



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS

PAULO ROGÉRIO BENTES BEZERRA

**PERFORMANCES NEGRAS E HOMOERÓTICAS NA LITERATURA
DE JAMES BALDWIN**

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e
Teatralidades.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Luciene de Oliveira Dias

Goiânia-GO

2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese

2. Nome completo do autor

Paulo Rogério Bentes Bezerra

3. Título do trabalho

Performances negras e homoeróticas na literatura de James Baldwin

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 28/12/2020, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **PAULO ROGÉRIO BENTES BEZERRA, Discente**, em 28/12/2020, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1769951** e o código CRC **67E10FBB**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS

PAULO ROGÉRIO BENTES BEZERRA

**PERFORMANCES NEGRAS E HOMOERÓTICAS NA LITERATURA
DE JAMES BALDWIN**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Luciene de Oliveira Dias

Goiânia-GO

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Bezerra, Paulo Rogério Bentes
Performances Negras e Homoeróticas na Literatura de James
Baldwin [manuscrito] / Paulo Rogério Bentes Bezerra. - 2020.
ccxxiv, 224 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances
Culturais, Goiânia, 2020.
Bibliografia.
Inclui fotografias.

1. James Baldwin. 2. Negritude. 3. Homoerotismo. 4.
Masculinidades. 5. Espacialidades. I. Dias, Luciene de Oliveira ,
orient. II. Título.

CDU 821



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 9 da sessão de Defesa de Tese de Paulo Rogério Bentes Bezerra que confere o título de Doutor em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e um dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas e quinze minutos, através de webconferência <<https://meet.google.com/mqn-xuzg-cnx>>, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Performances negras e homoeróticas na literatura de James Baldwin". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Flávio Adriano Nantes Nunes (UFMS), membro titular externo, Professor Doutor Paulo Petronílio Correia (UnB), membro titular externo; Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGL/UFG), membro titular externo; Professor Doutor Luiz Mello de Almeida Neto (PPGS/UFG), membro titular externo, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não / fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 21/12/2020, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Mello De Almeida Neto, Professor do Magistério Superior**, em 21/12/2020, às 18:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Adriano Nantes Nunes, Usuário Externo**, em 22/12/2020, às 09:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 24/12/2020, às 08:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Petronílio Correia, Usuário Externo**, em 28/12/2020, às 11:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1754037** e o código CRC **1D4FD9A1**.

Referência: Processo nº 23070.055426/2020-24

SEI nº 1754037



Figura 1 O escritor James Baldwin, no Harlem, bairro da comunidade afroamericana onde ele nasceu e passou a maior parte de sua vida. O Harlem é palco das narrativas da maioria dos romances de Baldwin, inclusive *Another Country* e *Just Above My Head*, trabalhados nesta pesquisa



Figura 2 Matéria da revista *SuiGeneris*, sobre a peça *Giovanni*, adaptação para o teatro do romance *Giovanni's Room*, em 1996. A matéria traz um texto sobre James Baldwin e foi minha introdução ao universo deste escritor.

Enquanto eles se beijam, enquanto o calor sobe entre eles, enquanto eles reivindicam as horas desta tarde, o chegar da noite, as horas que restam, enquanto as mãos, a boca e a língua de Guy adoram seu corpo, enquanto ele se entrega, se entrega a Guy, enquanto eles se aproximam do iminente milagre da entrega mútua, rindo um pouco, pausando, para simplesmente se olharem, soluçando um pouco, afagando o sexo rígido e ardente, bebendo no cheiro do outro, cada um aturdido pela cor do outro - quantas cores uma cor tem! Que labirinto! (BALDWIN, 2000, p. 487-Tradução nossa)¹.

Vivaldo, se você quer acreditar que eu estou traindo você com aquele homem, o problema é seu. Se você quer acreditar nisso, você *vai* acreditar nisso. Eu não vou ser colocada na posição de ter que provar porra nenhuma. Você é quem sabe. Você não confia em mim, então, adeus, baby. (BALDWIN, 1993, p. 212 - Grifo do autor - Tradução nossa)².

¹ As they kiss, as the heat rises between them, as they claim the hours of this afternoon, the coming night, the hours which remains, as Guy's hands and mouth and tongue adore his body, as he gives himself and gives himself to Guy, as they come closer to the impending miracle of surrender, laughing a little, pausing, simply looking at each other, sobbing a little, stroking the rigid, burning sex, drinking in each other's odors, each astounded by the other's color-how many colors a color has! What a labyrinth!

² Vivaldo, if you want to believe I'm two timing you with that man, that's your problem. If you want to believe it, you're *going* to believe it. I will not be put in the position of having to prove a damn thing. It's up to you. You don't trust me, well, so long, baby.

RESUMO

Propõe-se neste trabalho discutir primordialmente o homoerotismo e a negritude na literatura construída por James Baldwin, focalizando a lente de análise pelas Performances Culturais. O homoerotismo é abordado sob a visão de que os personagens masculinos centrais não possuem uma sexualidade fixa, mas sim em trânsito, em movimento, o que revela o seu caráter performativo e indefinido. Dentro desse escopo literário de corpos negros e homoeróticos estão a masculinidade e a espacialidade, que permeiam a narrativa dos romances *Another Country* e *Just Above My Head*, aqui objetos de análise. Em ambos os romances, as discussões problematizam uma masculinidade não hegemônica, na qual a virilidade foge da heteronormatividade e se insere na ambiguidade sexual dos personagens masculinos centrais. Quanto à espacialidade, esta é discutida sob a percepção de que há uma interligação entre ela e os personagens, através da marginalidade. Assim como os personagens, os espaços interno e externo são periféricos, compostos por bairros e moradias precários, localizados nas margens de Nova York. São discutidas também as comunidades citadinas, seus lugares de sociabilidade e a questão da ideologia de segregação racial, que separa negros de brancos, e que compõe uma performance urbana complexa registrada nas linhas de Baldwin. A literatura afroamericana, que traz entre suas discussões a Escrivência, termo criado pela escritora Conceição Evaristo nesta pesquisa é objeto de aproximação entre a literatura de James Baldwin e desta autora negra brasileira. O arcabouço teórico que subsidia este trabalho é composto por obras de bell hooks (1992, 2015), Paul Gilroy (2007), Kimberlé Crenshaw (1989), Grada Kiloma (2019), Gaston Bachelard (1984), Fernando Seffner (2016), Jurandir Freire Costa (1992, 1995), Toni Morrison (1988) e Conceição Evaristo (1996), entre outras contribuições.

Palavras-chave: James Baldwin; Negritude; Homoerotismo; Masculinidades; Espacialidades.

ABSTRACT

The aim of this academic paper is to discuss, primarily, the homoeroticism and the negritude in the literature produced by James Baldwin, with the focus on Performances Culturais. The homoeroticism is discussed under the conception that the sexuality of the main male characters of both novels is not fixed, stable, but undefined, in transit and performative. The masculinity and the space are also issues within this literary scope of black and homoerotic bodies, particularly in the narrative of the novels *Another Country* and *Just Above My Head*, written by James Baldwin. Both novels are discussed in this work throughout the idea of an anti-hegemonic masculinity, in which the virility is not attached to heteronormativity but to a whole set of sexual ambiguity, regarding the main male characters. In terms of the space matter, this research carries the idea that it is intertwined with the characters, through their peripheric aspect, indoors and outdoors. The narratives take place in neighborhoods which are located in the margins of New York City. Furthermore, the city communities, their places of social interaction and the ideology of racial segregations are issues of discussion and lead to a complex urban performance in the writing by Baldwin. Moreover, African American Literature brings out the discussion of *Escrevivência*, a literary term created by Brazilian black female writer Conceição Evaristo. This term is viewed in this research as object of an approximation between the literature of James Baldwin and Conceição Evaristo. Finally, in order to better conduct his academic paper, I selected as theoretical framework, the works of bell hooks (1992, 2015), Paul Gilroy (2007), Kimberlé Crenshaw (1989), Grada Kilomba (2019), Gaston Bachelard (1984), Fernando Seffner (2016), Jurandir Freire Costa (1992, 1995), Toni Morrison (1988) and Conceição Evaristo (1996) among other contributions.

Key words: James Baldwin; Negritude; Homoeroticism; Masculinity; Space.

**PERFORMANCES NEGRAS E HOMOERÓTICAS NA LITERATURA
DE JAMES BALDWIN**

Texto da Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da
Universidade Federal de Goiás.

Data da Defesa: 21 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Luciene de Oliveira Dias

Orientadora

Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Luiz Mello de Almeida Neto

Membro Interno

Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Membro Interno

Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia

Membro Externo

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Flávio Adriano Nantes Nunes

Membro Externo

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof^a. Dr^a. Renata de Lima Silva

Suplente Membro Interna
Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. Alecsandro José Prudêncio Ratts

Suplente Membro Interno
Universidade Federal de Goiás

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, a quem devo tudo e por ter sempre me apoiado em todos os meus projetos de vida.

Ao meu amigo e companheiro de mestrado e doutorado Rodrigo Peixoto, com quem dividi angústias e alegrias ao longo de ambos os processos.

Axs amigxs Igor de Faria, Letícia Costa e Ana Lúcia de Mello Batista Pereira que são de suma importância nas minhas intermináveis construções e desconstruções como ser humano.

À minha prima Adriana Bentes, que brindou minha infância com sua inesquecível presença e sempre torceu por mim e vibrou com minhas vitórias.

À minha orientadora, professora e Dra. Luciene Dias, por ter me inserido no feminismo negro, o que foi primordial na produção desta pesquisa.

Aos professores e Drs. Flávio Adriano Nantes Nunes e Rafael Guarato dos Santos, que compuseram a minha banca de qualificação e fizeram suas generosas contribuições à minha pesquisa.

Ao meu ex-orientador de Mestrado Paulo Petronílio Correia, que depositou sua confiança em meu desejo de pesquisar James Baldwin, em 2015, quando o escritor ainda era poucoíssimo conhecido no Brasil.

A James Baldwin e seu público de leitorxs ao redor do mundo.

MEMORIAL

Em uma visita rotineira a uma banca de jornal, no ano de 1996, hábito popular quando a internet ainda era muito precária no Brasil, me vi frente a uma edição da revista *SuiGeneris*, então com periodicidade de publicação mensal e da qual eu era leitor frequente, com a foto dos atores Carmo Dalla Vecchia e Edson Fieschi na capa, jovens e belos, bem nos padrões dos deuses gregos: era uma adaptação para o teatro do romance *Giovanni's Room*, de James Baldwin, de 1956. Matéria de duas páginas, no texto sobre a peça havia apenas um pequeno espaço no canto esquerdo da segunda página dedicada ao escritor afroamericano, com uma foto sua. Ao ver a foto de Baldwin, minha atenção foi desviada dos peitorais musculosos de Carmo Dalla Vecchia e Edson Fieschi ao pequeno texto sobre o escritor do romance em questão. Ele era negro e escrevia romances que abordavam o amor entre dois homens, o que era uma grande novidade para mim. Comprei a revista imediatamente e me interessei pelo romance *Giovanni's Room* e por seu escritor.

A negritude do escritor e o homoerotismo em sua obra foram suficientes para despertar a atenção daquele estudante de Letras, recém-formado e apaixonado por literatura, em particular Inglesa e Americana, mas limitado a uma referência bibliográfica literária branca e heteronormativa na sala de aula da universidade. Ao longo das minhas duas graduações em Letras, primeiramente Bacharelado em Inglês e depois Licenciatura em Português-Inglês, não tive a chance, em nenhuma das literaturas, no caso Brasileira, Portuguesa, Inglesa e Americana, de ler escritores negros. Da mesma forma, as bibliografias nessas literaturas não incluíram autores que tratassem em suas obras temáticas de cunho homoerótico. As literaturas negra e homoerótica foram, então, excluídas e, conseqüentemente, os alunos negros e da comunidade LGBT, também. Devo destacar aqui, que a sigla LGBT corresponde a lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros.

Na universidade, na Faculdade de Letras, foram no total sete anos, lendo somente o cânone. No caso das literaturas Inglesa e Americana, o que lemos foi, entre outros, Shakespeare, Virginia Woolf, Jane Austen, F. Scott Fitzgerald, Edgar Allan Poe, Thomas Hardy, James Joyce e Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*, de Wilde foi o mais perto que chegamos do homoerotismo: a história de um homem que se apaixona por si mesmo, pela sua imagem eternamente jovem.

Mas, para adentrar no mundo literário de Baldwin havia um problema: a acessibilidade. Isso porque, com relação ao acesso, no sentido de livros literários, quando descobri James Baldwin, em 1996, a literatura voltada ao público LGBT era ainda mais marginalizada no Brasil. Naquela época, a internet era quase que limitada a e-mails e o acesso a esses livros, assim como a possibilidade de adquiri-los, eram bem mais restritos. O consumidor ficava limitado mesmo às maiores livrarias das grandes capitais, como Rio de Janeiro e São Paulo, que tinham este tipo de acervo, mas que também se mostrava bem restrito. Além das livrarias, a única outra chance de comprar esses livros era em sebos – nome popular dado a livrarias que compram, vendem e trocam livros usados – e, mais uma vez, tinha-se que recorrer às grandes metrópoles brasileiras, principalmente Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo.

Lembro, aliás, que comprei *Giovanni's Room*, juntamente com *The City and the Pillar*, de Gore Vidal, e *The Talented Mr Ripley*, de Patricia Highsmith, na Livraria Cultura, em São Paulo. Por outro lado, encontrei meu primeiro exemplar de *Another Country*, uma edição de 1970, no final da década de 1990, garimpando romances de Baldwin em um sebo no centro de São Paulo. Já *Just Above My Head* adquiri primeiramente em 2005, desta vez pela internet. Ou seja, após alguns anos dessa experiência com a revista *SuiGeneris*, desta vez com maior acessibilidade devido ao vasto desenvolvimento da internet, passei a ser um leitor mais frequente de James Baldwin, primeiramente de *Giovanni's Room*, com sua bela e dolorosa história de amor entre o estadunidense David e o italiano Giovanni, depois de sua vasta obra, entre ensaios e romances, entre eles *Another Country* e *Just Above My Head*, trabalhados nesta pesquisa.

O fato é que *Giovanni's Room* foi minha primeira leitura fora do padrão heteronormativo. Foi este romance que me abriu as portas para um mundo literário nunca experimentado na universidade. E fora dela. Sim, porque quando comprei o romance na Livraria Cultura, foi o primeiro que eu li, dentre os outros dois que adquiri. Desde a matéria na *SuiGeneris*, estava ansioso por lê-lo. Antes de James Baldwin, eu talvez não tivesse a consciência do quanto tinha sido excluído, como leitor, no decorrer de minha vida pessoal e acadêmica, do mercado literário. Se hoje escritores que trabalham em suas obras narrativas homoeróticas ainda são pouco populares no Brasil, imagine em 1996, há mais de vinte anos. Assim, minha experiência literária a partir de James Baldwin tornou-se um casamento feliz entre ficção e realidade, entre literatura e subjetividade.

Lembro que ao ler *Giovanni's Room*, me identifiquei tanto com David quanto com Giovanni. Tenho a insegurança de David em relação a tomadas de decisões em minha vida, mas também possuo o espírito libertário de Giovanni, a sua entrega ao amor e ao desejo sexual por outros homens, sem pudores. Nesse ponto tenho a coragem do personagem italiano. E o que dizer de Vivaldo e Crunch? Ao ler *Another Country*, me vi em Vivaldo, no sentido de não conseguir me envolver com um grande amigo, principalmente em minha juventude, simplesmente por não querer misturar as coisas, correr o risco de perder a amizade. Esse é o limite traçado por Vivaldo no homoerotismo e nisso somos iguais. Quanto a Crunch, o que temos em comum é o fato de que não consigo me relacionar com duas pessoas ao mesmo tempo, não sou liberal o suficiente para isso. Crunch iniciou um romance a três, mas acabou desistindo.

