe consideravelmente, fuma um cigarro atrás do outro e muitas vezes perde as estribeiras com argumentos exagerados” (apud ROSS, 2013, p. 635, grifo nosso)²⁰⁸.

Tanto para os brancos que desejavam evitar a integração racial, quanto para os negros que buscavam a igualdade em termos raciais, o Estado é sempre masculino e heterossexual, assim como a revolução pelos Direitos Civis só poderia ser heterossexual. Mesmo nos processos de busca revolucionária das minorias racializadas, temos uma revolução masculina. Não se imagina uma bicha afeminada, como descreve a *Time*, como o indivíduo que promoverá a revolução, pois a ideia de uma transformação social sólida é sempre vinculada a uma lógica de Estado que se consolida como masculina, à medida que o masculino se articula no mundo como poder ativo e transformador. Os trejeitos de quem era tido como “Martin Luther Queen”, “*fairy*”, “*sissy*”, “*queer*”, “*faggot*”, “*freak*”, “*gay*”, ou no nosso léxico, bicha, viado, baitola, maricon, não cabiam na utopia por uma revolução de igualdade racial. Assim como Little Richard, o astro afro-americano mais andrógino, nunca foi hegemonicamente reconhecido como o rei do rock estadunidense, tendo sua canção mais famosa, *Tutti Frutti*, associada a Elvis Presley na indústria midiática, Baldwin nunca foi reconhecido por seus pares como o sujeito da revolução dos Direitos Civis. Para que ele fosse sujeito dessa revolução, era preciso reorganizar os imaginários sexopolíticos que orientam as lutas minoritárias e os corpos dissidentes nos Estados Unidos.

Só houve o abalo da rigidez masculina e heteronormativa nas artes da Afro-América quando escritores negros e *queer* como James Baldwin passaram a ser lidos e vistos para além da sexualidade, à medida que a produção artístico-literária pujante da década de 1980 tomou as ruas de Chicago, Filadélfia e Nova Iorque e contemplou a luta contra a AIDS, sem se esconder sob o signo da raça.

Os bastidores de 1986 foram completamente tomados por uma paisagem literária *queer*

²⁰⁸ “He is a nervous, slight, almost fragile figure, filled with frets and fears. He is *effeminate* in manner, drinks considerably, smokes cigarettes in chains, and he often loses his audience with overblown arguments” (apud ROSS, 2013, p. 635, grifo nosso).

que se espalhava pelas grandes metrópoles estadunidenses. A publicação de *In the Life: A Black Gay Anthology* (1986), organizada pelo jornalista Joseph Beam (1954-1988), tornou-se um marco na história artístico-literária afro-americana e na vida de muitas pessoas que não se sentiam completamente representadas no que liam. *In the life* foi uma das primeiras coleções a tornar explícita a visibilidade de homens negros e gays e a descontinuidade geracional enfrentada por eles. O pioneirismo de Beam na divulgação da arte e da vida de homens negros e gays num período em que a AIDS assolou a realidade de muitos deles foi de extrema importância, ressaltada em uma antologia posterior, *Brother to Brother: New Writing by Black Gay Men* (1991), organizada por Essex Hemphill (1957-1995) e idealizada por Joseph Beam antes de sua morte.

Tanto Beam quanto Hemphill buscavam mostrar, em seus escritos e antologias, “evidências” da existência de corpos negros dissidentes e a participação desses corpos na construção da história de seu país. “Nós sempre existimos na comunidade afro-americana” (BEAM apud HEMPHILL, [1986] 1991, p. vii)²⁰⁹, disse Beam na introdução de *Brother to Brother*. A maior “evidência” que ambos tinham e usavam em seus textos era a figura de James Baldwin. Para eles e tantos outros, Baldwin se torna a prova “viva” do que passou despercebido aos olhos do discurso oficial. Baldwin era a “testemunha-chave” da existência e materialidade de escritores negros, cujos corpos habitavam identidades dissidentes (BRIM, 2014).

Apesar das limitações tecnológicas e de trânsito, os anos 1980 foram o momento de maior explosão da visibilidade emancipadora da vida negra e *queer* em solo estadunidense e de maior contaminação entre artistas e críticos negros da cena gay britânica, dos Estados Unidos e de tantos outros espaços da diáspora africana. Com a circulação de Baldwin pela Europa no exílio, o laço e afeto entre escritores, fotógrafos, cineastas e pintores se estreitava com o passar dos anos e uma imagem transatlântica negra e *queer* era esculpida através desses contágios.

Do lançamento da antologia de Joseph Beam, aos vídeos de Marlon Riggs (1957-1994); da crítica cultural de Kobena Mercer (1960-) à poesia de Hemphill e à ficção de Melvin Dixon (1950-1992); das fotografias de Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) à dança e coreografia de Bill T. Jones (1952-); do lançamento da película *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien (1960-) à performance teatral do grupo Po-Mo Afro Homos (1990–1995), todos estiveram muito próximos em ideias e ajudaram a se projetar, de alguma forma (MUÑOZ, 1999, p. 57).

²⁰⁹ “We have always existed in the African American Community” (BEAM apud HEMPHILL, [1986] 1991, p. vii).

Por consequência, houve, nesse momento, uma demanda tanto da academia – com o início da consolidação dos Estudos *Queer* – quanto de artistas negros e gays em considerarem Baldwin o maior expoente *queer* e negro da literatura estadunidense, bem como pela canonização de *O Quarto de Giovanni* como o livro-símbolo da agenda LGBTQIA+. James Baldwin e *O Quarto de Giovanni* deixam de estar mais próximos de uma audiência branca e acadêmica e são resgatados pela geração negra e *queer* dos anos 1980.

Diante de todo o panorama apresentado, que engloba o acolhimento de *O Quarto de Giovanni* na Inglaterra e sua publicação durante o surgimento do regime farmacopornográfico, em consonância ao estabelecimento de James Baldwin enquanto “intelectual de plantão”, a reprovação do romance oriunda do lançamento e fortalecida dentro da comunidade negra na década de 1970 parece não ter se esvaído com a recepção calorosa da emergência de uma literatura negra reconhecidamente *queer* nos anos 1980.

Até mesmo algumas análises contemporâneas aqui abordadas se limitam a ler o romance a partir de uma rejeição que de fato ocorreu, mas esteve restrita ao corpo editorial da Knopf e às abordagens críticas do movimento radical negro dos anos 1960 e 1970, espelhadas na presença *mainstream* de Baldwin enquanto “intelectual de plantão”. Por outro lado, o romance sobreviveu a esses embargos, à medida que Baldwin encontrou vias de não somente publicá-lo sem que ele fosse cooptado pelos serviços de investigação, mas que ele encontrasse meios de flutuar pelas bordas estadunidenses e inglesas e ser intensamente apreciado, de 1956 para cá, por um público variado.

Embora seja bastante consensual hoje admitir que James Baldwin antecipou inúmeras questões refletidas pelos Estudos *Queer* e que *O Quarto de Giovanni* foi o progenitor para as discussões em torno da branquitude e da repressão das sexualidades dissidentes nos Estados Unidos, isso não abalou a incompreensão crítica em se tratando do encaixe da obra dentro do cânone literário afro-americano na contemporaneidade. As articulações (im)possíveis entre autor e obra, bem como a ambivalência performativa dos personagens masculinos, em se tratando de seus trânsitos simultâneos e fluidos por gestos hegemonicamente constatados como “masculinos” e “femininos”, ainda provocam uma certa tensão na crítica (branca e negra) em como definir o romance a partir do que é estabelecido como cânone, escrito por brancos ou por negros na ambiência literária estadunidense.

A persistência da crítica contemporânea em dissecar o romance como um corpo para então nomeá-lo como “desracializado” ou “homossexual” apenas reacende os efeitos sociais,

políticos, psíquicos e morais do racismo sobre escritores/as afro-americanos/as. Assim, a ideia de desprezo pelo romance pode até ter sido abandonada, mas as causas dessa rejeição sobrevivem em suas leituras contemporâneas e se perpetuam como entraves de rotulação de *O Quarto de Giovanni* na escala hierárquica da literatura estadunidense.

Sendo assim, qual a causa de sua permanência na subalternidade? Até que ponto a atuação de James Baldwin enquanto um escritor anfíbio e “intelectual de plantão” impactou positivamente a recepção de *O Quarto de Giovanni* e pode hoje revelar meios de afastar autor e obra do confinamento representacional?

Como último ponto a abordar, gostaríamos de investir numa análise que reflita sobre a ambivalência constitutiva dos personagens de *O Quarto de Giovanni*, de modo a sinalizar algumas possíveis estratégias que o desobriguem de uma taxonomia literária atrelada à recusa e revele sua enorme potência em dialogar com os problemas do presente concernentes às imbricações entre raça e sexualidade, ao mesmo tempo que reforçam a polivalência anfíbia de James Baldwin.

No plano das aparências da narrativa, os personagens vivem em conflito com a binariedade: a mulher é oprimida pelo homem, o homem domina o espaço público e o privado. Mas com o olhar um pouco mais acurado, percebemos representações performáticas que escapam à lógica binária do gênero e suas oposições. O que se consegue apreender é o fluxo de desejo que os personagens expressam e o completo abalo da rigidez do “sistema sexo-gênero” (PRECIADO, [2002] 2014), ou seja, daquilo que naturaliza a heteronormatividade.

A performance identitária e de gênero dos personagens embaralham os olhos atentos de quem lê – a expectativa do/a leitor/a em relação à separação do “joio e do trigo” (aquilo que é “masculino” vem do “homem”, o que é “feminino”, da “mulher”) é completamente embaralhada pelas misturas, próprias da multiplicidade de subjetividades evocada pelos personagens: o masculino é contido no feminino e vice-versa, formando um mosaico inesperado que se precisa montar e não há pistas que levem a concluir esse enigma no conjunto das peças.

O mal-estar não é próprio do/a leitor/a: os personagens estão completamente perdidos, não pela exterioridade geográfica apenas – aquela que os fazem recuperar ou constituir no exterior suas identidades nacionais e pretensiosamente as de gênero; eles se perdem no afã do

desejo e dos afetos, permitindo outras vivências e construções subjetivas que ultrapassam aquilo que é dado como pronto, estável, imutável, desde o nascimento. A culpa é sempre do sexo oposto – David culpa Hella pela ausência de desejo em relação à noiva; Giovanni culpa a ex-mulher pela morte do filho; a tia de David, Ellen, culpa o irmão pelo fracasso do sobrinho; este, vive sem esposa, sem o filho expatriado, sem a perspectiva de perpetuação da família.

O afeto pelo mesmo sexo é sinônimo de fraqueza e acredita-se que há sempre um caminho de volta à “normalidade”. O fracasso reprodutivo – o afeto entre homens – é sempre confrontado como um fardo. A convulsão identitária descortina outras paisagens subjetivas e coloca os personagens em desejo e tentativa constante de retorno ao ponto de partida: à estabilidade heterossexual. O retorno à segurança da performance heterossexual garante a ausência de olhares de julgamento externos, mas permite o eterno confinamento ao desfecho de uma vida em tragédias: David abandona Giovanni, que comete um crime e é levado à guilhotina; Hella abandona David e este, se prostra a contemplar para sempre sua própria farsa no espelho.

A heterossexualidade no romance é mais que uma performance de gênero: ela é, como nos termos de Monique Wittig ([1978] 1992), um regime político. É uma estrutura social que se articula no intuito de produzir um “corpo *straight*” (PRECIADO, [2003] 2011, p. 12), ou seja, a sociedade heterossexual busca produzir um tipo corpóreo de “homem” e de “mulher” hegemônicos e heterocêntricos que alimentem sua naturalização, portanto, a naturalização daquilo que se restringe aos aspectos da reprodução das tecnologias de normalização das identidades sexuais como um agente de controle da vida e patologiza o que se diferencia desse regime.

Para naturalizar a heterossexualidade e integrá-la como regime biopolítico, o romance encena uma utopia da heterossexualidade a partir da conjunção entre corpo, anatomia, hereditariedade, sexo, além de uma arqueogenealogia da branquitude e da masculinidade. A imagem que David procurar construir no espaço público, aquela que reflete o homem branco, heterossexual, de classe média, é o referente que não precisa se “assumir” ou ser nomeado. Os outros sujeitos (gays, lésbicas, transgêneros) é que serão “nomeados” como desvios da norma heterossexual.

O matrimônio, o espaço doméstico e os filhos são apenas algumas das tecnologias de normalização das identidades sexuais que tornam a heterossexualidade estável, imutável, apresentada como um dado universal da natureza e um agente de controle da vida. Essa compreensão essencializada da heterossexualidade naturaliza a diferença sexual e a retira da sua historicidade, do seu momento de invenção e produção e a estabelece como uma verdade

inquestionável. Para Jonathan Katz (1996), até o século XIX, a sexualidade não era pensada como um dado histórico porque ela pertencia ao domínio da natureza, como uma verdade biológica e ontológica. A noção de sexualidade, de uma organização cartográfica dos corpos, das funções de cada órgão, dos desejos e das práticas de prazer é uma criação da modernidade ocidental, estabelecida no século XIX. Assegurar a existência de uma história da sexualidade, como propõe Katz (1996), significa dizer que “homossexualidade”, “heterossexualidade”, “bissexualidade”, “desejo”, “corpo”, “gênero” são, a princípio, categorias pensadas como naturais, não históricas.

Dentre todas as palavras do universo anglófono mencionadas a priori, talvez o termo *queer* seja o primeiro registro para se referir a ofensas de natureza sexual que adquire ao final do século XX uma ressignificação emancipatória, mesmo que restrita à ambiência acadêmica. Embora dotado de enorme polissemia, como evidenciamos desde os romances de Dickens ambientados na era vitoriana até os nossos dias, James Baldwin se recusou ao longo da vida em ser reconhecido como tal. A resistência em se identificar como “gay”, “homossexual”, “*queer*” ou “bissexual” também alcançou *O Quarto de Giovanni*, sobre o qual o autor declarou:

[O romance] não é necessariamente sobre homossexualidade. Ela é o veículo pelo qual o livro se move. [...] *O Quarto de Giovanni* é sobre o que acontece se você tem medo de amar alguém, o que é muito mais interessante do que a questão da homossexualidade” (BALDWIN apud GOLDSTEIN, [1984] 2014, p. 61).²¹⁰

De acordo com David Leeming (1994, p. 358), “Baldwin não era ‘*queer*’ ou ‘gay’; ele simplesmente amava pessoas, muitas das quais eram homens”.²¹¹

Em entrevista a Richard Goldstein ([1984] 2014, p. 59), Baldwin afirmou que “a palavra gay sempre [o] incomodou. [Ele] nunca entendeu exatamente o que ela significa”²¹². Essa afirmação ressoa naquilo que o escritor disse em entrevista a James Mossman ([1965] 1989, p. 54): “Esses termos, homossexual, bissexual, heterossexual, são do século XX e, para mim, têm muito pouco significado. Ao examinar a mim mesmo e a outras pessoas, encarando

²¹⁰ “*Giovanni’s Room* is not really about homosexuality. It’s the vehicle through which the book moves. [...] It’s about what happens to you if you’re afraid to love somebody. Which is much more interesting than the question of homosexuality” (BALDWIN apud GOLDSTEIN, [1984] 2014, p. 61).