O amor entre homens na literatura, particularmente nos romances de Baldwin, cujas narrativas são tensas e ternas, me fascina porque eu me identifico e me vejo inserido nessa ficção. Os personagens masculinos de James Baldwin, em *Another Country* e *Just Above My Head*, ainda que estadunidenses e/ou negros, vivenciam a experiência de fazer sexo, de apaixonar-se por outros homens, o que me aproxima intensamente deles. O enfrentamento e a resistência, por parte desses personagens, de uma vida fora dos padrões heteronormativos³, em alguns momentos com tristeza e desânimo, em outros com alegria e desprendimento, são basicamente os mesmos que tive e que ainda tenho. Além disso, por mais que existam romances e filmes com temática homoerótica, estes ainda são poucos, se comparados com os heteronormativos.

Ainda quanto à temática homoerótica, esta entra na pesquisa também como uma questão de descortinar desejos ocultos, de discutir e abrir portas para questionamentos acerca da minha própria sexualidade. Eu vejo a mim mesmo e as outras pessoas, como um ser humano em constante construção, que talvez seja infinda, inclusive com relação à sexualidade. Acredito que, como diz Judith Butler (2005), a sexualidade muitas vezes não é algo definido, permanente. Trata-se de uma questão envolta por muita complexidade e questionamentos, que se deslocam e se desdobram à medida que vivenciamos diferentes experiências sexuais, no decorrer da vida. Trabalhar em uma pesquisa acadêmica o desejo por outros homens, como algo sujeito a mudanças e

³ O termo heteronormativo remete à heteronormatividade, que segundo Judith Butler (2015) é um regime de poder em que a heterossexualidade deixa de ser uma expressão da sexualidade para se tornar uma imposição, uma norma, estabelecida pela sociedade de forma obrigatória e até coercitiva.

variantes, ao longo da minha vida, seria uma forma de descobrir e abrir camadas que talvez ainda estejam adormecidas, inexploradas, em minha própria sexualidade.

A questão da subjetividade do pesquisador como indivíduo passa pela consideração afinada com a perspectiva do feminismo negro de que o pessoal é político. Meu histórico de vida é inegavelmente o da branquitude, que envolve privilégios: nasci e cresci em uma família branca, de classe média e sempre estudei em colégios privados. Fiz o primário em um colégio particular de freiras, o ginásio em uma escola, também privada, de padres e o segundo grau, hoje chamado ensino médio, em instituições de ensino também particulares, em Porto Velho, São Paulo e Goiânia, nas quais os corpos docente e discente eram majoritariamente brancos, com uma ou outra exceção. E aqui abro parênteses para relatar o que me aconteceu durante o segundo ano do ensino médio, que fiz em São Paulo, quando morei com uma tia paterna. Fui matriculado em um colégio chamado Etapa, que existe até hoje. Era o ano de 1986 e eu tinha 15 anos. Sempre fui muito dedicado aos estudos e no início eu ia bem na maioria das matérias. No entanto, ainda no decorrer do primeiro semestre, comecei a sofrer *bullying* por parte de um professor de Química, chamado Edson (nunca esqueci seu nome), que me abalou extremamente. Importantíssimo ressaltar que o termo *bullying* ainda não existia, mas o que o professor Edson fez foi exatamente isso.

As salas da escola eram largas, mas não compridas, de forma que as cadeiras dos alunos eram arrumadas em filas verticais. Os professores davam aula em um tablado bem alto, o que lhes possibilitava ter uma boa visão de todos os alunos. Lembro que eu me sentava na segunda fileira de cadeiras, bem próximo aos docentes. Eu era um adolescente baixo, bastante magro, afeminado e rebojava quando andava. O professor às vezes chamava os alunos ao quadro para resolverem questões da matéria. Um dia o professor me chamou, observou meu jeito e a partir de então passou a me chamar de girino, na frente de todos os alunos, dizendo que eu tinha que “tomar jeito de homem”. Isso passou a ser rotina e eu comecei a sofrer *bullying* não apenas nestas aulas, mas também em algumas outras. Eu passei a não dar minhas opiniões nas aulas, para não incitar a chacota, na esperança de que aquilo acabasse. Mas as ofensas continuaram.

A situação se tornou tão insuportável que passei a não ir mais às aulas. Eu saía de casa no horário de sempre, com minha mochila, como se fosse para a escola, mas passava o dia na rua e voltava no horário em que as aulas terminavam. Perturbado psicologicamente, eu não conseguia me concentrar nos estudos e meu rendimento despencou. Tinha vergonha de me expor indo contar ao coordenador o que estava

acontecendo, afinal os tempos eram outros. A homofobia corria solta e eu não tinha suporte por parte de alunos e professores. Eu estava isolado, silenciado e o resultado de tudo isso foi a reprovação de ano, por falta. No ano seguinte, em 1987, vim para Goiânia e não tive mais problemas tão sérios com relação a isso. Sempre sofri algum tipo de preconceito, mas nada tão grave como o que ocorreu em São Paulo.

Achei importante relatar o que houve no colégio Etapa porque sinto que isso pode servir de alerta para que estudantes LGBTs que sofram homofobia reajam e denunciem. Não se calem, jamais, como eu fiz. Além disso, vejo o que passei em São Paulo como parte da minha subjetividade gay que foi intensamente abalada e não deixo de pensar que histórias como a minha aconteceram e ainda acontecem, com tantas outras pessoas. O que aconteceu comigo em São Paulo, no ano de 1986, que me pareceu interminável, dado o nível de sofrimento, fez parte de minha trajetória como indivíduo cuja sexualidade e modo de existência fogem dos padrões e certamente teve sua importância na escrita tanto da minha dissertação de mestrado quanto desta tese. O relato dessa experiência em São Paulo veio como uma necessidade de alerta e desabafo.

Deixando São Paulo e seguindo com minha vida, já em Goiânia, eu ingressei e me formei em um curso de língua inglesa, ao mesmo tempo em que frequentei o segundo grau. Fiz cursinho pré-vestibular até conseguir ingressar no curso de Letras-Português e Inglês, na Universidade Federal de Goiás, em 1990. Fiz Bacharelado em Inglês, um curso que não existe mais. Após o curso, fui morar na cidade de Sacramento, capital da Califórnia, onde trabalhei como cuidador de um senhor cadeirante, morando em sua casa e me encarregando dos afazeres domésticos, como cozinhar e limpar a casa. Após seis meses, voltei para o Brasil e passei a dar aulas em cursos de Inglês. Em 1997 viajei a Orlando, também nos Estados Unidos, pra fazer um curso técnico de turismo, por dois anos e meio, incluindo o estágio em um *resort*. Depois fui para Boston, onde trabalhei e fiz um curso de especialização em Inglês. Fiquei lá até o ano 2000. Retornei à UFG somente em 2003, para fazer Licenciatura em Português e Inglês, sem nunca deixar de lecionar a língua inglesa. Eu entrei na universidade com a habilidade de ler romances no original em Inglês, como era exigido pelos professores, e de falar esse idioma fluentemente. As aulas de Inglês e das Literaturas Americana e Inglesa sempre foram ministradas em Inglês e muitos alunos que não eram fluentes no idioma acabavam transferindo o curso para Licenciatura em Português.

Minha vida no exterior foi facilitada pela fluência no Inglês, o que também foi resultado de uma infância e adolescência privilegiadas. Ou seja, tive acesso a uma

educação e a um padrão de vida mediano e que não deixa de ser privilegiado, que as crianças e jovens negras, sobretudo na época, não costumavam ter. Em suma, o mais importante disso tudo é que, discutir privilégio, no meu caso, é discutir branquitude. E todo esse histórico não se relaciona apenas a mim, mas a todo um coletivo, formado por homens brancos da classe média. Foi o conhecimento do Inglês que me tornou possível a leitura da obra de Baldwin, já que esta era e ainda é muito pouco traduzida no Brasil.

Quando defendi minha dissertação de mestrado, no primeiro semestre de 2017, sobre James Baldwin, ouvi de um dos componentes da banca que o final do terceiro capítulo poderia ser desenvolvido em uma tese. Confesso que, no calor do momento, em plena defesa daquela pesquisa que era para mim uma conquista enorme, não apenas por trabalhar aquele que a meu ver é um dos maiores escritores de todos os tempos, mas por ser a primeira dissertação sobre James Baldwin no Brasil, não dei muita importância. Ter concluído a pesquisa e ter colocado este escritor, ainda tão subestimado na academia já parecia, pelo menos naquele momento, o bastante para mim. Além disso, imerso em um misto de nervosismo e alegria, peculiares a uma defesa de mestrado, não dei muita atenção àquele comentário.

A dissertação tinha seu foco de análise no romance *Giovanni's Room* e em seu terceiro e último capítulo, trazia um apanhado, digamos assim, das temáticas espaciais e masculinidades não apenas nesta obra, mas em dois outros romances de James Baldwin: *Another Country* e *Just Above My Head*. Estas duas obras do escritor entraram na dissertação por meu desejo de, ainda que de forma muito breve e sucinta, destacar e divulgar outros romances de Baldwin. Aliada a esse desejo, vinha a estratégia, como pesquisador, de sair um pouco do cerne da pesquisa e enveredar por outros caminhos, curtos, mas diferentes. A ideia de transformar aquela discussão pequena, aquele leve tecer de texto em uma tese, só veio me afetar mesmo uns dois meses depois.

O fato de ter enfrentado certa resistência dentro da própria academia, com a dissertação, pela questão de James Baldwin ser pouco ou quase nada conhecido no Brasil, me deixou, à época da sugestão do professor, no dia da minha defesa, um tanto quanto reticente em trabalhar o escritor novamente, em uma tese de doutorado. Estava meio cansado de ouvir, ao comentar sobre minha pesquisa a pergunta: Quem é James Baldwin? Mas parei um pouco para refletir melhor sobre essa questão e lembrei que nos últimos meses anteriores à defesa, foi lançado o filme *Eu não sou seu negro*, que chegou a ser indicado ao Oscar, na categoria Melhor Documentário. O filme trata da

relação de amizade que Baldwin nutria por Malcolm X e Martin Luther King e, também, da militância dos movimentos negros nos EUA. Baseado em escritos inacabados de Baldwin com esses dois ícones do movimento de luta pela conquista dos direitos civis não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro, o filme catapultou o nome James Baldwin às alturas, principalmente na academia, aqui em terras *brasilis*.

O resultado foi que minha pesquisa também ganhou destaque na universidade, com muita gente comentando que havia um rapaz na Universidade Federal de Goiás que havia trabalhado James Baldwin no mestrado. Ironicamente, pensei no que um Oscar, prêmio de cinema do imperialismo americano, que o próprio Baldwin tanto critica em suas obras, é capaz de fazer. Afinal, foi principalmente o lançamento do filme no Brasil e sua indicação ao Oscar que trouxeram o nome de James Baldwin de volta às revistas e jornais em geral, depois de décadas de ostracismo nas livrarias e na imprensa. O fato é que um Oscar tem poder e, dessa vez, o imperialismo americano soprou ventos a favor de Baldwin. Essa mudança no panorama literário sobre Baldwin me impulsionou e acendeu uma chama, um desejo enorme de me aprofundar mais em sua literatura, em destrinchar essas duas outras obras do escritor. Percebi então que não foi a sugestão do professor da banca de defesa do mestrado que realmente me deixou interessado em desenvolver as espacialidades e as masculinidades em *Another Country* e *Just Above My Head* em uma tese, mas o reacender dessa chama, que é a minha paixão de leitor e pesquisador pela obra de James Baldwin. Um pouco mais tarde, a percepção da força que o homoerotismo tem na literatura de Baldwin me fez adicioná-lo ao projeto original da tese.

Pouco depois de meu ingresso no doutorado, em 2018, vieram outros dois grandes e agradáveis acontecimentos relacionados ao escritor: primeiro, o lançamento, em novas traduções em português, de três romances de Baldwin, *Giovanni's Room*, *Another Country* e *If Beale Street Could Talk*; segundo, a adaptação deste último para o cinema, com mais uma indicação ao Oscar, desta vez a de Regina King, como Melhor Atriz Coadjuvante. Em fevereiro de 2019, Regina King ganhou o Oscar, dizendo-se honrada, em seu discurso na premiação, por representar uma personagem de James Baldwin. Ou seja, Baldwin estava de volta, desta vez não apenas às revistas e jornais, mas também às salas de cinema e, para mim, o mais importante, às livrarias brasileiras. Parecia mesmo que, como certo dia disse a minha orientadora de doutorado, o meu caminho de pesquisador é encantador. Afinal, pode-se dizer que esses acontecimentos

que se desdobraram ao longo do meu mestrado e doutorado, com relação à minha pesquisa, deram a ela um impulsionamento, um *up*.

Contudo, no decorrer do meu caminho no doutorado, destaco um acontecimento que abalou profundamente não apenas a mim, mas a minha orientadora e todo o seu grupo de orientands: a perda de uma colega, uma mestranda e, no meu caso, uma amiga. Eu nunca havia passado pela experiência de falecimento de uma colega de sala, principalmente alguém que particularmente se tornou minha amiga e confidente. Os encontros com o grupo de orientands certamente não foram mais os mesmos, pois ela fazia parte de cada um de nós. Ficou a dor da saudade.

No decorrer do doutorado, houve três disciplinas que mais particularmente contribuíram para a produção da tese, que foram Teoria e Práticas da Performance, Produção Coletiva do Conhecimento I e Performances Urbanas. A primeira, me possibilitou escolher entre todo um leque de teorias sobre as Performances Culturais, as que mais se adequassem ao meu trabalho e seus respectivos tópicos. Esta disciplina foi primordial, por exemplo, para a argumentação com relação à literatura, no caso desta tese a narrativa, como performance cultural. Sua relevância também caiu sobre a questão do entre-lugar e da diáspora, que por sua vez envolve o intercruzamento de fronteiras culturais, segundo o arcabouço teórico da performance que foi utilizado. Por sua vez, a disciplina Produção Coletiva do Conhecimento I foi ministrada por minha orientadora, o que deu início a uma maior proximidade com ela, o que a meu ver é essencial para o processo de escrita de uma tese. Um trabalho acadêmico, seja ele uma monografia de graduação, uma dissertação ou uma tese é escrito a quatro mãos, pois envolve orientadora e orientando, juntos, na jornada de produção. Acredito que se não houver sintonia entre os dois, o processo de escrita será problemático. Além disso, a bibliografia utilizada abraçou a negritude, me abrindo as portas principalmente para as feministas negras, que foram de suma importância ao trabalho. Por fim, a disciplina Performances Urbanas foi fundamental no que tange à questão das espacialidades citadinas, com textos de teóricos que possibilitaram o suporte necessário para a minha argumentação sobre este capítulo, no corpo da tese.

No percurso do mestrado e do doutorado, houve publicações e apresentações de trabalhos em seminários e congressos. No mestrado, a apresentação do artigo *Desejo e Transgressão da Identidade Sexual no romance queer*, no SIDIS (Simpósio Internacional Discurso Identidade e Sociedade, realizado em Fortaleza e a publicação do capítulo *Nomadismo, Identidade e Diferença em James Baldwin*, no livro *Corpo*,

Estética, Diferença e outras performances nômades, organizado por Paulo Petronílio e Robson Corrêa de Camargo e publicado pela editora Paulinas, em 2016. No doutorado, houve várias apresentações de trabalhos em seminários e congressos e a publicação do artigo *Homoerotismo e Interseccionalidade em James Baldwin* nos anais do V Simpósio da Faculdade de Ciências Sociais: Democracia e Direitos Humanos, Crises e Conquistas, no ano de 2019, na Universidade Federal de Goiás. Houve também a publicação do artigo *Homoerotismo e Transgressão em James Baldwin*, no e-book *Literatura Erótica e Pornográfica: Estudos Teórico-Críticos*, V. 1, organizado por Raimundo Expedito dos Santos Souza e publicado pela editora Bordô Grená, em 2020. Por fim, houve a publicação do artigo *Sexualidade como processo liminar em James Baldwin*, no e-book *Urbano Palco: estudos de performances urbanas*, V. II, pela editora Kelps. A cada nova escrita de um artigo e sua respectiva publicação, houve um amadurecimento como pesquisador.