²¹¹ “He was not a ‘queer’ or a ‘gay’ man; he simply loved individuals, many of whom were men” (LEEMING, 1994, p. 358).

²¹² “The word gay has always rubbed [him] the wrong way. [He] never understood exactly what is meant by it” (BALDWIN apud GOLDSTEIN, [1984] 2014, p. 59).

a vida, nunca fui capaz de discernir exatamente onde as fronteiras estavam”²¹³. Em resposta a Goldstein ([1984] 2014, p. 59) à pergunta se ele se considerava gay, Baldwin assertivamente responde que não: “Eu não tinha uma palavra para isso. A única que eu tinha era ‘homossexual’ e ela não dava conta de significar o que quer que eu estivesse começando a sentir”²¹⁴. Desde muito jovem, Baldwin já estava convencido de que “antes de sermos banidos do Éden e a maldição ser proferida, [...] o homossexual não existia, nem, propriamente dizendo, o heterossexual”²¹⁵.

Apesar de pertencer ao início da era farmacopornográfica, *O Quarto de Giovanni* nos instiga a ver o corpo como produtor de multiplicidades. Ele põe em xeque a naturalização e universalização dessas categorias historicamente instituídas à medida que os personagens permitem que uma potência criativa de misturas subjetivas aflore, aumentando a possibilidade de criação de outras formas de vida que escapam ao contrato heterossexual refletido por Wittig ([1978] 1992). A ambivalência e o paradoxo que movem os sentimentos dos personagens provocam a completa instabilidade de emoções e afetos entre eles. A mistura de sentimentos de dor, pânico e vergonha com o êxtase, com a fricção dos músculos do pescoço de David ao se encontrar com Giovanni, a quem tinha um “um ódio que se nutria através das mesmas raízes que o amor” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 117) embalam todas as relações sexo-afetivas dos personagens. Se nenhum sentimento é estável no romance, os corpos também perdem sua inteligibilidade. Os limites do sistema binário “masculino/feminino”, “homem/mulher”, “macho/fêmea” se perdem, tomando uma feição multiforme. Aí reside a

²¹³ “Those terms, homosexual, bisexual, heterosexual, are 20th century terms which, for me, have very little meaning. I’ve never, myself, in watching myself and other people, watching life, been able to discern exactly where the barriers were” (BALDWIN apud MOSSMAN, [1965] 1989, p. 54). De fato, “homossexual” e “heterossexual” são terminologias próprias do final do século XIX com “estreia” nos Estados Unidos, para usar os termos de Katz ([1995] 1996), no início do século XX. Nesse contexto, há um outro arranjo social dos sexos na sociedade estadunidense, permitindo a fixação da heterossexualidade como norma a partir da classe média, ao sair do discurso médico e atingir as massas pelos meios de comunicação no final dos anos 1920 e se perpetuar enquanto discurso nos primeiros 40 anos do século XX (KATZ, [1995] 1996, p. 91-92). Prova disso é o vocábulo “*straight*” com o sentido de “não homossexual”, que passa a figurar na cultura popular a partir de 1941. O estímulo à normalização da heterossexualidade no século XX se deu a partir da vinculação do desejo carnal ao desejo reprodutivo do sexo. O incentivo às emoções heteroeróticas foi um dispositivo biopolítico encontrado para aumentar a capacidade reprodutiva e a estabilidade da família branca e de classe média dos Estados Unidos (KATZ, [1995] 1996, p. 95). Sem dúvida, o culto à domesticidade no início da era farmacopornográfica reafirmou a incontestável prova do domínio da heterossexualidade, qual seja, a ideia do “homem masculino” e da “mulher feminina”, além do homossexual como ser “estéril” entre 1940 e 1950 (KATZ, [1995] 1996, p. 102).

²¹⁴ “I didn’t have a word for it. The only one I had was homosexual and that didn’t quite cover whatever it was I was beginning to feel” (BALDWIN apud GOLDSTEIN, [1984] 2014, p. 59).

²¹⁵ “Before we were banished from Eden and the curse was uttered, [...] the homosexual did not exist; nor, properly speaking, did the heterosexual” (BALDWIN, [1949] 1985, p. 596).

completa contradição dos personagens, quando decidem habitar a fronteira entre aquilo que é previamente tido como modelo a ser seguido e a dissidência.

Por alguns instantes, David passa a assumir essa identidade multiforme, anfíbia, indefinida: “As pessoas são multiformes demais para ser tratadas com tanta leviandade. Sou multiforme demais para merecer confiança” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 30). Ele também nota as rasuras promovidas por outros personagens no sistema sexo-gênero, como os homens afeminados que frequentavam o bar de Guillaume e “se tratam no feminino”, com o “rosto pintado, brincos nas orelhas e os abundantes cabelos loiros” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 53). Na sua compreensão homofóbica e heterogendrada de mundo, ele define os personagens a partir de um léxico que os animalizam – bradavam como “papagaios”, “um jardim de pavões”, “emitiam ruídos de galinheiro” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 53). Na concepção do estadunidense, eram “homens de dia e mulheres de noite” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 53), fazendo alusão ao sexo biológico enviesado por uma performance de gênero não correspondente. No caso desses personagens secundários, o sexo feminino é performatizado, não aderindo, assim, à forma biológica do “ser mulher”, mas à construção estilizada do “ser mulher” hegemonicamente reconhecido.

Há um confronto que também perpassa a percepção de David sobre a performance da masculinidade efetivada por Giovanni ou de feminilidade por Hella. Para a surpresa dele, Giovanni chora pelo abandono do namorado e este se angustia por achar que aquela era uma demonstração de fragilidade contrária ao que significava “ser homem”. No momento em que Hella retorna da Espanha, é nítida a mistura de marcadores de gênero na percepção de David: “Quando [Hella] me viu, ficou imobilizada na plataforma, as mãos entrelaçadas à sua frente, numa pose de *rapaz* [...]” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 156, grifo nosso).

O conjunto de desvios das tecnologias do corpo, bem como de práticas clandestinas que contaminam os sistemas sexonormativos que compõem a vida dos personagens afastam tal composição ficcional de apropriações do discurso médico, anatômico e pornográfico que constituem o corpo *straight*, ao passo que a modelam a partir de um conjunto de corporalidades anormais e dissidentes que poderíamos nomear de “corpos anfíbios”: ao mesmo tempo que são vítimas da heteronormatividade e das formas hegemônicas da masculinidade, os personagens transitam por elas, incorporam seus marcadores, diluem as fronteiras de seus dispositivos e se firmam numa multiplicidade de corpos que resistem a esquemas que os leem a partir da lógica da complementaridade natural entre homem e mulher. O corpo em *O Quarto de Giovanni* se constitui em ação no mundo, não como um dado

puramente biológico. Ele é uma tecnologia que se estabelece através de uma produção de afecções.

Baldwin propõe uma cartografia corporal que contesta a rigidez da masculinidade e feminilidade à medida que seus personagens interrompem a ideia de uma coerência masculina ou feminina para assumirem uma identidade anfíbia, na qual o masculino contém o feminino e vice-versa.

A hibridez performativa de gênero, que aqui chamamos de identidade anfíbia, foi refletida por Baldwin em *Freaks and the American Ideal of Manhood* (1985) a partir da concepção de subjetividades não binárias próprias da androginia. Baldwin evoca a imagem de uma intersexualidade (entendida pelo escritor como “hermafroditismo”)²¹⁶ própria de todos os corpos, à medida que as possibilidades humanas são inifinitas em termos de desejos. A defesa do andrógino – aquele que contém o masculino e o feminino, perpassa não pelo par pênis-vagina, mas pelo intuito de superar as expectativas do sexo biológico e dar vazão aos múltiplos desejos e afetos.

Para o escritor, o sexo biológico (a natureza) vive em eterno conflito com o desejo (a imaginação). Parte dessa tensão se deve à crença nas categorias binárias definidoras do sistema sexo-gênero. Para Baldwin, esses pares binários povoam o imaginário estadunidense e as mitologias fundantes que nele sobrevivem, ao justificarem todas as formas de violência e extermínio contra as minorias nos Estados Unidos com a invenção de “cowboys e índios, mocinhos e bandidos, punks e garanhões, marrentos e maricas, *butches* e bichas, negros e brancos” (BALDWIN, 1985, p. 678).²¹⁷

Baldwin defende a ideia de que os anseios dualistas em definir o que significa ser “homem” ou “mulher” esbarram no fato de todos nós abarcarmos os dois, visto que “há um homem em cada mulher e uma mulher em cada homem” (BALDWIN, 1985, p. 677).²¹⁸ A noção de androginia, trazida por Baldwin a partir da experiência pessoal e na imagem do intersexo enquanto *freak*, não se sustenta numa evidência de que somos biologicamente masculinos e femininos, mas traz em seu interior a ideia da mistura de elementos opostos que fundam os valores nos quais as sociedades se apoiam para construírem suas bases na gerência da vida a partir dos dispositivos da sexualidade. O andrógino ou *freak* é a figura que coabita mundos, ocupa o lugar da ambiguidade, o que pode contestar tais valores instituídos como

²¹⁶ Utilizamos o termo “hermafroditismo” para mantermos a elaboração teórica proposta pelo escritor, embora saibamos que seria mais apropriado aos nossos dias o termo “intersexo”.

²¹⁷ “[...] cowboys and Indians, good guys and bad guys, punks and studs, tough guys and softies, butch and faggot, black and white” (BALDWIN, 1985, p. 678).

²¹⁸ “there is a man in every woman and a woman in every man” (BALDWIN, 1985, p. 677).

naturais, mas que são historicamente construídos. Enquanto um cartógrafo neutro – nem masculino nem feminino, nem heterossexual nem homossexual – Baldwin constrói outras geografias afetivas que resistem à heteronormatividade, inclusive no jogo e no espaço onde ela supostamente é capaz de exercer suas forças de regulação.

É no quarto de Giovanni que as portas e as janelas se abrem para a identidade anfíbio-andrógina. É lá também que se fundem o espaço público e o privado, à medida que a precariedade do cortiço na área pobre de Paris, onde vive Giovanni, não lhe permite gozar da vida privada de maneira absoluta. A arquitetura do quarto de Giovanni altera a disposição dos desejos e práticas sexuais dos personagens, invertendo, mesmo que momentaneamente, a dinâmica do quarto enquanto “armário”. O quarto passa a ser um local de trânsito e performatividade da sexualidade dissidente, a interrupção sistêmica da regulação heterossexual.

A vida no quarto de Giovanni é fluida, rodeada de metáforas aquáticas: “Lembro que a vida, naquele quarto, parecia transcorrer no fundo do mar. O tempo fluía acima de nós, indiferente; horas e dias nada significavam” (BALDWIN, [1956] 2018, p. 107). Diversas imagens líquidas povoam as descrições de David ao longo da narrativa, como peixes, marinheiros, oceano, rio, mar. A potência líquida do quarto é o único componente capaz de viabilizar aos personagens a performance da vida dupla, anfíbia.

Essa potência do quarto em forma líquida alimentada por imagens associadas ao desejo dissidente auxilia na construção de uma identidade anfíbia que Baldwin se propõe a compor em *O Quarto de Giovanni*, à medida que tais imagens expressam uma concepção mais complexa e fluida de sexualidade que se inserem no fluxo binário do sistema sexo-gênero. Associadas à fluidez, à instabilidade, ao movimento, tais imagens auxiliam na construção de uma temporalidade alternativa para imaginar futuros possíveis, que não estejam atrelados à perspectiva reprodutivista.

Por promover uma temporalidade alternativa, um devir, a partir da fluidez identitária dos personagens de *O Quarto de Giovanni*, e através da discussão que desenvolveu no ensaio da *Playboy* em 1985, James Baldwin nos instiga a questionar o fardo do armário enquanto dispositivo sexo-político a ser reforçado com a obrigatoriedade que os dissidentes sexuais teriam de sair dele.

Apesar de sua participação no evento *Black and White Men Together/ New York* (1982), Baldwin sempre teve uma complexa relação com a geração Stonewall por presar pela manutenção da vida privada, pois o fenômeno do “gay público” ocorreu muito depois de compreender sua própria constituição enquanto um indivíduo imerso em múltiplas

subjetividades. Para ele, não fazia sentido apoiar o ato de se assumir enquanto gesto obrigatório, onde tal obrigação impõe um reconhecimento público a partir de categorias limitadoras que reforçam ainda mais a opressão vivida por quem é um dissidente do sistema sexo-gênero.

É preciso reivindicar uma identidade anfíbia, adaptável, multiversa, que não se encaixa nos moldes e rótulos que se instauraram na ocidentalidade para aprisionar pessoas LGBTQIA+, negras e indígenas, mas que desenvolve por si só “maneiras mais espontâneas de *convivência social transparente*” (SANTIAGO, [2004] 2008b, p. 197, grifos do autor). Em consonância à postura de Baldwin, Silviano Santiago ([2004] 2008b) destaca o quanto o armário anglo-americano limita a potência criativa da existência dissidente e como um modo mais “astucioso” de reivindicá-la seria mais produtivo:

O exibicionismo público, *protestante*, exigido do homossexual pelos movimentos militantes norte-americanos, poderia ser *suplementado* por uma forma astuciosa de exibicionismo também público, ao gosto da confissão católica secreta – o exibicionismo *malandro*. Trabalhando necessariamente com a ambiguidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente diferença e conduta e não marginalidade e norma, não explicitando a própria condição foneticamente ou através de *bottons*, *slogans*, etiquetas, etc., o homossexual malandro deixaria também de explicitar a violência social contra si mesmo. [...] O homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que *é* bicha, viado, paraíba, sapatona etc, embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais. A conduta e a preferência sexual bicha/sapatona não precisam ser redundantes, não precisam estar constantemente espelhadas, em público, nas *palavras* bicha ou sapatona. [...] Pergunto se o homossexual não pode e deve ser mais astucioso? Se formas sutis de militância não são mais rentáveis do que as formas agressivas? Se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento de conscientização, não condiciona melhor o futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o afrontamento aberto por parte de um grupo que se automarginaliza, processo dado pela cultura norte-americana como mais rápido e eficiente?” (SANTIAGO, [2004] 2008b, p. 200-201, grifos do autor).