A dissertação, por sua vez, foi bastante focada em *Giovanni's Room* e na sexualidade do casal David e Giovanni. Todos os personagens do romance também são brancos, o que acabou fazendo com que a negritude ficasse em segundo plano. Consequentemente, os teóricos utilizados foram em sua grande maioria os brancos franceses, como Michel Foucault, Jacques Derrida, Didier Eribon, Simone de Beauvoir e Roland Barthes. A lista da branquitude seguia, com Guacira Lopes Louro, Nietzsche, Eve Sedgwick, Julia Kristeva. A dissertação trabalhou mais as problemáticas da narrativa e dos personagens, de forma que o autor e sua negritude foram menos abordados, ainda que não ignorados.

Por isso é importante dizer, já no começo deste trabalho, que minhas escolhas com relação ao arcabouço teórico tiveram como prioridade autores e autoras negros e negras. Dessa maneira, a negritude não apenas feminina, mas também masculina, esteve à frente em minhas escolhas teóricas. Por isso a presença, no decorrer da pesquisa, de nomes como Grada Kilomba, bell hooks, Paul Gilroy, Audre Lorde, Zilá Bernd, Conceição Evaristo, Caryl Phillips, Michelle M. Williams, Cheryl A. Wall, James Campbell, Cornel West, Kimberlé Crenshaw. A minha decisão foi enegrecer o trabalho e utilizar essas vozes que durante muito tempo foram subestimadas, silenciadas, principalmente as das feministas negras.

Esta minha opção por um referencial teórico negro faz com que a escrita desta tese seja uma potente performance da negritude também na academia, visto que envolve todo um processo de descolonização. Esta escrita performatizada principalmente pelas

feministas negras são uma transgressão de gênero e raça, porque vem como uma ruptura do domínio dos teóricos masculinos e brancos nas pesquisas. Esta escrita também é performativa no sentido de se afirmar, como diz Grada Kilomba (2019), como discursos historicamente silenciados, impedidos e que agora se transformam em uma oposição ao que o colonialismo determinou. Estes teóricos são negros e negras que tomam a frente do discurso e falam de seus pares, assumindo o protagonismo na escrita, se apropriando dela. Ou seja, é a negritude falando da negritude, através da prática teórica e literária, com toda a sua potencialidade.

Ainda assim, em alguns momentos recorri à branquitude, como fiz ao usar Michel Foucault, Gaston Bachelar e Judith Butler, entre outros, em determinados momentos das discussões aqui desenvolvidas, porque também não é intenção descartar completamente o cânone nem os teóricos brancos. Porém, cansado de utilizá-los em pesquisas anteriores e de vê-los sendo usados com demasiada frequência em pesquisas inclusive sobre temáticas negras, decidi priorizar a negritude neste trabalho. Foi proposital mesmo. Não deixa de ser curioso perceber que minha atitude se aproxima da de James Baldwin, com relação aos seus personagens: há os brancos, mas são os negros que formam a maioria em suas narrativas. Também achei crucial discutir as personagens femininas de Baldwin, por elas serem protagonistas nas narrativas, sendo, no entanto, esquecidas nos artigos publicados no Brasil sobre os romances do escritor.

Enfim, assumindo essa formação inegavelmente privilegiada da branquitude, me vejo, com essa pesquisa, na reponsabilidade de afrontar uma história única, que é a de me deslocar desse lugar e de acessar um espaço que não é o meu, que não fez e não faz parte de minha história como indivíduo, que é o do racismo. Através dessa tese, me coloquei em outras searas, tracei outros caminhos. Escrever sobre um escritor negro trata-se de algo novo, uma ruptura em mim mesmo, em minha formação como pessoa branca, o que implica em um desafio. Foi um ato de desterritorialização deleuziana, em que mudei os índices de ambiente, as coordenadas de território, para poder me reterritorializar, submergir no mar literário e teórico da negritude. Esse novo caminho, hei de dizer, teve seus primeiros passos oriundos da diferença, em termos de sexualidade, na minha subjetividade gay. Foi ela que me levou à negritude de James Baldwin, naquele exato momento em que entrei na banca de revistas e comprei a *SuiGeneris*, com a matéria sobre a peça adaptada de *Giovanni's Room*. A paixão por ele segue e faz parte da minha história.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	24
1 LITERATURA AFROAMERICANA	
1.1 Phillis Wheatley: onde tudo começou.....	48
1.2 Os romances de protesto e a literatura negra.....	51
1.3 Escrivência: James Baldwin e Conceição Evaristo.....	63
1.4 James Baldwin e <i>Just Above My Head</i> : o entre-lugar diaspórico	69
1.5 A interseccionalidade	77
1.6 Reflexão sobre a recepção da obra de James Baldwin no Brasil.....	84
2 MASCULINIDADES	
2.1 Masculinidade Plural.....	100
2.2 Masculinidade Negra e a reprodução do patriarcado branco.....	110
3 A ESPACIALIDADE	
3.1 Espaços Periféricos, Comunidades e Pertencimento, Segregação.....	124
3.2 A musicalidade nos romances.....	140
3.3 O Harlem Renaissance.....	147
4 O HOMOEROTISMO	
4.1 Homoerotismo e sexualidade performativa.....	163
4.2 O Levante de Stonewall: pornografia homoerótica baldwiniana?.....	179
4.3 O Black Power, a Marcha sobre Washington e James Baldwin.....	193
CONSIDERAÇÕES	210
REFERÊNCIAS.....	217

INTRODUÇÃO

LITERATURA COMO PERFORMANCE

Por que realizar pesquisa sobre os romances *Another Country* e *Just Above My Head*, de James Baldwin, no programa de pós-graduação em Performances Culturais? Afinal, literatura é performance? Decidi desenvolver essa pesquisa no campo das Performances Culturais e não da Letras pelo leque maior de opções de teoria e de abordagem que ele oferece, devido ao seu caráter interdisciplinar. É um programa que propicia navegar mais livremente por praticamente todos os ramos da cultura. Sendo assim, as Performances Culturais, como programa de pós-graduação são bem menos engessadas e ficam em um entre-lugar, que a meu ver também são características da literatura de James Baldwin.

Assim como a obra baldwiniana (como Homi Bhabha se refere à literatura de Baldwin em *O Local da Cultura*), negra e homoerótica, que foge dos padrões literários brancos e heteronormativos, ocupando esse entre-lugar, as Performances Culturais e sua interdisciplinaridade também estão nesse espaço. Dessa forma, ainda que a ideia de que literatura é performance me pareça de certa forma óbvia, visto que o processo de leitura envolve a interação entre texto e leitor, achei pertinente utilizar um conceito sobre o caráter performático da literatura de autoria de Paul Zumthor (2007), que se baseia na questão da recepção e percepção, que envolve os textos literários:

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que o ouvimos, e não em maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica, e as reações que eles provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

Sob esta perspectiva de Zumthor (2007), um texto literário possui lacunas a serem preenchidas pelo leitor, com sua bagagem de experiência, conhecimento e leituras anteriores. Neste processo ocorre, então, uma relação de troca e comunicação entre texto e leitor, que envolve também reação, emoção, sentimentos. Logo, o leitor reage ao texto, sendo afetado por ele. Dessa maneira, o texto literário exige do leitor uma resposta, uma participação, que não deixa de ser também sensorial, física, emocional, transformacional. Os textos literários modificam nosso pensar, nossas percepções e concepções sobre determinados assuntos, abrindo uma janela para novos elementos, novas visões de mundo. O leitor reconstrói o texto, sob sua percepção. Logo, esta questão da recepção, pensando sob o ponto de vista da performance relacionada à literatura é muito forte, principalmente no leitor mais crítico, mais atento e participativo. Assim, o momento de recepção de um texto literário realiza-se ali, com a presença física de ambos os participantes, texto e leitor, que são, respectivamente, emissor e receptor. Neste momento, o texto passa a ser propriedade do leitor, que passa a decodificar seus signos e reconstruí-lo com sua subjetividade.

Seguindo esse viés da literatura como performance, penso ser importante considerar também a questão da narrativa fortemente ancorada na corporeidade, dentro do campo imaginário ao qual pertence o texto literário de James Baldwin. Luciana Hartman e Esther Jean Langdon (2019) falam sobre a narrativa, com viés cultural, como performance, na qual eu incluo a literatura e mais particularmente a prosa, o romance, que é o gênero literário aqui trabalhado. Hartman e Langdon (2019) citam a performance e sua interdisciplinaridade sob o viés das encruzilhadas, que são lugares de cruzamentos, fusões e rupturas, que narram as experiências, o cotidiano das pessoas, no caso dos romances de Baldwin, o da negritude, em espaços segregados. Para Paulo Petronílio (2015), “Pensar performance implica em cada um pensar seu território junto, na conjunção e não na disjunção. Implica em criar na zona de vizinhança, na fronteira, no diálogo, na interdisciplinaridade”(p. 54). É confundir-se e fundir-se com o outro, em um sentido de coletividade, de comunidade, em um intercruzamento de mundos.

Nesta narrativa literária, o corpo tem alta representatividade, os personagens são homens e mulheres cuja sexualidade é extremamente dinamizada, exacerbada. São corpos primordialmente negros, mas também brancos, com suas performances sexuais negras, interracial, homoeróticas, que rompem, desconstruem a ideia de homogeneidade, de normatividade, inserindo-se na pluralidade. Há, nesses corpos criados por James Baldwin, a ideia de um corpo que, como diz Renata de Lima Silva

(2010), habita o entre-lugar, um lugar de intersecções, que se encontra na encruzilhada, entre o sagrado e o profano, o eu e o outro: é o corpo limiar. Segundo Silva (2010), “esse é um corpo que não só é expressão da cultura, como também produz cultura” (p. 42). Na narrativa de Baldwin, os corpos são marginais, vivem pelas beiras, lutam para ocupar seu território na cidade, na sociedade: “A marginalidade urbana se configura como sendo um território de adversidades, marcado pela pobreza e pela disputa de espaço e oportunidades” (SILVA, 2004, p. 85). A corporeidade, no imaginário da literatura de Baldwin, remete ao tecido social, assim como cultural, em seu *status* limiar e periférico. Literatura é vida, esses corpos também habitam o mundo real, no cotidiano.

Referindo-me à literatura de James Baldwin, no que tange à construção da narrativa, em termos gerais, o que me atrai é a ausência de verdades absolutas. Não há certezas nem seguranças no mundo baldwiniano e sim dúvidas, instabilidade, questionamentos. Os personagens de Baldwin são ambíguos, conflituosos, cheios de contradição, com atitudes boas e ruins, que não tem uma personalidade linear, como aliás é o próprio ser humano. Talvez a única certeza que se tenha sobre a maioria deles é que são personagens periféricos: negros, homoeróticos, pobres. São pessoas e não heróis, com suas forças e fragilidades, cujo grande objetivo na vida, diante seu *status* periférico em uma sociedade hegemonicamente branca e heterossexual é lutar, sobreviver. E essa luta cotidiana da diferença também é performance. Após essa discussão sobre literatura e performance, sigo com o objetivo de situar James Baldwin, traçando um breve panorama sobre sua vida e obra.

O autor James Baldwin

James Arthur Baldwin, ou simplesmente James Baldwin, que era como ele assinava os seus livros, foi romancista, contista, dramaturgo e ensaísta. Nasceu no Harlem, bairro habitado pela comunidade afroamericana, na cidade de Nova York, em 1924, e faleceu em 1987. Educado por uma família protestante e muito pobre, Baldwin foi abandonado pelo pai biológico ainda criança, sendo criado por sua mãe e seu padrasto, um pastor evangélico, que o obrigava a frequentar a igreja. A infância de James Baldwin foi marcada por abusos verbais cometidos contra ele por seu padrasto, que costumava humilhá-lo frequentemente, com comentários pejorativos com relação à

sua aparência física. Baldwin era um homem de baixa estatura e franzino. O próprio Baldwin confessa que sofreu inclusive violência física do pai:

Uma vez, meu pai me deu uma moeda de dez centavos - a última da casa, ainda que eu não soubesse disso - para ir ao mercado comprar querosene para o fogão, e caí na rua, na neve, a moeda caiu e a perdi. Meu pai me bateu com um fio de ferro, da cozinha até a área de serviço, indo e voltando, até que eu me deitei no chão, de barriga pra baixo, semi-consciente. (BALDWIN, 1998, p. 818-Tradução nossa Grifo do autor)⁴.

Os maus-tratos sofridos por Baldwin, por parte de seu pai, em sua infância e adolescência resultaram em um rapaz tímido e triste, por conta de uma baixa autoestima, que ele inclusive achava ser culpa sua:

Por outro lado, eu certamente era inacreditavelmente infeliz e patologicamente tímido, mas isso, eu sentia, não era culpa de ninguém, mas minha. Meu pai me vestiu com shorts por mais tempo que ele deveria, e eu ouvia e acreditava, que era feio. Isso significava que a ideia de me ver como uma possibilidade ou um alvo sexual, como uma criatura capaz de incitar desejo ou capaz de desejar, nunca tinha passado na minha cabeça. (BALDWIN, 1998, p. 818 - Tradução nossa)⁵.

Baldwin diz que só passou a se sentir uma pessoa capaz de despertar desejo em alguém depois de completar dezesseis anos, quando um *gangster* do Harlem, de uns 38 anos, se apaixonou por ele: “E apesar de amá-lo, também - à minha maneira, à maneira de um garoto - eu me sentia divertidamente atormentado, porque eu ainda era uma criança evangélica, todo mundo sabia, meu Deus”. (BALDWIN, 1998, p. 819 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁶. Após ter frequentado a igreja protestante por alguns anos, ao tornar-se adulto, Baldwin abandonou a religião, dizendo-se decepcionado. Segundo ele, os pastores protestantes estavam mais interessados em lucrar com a igreja do que em pregar a palavra de Deus. Em alguns de seus ensaios, inclusive, Baldwin

⁴ Once, my father gave me a dime-the last dime in the house, though I didn't know that-to go to the store for kerosene for the stove, and I fell on the icy streets and dropped the dime and lost it. My father beat me with an iron cord from the kitchen to the back room and back again, until I lay, half-conscious, on my belly, on the floor.

⁵ On the other hand, I was certainly unbelievably unhappy and pathologically shy, but that, I felt, was nobody's fault, but mine. My father kept me in short pants longer than he should have, and I had been told, and I believed, that I was ugly. This meant that the idea of myself as a sexual possibility, or target, as a creature capable of inciting desire or capable of desire, had never entered my mind.

⁶ And though I loved him, too-in my ways, a boy's way-I was mightly tormented, for I was still a child evangelist, which everybody knew, Lord.

sugere ter sido assediado sexualmente por pastores, sem, contudo, jamais ter confirmado esse fato. As obras de Baldwin, em quase sua totalidade, são influenciadas por sua vida no Harlem e pela igreja protestante, já que a maioria de seus romances se passa neste bairro nova-iorquino. Em suas obras, o protestantismo é abordado de forma severamente crítica, como uma religião de comércio, como acontece em *Just Above My Head*, em que a personagem Julia, ainda criança, é explorada como uma pastora mirim, pela igreja a qual seus pais pertencem.