Nosso diálogo entre o “intelectual de plantão” do Sul e o do Norte nos remete aos termos de José Esteban Muñoz (1999, p. 15-16), que salienta o quanto Baldwin se afasta de tais nomenclaturas, pois seu processo identitário é de total “desidentificação” [*disidentification*] com a lógica identitária essencialista, com o armário e seus respectivos rótulos para apontar a dissidência sexual. Dentro das forças conjugadas com o regime farmacopornográfico para a regulação das corporalidades dissidentes, sem dúvida o armário foi uma das que mais se cristalizou ao longo do século XIX, arrastando-se aos nossos dias através do que Marlon Ross (2005, p. 161) denomina como “caustrofilia” [*claustrophilia*]: a fixação do armário como paradigma de análise da teoria e história (branca) da sexualidade, principalmente quando avalia os eventos que ocorreram no século XIX, impedindo a construção de uma análise mais detalhada sobre a experiência da sexualidade com base em raça e classe.

Ao seguir na trilha de Wallace (2002), que promove um estudo que entrelaça o paradigma do armário com a experiência afro-americana, Ross (2005) constata que escritores afro-americanos *queer*, mesmo antes do *Antebellum South*, se valiam do armário como estratégia para expor uma subjetividade que, além de ser atravessada pela dissidência sexual, é também racializada. Assim, o processo de sair do armário passa a ser projetado e alcançado com naturalidade e como progresso, à medida que teóricos, como Jeffrey Weeks ([1977] 1979), destacam tal prática como um marco da entrada europeia na modernidade, tendo como referência o julgamento de Oscar Wilde e as *molly houses* britânicas do século XVIII como embriões da liberação homossexual.

O “corpo homossexual” ao qual se referem Weeks ([1977] 1979) e Eve Sedgwick (1990), em sua “epistemologia do armário”, ignoram outras corporalidades não brancas, que foram demarcadas racialmente como negros, cativos, escravizados, convertidos em moeda. Se para Sedgwick (1990), Oscar Wilde, Henry James, Herman Melville e Marcel Proust simbolizam a saída anglo-europeia do armário, na virada do século XIX para o XX, qualquer experiência sexual dissidente que não corresponda àquela hospedada na corporalidade branco-aristocrática é excluída da modernidade. Isso mostra que não só a consciência histórica moderna europeia nasce vinculada ao binarismo entre o desejo sexual reprimido e explícito, como também demarca quais corpos dissidentes estão incluídos na chamada modernidade (ROSS, 2005).

Aqueles que carregam a insígnia “África” se situam do lado de fora da história canônica da sexualidade e do armário porque as tradições africanas não são fundadas com base no gênero, mas pelo grau de ancestralidade, parentesco e idade. O núcleo unifamiliar heterossexual e as relações sociais com base em gênero são frutos da metafísica ocidental.

A partir de pesquisa etnográfica, realizada pelo antropólogo William Hawkeswood (1996), com homens negros e gays do Harlem, Marlon Ross (2005) conclui que a ficção narrativa do armário como um segredo a ser revelado ou um rito de passagem não se aplica a determinada parcela negra dos Estados Unidos. Diferente dos anos 1960 e 1970, quando havia total repressão da homossexualidade negra naquele contexto, a sexualidade da maioria desses homens a partir do final do século XX é vivenciada de modo público, aberta à família e amigos.

A repressão sexual vivida por Baldwin nos tempos da juventude se debruçou sobre *O Quarto de Giovanni* como uma extensão daquela vivida por seu autor, uma vez que quem leu o manuscrito e o romance após a publicação supôs que Baldwin era homossexual devido à narrativa do romance. Mesmo que o armário de David não coubesse em seu autor, ele se

ajustou facilmente a *O Quarto de Giovanni*, pois a impossibilidade de os personagens caberem nos ideais conservadores da época e na heteronormatividade os aprisionaram até hoje num armário de indiscernibilidade tanto em aspectos de raça, quanto de sexualidade.

Ao contrário de Baldwin, Richard Wright não foi relegado ao panteão de escritores negros e *queer* dos Estados Unidos por conta do personagem reconhecido como “*black sissy*” no romance *The Long Dream* (1958), tampouco Chester Himes foi considerado homossexual pelo romance *Cast the First Stone* (1952), onde dramatiza relações homoeróticas na prisão (ROSS, 1999; 2005). Embora dramatizem a vida de personagens brancos e tenham sido mal-recebidos pela crítica da época, nem *Country Place* (1947), de Ann Petry, nem *Seraph on the Suwanee* (1948), de Zora Neale Hurston e *Savage Holiday* (1954), de Richard Wright, tiveram seus personagens associados aos seus respectivos autores, nem mesmo levantaram suspeitas de terem utilizado uma máscara literária branca por ódio à raça (LI, 2015).

A legitimação de quem pode falar “em nome da raça” e o essencialismo de uma pretensa autenticidade negra prezadas pelos olhares da geração de militantes e artistas negros que se firmaram nos anos 1960 e 1970 se desdobram nas associações críticas entre os eventos e vidas dos personagens do romance com a vida de Baldwin. Por mais que possamos fazer determinadas associações entre eles e Baldwin, limitar a leitura do romance aos aspectos biográficos já mencionados em entrevista pelo autor transforma o romance em pura etnografia.

A estrutura de *O Quarto de Giovanni* – estilo, temáticas e tempo do romance – sugerem que o escritor desejava desmistificar a branquitude enquanto o protótipo daquilo que se concebe como “identidade americana” e a complexidade do significado colonial dessa identidade. Baldwin quis encenar a gênese dos Estados Unidos – suas inquietudes, paradoxos, fantasias e rastros da crueldade colonial moldados no que se constituiu enquanto supremacia branca. O uso do *racial drag* ou a apropriação da branquitude é somente um dos lados que constituem o traço anfibiológico do romance e o desobriga da autenticidade negra exigida.

Por outro lado, é preciso reivindicar a “*sissy persona*” de James Baldwin para abandonarmos a leitura de *O Quarto de Giovanni* calcada no paradigma do armário. A estética do anfíbio presente na criação do romance nos alerta que é preciso se dar conta de que as próprias categorias sexopolíticas do desejo (homossexual, heterossexual, bissexual, entre outras) não constituem uma verdade absoluta sobre o desejo e não alcançam suas variações que se manifestavam de modo mais latente com a consolidação da sociedade farmacopornográfica, e estão mais latentes no mundo contemporâneo. Limitar a leitura e recepção de *O Quarto de Giovanni* sob o espectro da homossexualidade, do armário ou da

ausência da corporalidade negra, sem considerar sua qualidade anfíbia, é renunciar reflexões mais plurais de recepção do romance. É concretizar a permanência do romance no limbo eterno arquitetado pela dualidade do imaginário estadunidense em classificar os corpos (branco/negro, hetero/homo).

A cosmovisão anfíbia de Baldwin impressa na dramatização da vivência branca e na dissidência sexual nos instiga a reivindicar a potência desse romance hoje, num momento em que se sugere a normalização do “ser *queer*” e de sua presença *mainstream* no mundo contemporâneo, de modo a perceber que, por mais que a dissidência esteja mais “visível” na contemporaneidade, os dispositivos de regulação dos corpos sexualizados e racializados se sofisticaram assim que a era farmacopornográfica sofreu mutações com as interferências da comunicação digital. Parece-nos pertinente lançar mão dessa cosmovisão anfíbia ou da arte de “acuendar”, “dar o truque”, utilizada por Baldwin, para desenvolvermos outras utopias ou cartografias de corpos e subjetividades para além da heteronormatividade, bem como de ler *O Quarto de Giovanni* para além do prisma da rejeição.

Se a Europa não fez nada que mudasse o status de Baldwin de “escritor negro e gay” para “um homem honesto e um bom escritor” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 6)²¹⁹, tal como ele desejava, que o estudo de recepção em tela de *O Quarto de Giovanni* a partir da imagem do anfíbio inaugure outros modos de usar o romance a partir de uma ética que prime pela desclassificação, despredicação, intransitividade.

²¹⁹ “an honest man and a good writer” (BALDWIN, [1955] 1968, p. 6).

CODA

At some point in my history, I became
Baldwin's nigger. That's how I got my name.

James Baldwin

Talvez seja oportuno terminar em memória de todos aqueles que nos deixaram. Os mais vulneráveis, os portadores de doenças cardiovasculares, neurológicas, os diabéticos, asmáticos, aqueles em que o vírus se alojou com mais facilidade e atacou com força letal o pulmão. Os sem hospitais, sem respiradores, asfixiados pela dor da doença e pela falta de políticas públicas. E por que não lembrar dos que morreram concomitantemente de cânceres vários, de todo o tipo de toxinas e bombas lançadas no solo, na água, nas guerras contemporâneas por ocupação, nos campos de refugiados espalhados pelo globo ou nos locais onde a presença de dispositivos de controle fronteiraço matam tanto quanto as enfermidades do corpo?

A sensação de asfixia acelerada pelo coronavírus acompanha a completa precarização dos sistemas de saúde em escala global que já atingia milhares de pessoas sem acesso a itens básicos de saúde, cuja situação no mundo pandêmico agravou ainda mais a vulnerabilidade social em que essas pessoas estão imersas. Em escala avassaladora, o vírus apenas acelerou uma desigualdade mundial desenfreada em curso e escancarou a ação nefasta de empresas, latifundiários, políticos e tantos outros atores tentaculares na devastação da biodiversidade planetária, às custas do rolo compressor do capitalismo. Enquanto condição-limite de sobrevivência (para quem pode!) em vias de propagação do coronavírus, o isolamento social promoveu, além da digitalização em massa do mundo, a falsa ideia de que estaríamos ilesos das múltiplas violências que nos assolam do lado de fora. Com participação na vida social pela tela, convencemo-nos de que era possível vivermos ilesos às “asfixias diárias”, e que as violências de cunho racial, de gênero, de classe e de tantos outros aspectos que nos afligem do portão de casa para fora.

Todas essas transformações sociais, em momentos pré-pandêmicos e na atual conjuntura impactaram diretamente os rumos desta pesquisa de doutorado e sedimentaram a conclusão de que estávamos equivocados. A urgência que demos à palavra poética e

ensaística de James Baldwin em nossa pesquisa nos provou que nós, ainda sobreviventes, seja pelo isolamento ou pela vacina, não estamos livres das catástrofes sociais, inclusive do racismo. O completo estado de letargia no qual estivemos imersos no início da desaceleração das atividades cotidianas e na conversão do corpo-carne em corpo-digital, corpo-software, corpo-prótese, nos iludiu ao ponto de que o eco dos gritos de morte de Trayvon Martin, Eric Garner e Michael Brown não continuariam a soar através do apelo de George Floyd e a atravessar fronteiras oceânicas, atingindo crianças e adultos negros pelos quartos de empregada espalhados pelo Brasil afora, por elevadores, nas calçadas das ruas, nas escolas, na cama onde nossos jovens afro-brasileiros se deitam e onde são atravessados por balas disparadas por ordem do Estado. Essa paralisia nos deu a ilusão de que estaríamos livres, assistindo por nossas telas de celulares, computadores e televisões o bombardeio nos campos de refugiados, as prisões de imigrantes ilegais, as mortes dessas pessoas pelos oceanos, em busca da chegada ao lar desconhecido e hostil.

Ao nos debruçarmos pelos escritos de Baldwin, descobrimos que o vírus foi incapaz de paralisar o racismo porque não há humanidade sem corpo, como também o suporte do racismo é a evidência do corpo. Na leitura de *O Estranho no vilarejo*, como vimos no primeiro capítulo, descobrimos que, de algum modo, ainda somos todos/as *niggers*, uma vez que, mais do que nunca, o corpo é a primeira fronteira. Corpos marcados a partir da diferença continuam a serem tratados como “estranhos” e têm sofrido com maior peso a acentuação da desigualdade social, seja nos Estados Unidos ou no Brasil, pois tal estraneiridade não se limita às fronteiras do Estado nação.

Em nossa leitura de *Se a rua Beale falasse*, no capítulo dois, descobrimos que “*I can’t breathe*” é um grito que ecoa na consciência nacional estadunidense desde a sua fundação e se acentua cada vez ao contemplarmos o aumento exponencial diário da população carcerária dos Estados Unidos, a qual o vírus não tem poupado desde 2020. Esse grito se expande pela América de cá e se alinha à expulsão dos quilombolas de suas casas, dos sem-terra, dos sem-teto, dos indígenas sem a posse da demarcação territorial. Ele vem, ainda, iluminar o apagamento da história e dos inúmeros rostos de negros e indígenas, vítimas da COVID-19, que, ao serem relatados, sofrem total invisibilidade e despossessão de seus nomes e de suas histórias de vida. Ele ajuda a revelar as formas pelas quais o coronavírus mata mais pessoas negras e pardas hospitalizadas do que brancas. Ele se alinha ao trânsito livre de pessoas brancas pelas ruas e parques de Manhattan, em Nova Iorque, enquanto negros são caçados como animais em plena pandemia por policiais e por membros da sociedade civil estadunidense. Ela é capaz de descortinar as experiências de confinamento diário em que

homens e mulheres negros/as sempre viveram, antes de serem alvos diretos do sistema penitenciário aqui e lá, nas senzalas, nas lavouras, na segregação espacial e habitacional, nos linchamentos, no genocídio diário que assola as populações afro-brasileira e afro-estadunidense.

O mundo também descortinou a presença potente de James Baldwin nas manifestações em prol do movimento *Black Lives Matter*, em sua emulação da Marcha de Washington 57 anos após Martin Luther King proferir o discurso *I Have a Dream*, ao mostrar a juventude afro-americana como a maior liderança desse movimento, que tem lido, citado e cada vez mais reivindicado a presença de James Baldwin no currículo básico das escolas públicas nos Estados Unidos, em acordo com suas aspirações sobre a infância e juventude negras, como vimos no capítulo três. Para além de sua *sissy persona*, Baldwin é resgatado com protagonismo nos movimentos antirracistas da contemporaneidade por ser alguém que refletiu no passado, de modo acurado, a racialidade em seu país e antecipou em muito o confronto que vivemos hoje face à tentativa de manutenção da supremacia branca, conforme discorreremos no capítulo quatro.

Como buscamos mostrar, a urgência de se ler Baldwin no presente reside na sua capacidade de nos investir de instrumentos que nos instigam a desconstruir muros, barreiras linguísticas, raciais, de gênero, de classe, e esclarecer o quanto ainda é preciso ser feito para que esses embates sejam minimizados com uma revisão crítica de nossas histórias. Sua obra nos subsidia com recursos para revisarmos as significações impostas ao nosso corpo, ao espaço em que vivemos, em prol da derrubada de muros, monumentos e histórias de opressão. Sua literatura e ensaística são capazes de promover o rearranjo da realidade, na medida em que o escritor se apropria da ocidentalidade para elaborar uma outra anatomia, que destaxonomiza os corpos, redistribui-os em espaços em que antes não poderiam transitar, devolve-lhes vida e dignidade e mostra a revolução que os corpos marcados pela diferença podem promover.

REFERÊNCIAS

ACHEBE, Chinua. O Nome Difamado da África. In: ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 82-99.

ALBERTO, Paulina L.; GARSKOF, Jesse Hoffnung. “Democracia racial” e inclusão racial: histórias hemisféricas. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro de la (org.). *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 313-374.

ALBUQUERQUE, Ana Luiza; LINHARES, José, Jr. Barco com 25 imigrantes africanos e dois brasileiros é resgatado no Maranhão. Os imigrantes vieram do Senegal, Nigéria, Guiné, Serra Leoa e Cabo Verde. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/05/barco-com-25-imigrantes-e-dois-brasileiros-e-resgatado-no-maranhao.shtml>. Acesso em: 20 ago. 2019.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira. Canção de um mundo que persiste. Romances de escritor e ativista afro-americano tratam com vigor e dureza as questões que envolvem ser negro. *São Quatro cinco um*. Paulo, 01 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/cancao-de-um-mundo-que-persiste>. Acesso em 23 ago. 2019.

ALS, Hilton. Hilton Als on Giving James Baldwin Back His Body. Entrevista concedida a Coralie Kraft. *The New Yorker*, 2019a. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/hilton-als-on-giving-james-baldwin-back-his-body> . Acesso em: 16 ago. 2019.

ALS, Hilton. James Baldwin, Restored. *The Paris Review*, 2019b. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/02/15/james-baldwin-restored/>. Acesso em: 16 ago. 2019.

ALS, Hilton. ‘Giovanni’s Room’ Revisited. *The New York Times*, Style Magazine, 05/09/2019c. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/09/05/t-magazine/james-baldwin-giovannis-room.html>. Acesso em 24 ago. 2020.

ALS, Hilton. The way we live now: introduction to *Nothing Personal*. In: AVEDON, Richard; BALDWIN, James. *Nothing Personal*. Colônia: Taschen, 2017a [1964].

ALS, Hilton. Richard Avedon and James Baldwin’s Joint Examination of American Identity. *The New Yorker*, November 13, 2017b. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/11/13/richard-avedon-and-james-baldwins-joint-examination-of-american-identity>. Acesso em: 14 ago. 2019.

ALTER, Alexandra. A James Baldwin Book, Forgotten and Overlooked for Four Decades, Gets Another Life. *The New York Times*, 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/08/20/books/review/james-baldwin-little-man-picture-book.html> . Acesso em 20 nov. 2019.

ALEXANDER, Michelle. *A Nova Segregação: Racismo e Encarceramento em Massa*. Tradução de Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017 [2010].

AMORIM, Lauro. Quando gestos não políticos são políticos: a tradução brasileira de Giovanni's Room, de James Baldwin, e a questão da homossexualidade. *La traductología en Brasil. Mutatis Mutandis*. v. 7, n. 1. 2014. p. 62-82.

ANDREWS, George Reid. *América Afro-Latina – 1800-2000*. Tradução de Magda Lopes. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

ANDREWS, George Reid. Brazilian Racial Democracy, 1900-90: An American Counterpoint. *Journal of Contemporary History*, v. 31, n. 3, 1996, p. 483-507.

ANDREWS, George Reid. Racial Inequality in Brazil and the United States: A Statistical Comparison. *Journal of Social History*, v. 26, n. 2, 1992, p. 229-263.

ANISTIA INTERNACIONAL. *Jovem Negro Vivo*. Disponível em: <https://anistia.org.br/campañas/jovemnegrovivo/>. Acesso em 25 set. 2019.

APPIAH, Kwame Anthony. A invenção da África. In: APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 19-51.

ARCHER, Petrine. Negrophilia, Josephine Baker, and 1920s Paris. In: BINDMAN, David; GATES, Henry Louis, Jr. *The Image of the Black in Western Art, Volume V: The Twentieth Century, Part 1: The Impact of Africa*. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 2014, p. 135-152.

ARMENGOL, Joseph M. In the Dark Room: Homosexuality and/as Blackness in James Baldwin's Giovanni's Room. *Journal of Women in Culture and Society*, v. 37, n. 3, 2012, 671-692.

AUCHINCLOSS, Eve; LYNCH, Nancy. Disturber of the Peace: James Baldwin – an Interview. In: STANDLEY, Fred L.; PRATT, Louis H. (ed.). *Conversations with James Baldwin*. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1989, p. 64-82.

AVEDON, Richard. *An Autobiography*. New York: Random House, 1993.

AVEDON, Richard. Borrowed Dogs. *Grand Street*, v. 7, n. 1, 1987, p. 52-64.

AVEDON, Richard; ARBUS, Doon. *The Sixties*. New York: Random House, 1999.

AVEDON, Richard; BALDWIN, James. *Nothing Personal*. Colônia: Taschen, 2017 [1964].

AVEDON, Richard; CAPOTE, Truman. *Observations*. Lucerne, Switzerland: Camera Publishers, 1959.

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de; CUNHA, Eneida Leal. Disrupção imagética: desocidentalizar os corpos, desconstruir a heteronormatividade. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 24, Dez/2013, p. 13-28.

BALDWIN, James. *Another Country*. New York: Penguin Books, 1990 [1962].

BALDWIN, James. An Open Letter to My Sister Angela Y. Davis. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010a [1970], p. 206-211.

BALDWIN, James. A Letter to Prisoners. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010b [1982], p. 212-214.

BALDWIN, James. An Interview with James Baldwin. Interview given to Studs Terkel. In: BALDWIN, James. *James Baldwin: The Last Interview and Other Conversations*. Contributions by Quincy Troupe et al. Brooklyn: Melville House, 2014 [1961].

BALDWIN, James. *Giovanni's Room*. New York: Vintage Books, 2013 [1956].

BALDWIN, James. *If Beale Street Could Talk*: a novel. New York: Vintage Books, 2006 [1974].

BALDWIN, James. *In France, The Algerian Is the Nigger*. Washington, D. C., 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEsw8SK3gjk&t=6s>. Acesso em: 20 ago. 2019.

BALDWIN, James. James Baldwin: An Interview. In: STANDLEY, Fred L.; PRATT, Louis H. (ed.) *Conversations with James Baldwin*. Jackson, MS: University of Mississippi Press, 1989.

BALDWIN, James. *Nobody Knows My Name: More Notes of a Native Son*. New York: Dell, 1963 [1961].

BALDWIN, James. Notes on the House of Bondage. In: MORRISON, Toni (ed.). *James Baldwin: Collected Essays*. New York: The Library of America, 1998a [1980], p. 799-807.

BALDWIN, James. *No Name in the Street*. New York: Dial Press, 1972.

BALDWIN, James. *Notes of a native son*. New York: Bantam Books, 1968 [1955].

BALDWIN, James. O estranho no vilarejo. *Serrote*, n. 26, julho/2017, p. 116-125.

BALDWIN, James. On the Painter Beauford Delaney. *Transition*, n. 18, 1965, p. 45-45.

BALDWIN, James. *O Quarto de Giovanni*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2018 [1956].

BALDWIN, James. Preservation of Innocence. In: MORRISON, Toni (ed.). *James Baldwin: Collected Essays*. New York: The Library of America, 1998b [1949], p. 594-600.

BALDWIN, James. *Se a rua Beale falasse*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Cia. das Letras, 2019 [1974].

BALDWIN, James. *The Devil Finds Work*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2011 [1976].

BALDWIN, James. *The Evidence of Things Not Seen*. New York: Owl Books, 1995 [1985].

BALDWIN, James. *The Fire Next Time*. New York: Penguin Books, 1964 [1963].

BALDWIN, James. *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction 1948-1985*. New York: St. Martin's Press, 1985.

BALDWIN, James. The Uses of The Blues. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010c [1964], p. 57-66.

BALDWIN, James. Why I Stopped Hating Shakespeare. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010d [1964], p. 65-69.

BALDWIN, James. Of The Sorrow Songs: The Cross of Redemption. In: KENAN, Randall (ed.). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon, 2010d [1979].

BALDWIN, James; CAZAC, Yoran. *Little Man, Little Man: A Story of Childhood*. Edited by Nicholas Boggs; Jennifer DeVere Brody. Durham; London: Duke University Press, 2018 [1976].

BALDWIN, James; LORDE, Audre. Revolutionary Hope: A Conversation Between James Baldwin and Audre Lorde. *The Museum of Contemporary African Diasporan Arts (MoCADA)*, New York, 1984. Disponível em: <https://mocada-museum.tumblr.com/post/73421979421/-revolutionary-hope-a-conversation-between-james>. Acesso em: 22 set. 2019.

BALDWIN, James; MEAD, Margaret. *A Rap on Race*. New York: J. B. Lippincott Company, 1971.

BALDWIN, James; PELATOWSKI, Theodore; QUIÑONES, Carmen Merport. Unto the Dying Lamb. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, v. 135, p. 344-349, 2020.

BALDWIN'S NIGGER. Direção de Horace Ové. [s.l.]: produção independente, 1968. (46m.), son., pret. branc. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0180484/>. Acesso em: 17 out. 2019.

BANDEIRA, Pedro Correa; LAGO, Julio. *Debret e o Brasil – Obra Completa (1816-1831)*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.

BANNERMAN, Helen. *The Story of Little Black Sambo* (the only authorized American Edition). New York: Frederick A. Stokes Company, 1923 [1899].

BARAKA, Amiri. *Home: Social Essays*. New York: Akashic Books, 1965.

BARAKA, Amiri. Jimmy! (Eulogy for James Baldwin, 1987). In: BARAKA, Amiri; HARRIS, William J. *The Leroi Jones/Amiri Baraka Reader*. New York: Thunder's Mouth Press, 1991 [1987], p. 450-456.

BARBOSA, Márcia Fagundes. Nação, um discurso simbólico da modernidade. *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC. v. 6, n. 1, 2011, p. 203-216.

BARNWELL, Cherron A. A Prison Abolitionist and her Literature: Angela Davis. *CLA Journal*, v. 48, n. 3, 2005, p. 308-335.

BEAM, Joseph. *In the Life: A Black Gay Anthology*. Boston: Alyson Publications, 1986.

BENETT, Lerone, Jr. WHAT'S IN A NAME? Negro vs. Afro-American vs. Black. *ETC: A Review of General Semantics*, v. 26, n. 4, 1969, p. 399-412.

BERLAND, Jordi. Contradicting Media: Toward a Political Phenomenology of Listening. In: STERNE, Jonathan (ed.). *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, 2012, p. 40-48.

BERUTTI, Eliane Borges. *Gays, Lésbicas, transgenders: o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BIGSBY, C. The Divided Mind of James Baldwin. *Journal of American Studies*, v. 13, n. 3, 1979, p. 325-342.

BINDER, Wolfgang. James Baldwin, an Interview. In: STANDLEY, Fred L.; PRATT, Louis H (ed.) *Conversations with James Baldwin*. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1989 [1980], p. 190-209.

BINN, Sheldon. The Fire Next Time. *The New York Times*, 1963. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-fire.html?mcubz=2>. Acesso em: 20 ago. 2020.

BISHOP, Rudine Sims. *Free Within Ourselves: The Development of African American Children's Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2007.

BLACKMON, Douglas. *Slavery by Another Name: The Re-enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*. New York: Anchor Books, 2009.

BLAIR, Sara. *Harlem Crossroads: Black Writers and the Photograph in the Twentieth Century*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2007.

BLOOM, Nicholas Dagen. *Public Housing That Worked: New York in the Twentieth Century*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.

BOGGS, Nicholas. James Baldwin's Children's Book Will Help You See the World with Fresh Eyes. On Reissuing the Quietly Radical *Little Man, Little Man*. *Literary Hub*, 2018. Disponível em: <https://lithub.com/james-baldwins-childrens-book-will-help-you-see-the-world-with-fresh-eyes/>. Acesso em: 12 out. 2019.

BOGGS, Nicholas. Baldwin and Yoran Cazac's "Child's Story for Adults". In: ELAM, Michele. *The Cambridge Companion to James Baldwin*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 118-132.

BOGGS, Nicholas. Of Mimicry and (Little Man Little) Man: Toward a Queersighted Theory of Black Childhood. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 122-160.