O primeiro romance de James Baldwin, intitulado *Go Tell it on the Mountain*, publicado em 1953, foi bem recebido pela crítica e tornou o escritor relativamente conhecido na literatura afroamericana. A obra seguia o padrão adotado pela literatura afroamericana, com os personagens em sua totalidade negras e heterossexuais. Contudo, em seu romance seguinte, *Giovanni's Room*, Baldwin quebrou completamente este padrão ao colocar nesta obra apenas personagens brancos e um casal gay como protagonistas. *Giovanni's Room* foi escrito durante seu auto-exílio em Paris. Na década de 1950, James Baldwin, assim como vários artistas afroamericanos, entre eles cantores, escritores e músicos, abandonaram os Estados Unidos, onde estavam sendo perseguidos por conta do racismo, e foram se exilar na Europa, principalmente na França, onde podiam usufruir de maior liberdade artística.

Ao ser publicado nos Estados Unidos, o livro provocou a crítica feroz dos escritores afroamericanos da época, como Richard Wright, que acusaram Baldwin de traidor da raça negra, por não haver em *Giovanni's Room* nenhum personagem afroamericano. Questionado sobre isso pela crítica na época, Baldwin respondeu que se via como um escritor negro e também como um artista que podia escrever sobre quem e o que ele quisesse. Caryl Phillips, crítico e romancista caribenho, que é autor do prefácio da edição de 2000 de *Giovanni's Room*, da editora Penguin Books, comenta: “Ele não queria que pensassem nele como apenas outro autor Negro limitado a escrever sobre temas ‘Negros’. Ele via seu talento como universal e estava determinado a ser livre para escrever sobre o que e quem ele desejasse” (PHILLIPS, 2000, p. 7 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁷. Essa declaração de que Baldwin via a literatura como uma arte universal é reforçada em um trecho da conversa dele com Margaret Mead (1973), em *O Rascismo ao vivo*, traduzido do original *A Rap To Race*:

⁷ He had no desire to be thought as just another Negro limited to writing only on ‘Negro’ topics. He saw his talento as universal, and he was determined that he should be free to write about anything or anybody he pleased.

Em primeiro lugar é uma responsabilização perante gerações que ainda não nasceram. É nisto, aliás, que se resume. E não me importa a palavra que se use, poesia ou prosa, não faz diferença nenhuma [...] Não tem nada a ver consigo, nem tem nada a ver comigo. Tem a ver é com aquilo que sabemos que os seres humanos têm sido e no que possam se tornar, e isto é tão subversivo que se dá o nome de poesia. Veja-se Platão [...] Mas ele descrevia os poetas como perturbadores da paz [...] E essa paz tem que ser perturbada. Aí é que está; é isso que se quer dizer com os anjos perturbarem as águas. (BEZERRA apud MEAD & BALDWIN, 1973, p. 26 - Grifos nossos).

Baldwin fala então da responsabilidade do escritor com as gerações, inclusive as que estão por vir, com as pessoas e no que elas estão se tornando. E, para ele, o que o escritor tem que fazer é perturbar a paz. Ele vê os escritores como anjos que perturbam as águas. James Baldwin também foi vítima de críticas pejorativas devido ao fato de ter colocado em seus romances casais homoeróticos, o que nunca havia acontecido na literatura afroamericana. Baldwin pertencia à geração dos *negritude writers*, como eram chamados os escritores afroamericanos que começaram a publicar suas obras nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Estes, por sua vez, entre outras obras, escreviam as chamadas *protest novels*, ou romances de protesto, em uma tradução livre para o português. Os romances de protesto tinham como foco da narrativa as questões raciais, entre elas a própria escravidão e a violência sofrida pelos negros ao longo de suas vidas, como acontece em *Black Boy*, de Richard Wright. Concentradas na escravidão ou no racismo e suas violentas consequências físicas e emocionais, os romances de protesto acabavam deixando de lado outras problemáticas, como a sexualidade e os dramas pessoais das personagens, enfim, as subjetividades.

Os *negritude writers* foram influenciados pelo Harlem Renaissance, movimento de artistas e intelectuais afroamericanos que começou em Nova York, na década de 1920 e teve seu auge em 1930. Devido à importância desse movimento na classe artística e intelectual afroamericana, discutirei acerca dele no terceiro capítulo deste trabalho. Apesar de fazer parte da geração mais nova dos *negritude writers*, Baldwin não gostava de ser rotulado como tal, porque na sua concepção isso o limitava como artista, no sentido de que os romances de protesto tratavam apenas das questões raciais, tinham um viés machista e continham somente personagens negros e homossexuais.

James Campbell (2000), em *À margem esquerda*, ao comentar sobre os romances de protesto, cita inclusive que havia certa aversão dos *negritude writers* com relação à homossexualidade. Segundo Campbell (2000), o grande representante dos

negritude writers, o escritor Richard Wright, jamais tratou sobre a homossexualidade em seus romances e a associava à perversão: “Diferença sexual não era algo que Richard Wright tivesse motivo para tratar de perto. Existia fora de sua natureza, fora da própria natureza. Estava ligada à perversidade” (CAMPBELL, 2000, p. 47). Baldwin foi inclusive chamado de “veado” por Richard Wright. Segundo James Campbell: “Sim, ele sabe escrever”, Wright teria dito na época sobre Baldwin, “mas é veado” (2000, p. 47 - Grifos do autor). Além disso, para Baldwin, os romances de protesto eram marcados pelo machismo. No ensaio intitulado *Preservartion of Innocence*, publicado em 1949, Baldwin criticou o machismo tanto na literatura afroamericana, quanto na literatura estadunidense em geral. James Campbell (2000) comenta sobre o posicionamento de Baldwin no ensaio, que também fazia uma crítica direta aos *negritude writers* James M. Cain e Raymond Chandler:

Antes de voltar a trabalhar no ensaio em que alvejaria diretamente Wright, Baldwin teve uma segunda incumbência a cumprir para *Zero*. “*Preservation of Innocence*” foi publicado no número 2 de *Zero*, no verão de 1949. Seu tema, como o de *Everybody’s Protest Novel*, é “conhece-te a ti mesmo”, embora dessa vez o assunto do sermão não fosse raça, mas homossexualismo. E o jovem ex-pastor estava pregando as virtudes, não os vícios desta tendência. Ela expõe a repressão implícita na imagem aprovada do machismo americano, como está exemplificado nos romances de James M. Cain e Raymond Chandler (CAMPBELL, 2000, p. 46-47 - Grifos do autor)⁸.

Campbell (2000) compara a temática do ensaio *Preservation of Innocence*, de Baldwin, que era a homossexualidade, com a de *Everybody’s Protest Novel*, também escrito por Baldwin, que por sua vez discutia questões pertinentes à raça, e criticava o romance *Native Son*, de autoria do aqui já citado escritor afroamericano Richard Wright, por se limitar ao racismo. O “jovem ex-pastor”, ao qual Campbell (2000) se refere na citação acima é o próprio James Baldwin, que chegou a ser pastor evangélico por um brevíssimo período. Percebemos, então, que fica evidente, nos comentários tecidos por Campbell (2000) o quanto James Baldwin perturbou os escritores de sua época ao criticar o machismo e abordar a temática homoerótica em suas obras.

A restrição dos romances de protesto às questões raciais também incomodavam Baldwin no sentido de estereotipar o afroamericano, de tirar sua subjetividade: “O fracasso do romance de protesto está em sua rejeição da vida, do ser humano, na

⁸ *Zero* foi a primeira revista literária publicada inteiramente em língua inglesa em Paris, depois da segunda guerra. Fonte: (CAMPELL, 2000, p. 36).

negação de sua beleza, medo, poder, na insistência de que sua categorização é real” (BALDWIN, 1998, p. 18 - Tradução nossa)⁹. Para Baldwin, o escritor ao limitar o romance de protesto às questões da negritude, acabava entrando na armadilha de essencializar sua obra e não dava conta de transmitir ao leitor a complexidade de ser afroamericano. Grada Kilomba (2019) fala sobre a importância de não essencialização do negro, do perigo de se tirar a subjetividade das pessoas negras e considera-las simplesmente como raça: “Esse processo de identificação absoluta - ou essencialismo, no qual uma pessoa é vista meramente como “raça” é somente possível porque no racismo nega-se, para negras e negros, o direito à subjetividade” (p. 174). O mais interessante é que Kilomba (2019) cita uma afroamericana, que ganha o nome fictício de Kathleen, para discutir sobre isso. Única aluna negra em uma sala de aula, Kathleen era definida como “raça” e não apenas como Kathleen. Dessa maneira, é como se ela não existisse como indivíduo, mas somente como representante de uma raça, descendente de escravos. É o que Baldwin criticava nos romances de protesto, essa visão do afroamericano unicamente como raça, como pessoas sofridas, que descendem de escravos e sofrem violências por conta do racismo.

Pode-se alegar que Baldwin foi um pouco severo em suas críticas aos romances de protesto, afinal, será que seus escritores tinham outras questões a tratar além do racismo e de uma vida limitada ao sofrimento? Essa alegação pode ser contradita ao considerarmos que James Baldwin era negro e iniciou sua literatura na década de 1940, ano em que o romance de protesto *Native Son* foi publicado. Ou seja, ele era um escritor da mesma época dos romances de protesto. Se Baldwin visualizava e escrevia sobre questões que iam além do racismo, como a complexidade identitária do afroamericano, o homoerotismo¹⁰, uma atitude mais libertária da mulher e uma vida marcada não apenas pelo sofrimento e derrota dos negros, mas também por alegrias e vitórias, os escritores dos romances de protesto, inclusive Richard Wright também poderiam fazê-lo. Para Baldwin, esses romances não eram propriamente arte, literatura, mas narrativas de protesto, como o próprio nome evidencia. Essa visão de Baldwin fica evidente em uma conversa entre ele e Richard Wright, em que ambos discutiam o romance *Native Son*, publicado por Wright:

⁹ The failure of the protest novel lies in its rejection of life, the human being, the denial of the beauty, dread, power, in its insistence that it is his categorization alone which is real and which cannot be transcendent.

¹⁰ O homoerotismo, nesta pesquisa é abordado sob o ponto de vista de Jurandir Freire Costa (1992/1995), que toma como premissa a pluralidade nas relações entre homens, evitando rótulos e é trabalhado com mais profundidade no último capítulo da tese.

“O que você quer dizer com *protesto*!” Gritou Richard. *Toda* literatura é protesto. Você não pode mencionar um único romance que não seja protesto. Como uma resposta a isso eu pude apenas contradizer que toda literatura pode ser protesto, mas nem todo protesto era literatura. “Oh”, ele disse, então, parecendo, como acontecia com frequência, confusamente juvenil, “lá vem você de novo com toda essa conversa furada de arte” (BALDWIN, 1998, p. 257 - Tradução nossa - Grifos do autor).¹¹

O que é revelador nesta discussão é que o próprio Wright acaba como que confirmando a ideia de Baldwin de que os romances de protesto não eram muito comprometidos com a literatura, ao dizer “lá vem você de novo com toda essa conversa fiada de arte”. Por essa razão, como leitor e pesquisador de James Baldwin, vejo a crítica dele aos romances de protesto como coerente e estou em companhia de teóricos, por sinal negros, como Caryl Phillips (2001), Michelle M. Wright (1999), James Campbell (2000), bell hooks (2015) e Paul Gilroy (2007) que concordam com essas pontuações críticas de Baldwin, com relação aos romances de protesto, o que é mostrado ao longo dessa pesquisa. Zilá Bernd (1988), abordada neste trabalho no primeiro capítulo, que é brasileira e não se refere propriamente aos romances de protesto também têm a visão de que uma literatura que se propõe a um discurso único relacionado ao negro faz com que seu escritor caia em um círculo vicioso que o impede de agir com inovação.

Baldwin também inovou ao colocar mulheres entre as personagens protagonistas de seus romances. As mulheres, nos romances aqui trabalhados de James Baldwin, adquirem papéis determinantes, nos diálogos, nas situações, nos dramas e questões sociais, que envolvem as personagens. São as mulheres, principalmente as negras, como Ida, de *Another Country* e Julia, de *Just Above My Head*, que na maioria das vezes, nas narrativas, são as responsáveis pelos questionamentos e discernimentos acerca do racismo, da necessidade de empoderamento dos negros na sociedade dominada pelo homem branco. São elas, as mulheres, quem mais se posicionam com relação a essa questão. Elas se recusam a aceitar o estado de submissão aos homens, que lhes é incubido desde cedo na vida, simplesmente por terem nascido mulheres e negras. Foi

¹¹ “What do you mean, *protest*!” Richard cried. “*All* literature is protest. You can’t name a single novel that isn’t protest.” To this I could only counter that all literature might be protest but all protest was not literature. “Oh”, he would say then, looking, as he so often did, bewilderingly juvenile, “here you come again with all that art’s crap.”

por esta razão que incluí, nas primeiras páginas, a epígrafe da fala de Ida a seu namorado Vivaldo:

Vivaldo, se você quer acreditar que eu estou traindo você com aquele homem, o problema é seu. Se você quer acreditar nisso, você *vai* acreditar nisso. Eu não vou ser colocada na posição de ter que provar porra nenhuma. Você é quem sabe. Você não confia em mim, então, adeus, baby. (BALDWIN, 1993, p. 212 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹².

Resolvi repetir a citação para destacar este discurso tão significativo, que expressa a fala, e aqui parafraseio Conceição Evaristo, insubmissa de uma mulher negra ante um homem branco. Ida se posiciona com firmeza, deixando óbvio para o namorado que não está disposta a provar a ele que não o está traindo no relacionamento, que a palavra dela tem que ser o suficiente e que se ele não acredita, o problema é dele.

Ao longo de sua carreira de escritor, James Baldwin publicou vários romances, como *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968), *If Beale Street Could Talk* (1974), recentemente traduzido no Brasil, além obviamente de *Giovanni's Room* (1956), *Another Country* (1960) e *Just Above My Head* (1978) que, por sinal, foi o seu último romance. Ele escreveu também alguns ensaios de não ficção, nos quais as discussões tinham ênfase no racismo, a exemplo de *The Fire Next Time* (1963), *No Name in the Street* (1972), *The Devil Finds Work* (1976) e *The Price of the Ticket* (1985). Baldwin também publicou um livro de contos, intitulado *Going to Meet the Man* (1965), um livro de poesias, *Jimmy Blues* (1985), e duas peças de teatro, *The Amen Corner* (1955) e *Blues for Mr Charlie* (1965). James Baldwin concentra mais a militância racial e o protesto aos ensaios de não-ficção, nos quais ele denuncia e traça fortes comentários críticos ao racismo nos Estados Unidos, alertando para a necessidade de igualdade de direitos civis entre negros e brancos.

A crítica ao racismo também aparece nos romances de Baldwin, com tons fortes, inclusive em *Just Above My Head*, mas não como o mote central e sim como parte de toda uma gama de temas. Os personagens deste romance são todos negros e há questões raciais, mas estas não são tratadas como prioridade absoluta da narrativa. Há, na obra,

¹² Vivaldo, if you want to believe I'm two timing you with that man, that's your problem. If you want to believe it, you're *going* to believe it. I will not be put in the position of having to prove a dawn thing. It's up to you. You don't trust me, well, so long, baby.

todo um leque de dramas e conflitos além do racismo, como a religiosidade, a busca da identidade, o abuso sexual no lar, o sexismo abordado com criticidade e o homoerotismo masculino. Em *Another Country*, por sua vez, Baldwin insere relacionamentos inter-raciais entre os personagens, permeados de sexualidade e paixão, mas também conflito e tensão, por conta do racismo, em uma Nova York, segundo Baldwin (1993), hostil ao diferente, dura e impenetrável, apesar de sua multiplicidade que beira o caos. O que os dois romances têm em comum, a meu ver é uma narrativa calcada em questões de sexualidade, raça e gênero. Contudo, como cidadão, fora da literatura de ficção, Baldwin era um ferrenho defensor dos direitos civis dos negros. A militância, por fim, ocorria mais fortemente nos ensaios e nas ruas do que das páginas de ficção. O que não quer dizer que essa militância racial não exista nos romances, o que acontece é que ela aparece entrelaçada com outras problemáticas, como o machismo e o homoerotismo.