- BOGGS, Nicholas; BRODY, Jennifer DeVere. Introduction. In BALDWIN, James; CAZAC, Yoran. *Little Man, Little Man: A Story of Childhood*. Edited by Nicholas Boggs; Jennifer DeVere Brody. Durham; London: Duke University Press, 2018 [1976]. p. xv-xxii.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in Films*. New York; London: Continuum, 1973.
- BONE, Robert A. *The Negro Novel in America*. New Haven; London, Yale University Press, 1958.
- BOST, Darius. *Evidence of Being: The Black Gay Cultural Renaissance and the Politics of Violence*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2019.
- BOYD, Herb. *Baldwin's Harlem: a biography of James Baldwin*. New York: Atria Books, 2008. E-book.
- BRASIL. *Lei nº 7.210, de 11 de julho de 1984*. Institui a Lei de Execução Penal. Brasília/DF, 1984. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7210compilado.htm. Acesso em: 12 set. 2019.
- BRATCHER, Melanie E. *Words and Songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: Sound Motion, Blues Spirit, and African Memory*. New York: Routledge, 2007.
- BRIM, Matt. *James Baldwin and the Queer Imagination*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2014.
- BRODERICK, Dorothy. *Image of the Black in Children's Fiction*. New York: R. R. Bowker Co., 1973.
- BROOKS, Edward. *The Bessie Smith Companion: A Critical and Detailed Appreciation of the Recordings*. New York: Da Capo Press, 1982.
- BROWN, Sterling. Negro Characters as Seen by White Authors. *Journal of Negro Education*, n. 2, v.2, 1933, p. 179-203.
- BROYARD, Anatole. No Color Line in Cliches. *The NY Times*, New York, 1974. Disponível em: <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1974/05/17/79659636.html?pageNumber=37>. Acesso em: 23 set. 2019.
- BRUSTEIN, Robert. Everybody Knows My Name. *The New York Review*, 1964. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1964/12/17/everybody-knows-my-name/>. Acesso em: 20 out. 2020.
- BUCK-MORSS, Susan. Hegel e Haiti. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo: Cebrap, julho/2011, n. 90, p. 131-172.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Educs, 2004.

BURKS, Mary Fair. *If Beale Street Could Talk*: Review. *Negro American Literature Forum*, v. 10, n. 3, 1976, p. 83-95.

BUTLER, David. Foreword. In: WICKS, Stephen C. (ed.). *Beauford Delaney and James Baldwin: Through the Unusual Door*. Knoxville: Knoxville Museum of Art, 2020, p. vii-xi.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

CAMPBELL, James. *Exiled in Paris: Richard Wright, James Baldwin, Samuel Beckett, and Others on the Left Bank*. Berkely: University of California Press, 2003.

CAMPBELL, James. *Talking at the Gates: A Life of James Baldwin*. New York: Viking Penguin, 1991.

CAMPBELL, Mary. "I Will Not Be Moved": Beauford Delaney's (Self-)Portraits of Rosa Parks. In: WICKS, Stephen C. (ed.). *Beauford Delaney and James Baldwin: Through the Unusual Door*. Knoxville: Knoxville Museum of Art, 2020, p. 43-62.

CANELE, Gabriela. Alguns contágios da fotografia na literatura brasileira contemporânea em *ET Eu Tu*, de Arnaldo Antunes e *O Fotógrafo*, de Cristovão Tezza. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética*, Curitiba, PR, 2011

CAPOTE, Truman. Avedon's Reality. In response to: Everybody Knows My Name, from the December 17, 1964 issue. *The New York Review*, January 28, 1965. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1965/01/28/avedons-reality/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CAPSHAW, Katherine. *Civil Rights Childhood: Picturing Liberation in African American Photobooks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. E-book.

CAPSHAW [SMITH], Katherine Capshaw. *Children's Literature of the Harlem Renaissance*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

CAPSHAW, Katharine; DUANE, Anna Mae. *Who Writes for Black Children?: African American Children's Literature before 1900*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

CARDOSO, Adalberto. Escravidão e sociabilidade capitalista: um ensaio sobre inércia social. *Novos estudos – CEBRAP*, n. 80, São Paulo, 2008, p. 71-88.

CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, Florianópolis, 2014, p. 965-986.

CARTA CAPITAL. Seis haitianos são baleados em São Paulo. Sociedade, 2015. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/parlatorio/seis-imigrantes-haitianos-sao-baleados-em-sao-paulo-9027.html>. Acesso 12 set. 2019.

CERQUEIRA, Daniel. *Atlas da Violência 2018*. Brasília: IPEA, FBSP, 2018. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf. Acesso em 25 set. 2019.

CERQUEIRA, Daniel, et al. *Nota Técnica: Atlas da Violência 2016*. Brasília: IPEA, 2016. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/160405_nt_17_atlas_da_violencia_2016_finalizado.pdf. Acesso em: 25 set. 2019.

CHUDE-SOKEI, Louis. The Newly Black Americans: African immigrants and black America. *Transition*, n.113, 2014, p. 52-71.

CLARK, Kenneth B. *Dark Ghetto: Dilemmas of Social Power*. New York: Harper and Row, 1965.

CLEARY, Emma. “Here Be Dragons:” The Tyranny of the Cityscape in James Baldwin’s Intimate Cartographies. *James Baldwin Review*, v. 1, 2015, p. 91-110.

CLEAVER, Eldridge. *Soul on Ice*. New York: Dell Publishing, 1968.

COATES, Ta-Nehisi. *Entre o mundo e eu*. Tradução de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

COGEANU, Oana. James Baldwin’s Stranger in the Village: An Essay in Black and White. *Analele Universitatii “Alexandru Ioan Cuza” Iasi*, v. 14, 2012, p. 263-281.

COHEN, Rachel. Richard Avedon and James Baldwin. In: *A Chance Meeting: Intertwined Lives of American Writers and Artists, 1854-1967*. New York: Random House, 2004, p. 281-289.

COHEN, William. *At Freedom’s Edge: Black Mobility and the Southern White Quest for Racial Control*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1991.

COLE, Teju. Um Corpo Negro. *Serrote*, n. 26, julho/2017, p. 132-141.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and The New Racism*. New York: Routledge, 2004.

COLLINS, Patricia Hill. The Maternal Role: The Meaning of Motherhood in Black Culture. In: STAPLES, Robert. *The Black Family: Essays and Studies*. New York: Wadsworth Publishing Company, 1999, p. 157-166.

CONDURU, Roberto. O Cativo na Arte Representações oitocentistas do comércio de escravos no Brasil. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 21, nº 1, 2008, p. 83-96.

CORBER, Robert J. Romancing Beale Street. *James Baldwin Review*, v. 5, 2019, p. 178-190.

CORBMAN, Rachel. “Next Time, the Fire in *Giovanni’s Room*”: The Critical Reception of James Baldwin’s Second Novel in the Black Press. *Zeteo: Journal of Interdisciplinary Writing*, 2012. Disponível em: <https://zeteojournal.com/2012/04/11/james-baldwin-and-the-black-press/>. Acesso em: 20 dez. 2019.

COREY, Alexander W. *Unpacking Giovanni's Room: toward a new reading of James Baldwin*. Orientador: Amiri Baraka. 2010. 70 f. Dissertação (Master of Arts in Liberal Studies Program). M.A.L.S., Dartmouth College, Hanover – NH, Estados Unidos, 2010.

CORKERY, Caleb. Richard Wright and His White Audience: How the Author's Persona Gave Native Son Historical Significance. In: FRAILE, Ana María. *Richard Wright's Native Son*. New York: Rodopi, 2007, p. 3-20.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa; VIEIRA, Cainã Domit. Necropolítica da memória escrava no Brasil pós-abolição. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 11, n. 26, 2019, p. 368-401.

COSWOSK, Jânderson Albino. Chez Baldwin, Coronavírus e o DNA Brasileiro. In: PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz. *Pandemia Crítica - Outono 2020*. São Paulo: n-1 edições; Edições SESC, 2021, p. 430-442.

COSWOSK, Jânderson Albino. Sobre arquivos deslizantes da africanidade diaspórica e o legado de Toni Morrison. In: MEDEIROS, Fernanda; CIANCONI, Vanessa (org.). *PPGL/UERJ: escritos discentes em literaturas de língua inglesa*, volume XII. 1ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019, v. 12, p. 80-87.

COSWOSK, Jânderson Albino; SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Espectros de Baldwin. *Aletria*, v. 28, n. 4, 2018, p. 31-46.

COSWOSK, Jânderson Albino; SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Poéticas Visuais da Africanidade Transcontinental: Afro-América em foco. *IPOTESI*, v. 24, 2020, p. 91-107.

COSWOSK, Jânderson Albino; SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Sonny's Blues*, de James Baldwin, e a literatura como canção urgente de nosso tempo. *Letrônica*, Porto Alegre-RS, 2022. No prelo.

CROSBY, Njideka Akunyili. *Nyado: The Thing Around Her Neck*. 2011. 1 original de arte, acrílico, transferências fotográficas, lápis de cor, carvão e colagem em papel, 207 x 207,6 cm. Coleção particular.

CUNHA, Eneida Leal. Áfricas, modos de usar: a potência de um ainda menor. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Cenários Contemporâneos da Escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio: FAPERJ: CNPq, 2014, p. 39-47.

CUNHA, Eneida Leal. Apresentação – Os entre-lugares de Silviano Santiago. In: CUNHA, Eneida Leal (org.). *Leituras críticas de Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 7-22.

CURRY, Tommy J. *The Man-not: Race, Class, Genre, and the Dilemmas of Black Manhood*. Philadelphia: Temple University Press, 2017.

CURTIN, Mary Ann. *Black Prisoners and Their World, Alabama, 1865-1900*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.

CUTI (Luiz Silva). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DAVIS, Angela. *Angela Davis – an autobiography*. New York: Random House, 1974.

DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon Books, 1998.

DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Difel, 2018a [2003].

DAVIS, Angela. Destruindo o Sonho: A Família Negra e a Crise do Capitalismo. In: *Mulheres, cultura e política*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2017 [1984], p. 69-82.

DAVIS, Angela. Estupro, racismo e o mito do estuprador negro. In: *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016 [1981], p. 177-203.

DAVIS, Angela. Sobre a Palestina, a G4S e o complexo-industrial prisional. In: *A liberdade é uma luta constante*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018b [2015], p. 57-64.

DAVIS, F. James. *Who’s Black?: one nation’s definition*. Pennsylvania: The Penn State University Press, 2005.

DAVOGLIO, Pedro. Nota sobre a tradução. In: ALEXANDER, Michelle. *A Nova Segregação: racismo e encarceramento em massa*. Tradução de Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017 [2010], p. 9-10.

DeCARAVA, Roy; HUGHES, Langston. *The Sweet Flypaper of Life*. New York: Hill and Wang, 1955.

DeCOSTE, Kyle. Music All Up and Down the Street: Listening to Childhood in James Baldwin’s *Little Man, Little Man*. *Journal of Popular Music Studies*, v. 31, n. 3, 2019, p 57-72.

DE LAURETIS, Teresa. Teoria Queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Tradução de Ana Cecília A. Lima et al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019 [2010], p. 397-408.

DEVENTER, Allison Crumly; THOMAS, Dominic. Afro-European Studies: Emerging Fields and New Directions. In: BEHDAD, Ali; THOMAS, Dominic (ed.). *A Companion to Comparative Literature*. Sussex: Blackwell Publishing, 2011, p. 335-356.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOBBINS, Meg. On “Queer Street”: Queer Masculinity and Financial Agents in Dickens. *Nineteenth Century Contexts*, v. 40, n. 1, 2018, p. 71-85.

DOUGLASS, Frederick. Reconstruction and After. In: Phillip S. Foner (ed.). *The Life and Writings of Frederick Douglass*. v. 4. Nova York: International Publishers, 1955.

DOW, William. Reviewers, Critics, and Cranks. In: MILLER, D. Quentin (ed.). *James Baldwin in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 287-300.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2004, p. 265-281.

DU BOIS, W.E.B. *Darkwater: Voices from within the Veil*. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1920a. Cópia digitalizada em: <https://archive.org/details/darkwatervoicesf00dubo/mod/e/2up?q=All+our+problems+center+in+the+child>. Acesso em: 20 jan. 2020.

DU BOIS, W. E. B. *Letter from United States Embassy, Brazil to W. E. B. Du Bois, February 10, 1927*. New York, 1927. Disponível em: <http://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-b041-i578>. Acesso em: 12 set. 2019.

DU BOIS, W. E. B. *Letter from W. E. B. Du Bois to the President of the Republic of Brazil, November 16, 1926*. New York, 1926. Disponível em: <http://credo.library.umass.edu/view/pageturn/mums312-b032-i309/#page/1/mode/1up>. Acesso em: 12 set. 2019.

DU BOIS, W. E. B. Reconstruction and Its Benefits, *American Historical Review*, v. 15, n. 4, 1910, p. 781-799.

DU BOIS, W. E. B. *The Brownies' Book*. New York: Du Bois and Dill, 1920b. Digitalizado pela Library of Congress em: <https://www.logic.gv/item/22001351/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

DU BOIS, W.E.B. The Talented Tenth. In: WASHINGTON, Booker T.; DU BOIS, W.E.B.; DUNBAR, Paul Laurence. *The Negro Problem: A Series Of Articles By Representative American Negroes Of Today*. New York: Kessinger Publishing, 2007 [1903], p. 31-76.

DU BOIS, W. E. B. The True Brownies. *The Crisis*. New York: National Association for the Advancement of Colored People, v. 18, n. 6, October 1919, p. 285-286. Digitalizado em: <https://library.brown.edu/pdfs/1295989365421875.pdf> . Acesso em 20 jan. 2020.

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of Black Folk*. New York: Dover, 1989 [1903].

DU BOIS, W. E. B. To the Nations of the World. In: LEWIS, David. Levering (ed.). *W. E. B. Du Bois: A Reader*. New York: Henry Holt, 1995.

DUMAS, Marlene. *Great Men: James Baldwin*. 2014. 1 original de arte, tinta, grafite e acrílico metálico em papel, 44.5 x 35.6 cm. Coleção particular. Disponível em: <https://hospital-rooms.com/shop-1/marlene-dumas-james-baldwin>. Acesso em: 12 jun. 2019.

DUMAS, Marlene. [Sem título]. 2019. Coleção particular. Disponível em: <https://www.marlenedumas.nl/god-made-my-face-a-collective-portrait-of-james-baldwin/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

DYSON, Michael Eric. *What Truth Sounds Like: Robert F. Kennedy, James Baldwin, and Our Unfinished Conversation About Race in America*. New York: St. Martin's Press, 2018.

EDWARDS, Brent Hayes. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. E-book.

EIGHT POSSIBLE BEGINNINGS or: The Creation of African-America, a Moving Picture. Direção de Kara Walker. New York: Sikkema Jenkins & Co., 2005. DVD, (15min. 57s.), son., preto e branco.

ELAM, Michele. Baldwin's Boys. *CR: The New Centennial Review*, v. 16, n. 2, 2016, p. 17-30.

ELAM, Michele. Introduction: Baldwin's Art. In: ELAM, Michele (ed.). *The Cambridge Companion to James Baldwin*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 1-21.

ELGRABLY, Jordan. James Baldwin, The Art of Fiction, n. 78. *Paris Review*, Issue 91, Spring 1984. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/2994/the-art-of-fiction-no-78-james-baldwin>. Acesso em: 20 ago. 2020.

ELISSON, Ralph; WEINSTOCK, Clarence. My People. In: BASCOM, Lionel (ed.) *A Renaissance in Harlem: Lost Essays of the WPA*, by Ralph Elisson, Dorothy West, and Other Voices of a Generation. New York: Amistad, 1999, p. 50-53.

ESTANISLAU, Lucas. Literatura e resistência: O almoço de Toni Morrison com escritores negros em São Paulo. *Opera Mundi*, São Paulo, 11 ago. 2019. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/literatura/59885/literatura-e-resistencia-o-almoco-de-toni-morrison-com-escritores-negros-em-sao-paulo>. Acesso em: 25 ago. 2019.

EVANS, David. Bessie Smith's 'Back-Water Blues': The Story behind the Song. *Popular Music*, v. 26, n. 1, Special Issue on the Blues in Honour of Paul Oliver, 2007, p. 97-116.

FABRE, Michael. *From Harlem to Paris: Black American writers in France, 1840-1980*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARBER, Jules B. *James Baldwin: Escape from America, Exile in Provence*. Gretna: Pelican Publishing Company, 2016. E-book.

FERGUSON, Roderick A. *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

FERRIS, Grant. Baldwin in Britain. *The New Centennial Review*, v. 16, n. 2, 2016, p. 1-16.

FIEDLER, Leslie. A Homosexual Dilemma: *Giovanni's Room*, by James Baldwin. *The New Leader*, December 10, 1956, p. 16-17.

FIELD, Douglas. *All Those Strangers: The Art and Lives of James Baldwin*. Oxford: Oxford University Press, 2015. E-book.

FIELD, Douglas. Interview with David Linx. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 731-740.

FIELD, Douglas. *James Baldwin*. Devon: Northcote House, 2011.

FIELD, Douglas. Looking for Jimmy Baldwin: Sex, Privacy, And Black Nationalist Fervor. *Callaloo*, v. 27, n. 2, 2004, p. 457-480.

FIELD, Douglas. Passing as a Cold War Novel: Anxiety and Assimilation in James Baldwin's *Giovanni's Room*. In: *American Cold War Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, p. 88-105.

FIELD, Douglas. "Perhaps home is not a place but simply an irrevocable condition": At Home in the Life and Work of James Baldwin. *James Baldwin Review*, v. 4, 2018, p. 1-7.

FISHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila; MATTOS, Hebe. Direito, silêncio e racialização das desigualdades na História afro-brasileira. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro de la (org.). *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 163-218.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. Apresentação. In: ALEXANDER, Michelle. *A Nova Segregação: racismo e encarceramento em massa*. Tradução de Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2017 [2010], p. 11-18.

FORTUNY, Kim. *American Writers in Istanbul: Melville, Twain, Hemingway, Dos Passos, Bowles, Algren, Baldwin, and Settle*. New York: Syracuse University Press, 2009. E-book.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da C. Albuquerque; J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988 [1976].

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhe. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014 [1975].

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.

FRYER, Sarah Beebe. Retreat from Experience: Despair and Suicide in James Baldwin's Novels. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, v. 19, n. 1, 1986, p. 21-28.

FURNEAUX, Holly. *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

GATES, Henry Louis Gates, Jr. Foreword. In: NUGENT, Richard Bruce. *Gay Rebel of the Harlem Renaissance*. Durham: Duke University Press, 2002, p. xi-xii.

GATES, Henry Louis Gates, Jr. *Os negros na América Latina*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

GATES, Henry Louis Gates, Jr.; JARRET, Gene Andrew. *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

GEFTER, Philip. Why Richard Avedon's Work Has Never Been More Relevant. *The New York Times*, November 13, 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/11/13/arts/design/richard-avedon-nothing-personal-pace-macgill.html>. Acesso em: 13 maio 2019.

GEHLAWAT, Monika. Strangers in the Village: James Baldwin, Teju Cole, and Glenn Ligon. *James Baldwin Review*, v. 5, 2019, p. 48-72.

GENOVESE, Eugene D. Historical Background: The Myth of the Absent Family. In: STAPLES, Robert. *The Black Family: Essays and Studies*. New York: Wadsworth Publishing Company, 1999, p. 25-31.

GERACI, Ginevra. Venture Smith and James Baldwin: Two Strangers in the Village. In: OBOE, Annalisa; SCACCHI, Anna. *Recharting the Black Atlantic: Modern Cultures, Local Communities, Global Connections*. New York: Routledge, 2008. E-book.

GERSTNER, David A. *Queer Pollen: White Seduction, Black Male Homosexuality, and the Cinematic*. Chicago: University of Illinois Press, 2011.

GETTY IMAGES. *Actress Bette Davis in a scene from the movie "20,000 Years in Sing Sing"*. 1932. 1 fotografia, preto e branco. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/actress-bette-davis-in-a-scene-from-the-movie-20-000-foto-jornal%C3%ADstica/1065575178?adppopup=true>. Acesso em: 20 maio 2019.

GHATAGE, Rohan. Beyond Understanding: James Baldwin's Pragmatist Aesthetics. *James Baldwin Review*, v. 5, 2019, p. 73-95.

GLAUDE, Eddie S., Jr. *Democracy in Black: How Race Still Enslaves The American Soul*. New York: Crown Publishers, 2016.

GLAUDE, Eddie S., Jr. James Baldwin and Black Lives Matter. In: McWILLIAMS, Susan (ed.). *A Political Companion to James Baldwin*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2017, p. 361-372.

GOLDSTEIN, Richard. "Go the Way your Blood Beats": an Interview with James Baldwin. In: BALDWIN, James. *James Baldwin: The Last Interview and Other Conversations*. Contributions by Quincy Troupe et al. Brooklyn: Melville House, 2014 [1984], p. 55-74.

GOMES, Nilma Lino; LABORNE, Ana Amélia de Paula. Pedagogy of Cruelty: Racism and the Extermination of Black Youth. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v.34, 2018, p. 1-25.

GOODMAN, Paul. Ser queer. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 6, n. 07, 2012 [1969], p. 32-41.

GILROY, Paul. Foreword: Migrancy, Culture, and a New Map of Europe. In: RAFAEL-HERNANDEZ, Heike. *Blackening Europe: The African American Presence*. New York: Routledge, 2004, p. xi-xxii.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HAKUTANI, Yoshinobu; KIUCHI, Toru. The Critical Reception of James Baldwin in Japan: An Annotated Bibliography. *Black American Literature Forum*, v. 25, n. 4, 1991, p. 753-779.

HALE, Grace Elizabeth. *Making Whiteness: the culture of segregation in the South, 1890-1940*. New York: Vintage Books, 1999.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Tradução de Daniel Miranda; William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri; Editora PUC-Rio, 2016 [2013].

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante (Tradução de Liv Sovik em colaboração com Katia Santos). *Z Cultural – Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, n. 02, ano VIII, 2013.

HAMILTON, Tod G. *Immigration and the Remaking of Black America*. New York: Russel Sage Foundation, 2019.

HANNAH-JONES, Nikole et al. (ed.). *The 1619 Project*. New York: One World, 2021.

HARITAWORN, Jin; KUNTSMAN, Adi; POSOCCO, Silvia. Introduction. In: HARITAWORN, Jin; KUNTSMAN, Adi; POSOCCO, Silvia (ed.). *Queer Necropolitics*. New York: Routledge, 2014, p. 1-28.

HARPER, Phillip Brian. *Are We Not Men?: Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HARRIS, Trudier. The Eye as Weapon in If Beale Street Could Talk. *MELUS*, v. 5, n. 3, 1978, p. 54-66.

HARRIS, Violet J. African American Children's Literature: The First One Hundred Years. *The Journal of Negro Education*, v. 59, n. 4, 1990, p. 540-555.

HASS, Nancy. The People James Baldwin Knew: The celebrated writer moved between many worlds, becoming close friends with major figures – from Marlon Brando to Toni Morrison – in art, activism and beyond. *The New York Times Style Magazine*, December 11, 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/12/11/t-magazine/the-people-james-baldwin-knew.html>. Acesso em: 20 jan. 2021.

HATTERY, Angela J. Families of Incarcerated African American Men: The Impact on Mothers and Children. *The Journal of Pan African Studies*, v.7, n.6, 2014, p. 128-153.

HAWKESWOOD, William G. *One of the Children: Gay Black Men in Harlem*. Berkeley: University of California Press, 1996.

HEARD, Danielle C. Baldwin's Humor. In: ELAM, Michele. *The Cambridge Companion to James Baldwin*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 100-117.

HELLWIG, David J (ed.). *African-American Reflections on Brazil's Racial Paradise*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.

HEMPHILL, Essex (ed.). *Brother to Brother: New Writings by Black Gay Men*. Boston: Alyson Publications, 1991.

HENDERSON, Mae. James Baldwin's *Giovanni's Room*: Expatriation, "Racial Drag," and Homosexual Panic. In: JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae. (ed.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 298-322.

hooks, bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019 [1992].

hooks, bell. *We real cool: Black men and masculinity*. London: Routledge, 2003.

HTUN, Mala. From "Racial Democracy" to "Affirmative Action: Changing State Policy on Race in Brazil. *Latin American Research Review*, v. 39, n. 1, 2004, p. 60-89.

HUGHES, Langston. Notes of a Native Son. *The New York Times Book Review*, New York, 26 Feb.1958. Disponível em: <http://movies2.nytimes.com/books/98/03/29/spe-cials/baldwin-native.html>. Acesso em 28 set. 2019.

I AM NOT YOUR NEGRO. Direção: Raoul Peck. Produção: Remi Grellety, Raoul Peck, Hebert Peck. Paris: Velvet Film, 2016, 1 DVD (93min.), son., color., legendado.

IBGE. *Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua*. 2019. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/media/com_mediaibge/arquivos/-8ff41004968ad36306430c82eece3173.pdf. Acesso em: 22 set. 2019.

IROBI, Esiaba. O que eles trouxeram consigo: Carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. Tradução de Victor Martins de Souza. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, jun. 2012, p. 273-293.

JAMES, Jenny M.. Errant Kinship, Traveling Song: James Baldwin's *Just Above My Head*. *James Baldwin Review*, v. 3, 2017, p. 27-45.

JAMES BALDWIN: THE PRICE OF THE TICKET. Direção: Karen Thorsen. Produção: Karen Thorsen, Bill Miles, Douglas K. Dempsey, Susan Lacy, Albert Maysles. Nova Iorque: PBS/American Masters, 1989, (90min.), son., color., legendado.

JOHNSON, E. Patrick (ed.). *No Tea, No Shade: New Writings in Black Queer Studies*. Durham: Duke University Press, 2016.

JOHNSON, E. Patrick. *Sweet Tea: Black Gay Men of the South – an oral history*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.

JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae G (ed.). Introduction. In: JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae G (ed.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 1-20.

JONES, M. A. Memorandum dated 7-17-1964: Information Concerning James Arthur Baldwin. In: *FBI RECORDS – The Vault. James Baldwin, information from FBI files between 1963 and 1971*. Disponível em: <https://vault.fbi.gov/james-baldwin>. Acesso em 26 ago. 2020.

JONES, Yvonne Robinson. Sexual Diversity in Richard Wright's Characterization of Bigger Thomas: Homo-socialism, Homo-eroticism, and the Feminine. In: FRAILE, Ana María. *Richard Wright's Native Son*. New York: Rodopi, 2007, p. 39-54.

JOYCE, Justin A.; McBRIDE, Dwight A. Introduction. In: JOYCE, Justin A.; McBRIDE, Dwight A. (ed.). *A Melvin Dixon Critical Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006, p. ix-xxx.

JOYCE, Justin A.; McBRIDE, Dwight A; FIELD, Douglas. Lorem Ipsum Paris. *James Baldwin Review*, v. 2, 2016, p. 1-5.

KAPLAN, Cora; SCHWARZ, Bill (ed.). *James Baldwin: America and Beyond*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 2011.

KAREFA-SMART, Aisha. Afterword. In: BALDWIN, James; CAZAC, Yoran. *Little Man, Little Man: A Story of Childhood*. Edited by Nicholas Boggs; Jennifer DeVere Brody. Durham: Duke University Press, 2018 [1976], p. 95-96.

KAREFA-SMART, Aisha. Foreword: The Prodigal Son. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 559-561.

KAREFA-SMART, Tejan. Foreword: Little Man, Little Man: We the Children. In: BALDWIN, James; CAZAC, Yoran. *Little Man, Little Man: A Story of Childhood*. Edited by Nicholas Boggs; Jennifer DeVere Brody. Durham: Duke University Press, 2018 [1976], p. xi-xiii.

KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 [1995].

KENT, Jessica. Baldwin's Hemingway: *The Sun Also Rises* in *Giovanni's Room*, with a Twist. *Twentieth-Century Literature*, v. 63, n. 1, 2017, p. 75-93.

KIESLING, Elena. The Missing Colors of the Rainbow: Black Queer Resistance. *European Journal of American Studies*, 2017, p.1-21. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ejas/11830>. Acesso em: 23 ago. 2018.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KING, Martin Luther, Jr. *Where Do We Go from Here: Chaos or Community?*. New York: Bantam, 1968.

KINSEY, Alfred. *Sexual Behavior in the Human Male*. Bloomington: Indiana University Press, 1975 [1948]. E-book.

KNADLER, Stephen. *Remapping Citizenship and the Nation in African-American Literature*. New York: Routledge Transnational Perspectives on American Literature, 2010. E-book.

KOIFMAN, Fábio. *Imigrante Ideal: O Ministério da Justiça e a entrada de estrangeiros no Brasil (1941-1945)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 [1988].

KUN, Josh. Life According to the Beat: James Baldwin, Bessie Smith, and the Perilous Sounds of Love. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 307-330.

LARSEN, Nella. *Passing*. New York: Dover Publications, Inc., 2004 [1929].

LEEMING, David. *Amazing Grace: A Life of Beauford Delaney*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

LEEMING, David. *James Baldwin: A Biography*. New York: Henry Holt, 1994.

LEEMING, David. James Baldwin: Voyages in Search of Love. *James Baldwin Review*, v. 1, 2015, p. 130-139.

LESTER, Julius. Children's Books. *The New York Times*, September 4, 1977. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-little.html>. Acesso em: 20 mar. 2020.

LESTER, Julius. James Baldwin - Reflections of a Maverick. In: STANDLEY, Fred L.; PRATT, Louis H. (ed.) *Conversations with James Baldwin*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989, p. 222-231.