As obras lançadas por James Baldwin após *Giovanni's Room* continuaram a romper padrões da literatura afroamericana, com seus casais inter-raciais, que podiam ser formados tanto por homens e mulheres quanto apenas por homens, como acontece em *Another Country* e com personagens masculinos negros envolvidos em relacionamentos homoeróticos, como é o caso de *Just Above My Head*. A seguir, traço um breve panorama sobre a história desses dois romances de Baldwin, que são trabalhados nessa pesquisa, a fim de situar as narrativas:

As duas obras: *Another Country* e *Just Above My Head*

O romance *Another Country* aborda em sua narrativa, que se passa nos bairros nova-iorquinos Harlem e Greewich Village, as relações afetivas e sexuais de um grupo de quatro amigos: Vivaldo, um vendedor de livraria aspirante a escritor, branco e descendente de irlandeses; Rufus, um afroamericano membro de uma banda de jazz em um bar no Harlem, que se suicida, pulando da ponte George Washington; Cass, dona de casa, branca, entediada com seu casamento com um escritor iniciante; Eric, ator, branco, que muda de Nova York para Paris, mas volta anos depois para participar de uma peça

de teatro *off-Broadway*¹³. Ao longo do romance, outros dois personagens femininos, Leona e Ida, ganham destaque no romance, formando, respectivamente com Rufus e Vivaldo, casais inter-raciais: Ida, uma das protagonistas da narrativa e irmã de Rufus, é uma garçonne e cantora de jazz afroamericana, que começa a namorar Vivaldo; Leona, que tem uma participação menor é uma sulista branca, recentemente divorciada, que muda para Nova York, a fim de recomeçar sua vida e que passa a namorar Rufus. No decorrer do romance, em momentos diferentes da narrativa, os personagens masculinos Rufus e Vivaldo envolvem-se sexualmente com Eric. Vivaldo nutre um amor recolhido por Rufus, que nunca chega a se concretizar, e Eric apaixona-se por Rufus. A narrativa gira em torno dos relacionamentos sexuais e amorosos entre esse grupo de amigos, com destaque para os casais homoeróticos.

Just Above My Head também traz a história de um grupo de amigos, mas aqui todos são afroamericanos e moradores do Harlem: Crunch, Arthur, Red, Peanut e Julia são cinco jovens de famílias pobres, amigos de infância, que frequentam uma igreja protestante no Harlem. No início da narrativa, Julia é uma celebrada pastora-mirim, explorada financeiramente pelos pastores adultos da igreja, enquanto Crunch, Arthur, Peanut e Red formam uma banda gospel, que começa se apresentando na igreja do bairro e acaba crescendo, no decorrer do romance, viajando pelos Estados Unidos e também pelo exterior, como Canadá e França. Arthur e Crunch, em uma das viagens da banda, apaixonam-se e tornam-se amantes. Crunch, que teve um breve *affair* com Julia na adolescência, pouco depois de ela ter sido estuprada e espancada pelo pai, envolve-se com ela novamente, já adulta e trabalhando como modelo fotográfico. Após algum tempo relacionando-se simultaneamente com Julia e com Arthur, Crunch acaba abandonando os dois, mudando-se de Nova York. Arthur então conhece Jimmy, irmão mais novo de Julia, forma com ele um casal e passa a morar com o rapaz, até ser assassinado, sem um motivo aparente, em um banheiro de bar no centro de Nova York.

A grande questão é que ambos os romances transgridem principalmente com relação à sexualidade e aos relacionamentos inter-raciais. Publicado originalmente em 1962, *Another Country* desestabilizou a literatura afroamericana com os casais inter-raciais, algo até então inédito, principalmente quando se consideram os romances de protesto, cujas ligações entre brancos e negros estavam relacionadas ao regime escravocrata, ou seja, entre os senhores de terra e suas escravas ou à violência racial em

¹³ Off-Broadway é como são chamadas as peças produzidas no circuito alternativo de teatro em Nova York.

tempos pós-escravidão, inclusive, muitas vezes, com o assassinato de negros por brancos ou vice-versa. Não havia a menor possibilidade, nesses romances, de relações amorosas inter-raciais. Os poucos personagens brancos eram bastante secundários, quase inexistentes, e quando apareciam estavam inseridos em situações de opressão e violência física e/ou verbal contra os negros.

Em *Another Country*, Baldwin não apenas colocou personagens negros e brancos como protagonistas da narrativa, o que era incomum nos romances de protesto, como os envolveu em relacionamentos amorosos, heterossexuais e homoeróticos. Dessa forma, a obra inovou nas questões racial e sexual. Esse embaralhamento entre sexo e raça, esse cruzamento de fronteiras estabelecidas pela hegemonia da literatura afroamericana foi a grande ousadia, um ato de desconstrução das normas, por Baldwin, através deste romance.

Quanto a *Just Above My Head*, que por sua vez foi primeiramente publicado em 1978, quase duas décadas após *Another Country*, essa transgressão das normas se dá pelo amor entre homens negros e pela linguagem praticamente pornográfica do romance. As cenas de sexo entre o casal Arthur e Crunch, citadas no decorrer deste trabalho, são extremamente fortes, permeadas por uma atmosfera poética e erótica, com descrições detalhadas das performances sexuais entre os dois, assim como de seus corpos nus. Mesmo na época da publicação de *Just Above My Head*, o amor entre pessoas do mesmo sexo ainda era um tabu na literatura afroamericana. Há, por exemplo, em *The Color Purple*, de Alice Walker, um relacionamento entre duas mulheres, a protagonista da história, Celie e uma amiga, Shug Avery, que a livra do esposo abusivo, chamado Mister¹⁴ e a ajuda com a superação. A narrativa de Walker, contudo, é bem mais sutil do que a de Baldwin, apenas sugerindo e não concretizando efetivamente a relação amorosa entre as duas mulheres. Não há, inclusive, nenhuma descrição de cena de sexo entre as duas, no romance.

É importante ressaltar aqui que a concretização do ato sexual entre mulheres é menos recorrente do que entre homens, na literatura. Essa é uma característica não apenas da literatura de Alice Walker, mas inclusive de escritoras que frequentemente abordam o homerotismo feminino em seus romances, a exemplo de Cassandra Rios.

Deve-se considerar, também, que *The Color Purple* foi publicado em 1982, quatro anos após *Just Above My Head*, o que faz o romance de Baldwin bem mais

¹⁴ *Mister* significa “senhor”, em português, o que é bastante significativo, visto que se trata de um marido que abusa da esposa fisicamente e verbalmente.

subversivo na questão sexual do que o de Walker. Com relação à linguagem, o livro de Walker também transgrediu, não por beirar a pornografia, mas por dar prioridade ao Black English, que é constantemente utilizado na narrativa epistolar da autora, nas cartas da protagonista Celie à sua irmã e a Deus. O Black English é a língua usada pelos afroamericanos, principalmente na forma oral, que se diferencia do inglês da chamada “norma culta”, que por sua vez foi imposto à comunidade negra pelo branco, no processo de colonização, assim como foi feito com o protestantismo. Dessa maneira, o Black English é um ato político, em que a linguagem transforma-se em uma ferramenta de resistência ao processo do colonialismo, da dominação exercida pela hegemonia branca com relação aos afroamericanos.

O Black English tem também uma gramática diferenciada, inclusive nas conjugações verbais, fragmentando o inglês oficial, utilizado pelos estadunidenses brancos, e criando uma nova estrutura linguística, o que gera um processo de singularização da linguagem. Ele também é utilizado por Baldwin nas duas obras aqui trabalhadas, principalmente em *Another Country*, nas conversas entre Rufus, Ida e a mãe de ambos, Mrs Scott: “She don’t mean is you going far” (BALDWIN, 1993, p. 139). No caso do inglês oficial, o que é ensinado nas escolas estadunidenses e que é utilizado por Baldwin na fala de seus personagens brancos, a frase ficaria assim: “She doesn’t mean you are/you’re going far”. Podemos notar, então, através desta frase dita por Mrs. Scott, na conversa com seus filhos Ida e Rufus que o Black English faz mudanças também na gramática, nos verbos. Mrs. Scott usa o verbo *is* para o pronome *you*, inclusive antes dele, enquanto o inglês oficial utiliza primeiro o pronome *you*, que vem seguido por *are* em sua conjugação.

Apesar de usar o Black English em seus romances, Baldwin o faz com bem menos frequência do que Walker em *The Color Purple*. Isso talvez ocorra pelo fato de que o Black English é falado com mais frequência entre os negros do sul, principalmente da zona rural, o que é o caso de Celie, do romance de Walker. Os personagens negros de Baldwin em *Another Country* e *Just Above My Head* nasceram, foram criados e vivem em Nova York, cidade que fica no norte dos Estados Unidos e é extremamente cosmopolita.

Com relação às temáticas, começando pela masculinidade, percebi que os personagens aqui trabalhados são homens viris, másculos e com uma sexualidade fluida, transitória. São homens que fogem da ideia tradicional de que a masculinidade e a virilidade estão associadas à heterossexualidade, pois eles não se preocupam em se

definir sexualmente nem como gays nem como heterossexuais. A composição da masculinidade, no aspecto físico dos personagens também varia de um livro para o outro, visto que *Another Country* foi publicado em 1962 e *Just Above My Head* em 1978. São duas épocas diferentes, em que a imagem da masculinidade dos personagens construída por Baldwin não é a mesma. Por essa questão, utilizei como arcabouço teórico Fernando Seffner (2003), cuja teoria sobre a masculinidade tem um cunho mais plural, sem um conceito único, que não cabe em caixinhas, em categorias, pois depende do contexto social da época. Além disso, sob sua visão pluralizada, a masculinidade muitas vezes vem acompanhada da ambiguidade, da indefinição da sexualidade, que é justamente o que ocorre com os personagens em questão. Há também, nos dois romances, a negritude de Rufus, Crunch e Arthur, o que me fez pensar em uma discussão sobre masculinidades negras, o que me levou a usar bell hooks (2015) e o próprio James Baldwin, como suportes teóricos para esta questão.

A segunda temática, que é a espacialidade, vem nas duas obras de Baldwin sob a percepção de que há uma interligação entre o espaço e a condição humana e social dos personagens. Nestes dois romances há personagens que vivem, literalmente, à margem, em lugares periféricos. Em *Another Country*, a narrativa se passa no Harlem, bairro habitado por pessoas negras e principalmente no Greenwich Village, onde moram e circulam imigrantes, hippies, negros, gays, artistas fracassados e boêmios. Em *Just Above My Head*, a narrativa, apesar de ser mais diversificada, ocorrendo em várias cidades e em até outros países, concentra-se no Harlem. Os personagens de Baldwin, nestes dois romances, também são periféricos, marginais, seja por serem negros, pobres ou por se relacionarem com outros homens. Ou, ainda, todas essas características juntas, o que acontece com Rufus, em *Another Country* e com Arthur e Crunch, em *Just Above My Head*.

Assim, o espaço reflete a característica pessoal, a realidade social da pessoa que nele habita ou circula. Essa questão me levou à escolha de Gaston Bachelard (2008), com sua obra *Poética do Espaço*, em que ele fala que a casa está em nós, assim como nós estamos nela. Em *A Poética do Espaço*, Bachelard (2008) usa a imagem da casa e do quarto, poeticamente, para falar da espacialidade e da relação desta com a alma humana, com o interior de quem nela habita ou se movimenta. Afinal, os bairros nova-iorquinos Harlem e Greenwich Village, lugares periféricos, às margens de Nova York, são a casa, a morada das personagens de Baldwin, nestes dois romances.

Além de Bachelard, decidi usar também Sandra Jatahy Pesavento (2007), com seu *Cidades Visíveis, Cidade Sensíveis, Cidades Imaginárias*, que traz a ideia da cidade como uma extensão imaginária da alma e do corpo das pessoas que nela vivem, formando comunidades que personalizam suas atitudes e seus modos de existência. Em meu objetivo de enegrecer a pesquisa e atribuir-lhe coerência e relevância no tocante à territorialidade, optei pela ideologia de segregação de Grada Kilomba (2019) para discutir o Harlem como o espaço definido pela sociedade branca novaiorquina para isolar os afroamericanos e assim evitar o contato com eles.

Por fim, a última temática central nesta pesquisa é o homoerotismo, que aparece como uma característica que se intercruza com as outras duas, ou seja, a masculinidade e a espacialidade. O homoerotismo passeia pelas outras temáticas porque está entrelaçado nelas, como as raízes no tronco de uma árvore. Ora, vimos aqui que a masculinidade não está associada à heterossexualidade, mas sim tensionada por relações sexuais entre homens e que a espacialidade periférica está relacionada à marginalidade dos personagens, na qual um dos fatores são as performances masculinas homoeróticas. Sob o ponto de vista desenvolvido por mim nesta pesquisa, em ambos os romances, o homoerotismo funciona como uma espécie de combustível para toda uma discussão acerca da construção da sexualidade dos personagens masculinos e de como ela é trabalhada por Baldwin nas narrativas.

O homoerotismo, nesta pesquisa, é problematizado apenas quanto ao recorte do relacionamento entre homens, já que nestas duas obras de Baldwin não há relacionamentos homoeróticos entre as mulheres. Rufus, Vivaldo, Eric, Arthur e Crunch, conforme já foi dito aqui, não têm uma sexualidade definida, não se declaram nem como gays nem como heterossexuais, apenas vivenciam experiências sexuais e amorosas com pessoas, sejam elas homens ou mulheres. Contudo, o que se pode constatar, nos romances, é que eles de forma simplesmente afetiva e/ou sexual, se envolvem com outros homens, o que faz com que esses relacionamentos, pelo menos nos momentos de sua concretização sejam, frente a um mundo social hegemonicamente heterossexual, considerados gays.

Cartografia deleuziana e guattariana como metodologia de análise literária

A abordagem metodológica utilizada aqui é a cartografia filosófica e política de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Optei pela cartografia deleuziana e guattariana porque ela não está relacionada à delimitação de territórios físicos e geográficos, mas a questões sociais que estão primordialmente relacionadas às minorias, tendo, portanto, um cunho político, o que a meu ver a aproxima bastante da literatura de James Baldwin, cujos personagens são periféricos. Esta cartografia dedica-se a mapear o território das relações interpessoais e sociais, a um processo direcionado ao movimento micropolítico de resistência, de questionamentos e enfrentamentos das minorias com relação às instituições de poder, que visam dominá-las e oprimí-las, assim como excluí-las. A pesquisa aborda a literatura afroamericana, produzida por um escritor que trata, nos dois romances aqui trabalhados, das minorias, no caso os negros e aqueles que têm sua sexualidade policiada e marginalizada.