LI, Stephanie. *Playing in the White: Black Writers, White Subjects*. New York: Oxford University Press, 2015.

LIBRARY OF CONGRESS. Uncle Tom's Cabin Co. 1932. 1 fotografia, col. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/var.1218/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

LIGON, Glenn. *Stranger #73*, 2013. Bastão de óleo, pó de carvão e gesso na tela em duas (2) partes, Painel Díptico. 244.5 x 183.2 cm. MoMa – The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/96513>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LITWACK, Leon F. Hellhounds. In: ALLEN, James et al. (ed.) *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 2000, p. 8-37.

LOOKING FOR LANGSTON. Direção: Isaac Julien, Produção: Nadine March-Edwards. London: Sankofa Film & Video Productions, 1989, 1 DVD (42min.), son., color., legendado.

LOSURDO, Domenico. Como nasceu e como morreu o “marxismo ocidental”. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 16, 2011, p. 213-242.

MABANCKOU, Alain. *Letter to Jimmy: on the twentieth anniversary of your death*. Tradução de Sara Meli Ansari. Berkeley: Soft Skull Press, 2014.

MACEDO, Márcio. A prisão na forma de blues. In: BALDWIN, James. *Se a rua Beale falasse*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Cia. das Letras, 2019, p. 197-216.

MacINNES, Colin. Dark Angel: The Writings of James Baldwin. *Encounter*, n. 21, v. 2, 1963, p. 22-33.

MAGNESS, Phillip W.; PAGE, Sebastian N. *Colonization After Emancipation: Lincoln and the Movement for Black Resettlement*. Columbia: University of Missouri Press, 2011.

MANTOVANI, Flávia. Congolese deixam Brasil fugindo da crise e morrem no mar na Colômbia. Refugiados tentavam chegar aos EUA; 17 corpos foram achados e barco tinha mais de 30 pessoas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/02/congolese-deixam-brasil-fugindo-da-crise-e-morrem-no-mar-na-colombia.shtml>. Acesso em: 23 set. 2019.

MARX, Anthony W. *Making Race and Nation: A Comparison of South Africa, the United States and Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MASSEY, Douglas S.; DENTON, Nancy A. *American Apartheid: Segregation and Making of the Underclass*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

MAXWELL, William J. *James Baldwin: The FBI File*. New York: Arcade Publishing, 2017.

MBEMBE, Achille. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, p. 171-209.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*, n. 32, 2016 [2003], p. 123-151.

MBEMBE, Achille. Necropolítica, uma revisão crítica. In: GREGOR, Helena Chávez Mac (org.). *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: UNAM-MUAC, 2012, p. 130-139.

MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

McBRIDE, Dwight. Straight Black Studies: On African American Studies, James Baldwin, and Black Queer Studies. In: JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae G (ed.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 68-89.

McCLUSKY, John. *If Beale Street Could Talk*. *Black World*, v. 24, 1974, p. 51-52.

McDARRAH, Fred W. *PRIDE: Photographs After Stonewall*. New York: OR Books, 2019.

McRUER, Robert. *Crip theory: cultural signs of queerness and disability*. New York: New York University Press: 2006.

MENEZES, Hélio. James Baldwin e os desafios da (des)classificação. In: BALDWIN, James. *O Quarto de Giovanni*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2018 [1956], p. 211-222.

MENEZES, Lená Medeiros de. Refúgio no Brasil no pós-Segunda Guerra: a Ilha das Flores como lugar de acolhimento e representação do paraíso. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica*, Salvador, v. 03, n. 07, jan./abr. 2018, p. 109-125.

MERCER, Kobena. Black Hair/Style Politics. *New Formations*, n. 3, 1987, p. 33-54.

MERPORT, Carmen. Everybody Knows His Name: James Baldwin and Richard Avedon's "Nothing Personal". *Los Angeles Review of Books*, April 7, 2018. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/everybody-knows-his-name-james-baldwin-and-richard-avedons-nothing-personal/>. Acesso em: 23 ago. 2019.

MILLER, D. Quentin. "*A Criminal Power*": James Baldwin and the Law. Columbus: Ohio State University Press, 2012.

MILLER, D. Quentin. Going to Meet James Baldwin in Provence. *James Baldwin Review*, v. 1, 2015, p. 140-151.

MILLER, D. Quentin. Symposium Review: "In a Speculative Light: The Arts of James Baldwin and Beauford Delaney," Knoxville, Tennessee, 19–21 February 2020. *James Baldwin Review*, v. 6, 2020.

MILLER, D. Quentin. Using the Blues: James Baldwin and Music. In: FIELD, Douglas. *A Historical Guide to James Baldwin (Historical Guides to American Authors)*. New York: Oxford University Press, 2009. E-book.

MILLER, Henry. The Amazing and Invariable Beauford DeLaney. In: *Remember to Remember*. New York: New Directions, 1947 [1945], p. 15-34.

MILLER, John C. The Emigrant and New York City: A Consideration of Four Puerto Rican Writers. *MELUS*, v. 5, n. 3, 1978, p. 82-99.

MILLER, Joshua L. The discovery of what it means to be a witness: James Baldwin's dialectics of difference. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 331-359.

MILLER, Joshua L. "A Striking Addiction to Irreality": *Nothing Personal* and the legacy of the photo-text genre. In: MILLER, D. Quentin. *Re-viewing James Baldwin: Things Not Seen*. Philadelphia: Temple University Press, 2000, p. 154-189.

MIRAKHOR, Leah. "Oceans of Love": A Review of Hilton Als' *God Made My Face: A Collective Portrait of James Baldwin*. *James Baldwin Review*, v. 5, 2019, p. 160-177.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness in the Literary Imagination*. New York: Dover, 1992.

MOSSMAN, James. Race, Hate, Sex, and Colour: A Conversation with James Baldwin and Colin MacInnes. In: STANDLEY, Fred L.; PRATT, Louis H. (ed.). *Conversations with James Baldwin*. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1989 [1965], p. 46-58.

MOYNIHAM, Daniel P. The Study of Black Families: The Tangle of Pathology. In: STAPLES, Robert. *The Black Family: Essays and Studies*. New York: Wadsworth Publishing Company, 1999, p. 7-17.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NAACP - National Association for the Advancement of Colored People. Incarceration Trends in America. *National Association for the Advancement of Colored People*, 2019. Disponível em: <https://www.naACP.org/criminal-justice-fact-sheet/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].

NASCIMENTO, Evando. *águas (fortes)*. In: NASCIMENTO, Evando. *retrato desnatural (diários – 2004 a 2007)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 91.

NASCIMENTO, Giovana Xavier da Conceição. The Dangers of White Blacks: mulatto culture, class, and eugenic beauty in the post-emancipation (USA, 1900-1920). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, 2015, p. 1-22.

NATIVE SON. Direção: Rashid Johnson, Produção: Rashid Johnson. EUA: HBO, 2019, 1 DVD (108min.), son., color., legendado.

NEIVA, Aurora Maria Soares. A relação entre cor e identidade étnica em traduções brasileiras de um romance norte-americano. In: VASSALO, Ligia (org.). *Estudos Neolatinos 2*. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras – UFRJ, 1997, p. 531-538.

NELSON, Emmanuel. Critical Deviance: Homophobia and the Reception of James Baldwin's Fiction. *Journal of American Culture*, v. 14, 1991, p. 91-96.

NEWMAN, Charles. The Lesson of the Master: Henry James and James Baldwin. In: BLOOM, Harold (ed.). *Modern Critical Views: James Baldwin*. New York: Cheasea House Publishers, 1986 [1966], p. 45-58.

NORMAN, Brian. Baldwin's Collaborations. In: ELAM, Michele. *The Cambridge Companion to James Baldwin*. New York: Cambridge University Press, 2015, p. 135-149.

NORMAN, Brian. James Baldwin's Confrontation with US Imperialism in "If Beale Street Could Talk". *MELUS*, v. 32, n. 1, 2007, p. 119-138.

NORSE, Harold. *Memoirs of a Bastard Angel*. New York: William Morrow and Company, Inc., 1989.

OFORLEA, Aaron Ngozi. "Promontory of Despair": Baldwin's Gay Sensibilities in *If Beale Street Could Talk*. In: *James Baldwin, Toni Morrison, and the Rhetorics of Black Male Subjectivity*. Columbus: The Ohio State University Press, 2017, p. 145-180.

O'MALLEY, Hayley. Another Cinema: James Baldwin's Search for a New Film Form. *James Baldwin Review*, v. 7, 2021, p. 90-114.

PANZER, Mary. States of Emergency. In: AVEDON, Richard. *Murals & Portraits*. New York: Gagosian Gallery, 2012, p. 11-21.

PASCHEL, Tianna S. Repensando a mobilização negra na América Latina. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro de la (org.). *Estudios afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 269-312.

PAVLIĆ, Ed. "But Amen is the Price:" James Baldwin and Ray Charles in "The Hallelujah Chorus". *James Baldwin Review*, v. 1, 2015, p. 10-40.

PAVLIĆ, Ed. Jimmy's Songs: Listening over James Baldwin's Shoulder. *James Baldwin Review*, v. 2, 2016b, p. 163-167.

PAVLIĆ, Ed. *Who Can Afford to Improvise? James Baldwin and Black Music, the Lyric and the Listeners*. New York: Fordham University Press, 2016a. E-book.

PECK, Raoul (ed.). *I Am Not Your Negro: A Major Motion Picture Directed by Raoul Peck, from Texts by James Baldwin*. New York: Vintage Books, 2017.

PELÚCIO, Larissa. Segredos *in box* ou de como aprender a amar corpos insubmissos. In: UZIEL, Anna Paula; GUILHOM, Flávio. *Transdiversidades: práticas e diálogos em trânsitos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017, p. 425-438.

PEREIRA, Amilcar Araújo. "*O mundo negro*": relações raciais e a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas: FAPERJ, 2013.

PÉREZ, Hiram. *A Taste for Brown Bodies: Gay Modernity and Cosmopolitan Desire*. New York: New York University Press, 2015.

PERICH, Shannon Thomas. The Art of Avedon's Photography. In: AVEDON, Richard. *The Kennedys: Portrait of a Family*. London: Thames & Hudson, 2007, p. 34-37.

PHILLIPS, Michelle H. Revising Revision: Methodologies of Love, Desire, and Resistance in *Beloved* and *If Beale Street Could Talk*. In: KING, Lovaerie; SCOTT, Lynn Orilla (ed.). *James Baldwin and Toni Morrison: Comparative Critical and Theoretical Essays*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 63-82.

PLASTAS, Melinda; RAIMON, Eve Allegra. Brutality and Brotherhood: James Baldwin and Prison Sexuality. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 687-699.

PLAYBOY. v. 1, n. 1 (1953). Chicago, Illinois: HMH Publishing, 1953. Cópia digitalizada disponível em: <https://archive.org/details/playboy-december-1953>. Acesso em: 01 set. 2019.

PRECIADO, Paul [Beatriz]. Cartografias Queer: o Flâneur Perverso, a Lésbica Topofóbica e a Puta Multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Revista Performatus*, ano 5, n. 17, 2017 [2008], p. 1-32.

PRECIADO, Paul [Beatriz]. ¿La Muerte de la Clínica?. *Museo Nacional Reina Sofia*, 2013. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica>. Acesso em: 12 set. 2019.

PRECIADO, Paul [Beatriz]. *Manifesto Contrassexual*. Tradução de Maria Paula G. Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014 [2002].

PRECIADO, [Paul] Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução de Cleiton Zóia Münchow; Viviane Teixeira Silveira. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n.1, 2011 [2003], p. 11-20.

PRECIADO, Paul [Beatriz]. *Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia*. São Paulo: n-1 edições, 2020 [2010].

PRECIADO, Paul [Beatriz]. *TESTO JUNKIE: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018 [2008].

PROMBAUM, Levi. Beauford Delaney's Repetition Creates. In: WICKS, Stephen C. (ed.). *Beauford Delaney and James Baldwin: Through the Unusual Door*. Knoxville: Knoxville Museum of Art, 2020, p. 63-75.

PUTNAM, Lara. Quadros transnacionais da experiência afro-latina: espaços e meios de conexão, 1600-2000. ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro de la (org.). *Estudios afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 613-650.

RAIFORD, Leigh. Lynching, Visuality, and the Un/Making of Blackness. *Nka: Journal of Contemporary African Art*, n. 20, 2006, p. 22-31.

RAIFOD, Leigh. The Consumption of Lynching Images. In: FUSCO, Coco; WALLIS, Brian. *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2003, p. 267-274.

RAMPERSAD, Arnold. *The Life of Langston Hughes, volume II: 1941-1967. I Dream a World*. New York: Oxford University Press, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 83-102.

REBELLO, Lucia Sá; PEREIRA, Tatiana Selva. Literatura e Cinema: uma transcrição para *The Mystic Masseur*, de V. S. Naipaul. In: REBELLO, Lucia Sá; SCHNEIDER, Liane (org.). *Construções literárias e discursivas da modernidade*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 35-45.

REINARMAN, Craig; LEVINE, Harry. The Crack Attack: America's Latest Drug Scare – 1986-1992. In: BEST, Joel (ed.). *Images of Issues: Typifying Contemporary Social Problems*. New York: Aldine De Gruyter, 1995, p. 147-190.

RICHARDS, David A. J. *The Sodomy Cases: Bowers v. Hardwick and Lawrence v. Texas*. Lawrence: University Press of Kansas, 2009.

RHODES-PITTS, Sharifa. *Harlem Is Nowhere: A Journey to the Mecca of Black America*. New York: Little, Brown and Company, 2011. E-book.

ROEDIGER, David R (ed.). *Black on White: Black Writers on what it means to be white*. New York: Schocken Books, 1998.

ROSS, Marlon B. Baldwin's Sissy Heroics. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 633-651.

ROSS, Marlon B. Beyond the Closet as Raceless Paradigm. In: JOHNSON, E. Patrick; HENDERSON, Mae G (ed.). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 162-189.

ROSS, Marlon B. White Fantasies of Desire: Baldwin and the Racial Identities of Sexuality. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 13-55.

ROWLAND, Cameron. *Birmingham*. 2006. Instalação. Galerie Buchholz, Colônia, Alemanha. Disponível em: <https://www.galeriebuchholz.de/exhibitions/cameron-rowland-koln-2017/>. Acesso em: 24 jun. 2019.