É necessário pontuar que a cartografia de Deleuze e Guattari (1995) está relacionada à reapropriação da subjetivação. Mas o que seria essa subjetivação? A subjetivação está ligada ao resgate da singularidade, da libertação de um sistema social opressivo, sob o qual as pessoas, principalmente as minorias, são ameaçadas e muitas vezes forçadas, por pura necessidade de sobrevivência, a se comportarem segundo os padrões impostos pela sociedade dominante. A subjetivação seria então um processo micropolítico de resistência e enfrentamento, assim como de agenciamento, no sentido, como no caso das minorias, de união de forças contra a padronização, o molde que o sistema social visa aplicar às pessoas. É a recusa a ser tratado como um ser subserviente e serial, que tem que abdicar de seus desejos pessoais, de indivíduo, de sua diferença, para se adequar ao coletivo, às normas. No momento em que transgride o cânone branco com sua literatura negra, Baldwin faz uma ruptura, resgatando sua subjetivação.

A questão desse processo de subjetivação envolve outro ponto crucial da cartografia deleuziana e guattariana, que é o traçar de um plano de imanência do pensamento. Segundo Deleuze e Guattari (1995), este plano de imanência consiste na criação de novos conceitos e vivências, assim como de visões de mundo. O pensamento, então, deve ser utilizado como fonte de criação. É a invenção de novos modos de vida,

em que o pensamento se desterritorializa do antigo terreno das ideias e concepções de mundo e se reterritorializa, em um processo contínuo de renovação, recriação.

Pensar, na cartografia filosófica e política de Deleuze e Guattari, é um constante estado de reinvenção, jamais de acomodação, de se permanecer no mesmo lugar. É por isso que Deleuze e Guattari (1995) estão sempre fazendo referências aos pensadores nômades, ao nomadismo, que é o pensamento que está sempre em mudança, afinal a filosofia deles está relacionada não apenas à reflexão, mas, sobretudo, à criação. E isso, como estes dois filósofos dizem, também se aplica aos artistas, que nesse fluxo de pensamento, neste plano de imanência, precisam estar em busca do novo, do diferente, do cruzar de fronteiras pré-estabelecidas, da fuga e desterritorialização das normas, através da subjetivação. É o que faz James Baldwin, com *Another Country* e *Just Above My Head*, narrativas que transgridem as normas da literatura afroamericana, dos *negritude writers*, ao conterem personagens centrais não apenas negros, mas também brancos, com os relacionamentos inter-raciais e homoeróticos.

Rufus, Vivaldo, Eric, Arthur e Crunch são homens que sentem desejo por homens e mulheres, relacionando-se sem a necessidade de definirem sua sexualidade. Eles não são, ao contrário dos personagens masculinos dos romances de protesto, heteronormativos. Os personagens femininos de Baldwin, a exemplo de Cass e Ida, de *Another Country*, e Julia, de *Just Above My Head*, são mulheres que se negam à submissão masculina, que enfrentam o racismo, a violência contra a mulher e que na grande maioria das vezes, com sua lucidez, abrem os olhos dos homens para o que está em sua volta. Ao contrário das mulheres dos romances de protesto, elas não são submissas aos homens e nem relegadas a um segundo plano na narrativa, por parte do escritor. Eles e elas, enfim, são personagens que estão nesse processo de reapropriação da subjetivação, presente na cartografia de Deleuze e Guattari (1995). Baldwin, em seu ofício de artista, se insere no plano de imanência, ao criar personagens e situações que fogem do padrão estabelecido pela literatura afroamericana de sua época.

James Baldwin cria, portanto, uma literatura extremamente marginal, subversiva e política, o que faz com que esta se aproxime, a meu ver, da cartografia de Deleuze e Guattari (1995). O que fiz, para realizar essa cartografia foi selecionar passagens das narrativas, que estão relacionadas à masculinidade, à espacialidade e ao homoerotismo e discutí-las segundo as propostas da pesquisa, sob o viés da subjetivação em que os personagens estão inseridos e a maneira como são construídos por Baldwin. Assim, faço como pesquisador uma ligação entre o escritor e a dupla de filósofos

francesa Deleuze e Guattari, investigando um plano de imanência nas duas obras literárias aqui trabalhadas.

Partindo agora para os tópicos que foram discutidos nos capítulos desta tese, no primeiro momento, abri um espaço merecido para a poeta Phillis Wheatley, a primeira pessoa afroamericana a publicar uma obra literária. Como digo nesse tópico, foi com Wheatley, uma mulher, que tudo começou com relação à literatura afroamericana. Depois, discuti aspectos pertinentes à literatura afroamericana produzida por James Baldwin e suas respectivas interligações com teorias acerca dela.

Traçei, primeiramente, uma discussão sobre a literatura de Baldwin sob o viés de que existe uma dissonância entre literatura negra, que na minha percepção é a produzida por Baldwin e literatura de escravidão, que eu apontei como exemplo os romances de protesto. A fim de desenvolver essa discussão, contei com o suporte teórico de Zilá Bernd (1998) e sua distinção entre literatura negra e literatura de escravidão, que à primeira vista podem parecer absolutamente iguais, mas que não o são por conta de determinados aspectos, que serão por mim apontados e discutidos. Neste momento, também neste capítulo, trouxe algumas considerações relacionadas à interligação entre a vida e a obra de James Baldwin que o aproximam da teoria da Escrivência, criada pela escritora brasileira Conceição Evaristo (1996). Esse entrelaçamento entre Baldwin e Evaristo (1996), através da Escrivência, possibilita a percepção de que dois artistas de continentes e culturas tão diferentes, também possam ter algo em comum além da negritude.

Depois, para adentrar em um importante tópico de *Just Above My Head*, que é a diáspora afroamericana, fiz um intercruzamento da diáspora de Edward Said (1999) com o entre-lugar¹⁵, na visão de Homi Bhabha (2013), no sentido de que em *Just Above My Head* a personagem Julia e o próprio James Baldwin passam por uma experiência semelhante em determinado momento de suas vidas, o que também remete à Escrivência. Criador e criatura, escritor e personagem, realidade e ficção, perpassam pela condição diaspórica e por conflitos e anseios identitários relativos à diáspora e ao entre-lugar. Ainda neste primeiro momento, quedei minha discussão sobre características físicas e sociais dos personagens, que os insere na interseccionalidade, segundo a visão difundida por Kimberlé Crenshaw (1989). Por fim, encerrando o

¹⁵ O termo entre-lugar foi primeiramente desenvolvido pelo escritor Silviano Santiago, em seu ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, publicado no livro *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, no ano de 1971.

primeiro capítulo, fiz uma reflexão sobre a recepção da literatura de James Baldwin no Brasil. Esta reflexão foi desenvolvida no sentido de buscar perceber se há uma relação desta recepção com o contexto político cultural das minorias negras e LGBT no Brasil.

No segundo capítulo, entrei com a primeira temática central da pesquisa, que é a masculinidade, que aparece nas obras aqui analisadas como uma combinação entre virilidade e homoerotismo. Esta discussão foi desdobrada com a contribuição teórica de bell hooks (1992/2015) e Fernando Seffner (2003). Como parte desta masculinidade, temos as mazelas do patriarcado, que também se faz presente nos dois romances. Ao mesmo tempo, uma discussão sobre a masculinidade negra e suas particularidades também se revelou crucial, visto que os personagens centrais Rufus, Crunch e Arthur são negros. Bell hooks, mais uma vez, se fez imprescindível, acompanhada por Paul Gilroy (2007).

No terceiro capítulo, a discussão girou em torno de outra temática central na pesquisa que resultou nesta escrita, desta vez a espacialidade, que vem nos dois romances de Baldwin com toda a sua teia periférica e se conecta com os personagens marginais. Em ambos os romances a ambientação se caracteriza pela margem, que é a moradia dos personagens também periféricos, no caso o Harlem e o Greenwich Village, os bairros dos excluídos na metrópole Nova York. O espaço de moradia, a casa e o quarto, assim como os ambientes frequentados pelas pessoas, na poeticidade filosófica de Gaston Bachelard (2008), abriga nossa alma, nosso ser interior. A cidade também é formada por grupos e comunidades, com seus hábitos e costumes próprios, que sociabilizam nessas espacialidades, construindo nelas uma relação de intimidade e pertencimento, como diz Sandra Jatahy Pesavento (2007). Além disso, a reflexão sobre questões citadinas abarcou a ideologia segregacionista, como pensada por Grada Kilomba (2019) que separa as territorialidades de negros e brancos, como uma estratégia para garantir a supremacia branca.

Trouxe ainda, neste momento, um panorama sobre o movimento The Harlem Renaissance, ou O Renascimento do Harlem, que teve seu auge nas décadas de 1920 e 1930 e que, com toda a sua explosão artística, abrangeu entre outras formas de arte, a música e a literatura afroamericana, exercendo forte influência entre artistas e intelectuais. O Harlem Renaissance, que ficou conhecido nos Estados Unidos como The New Negro Movement teve entre seus representantes as cantoras Glagys Bentley, Bessie Smith, o cantor, instrumentista e letrista Louis Armstrong, a performer Josephine Baker, os escritores e poetas Nella Larsen, James Weldon Johnson e o próprio James

Baldwin, em começo de carreira, ainda no ensino médio. A narrativa de *Another Country* é permeada por jazz e blues, daí meu interesse em abordar este movimento. A professora acadêmica e crítica literária Cheryl A. Wall (2008) foi a teórica escolhida para desencadear essa discussão sobre o Harlem Renaissance.

O quarto e último capítulo abrigou a temática central que permeia as duas anteriores, que é o homoerotismo. A masculinidade e a espacialidade são transpassadas pela veia homoerótica dos personagens masculinos. O homoerotismo é o grande mote da transgressão literária de James Baldwin, que desestabilizou o cânone e a literatura afroamericana. Foi, principalmente, o homoerotismo, nas obras de Baldwin, que causou em seus escritores conterrâneos, os *negritude writers*, que surgiram com força nos anos 1950 e na comunidade intelectual estadunidense em geral, uma reação de preconceituosa indignação.

Ainda neste último capítulo, foi inserida a discussão sobre o movimento Black Power, que teve suas origens no início dos anos 1950 e seu auge na década de 1960, liderado por militantes notórios dos direitos civis dos afroamericanos. A participação das Panteras Negras também foi de suma importância no Black Power, com nomes como Angela Davis, que chegou a ser presa por conta de sua militância no grupo. Acredito que o movimento deu mais empoderamento não apenas ao povo afroamericano, mas aos negros de forma universal. Abordei também a Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade, manifestação afroamericana que ficou marcada principalmente pelo discurso I Have a Dream, que até hoje é referência no mundo inteiro e foi proclamado por Martin Luther King. Foi relevante discorrer sobre o Black Power e a Marcha sobre Washington porque James Baldwin participou deles, ao lado de Martin Luther King e Malcolm X, dos quais também era amigo. Além disso, a literatura de Baldwin e de todos os escritores negros ganhou força com esses dois movimentos. Para desenvolver essa discussão, utilizei Stokely Carmichael (2007), além do próprio James Baldwin (1989), com seu artigo *No Name in the Street*.

Em um ato de resistência a qualquer manifestação homofóbica, inclusive as que silenciam, já que silenciar é também uma maneira de excluir, com relação à comunidade LGBT e particularmente aos escritores que a ela pertencem, já que este é o meu recorte, esta pesquisa também não poderia deixar de incluir uma discussão sobre o Levante de Stonewall e sua histórica luta contra a polícia novaiorquina. O Stonewall foi a primeira grande tomada de posição, o enfrentamento que deu início à pavimentação do caminho traçado pela comunidade gay, de luta por visibilidade e direitos civis. Para essa

discussão, optei por David Carter (2004), com seu relato do acontecimento em seu livro. Penso ser particularmente interessante ter como teórico alguém que entrevistou pessoas que participaram do movimento.

Voltando aos *negritude writers*, penso ser de suma importância ressaltar que estes escritores travaram uma grande luta contra a sociedade dominante branca estadunidense com sua literatura negra que foi, de forma racista, excluída e silenciada, pela classe intelectual e literária estadunidense, durante décadas. Se na atualidade, escritoras e escritores negros ainda enfrentam resistência, sendo pouco trabalhados nos estudos literários das universidades e pouco divulgados no mercado, pode-se imaginar na década de 1950, época dos *negritude writers*. A escritora Toni Morrison (1988), em seu artigo *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*, que assim como Baldwin era afroamericana, denuncia esse silenciamento:

Olhando para o escopo da literatura americana, eu não posso evitar pensar que a pergunta nunca deveria ter sido “Por que eu, uma afroamericana, estou ausente nela?” Essa não é uma pergunta particularmente interessante. A pergunta espetacularmente interessante é “Que proezas intelectuais tiveram que ser performadas pelo autor ou por seu crítico para me apagar de uma sociedade raivosa com minha presença e quais os efeitos que essa performance tem no trabalho? Quais são as estratégias para escapar do conhecimento? Ou do esquecimento intencional?” (MORRISON, 1988, p. 136 - Tradução nossa)¹⁶.

O que Toni Morrison (1988) faz é questionar quais características da literatura afroamericana fizeram com que ela fosse apagada, esquecida, o que há nesses textos literários que provocou esse silenciamento. O que Morrison busca saber é quais critérios foram adotados pelo mercado editorial e pelos críticos para que a escrita dos autores afroamericanos fosse desconsiderada do arcabouço literário estadunidense. Devo salientar que quando Morrison (1988) usa o pronome pessoal “eu”, a autora está se referindo a todo um coletivo, que é o das escritoras e escritores afroamericanos. De forma irônica, a escritora pergunta que estratégias os escritores negros usaram para não se tornarem conhecidos e para caírem no esquecimento, como se eles mesmos tivessem provocado essa situação.

¹⁶ Looking at the scope of American literature, I can’t help thinking that the question should never have been “Why am I, an Afro-American, absent from it?” It is not a particularly interesting query anyway. The spectacularly interesting question is “What intellectual feats had to be performed by the author or his critic to erase me from a society seething with my presence, and what effects has that performance had on the work?” What are the strategies of scape from knowledge? Or willful oblivion?

A questão abordada por Morrison (1988) é que os críticos e o mercado literário agiram como se os escritores afroamericanos não existissem, o que implica em uma invisibilidade na literatura afroamericana. Ou seja, não havia apenas uma dificuldade em publicar um romance, um livro de contos ou poemas por parte de um escritor negro, mas também de estes serem distribuídos no mercado e comentados por críticos literários, na mesma proporção que as obras dos autores brancos. E essa situação, segundo Morrison (1988), se deve ao fato de que a sociedade branca estadunidense tem raiva da presença do afroamericano, o que repercute na literatura produzida por essas pessoas. De acordo com Morrison (1988), os escritores negros podem publicar livros, mas eles não serão viabilizados pelo mercado editorial e os críticos não irão falar sobre eles. Assim, o acesso a essa literatura é estrategicamente dificultado. Veio daí, a minha dificuldade em encontrar um romance de James Baldwin nas prateleiras das livrarias, até mesmo em uma metrópole cultural, como São Paulo. Esses livros não se encontravam no acervo das livrarias. Essa situação sem dúvida melhorou, mas ainda não acabou. Ainda é difícil encontrar livros de literatura afroamericana nas livrarias, inclusive da própria Toni Morrison. Quase sempre tem que se recorrer à internet.

No que tange à tradução, a situação é semelhante. No Brasil, três livros de James Baldwin foram recentemente traduzidos. Isso é discutido em um tópico sobre a recepção das obras do escritor em nosso país. *Giovanni's Room* e *Another Country* ganharam novas traduções e *If Beale Street Could Talk* ganhou a primeira, todos pela Companhia das Letras. Pode-se pensar que é muito, mas se compararmos, por exemplo, com livros de escritores estadunidenses brancos, percebemos que é pouco. Saindo do campo da literatura, o mesmo continua a acontecer com as teóricas negras. O livro *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, de Grada Kilomba, nascida em Lisboa, foi originalmente publicado em inglês, em 2009, e levou dez anos para ser traduzido para o português.

Cornel West, citado por bell hooks (1991), ao refletir sobre o *status* do escritor afroamericano na sociedade, diz que é possível que “a escolha de se tornar um intelectual negro é um ato de marginalidade autoimposta. Essa escolha garante um *status* periférico na e para a comunidade negra” (WEST apud HOOKS, 1991, p. 148 - Tradução nossa)¹⁷. Penso que, ao dizer isto, West refere-se à questão de que o escritor negro ainda é considerado, de acordo com James Weldon Johnson (2005), como um

¹⁷ The choice of becoming a black intellectual is an act of self-imposed marginality; it assures a peripheral status in and to the black community.

intruso, pela “América branca”, uma vez que esta se julga detentora desse segmento artístico. Sob esta visão racista, a literatura não seria um território destinado aos negros, o que faz com que os escritores afroamericanos sejam vistos como periféricos, fora e às vezes até mesmo dentro de sua própria comunidade. E, mais uma vez, afirmo que justamente em uma atitude de contrapartida ao silenciamento dos escritores e intelectuais negros, minhas escolhas teóricas para esta pesquisa priorizaram autores e autoras negros.

Em termos sociais, acredito que a presente pesquisa possa contribuir para a fomentação dos debates e das campanhas direcionadas ao combate da homofobia e à defesa das questões de gênero, que ainda são aspectos cruciais na luta por uma sociedade mais tolerante, na qual impere o respeito ao diferente, àqueles cuja sexualidade foge aos padrões heteronormativos. Há de se ressaltar, aqui, que as três temáticas trabalhadas nesta pesquisa, homoerotismo, espacialidade e masculinidade, estão inseridas no contexto das sexualidades deslizantes, transitórias, que fogem da norma. Da mesma forma, acredito que a pesquisa contribuirá para combater o racismo, dentro e fora da literatura, já que estou trabalhando um escritor negro, em um campo artístico ainda dominado pelo branco.

Em termos acadêmicos, meu pensamento é de que a pesquisa que resultou nesta tese servirá para dar mais incentivo a trabalhos ancorados nas questões LGBT, que ainda são vistos com resistência tanto por professores quanto por alunos. Mas, além disso, penso que o grande mote desta pesquisa é justamente trabalhar a junção da problemática literária LGBT à questão da literatura negra e, mais particularmente, afroamericana.

Acredito, enfim, que esta pesquisa irá contribuir para que, na academia, tanto os textos literários com teor LGBT, quanto a literatura negra, mais especificamente a afroamericana, que é o meu recorte aqui, tenham mais visibilidade e sejam mais trabalhados, não apenas em pesquisas acadêmicas, mas também nas salas de aula, particularmente na graduação do curso de Letras, Brasil adentro. O ideal, aliás, seria ter Literatura Afroamericana como uma matéria na Letras, como acontece com a Literatura Americana, Inglesa, Portuguesa e Brasileira. Após esse breve panorama da pesquisa, segue o primeiro capítulo: Literatura Afroamericana, no qual discorri, entre outras coisas, a maneira como James Baldwin insere e discute a diáspora em sua obra.

1 - Literatura Afroamericana

Neste capítulo fiz uma discussão sobre o início da literatura afroamericana e de como James Baldwin se insere nela, fazendo uma comparação com os escritores negros de sua época, mas também discorrendo sobre a relevância dos temas abordados por ele na contemporaneidade e sua universalidade. Assim, a ideia deste capítulo é trazer uma reflexão acerca das particularidades da escrita literária de James Baldwin em termos de negritude, considerando o seu caráter diaspórico, político, que se volta às minorias e que carrega muito das vivências do escritor, que se fundem e confundem com a ficção. Por isso, trouxe aqui as similaridades da literatura de Baldwin com a de Conceição Evaristo, pois ambas estão, parafraseando a escritora brasileira, borradas pela própria existência.

1.1- Phillis Wheatley: onde tudo começou

A discussão acadêmica acerca da literatura afroamericana não poderia isentar-se da importância crucial, em termos de pavimentação territorial artística, da poeta Phillis Wheatley. Afinal, de acordo com Paul Gilroy (2007), ela foi a primeira pessoa negra a publicar um livro, intitulado *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, no ano 1773. Nascida na Senegâmbia, Wheatley foi levada em 1761, ainda criança, para Boston, em um navio negreiro, enrolada em um pedaço de tapete. Ao chegar em Boston, Wheatley foi comprada pelo casal Susannah e John Wheatley, para trabalhar em sua residência. A menina recebeu o nome Phillis porque o navio negreiro que a transportou era chamado The Phillis. Wheatley revelou, quando ainda era nova, uma facilidade excepcional para o aprendizado, fazendo com que Susannah e John a separassem dos outros escravos e a colocassem sob o tutorial de sua filha mais velha, de 18 anos, que a educou nas letras de forma mais sistemática.

Após 15 anos sendo escrava do casal Susannah e John, Wheatley foi libertada, aos 23 anos, quando da morte de sua senhora. Wheatley atravessou o Atlântico numerosas vezes, inclusive para Londres, transitando por círculos sociais privilegiados e no meio intelectual, sempre demonstrando seu apoio aos abolicionistas. Em uma de suas viagens a Londres, Wheatley foi presenteada com o livro *Paradise Lost*, por Sir Brook Watson, que futuramente seria prefeito da capital inglesa e teve como patrona a

condessa de Huntington Selina Hastings, que influenciou sua obra com relação às temáticas evangélicas, visto que era bastante conectada com este movimento religioso. A importância de Hastings na vida intelectual de Wheatley rendeu a dedicatória de seu livro à condessa.

O livro de Wheatley é definido por Paul Gilroy como “uma torrente extraordinária que reflete a sua transformação pessoal de africana em americana” (2007, p. 143). Segundo Gilroy (2007), a obra de Wheatley reflete os efeitos do processo de deslocamento geográfico, assim como da transição de língua, religião e cultura imposta pelos brancos. Seguindo esse mesmo viés, José de Paiva dos Santos (2018) diz que em *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, Phillis Wheatley “questiona principalmente noções essencialistas de nação, raça e cidadania, ao não se intimidar em frente ao poder vigente” (p. 92)¹⁸. Essa característica questionadora das noções de essência da poesia de Wheatley também está presente na obra de James Baldwin, que criticava os romances de protesto justamente por se eximirem desses questionamentos.

Um desses poemas de Wheatley sobre o processo de colonização dos afroamericanos é *To the Right Honourable William, Earl of Dartmouth*, que pode ser traduzido como Ao Honorável William, Conde de Dartmouth. O poema revela tristeza, relacionada à maneira brutal, impositiva, que os africanos foram retirados de sua terra: “Eu, jovem na vida, por um destino cruel semelhante/Fui apanhada de um lugar feliz na África:/Que excruciante dor deve ter sido? Que tristezas profundas no coração de meus pais/Alma de aço foi quem arrancou/sem misericórdia a filha querida dos braços do pai” (WHEATLEY apud SANTOS, 2018, p. 98-99 - Tradução de Santos)¹⁹. Segundo Santos (2018), este poema segue na corrente contrária de *On Being Brought From Africa to America* (Sobre ter sido trazida da África para a América), também de Wheatley e que reverencia o colonizador. Em *To the Right Honourable William, Earl of Dartmouth*, a poeta retrata o colonizador como opressor. Contudo, Gilroy (2007) diz que, na visão da poeta e crítica afroamericana June Jordan, há uma afirmação poderosa de autonomia por parte de Wheatley em *On Being Brought From Africa to America*:

¹⁸ Disponível em {<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/13765>}. Acesso em 14/01/2019.

¹⁹ I, young in life, by seeming cruel fate,/was snatch'd from Afric's fancy'd happy seat:/what pangs excruciating must molest, /what sorrows labour in my parent's breast,/steel'd was that soul and by no misery mov'd/That from a father seiz'd his babe belov'd.

Foi a piedade que me trouxe da minha terra pagã,
 Ensinou a minha alma ignorante a compreender
 Que há um Deus e que há um *Salvador* também:
 Antes a redenção eu nem buscava nem conhecia.
 Alguns veem a nossa raça escura com um olhar desdenhoso,
 “A cor deles é uma sorte diabólica”.
 Lembrem-se, *cristãos, negros*, pretos como Caim,
 Podem ser refinados e juntar-se à corrente angelical.
 (WHEATLEY APUD GILROY, 2007, p. 149 - Grifos do autor).

É perceptível, no poema, como diz June Jordan, que Wheatley denuncia que sua raça era vista de maneira preconceituosa pelo branco, ao citar que os negros eram vistos com olhar desdenhoso. O mesmo acontece no trecho em que Wheatley cita que os brancos dizem que a cor negra é uma sorte diabólica. Segundo Gilroy (2007), o poema de Wheatley é importante para as reflexões contemporâneas sobre a identidade racializada, visto que reflete a visão de uma pessoa que habitou lugares diferentes. Para Gilroy (2007), a vida intinerante de filhos da diáspora, como Wheatley, que passou grande parte de seus dias na Inglaterra, teve enorme contribuição política e cultural para o país, no sentido de que inflenciaram a visão que a nação britânica tem de si mesma.

Phillis Wheatley costumava utilizar em seus poemas a adoração ao sol, que é uma das marcas da cultura africana. Ele utilizava ainda o cristianismo e o classicismo, o que fazia com que sua obra fosse marcada pelo hibridismo cultural peculiar aos afroamericanos. Apesar de conseguir se sustentar por um tempo com sua poesia, Wheatley morreu em situação de extrema pobreza, em 1784, com 31 anos, deixando um filho doente, que veio a falecer apenas três horas e meia após a mãe.

Logo, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral* transmitia os efeitos psicológicos e os traumas da colonização dos negros pelos brancos, mostrando suas formações complexas e multifacetadas. Não havia, na literatura de Wheatley, uma suposta pureza cultural africana, mas sim a complexidade de um entrelaçar de culturas:

O legado destes trabalhos é ainda mais valioso como uma mistura, como algo híbrido. Sua forma recombinante tem um débito com as suas culturas “genitoras”, mas permanece positiva e insubordinadamente bastarda. Ela não reproduz nenhuma das supostas purezas anteriores que a geraram em inúmeras formas diversificadas. Ao menos aqui, a identidade deve estar divorciada da pureza. A mistura transcultural nos alerta para as complexidades sincréticas da língua, da cultura e da vida moderna cotidiana nas terras quentes onde se praticou a escravidão racial, mas também para as metamorfoses da identidade individual que desafiam as purezas nas “zonas de contato” de uma metrópole imperial. Mesmo sob tais condições, a identidade

era um amálgama de muitos acréscimos (GILROY, 2007, p. 145 - Grifos do autor).

A reflexão dessa identidade amalgamada, que se afasta da pureza e mergulha na complexidade a que Gilroy se refere, na obra de Wheatley é percebida também na concepção de James Baldwin da identidade afroamericana, o que o levou a criticar os romances de protesto. Para Baldwin, os romances de protesto não refletiam essa identidade híbrida, diversificada e complexa, que se divorcia da pureza, o que também caracteriza a literatura de Phillis Wheatley. Segundo ele, os romances de protesto essencializavam o afroamericano, imergindo-o no eterno papel de escravo de sua cultura anterior, sem refletir nem discutir sobre o paradoxismo de sua existência na América. A seguir, aprofundo mais a discussão sobre a visão de Baldwin acerca dos romances de protesto e da literatura negra, sob este viés do paradoxismo e da complexidade.

1.2 - Os romances de protesto e a literatura negra

Como vimos no início deste trabalho, James Baldwin se recusou a escrever de acordo com os padrões dos romances de protesto, produzidos nas décadas de 1940, 1950 e 1960, pelos *negritude writers*. As narrativas dos romances de protesto tinham como temática o protesto contra o racismo. Eram histórias de ficção que continham quase em sua totalidade personagens negros e limitavam-se à violência física sofrida pelos afroamericanos e à sua subserviência aos brancos. As narrativas desses romances retratavam e denunciavam a vida de sofrimento e violência contra os negros que, no sistema colonizador, estavam relegados e presos à subalternidade. Para Spivak (2010), o subalterno pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelo modo exclusivo de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p. 12). Segundo Baldwin, essas obras deixavam de aprofundar-se em outras questões relacionadas ao ser humano, fazendo com que a narrativa e a vida dos personagens girassem única e exclusivamente em torno do racismo e do ódio:

Filho Nativo não transmite totalmente o selvagem paradoxo da situação do Negro Americano, da qual a realidade social que nós preferimos estudar com uma superficialidade esperançosa era e é a

sombra. Não é simplesmente a relação do oprimido ao opressor, do mestre ao escravo, e nem é meramente motivada pelo ódio; ela é também, literalmente e moralmente, uma situação de *sangue*, talvez a mais profunda realidade da experiência Americana e nós não podemos começar a desbloqueá-la até que aceitemos o tanto que ela contém da força, da angústia e do terror do amor (BALDWIN, 1998, p. 32 - Tradução nossa - Grifos do autor)²⁰.

Na citação acima, Baldwin tece sua crítica, em seu ensaio *Everybody's Protest Novel*, publicado na revista estadunidense *Zero*, um dos mais notórios romances de protesto, intitulado *Filho Nativo*, de autoria de Richard Wright. Para Baldwin, a situação do afroamericano não se resume ao ódio, é bem mais complexa e profunda que isso, pois é uma relação de sangue, de sentimentos contraditórios que envolvem não apenas ódio, mas também o amor, permeado por angústia e terror. Dessa forma, na concepção de Baldwin, nos romances de protesto, os negros eram construídos de forma estereotipada, limitados a pessoas amarguradas, vítimas do racismo, que passavam a vida sendo dominadas pelo sentimento de ódio e que na maioria das vezes acabavam morrendo, vítimas de ataques racistas. Ou então, levadas pelo sentimento de ódio e vingança, reagiam de forma violenta, estuprando ou assassinando os personagens brancos que as oprimiam:

Em *Filho Nativo*, Bigger Thomas fica parado na esquina de uma rua de Chicago observando os aviões pilotados por homens brancos em uma corrida contra o sol e “Deus me livre”, ele diz, a amargura borbulhando como sangue, lembrando milhares de indignidades, a casa terrível, infestada de ratos, a humilhação do alívio do lar, as intensas e feias brigas sem propósito, odiando isso; o ódio arde nessas páginas como fogo de enxofre. Toda a vida de Bigger é controlada e definida por seu ódio e medo. E, mais tarde, seu medo o leva ao assassinato e seu ódio ao estupro (BALDWIN, 1998, p. 17 - Tradução nossa - Grifos do autor)²¹.

²⁰ *Native Son* does not convey the altogether savage paradox of the American Negro's situation, of which the social reality which we prefer with such hopeful superficiality to study is but, as it were, the shadow. It is not simply the relationship of oppressed to oppressor, of master to slave, nor it is motivated merely by hatred; it is also, literally and morally, a *blood* relationship, perhaps the most profound reality of the American experience, and we cannot begin to unlock it until we accept how very much it contains of the force and anguish and terror of love.

²¹ In *Native Son*, Bigger Thomas stands on a Chicago Street corner watching airplanes flown by white men racing against the sun and “Goddamn”, he says, the bitterness bubbling up like blood, remembering a million indignities, the terrible, rat infested house, the humiliation of home-relief, the intense, aimless, ugly bickering, hating it; hatred smoulders through these pages like sulphur fire. All of Bigger's life is controlled, defined by his hatred and his fear. And later, his fear drives him to murder and his hatred to rape.