RUIZ, Dorothy Smith. The Consequences of Parental Incarceration for African American Mothers, Children, and Grandparent Caregivers. *The Journal of Pan African Studies*, v. 7, n. 6, 2014, p. 9-24.

RUSK, Lauren. Selfhood and Strategy in *Notes of a Native Son*. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 360-392.

RUSSO, Maria do Carmo de Oliveira. *A escravidão na manutenção das estruturas agrárias e no contexto sócio-econômico de São Mateus/ES (1850 - 1888)*. 2011. 251 fl. Tese (Doutorado

em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2001. E-book.

SALA, Bartolomeo. Nothing Personal. *The Brooklyn Rail, Art Books*, 2018. Disponível em: https://brooklynrail.org/2018/05/art_books/Nothing-Personal. Acesso em: 20 maio 2019.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. A omissão como presença. Entrevista concedida a Helder Ferreira. *Cult*, São Paulo, ano 20, n. 222, p. 52-55, abr. 2017.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras Negras Contemporâneas: Estudos de Narrativas – Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro, Caetés, 2004.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Relações raciais nos Estados Unidos hoje: um olhar da literatura – Autoras Afro-americanas em foco. In: BERUTTI, Eliane Borges (org.). *Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa – v. XIII*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Traduzir a Negritude: Desafio para os Estudos de Tradução na Contemporaneidade. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 24, n. 48, 2014, p. 73-90.

SANTIAGO, Silviano. Rastejando por baixo das mimosas como uma pantera no ar. In: BALDWIN, James. *Terra Estranha*. Tradução de Rogério W. Galindo. São Paulo: Cia. das Letras, 2018 [1962], p. 507-522.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a [2004], p. 64-73.

SANTIAGO, Silviano. O Homossexual Astucioso: primeiras – e necessariamente apressadas – anotações. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b [2004], p. 193-203.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000 [1978].

SAUNDERS, Richard. *Deconstructing 'Negro': African-American Muslim minister and civil rights activist Malcolm X (1925 - 1965, left), deconstructing the term 'negro' during a sermon at Temple 7 in Harlem, New York City. August 1, 1963*. 1 fotografia, preto e branco, Getty Images Archive. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/africanamericanmuslimministerandcivilrightsfotojornal%C3%ADstica/117705985?adppopup=true>. Acesso em: 12 jun. 2019.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHWARZ, Bill. A Star-Cross'd Nation: *If Beale Street Could Talk*, 2019. *James Baldwin Review*, v. 5, 2019, p. 191-196.

SCHWARCZ, Lilia M. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

SCOTT, Dariack. *Extravagant Abjection: Blackness, Power, and Sexuality in the African American Imagination*. New York: New York University Press, 2010.

SCOTT, Michelle R. *In Black Chattanooga: Bessie Smith and the Emerging Urban South*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

SEALY, Mark. *Decolonizing the Camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence & Wishart, 2019.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkely: University of California Press, 1990.

SHEEHAN; Tanya; GATES, Henry Louis, Jr. Marketing Racism: Popular Imagery in the United States and Europe. In: BINDMAN, David; GATES, Henry Louis, Jr. *The Image of the Black in Western Art, Volume V: The Twentieth Century, Part 1: The Impact of Africa*. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 2014, p. 27-40.

SINCLAIR, Andrew. Versions of America. *The Guardian* (London, Greater London, England), p. 13, November 27, 1964. Acesso ao arquivo digitalizado em 18 jul. 2019.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco. Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SMALL, Stephen. Theorizing visibility and vulnerability in Black Europe and the African diaspora. *Ethnic and Racial Studies*, jan/2018, p. 1-16.

SNORTON, C. Riley. *Black on Both Sides: A Racial History of Trans Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

SOMMER, Doris. Liberdades literárias: a autoridade dos autores afrodescendentes. In: ANDREWS, George Reid; FUENTE, Alejandro de la (org.). *Estudos afro-latino-americanos: uma introdução*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2018, p. 375-408.

SOMMERVILLE, Siobhan B. *Queering the Color Line: Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*. Durham: Duke University Press, 2000.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Re-membrando o corpo desmembrado: a representação do sujeito pós-colonial na teoria. *Itinerários*, Araraquara, n. 9, 1996, p. 61-71.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

STAPLES, Robert. *The Black Family: Essays and Studies*. New York: Wadsworth Publishing Company, 1999.

STERN, Alexandra. *Eugenic nation: faults and frontier of better breeding in modern America*. Berkely: University of California Press, 2005.

STEWART, Jeffrey C. *The New Negro: The Life of Alain Locke*. Oxford: Oxford University Press, 2018. E-book.

TAVARES, Julio Cesar de. O que pode um corpo negro: uma introdução. In: TAVARES, Julio Cesar de (org.). *Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspóricas: Perspectivas Etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020, p. 19-30.

TEIXEIRA, Fabio; SANDY, Matt. Congolese refugees face poverty and racism in Brazil's favelas. Many Congolese in Rio de Janeiro say they desire to go back to their homeland – if only it was possible. New York, *Aljazeera*, 2018. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/indepth/inpictures/congolese-refugees-face-poverty-racism-brazil-favelas-1805020827006-12.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

TEN LITTLE NIGGERS. New York: Mcloughlin Bros., Inc., 1897. Original digitalizado em: https://archive.org/details/tenlittleniggers00libg_176/page/n13/mode/2up. Acesso em: 28 maio 2020.

THE HOLY BIBLE: King James Version. Dallas: Brown Books Publishing, 2004.

THE MISSOURI REVIEW. Publication Is Not Recommended: From the Knopf Archives. *The Missouri Review*, v. 23, n. 3, 2000, p. 83-136.

THOMAS, Harry. “Immaculate Manhood”: *The City and the Pillar*, *Giovanni's Room*, and the Straight-Acting Gay Man. *Twentieth-Century Literature*, v. 59, n. 4, 2013, p. 596-618.

THORSSON, Courtney. James Baldwin and Black Women's Fiction. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 615-631.

THRASHER, Steven W. James Baldwin and Richard Avedon's divided states. The author's contempt for the media of his day was excoriating and it continues to sting in an age when a reality TV star is president. *The Guardian*, November 16, 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2017/nov/16/baldwin-nothing-personal>. Acesso em: 14 ago. 2019.

TIME. “American Gothic”. Review of Nothing Personal, by James Baldwin and Richard Avedon. *Time*, November 6, 1964. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,876443,00.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

TÓIBÍN, Colm. The Unsparing Confessions of “Giovanni's Room”. *The New Yorker*. February 26, 2016. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-unsparing-confessions-of-giovannis-room>. Acesso em: 12 ago. 2020.

TORRES, Rodolfo D.; MIRÓN, Louis F.; INDA, Jonathan Xavier (ed.). *Race, identity, and Citizenship: a reader*. Malden: Blackwell Publishers, 1999.

TROUPE, Quincy. The Last Interview. In: BALDWIN, James. *James Baldwin: The Last Interview and Other Conversations*. Contributions by Quincy Troupe et al. New York: Melville House Publishing, 2014 [1987], p. 75-117.

TUHKANEN, Mikko. Losing Real Life: James Baldwin and the Ethics of Trauma. *James Baldwin Review*, v. 4, 2018, p. 114-127.

UNHCR. *Desperate Journeys – January to December 2018*. 2019. Disponível em: https://data2.unhcr.org/en/documents/download/67712#_ga=2.248847616.66945826.15710649871609645544.1567704684&_gac=1.194441823.1567704684.Cj0KCQjw5MLrBRClARIsAPG0WGweYpnhCfJLZ4dYqlkUGhOCy20gMTYSrZ6TD6s8iwDT8OTDJzQ2PZsaAqoOEA Lw_wcB. Acesso em: 12 set. 2019.

UNHCR – The UN Refugee Agency. *Desperate Journeys – January to September 2017*. 2017. Disponível em: <https://da-ta2.unhcr.org/en/documents/download/60865>. Acesso em: 15 set. 2019.

UNITED STATES CENSUS BUREAU. *Annual Estimates of the Resident Population by Sex, Age, Race, and Hispanic Origin for the United States and States*: April 1, 2010 to July 1, 2018. Disponível em: <https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/product-view.xhtml?src=bkmk>. Acesso em: 23 set. 2019.

UPTON, Bertha. *The Adventure of Two Dutch Dolls and a 'Golliwogg'*. s. l.: The Project Gutenberg, 2005 [1895]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/16770/16770-h/16770-h.htm>. Acesso em: 20 maio 2020.

VALENTIM, Daniela Frida Drelich. *Ex-alunos negros cotistas da Uerj: os desacreditados e o sucesso acadêmico*. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2012.

VAUGHN-ROBERSON, Courtney; HILL, Brenda. *The Brownies' Book and Ebony Jr.!: Literature as a Mirror of the Afro-American Experience*. *The Journal of Negro Education*, 1989, v. 58, n. 4, 1989, p. 494-510.

VIDAL, Gore. Prefácio. In: KATZ, Jonathan Ned. *A Invenção da Heterossexualidade*. Tradução de Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996 [1995], p. 7-12.

VOGEL, Joseph. *James Baldwin and the 1980s: Witnessing the Reagan Era*. Chicago: University of Illinois Press, 2018.

WALLACE, Maurice O. *Constructing the Black Masculine: Identity and Ideality in African American Men's Literature and Culture*. Durham: Duke University Press, 2002.

WALLACE, Maurice O. "I'm Not Entirely What I Look Like": Richard Wright, James Baldwin, and the Hegemony of Vision; or, Jimmy's FBEye Blues. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 289-306.

WALLACE, Maurice O.; SHAWN, Michelle Smith. Introduction: Pictures and Progress. In: WALLACE, Maurice O.; SHAWN, Michelle Smith (ed.). *Pictures and Progress: Early*

Photography and the Making of African American Identity. Durham: Duke University Press, 2012, p. 1-17.

WALSH, Melanie. Tweets of a Native Son: The Quotation and Recirculation of James Baldwin from Black Power to #BlackLivesMatter. *American Quarterly*, v. 70, n. 3, 2018, p. 531-559.

WATERS, Mary C.; KASINITZ, Philip; ASAD, Asad L. Immigrants and African Americans. *Annu. Rev. Sociol.*, 2014, v. 40, p. 369-90.

WATERS, Rob. "Britain is no longer white": James Baldwin as a Witness to Postcolonial Britain. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 715-730.

WEAVER, Annie Vaughan. *Frawg*. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1930. Original digitalizado em: <https://archive.org/details/frawgweav00weav/page/n9/o'mamode/2up>. Acesso em: 20 maio 2020.

WEEKS, Jeffrey. *Coming Out: Homosexual Politics in Britain, from the Nineteen Century to the Present*. London: Quartet Books, 1979 [1977].

WICKS, Stephen C. Beauford Delaney's "Metamorphosis into Freedom". In: WICKS, Stephen C. (ed.). *Beauford Delaney and James Baldwin: Through the Unusual Door*. Knoxville: Knoxville Museum of Art, 2020b, p. 7-42.

WICKS, Stephen C. Introduction. In: WICKS, Stephen C. (ed.). *Beauford Delaney and James Baldwin: Through the Unusual Door*. Knoxville: Knoxville Museum of Art, 2020a, p. 1-6.

WILKERSON, Isabel. *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration*. New York: Vintage Books, 2011.

WILLIE, Charles V.; REDDICK, Richard J. *A New Look At Black Families*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2010.

WINKS, Christopher. Into the Heart of the Great Wilderness: Understanding Baldwin's Quarrel with *Négritude*. *African American Review*, v. 46, n. 4, 2013, p. 605-614.

WITTIG, Monique. The Straight Mind. In: WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992 [1978], p. 21-32.

WHITFIELD, Stephen J. *The Culture of the Cold War*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.

WOLHANDLER, Larry. *Bust of James Baldwin*. 1975. 1 original de arte, escultura em bronze, 32.1 x 16.5 x 24.8 cm. Coleção particular.

WOODARD, Vincent. Just as Quare as They Want to Be: A Review of The Black Queer Studies in the Millenium Conference. *Callaloo*, Vol. 23, n. 4, 2000, p. 1278-1284.

WOODS II, Louis L. Killing for Inclusion: Racial Violence and Assimilation into the Whiteness Gang. In: TILLIS, Antonio D.; HARRIS II, Emmanuel (ed.). *The Travon Martin in US: an American tragedy*. New York: Peter Lang Publishing, 2015, p. 113-124.

WOUBSHET, Dagmawi. Black Meets Black: Encounters in America. *James Baldwin Review*, v. 4, 2018, p. 63-71.

WRIGHT, Michelle M. “Alas, Poor Richard!”: Transatlantic Baldwin, the Politics of Forgetting, and the Project of Modernity. In: McBRIDE, Dwight A. (ed.). *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999, p. 208-232.

WRIGHT, Richard. *12 Million Black Voices: A Folk History of the Negro in the United States*. Photo-direction by Edwin Rosskam. New York: The Viking Press, 1941.

WRIGHT, Richard. *Native Son*. New York: Harper & Row, 1966 [1940].

ZABOROWSKA, Magdalena J. Domesticating Baldwin’s Global Imagination. In: ELAM, Michele (ed.). *The Cambridge Companion to James Baldwin*. New York: Cambridge University Press, 2015.

ZABOROWSKA, Magdalena J. *James Baldwin’s Turkish Decade: Erotics of Exile*. Durham: Duke University Press, 2009.

ZABOROWSKA, Magdalena J. *Me and My House: James Baldwin’s Last Decade in France*. Durham: Duke University Press, 2018a.

ZABOROWSKA, Magdalena J. The Last Days of James Baldwin’s House in the South of France Where Miles Davis, Nina Simone, Stevie Wonder and More Once Met. *Literary Hub*, 2018b. Disponível em: <https://lithub.com/the-last-days-of-james-baldwins-house-in-the-south-of-france/>. Acesso em: 20 maio 2019.

ZENG, Zhen. Prison and Jail Inmates and Midyear 2017. *Bureau of Justice Statistics Bulletin*, Washington, D.C.: U.S. Department of Justice, Office of Justice Programs, April 2019, NCJ 251774. Disponível em: <https://www.bjs.gov/content/pub/pdf/-ji17.pdf>. Acesso em: 28 set. 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. São Paulo: Aetia, 2019.

ZUBEN, Catarina von et al. (org.). *Migrações venezuelanas*. Campinas-SP: Núcleo de Estudos de População “Elza Berquó” – Nepo/Unicamp, 2018.