Logo, para James Baldwin, os romances de protesto não tinham complexidade, porque condicionavam os afroamericanos, como acontece com o personagem Bigger Thomas, a uma vivência de tormentos, resumida ao fato de que sua situação estava relacionada a uma injustiça social. Assim, os afroamericanos são como que enclausurados na questão da negritude: “O romance de protesto era um gueto; Baldwin gostaria de eliminá-lo” (CAMPBELL, 2000, p. 45). Dessa forma, para Baldwin (1998), esta literatura não discutia as singularidades e subjetividades dos personagens, seus desejos, sua sexualidade, suas dualidades e conflitos interiores.

Seguindo essa ideia da visão limitada do negro, Michelle M. Wright (1999) diz: “Em *Everybody’s Protest Novel*, Baldwin atacou Wright por perpetuar a tradição de representação do afroamericano na qual a humanidade e a diversidade do “Negro” é sacrificada ao discurso anti-escravista ou anti-racista” (p. 209 - Tradução nossa - Grifos da autora)²². Para Wright (1999), a concepção de Baldwin sobre os romances de protesto era a de que estes retratavam o povo afroamericano em uma categoria única, marcada pela pureza e não pela ambiguidade que transpassava sua cultura e identidade híbridas.

Assim, na visão de Baldwin, o que os *negritude writers* faziam nos romances de protesto era uma literatura subordinada à essencialização do afroamericano, com a ideia de o negro ser categorizado como eterno sujeito da escravidão e não alguém cuja identidade é híbrida, permeada por camadas distintas, onde há, como ele próprio diz, pavor, mas também beleza e poder. Em sua dissertação intitulada *A Trajetória do Teatro Experimental do Negro: Uma busca por novos caminhos*, Jackson Douglas Leal Silva (2018) narra a trajetória do dramaturgo, poeta, jornalista, professor universitário, economista e ativista Abdias Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro. Assim como James Baldwin, Abdias Nascimento teve uma vida de extrema dificuldade por sua condição social e racial. Às custas de muita luta, dentro e fora do Brasil, visto que Nascimento se auto exilou nos Estados Unidos por treze anos, conseguiu firmar-se como artista e jornalista, fundando o Teatro Experimental do Negro e o jornal *Quilombo*. Em seu texto, Leal (2018) alega que Nascimento acredita ser importante que o negro produza cultura, conhecimento e arte, para que não fique subjugado e encarcerado na subalternidade. Referindo-se à proposta do jornal *Quilombo*, Leal (2018)

²² In “Everybody’s Protest Novel” Baldwin attacked Wright for perpetuating a tradition of African American representation in which the humanity and diversity of the “Negro” is sacrificed to antislavery or antiracist discourse.

diz que “a pessoa negra deveria ser reconhecida por sua luta em não ficar à margem de uma sociedade racista, e não apenas pela história de sofrimento provocada pela escravidão” (p. 82). A visão de Abdias Nascimento, portanto, vai ao encontro da de Baldwin, em sua posição crítica com relação aos romances de protesto. Através de sua arte, principalmente de sua companhia de teatro, Nascimento inseriu os corpos negros no cenário cultural brasileiro.

A professora universitária e feminista negra Cheryl A. Wall (2016), especializada nos estudos sobre o Harlem Renaissance, destaca em seu livro a história de vida da primeira mulher negra milionária da história dos Estados Unidos, Sarah Breedlove, que ficou mundialmente conhecida como Madame C. J. Walker, cuja trajetória de vida foi adaptada recentemente para uma série na Netflix, intitulada *Self Made*. Viúva e mãe, Madame Walker vivia em extrema pobreza ganhando a vida como lavadeira, quando inventou uma fórmula de fazer crescer e alisar cabelos. A figura de Walker foi retratada na série com dignidade, profundidade e subjetividade, ao contrário do que acontece, por exemplo, com a personagem fictícia Mammy, interpretada por Hattie MacDaniel em *E o Vento Levou*, de 1939, cujo papel de babá de Scarlett O’Hara é o único cômico do filme. Mammy é apenas a babá negra e engraçada da mimada Scarlett, responsável pelas cenas engraçadas do filme, sem direito à vida e história próprias no roteiro. A falta de subjetividade é tanta que nem nome a personagem tem, sendo sempre chamada pelo apelido Mammy, ou seja, uma variação no inglês de *Mamma* ou *Mommy*, que significam “mamãe”, visto que ela era babá de Scarlett. Sua vida era apenas uma extensão da filha da patroa, vestindo-a e penteando seu cabelo. MacDaniel, contudo, fez o que pôde para que seu talento se sobressaísse em um papel estereotipado, fruto do racismo hollywoodiano e foi a primeira atriz negra a vencer um Oscar, como Melhor Atriz Coadjuvante.

Madame C. J. Walker começou vendendo o produto de porta em porta, montou uma fábrica e depois se tornou dona de uma cadeia de salões de beleza em todo o país, inclusive em Nova York. Walker também abriu uma gigantesca e elegante faculdade de cabeleireiros, no Harlem: “No centro do Harlem - em dois prédios na 136 th Street, entre a Lenox e a Seventh Avenue - ela abriu quartéis gerais e fundou a Walker College of Hair Culture” (WALL, 2016, p. 52 - Tradução nossa - Grifos da autora)²³. A vida de Madame C. J. Walker é um exemplo de que era possível sim, como alega

²³ In the center of Harlem- in two brownstones on 136 th Street between Lenox and Seventh Avenues-she set up head quarters and fouded the Walker College of Hair Culture.

Baldwin em sua crítica aos romances de protesto, aos afroamericanos ter uma vida que não se resumisse a infortúnios, tristezas e derrotas. Poderia haver também vitórias, alegria e beleza, como aconteceu na trajetória de vida de Walker. Devo ressaltar que era e ainda é bem mais difícil, para uma mulher negra do que para uma branca, principalmente na época de Walker, conseguir atingir tamanho sucesso, por isso a importância de se falar sobre essas conquistas, ainda raras.

É crucial destacar, na inserção dos casos de Abdias Nascimento e de Madame C. J. Walker, o próprio James Baldwin, cuja trajetória de vida não se resumiu à infelicidade e à negatividade, visto que o escritor, ainda que à custa de muita luta, venceu, tornou-se um autor de talento reconhecido, de representatividade e legitimidade. Baldwin não ficou rico e muito menos milionário, mas se tornou um escritor relativamente bem sucedido. Sua vida não foi, enfim, unicamente uma via crucis de sofrimento e humilhações, ela foi feita também de alegrias e conquistas. Ele rompeu a barreira da branquitude literária e inseriu sua literatura negra e homoerótica nesse território artístico, cruzou a fronteira do cânone branco: “O ato de tomar a palavra para transformar as relações é a base para bloquear o silêncio enquanto condição de subalternidade” (DIAS, 2016, p. 66). E Baldwin fez questão de passar isso para sua obra, através de seus personagens, que também vivenciam alegrias e conquistas.

Esse discurso de Baldwin, assim como sua própria história na literatura, relacionados à não estereotipação do negro como um indivíduo impossibilitado de vencer, de não ter uma vivência de apenas tristezas e derrotas, produzido na década de 1950, pode ser associado ao de Chimamanda Adichie sobre o perigo da história única, em uma palestra na TED Global, em 2009:

Todas essas histórias fazem de mim quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias, que me formaram. A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos é que não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se uma única história (ADICHIE, 2009)²⁴.

Em seu discurso, Adichie (2009) diz que foi justamente a literatura que a salvou de ter uma visão limitada, única sobre um povo. Ela diz que foi criada lendo os livros britânicos e que aquelas histórias eram para ela as únicas que existiam na literatura. Para

²⁴ Disponível em {<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>}. Acesso em 15/06/2019.

Adichie (2009), não havia livros que narravam histórias com as quais ela pudesse se identificar, de mulheres negras, com cabelos trançados, mas apenas de garotas brancas e loiras. As portas do mundo da literatura só se abriram quando ela descobriu os escritores africanos e passou a lê-los e a escrever histórias sobre seu cotidiano, sobre seu povo.

Foi a literatura que libertou Adichie da história única. Baldwin, no papel de escritor, queria libertar os leitores do perigo da história única contada nos romances de protesto. Afinal, em uma associação com a ideia de Adichie (2009) de que a única história cria estereótipos, Baldwin não gostava dos romances de protesto porque, na visão dele, ao mostrar o povo afroamericano apenas como triste e sofrendor, havia ali uma história única. E, como a própria Adichie diz, o problema com relação ao estereótipo não é o fato de ele ser mentira ou não, mas de ele ser incompleto.

Adichie (2009) diz que quando foi estudar na universidade nos Estados Unidos, sua colega de quarto americana sentiu pena dela, não desprovida de certa arrogância, porque tinha na cabeça dela, uma história única sobre a África, que era composta de miséria e catástrofe: “Nessa história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais” (ADICHIE, 2009).

Seguindo com seu discurso, Adichie (2009) diz que teve seus romances criticados por um professor porque eles não eram “autenticamente africanos”, porque mostravam personagens que não passavam fome, que dirigiam carros, que eram parecidas com ele. Ela então rebate dizendo que não sabe o que é autenticidade africana. Adichie diz que é óbvio que existem africanos que passam fome e que existem catástrofes na África e que estes são aspectos importantes sobre o continente e seu povo, mas que nem um nem outro se restringem a isso. Ou seja, essas histórias existem, mas também há outras, que são positivas e que é igualmente importante que elas sejam contadas. É para isso que Adichie chama a atenção.

É com relação a essa questão de ser importante contar tanto as histórias negativas quanto as positivas, que faço esta interligação entre o discurso de Adichie (2009) sobre o perigo da história única e a crítica de Baldwin aos romances de protesto. Os romances de Baldwin aqui discutidos relatam em suas narrativas sofrimentos e tristezas de seus personagens negros e, também, suas alegrias, conquistas e empoderamentos. Há medo, angústia, violência oriunda do racismo, inseguranças e

incertezas, mas há também superação, desejos realizados, experiências libertárias, enfrentamento, resistência.

Então, na visão de Baldwin, na literatura negra é necessário mostrar o afroamericano como um ser de identidade complexa. “Para Baldwin, era função do romance revelar o ser humano em toda a sua complexidade” (CAMPBELL, 2000, p. 43). E o que seria a complexidade humana, na concepção de Baldwin? “A identidade complexa é aquela que é inquieta, machucada, confusa, determinada” (BALDWIN apud WRIGHT, 1999, p. 223 - Tradução nossa)²⁵. Dessa forma, na visão de Baldwin, os personagens da literatura afroamericana devem ter uma personalidade questionadora, ambígua, instável, determinada (no sentido de ter iniciativa, de não ser submissa), como é para ele o ser humano. Nessa literatura, não há espaço para rótulos.

Um romance insistentemente exige a presença e paixão de seres humanos que nunca podem ser rotulados. Uma vez que o romancista tenha criado um ser humano ele estilhaçou o rótulo e, ao transcender essa questão ele é capaz, pela primeira vez, de nos dizer algo sobre isso e revelar o quanto profundamente todas as coisas envolvendo os seres humanos se entrelaçam. Sem essa paixão nós podemos sufocar até morrer, sem ar, trancados naquelas celas rotuladas, sem ar, o que nos isola uns dos outros e nos separa de nós mesmos (BALDWIN, 1998, p. 600 - Tradução nossa)²⁶.

Assim, para Baldwin, o ser humano é complexo e variável demais para ser rotulado e o romancista deve ser sensível a essa questão e construir sua literatura com isso em mente. Ou seja, o romancista precisa criar personagens críveis, nos quais o leitor vai acreditar justamente porque são pessoas, ainda que fictícias, com contradições e incertezas, assim como ele próprio. Para Baldwin, como se pode notar neste discurso sobre o romancista, o rótulo, tanto na realidade quanto na ficção de um romance, isola as pessoas, separa-as das outras e delas mesmas. Ainda com relação aos personagens, tanto no que concerne à parte física e à personalidade destes, o próprio Baldwin diz: “Você tem que fazer o leitor vê-los com detalhes suficientes apenas para não tornar impossível que façam uma imagem deles. Tente fazer somente um esboço do personagem e deixe que o leitor faça o resto” (BALDWIN, 1998, p. 709-710 - Tradução

²⁵ The complex identity is a restless one, wounded, confused, and determined.

²⁶ A novel insistently demands the presence and passion of human beings, who cannot ever be labeled. Once the novelist has created a human being he has shattered the label and, in transcending the subject matter, is able, for the first time, to tell us something about it and to reveal how profoundly all things involving human beings interlock. Without this passion, we may all smother to death, locked in those airless, labeled cells, which isolate us from each other and separate us from ourselves.

nossa)²⁷. Fica a cargo da imaginação de quem lê uma construção mais completa dos personagens baldwinianos. Da mesma forma, os personagens afroamericanos de Baldwin não são, ao contrário dos romances de protesto, associados simplesmente à imagem de descendentes de escravos:

Ele nunca tinha visto a beleza das pessoas negras antes. Mas, encarando Ida, que estava parada em pé em frente à janela da cozinha do Harlem, vendo que ela não era mais meramente sua irmã mais nova, mas uma garota que logo se tornaria uma mulher, ela passou a ser associada com as cores do xale, as cores do sol, e com um esplendor incalculavelmente mais antigo do que a pedra cinza da ilha onde eles haviam nascido. Ele pensou que talvez este esplendor entraria no mundo novamente, um dia, no mundo que eles conheciam. Há décadas e décadas atrás, Ida não tem sido meramente uma descendente de escravos. Observando seu rosto escuro à luz do sol, suavizado e assombrado pelo xale, podia-se ver que ela já tinha sido uma monarca. (BALDWIN, 2000, p. 7 - Tradução nossa)²⁸.

Neste trecho de *Another Country*, é perceptível que Rufus não nega a descendência escrava de sua irmã Ida, mas deixa bem claro que a existência dela não se resume, como o personagem mesmo diz, meramente a isso. Rufus compara Ida a uma monarca. Ou seja, há aqui um empoderamento da mulher negra. Ele também fala da cozinha da casa de um modo a particularizá-la, pois não se trata de uma cozinha qualquer, mas uma cozinha do Harlem, o que carrega toda uma ideia de negritude e de alusão à comunidade afroamericana, visto que o Harlem é notoriamente o bairro dos negros em Nova York.

Outro fator que penso ser importante é o de que Rufus confessa nunca ter visto beleza nas pessoas negras, até aquele momento, no qual visualizou a irmã com mais atenção. Rufus cresceu com a propagação de um modelo de beleza ancorado no racismo, sob o qual a mulher bela é a branca. A mulher e o homem negros, no ano de 1962, quando *Another Country* foi publicado, não eram referência de beleza. Foi apenas em 1966, especialmente com o movimento Black Power, que se passou a reconhecer e

²⁷ You have to make the reader see them with just enough detail not to blot the picture out. Try to sketch the character in, let the reader do the rest.

²⁸ He had never seen the beauty of black people before. But, staring at Ida, who stood before the window of the Harlem kitchen, seeing that she was no longer merely his younger sister but a girl who would soon be a woman, she became associated with the colors of the shawl, the colors of the sun, and with a splendor incalculably older than the gray stone of the island on which they had been born. He thought that perhaps this splendor would come into the world again one day, into the world they knew. Ages and ages ago, Ida had not been merely the descendant of slaves. Watching her dark face in the sunlight, softened and shadowed by the glorious shawl, it could be seen that she had been a monarch.

exaltar a beleza negra, inclusive com a frase que se tornou um *slogan*: “*black is beautiful*”. É importante ressaltar que foram as mulheres, a exemplo de Angela Davis, que protagonizaram esse movimento pelos direitos dos cidadãos negros, nos Estados Unidos. Essa exaltação da mulher negra afroamericana, descrita como bela, monarca e mais esplendorosa do que a cidade de Nova York, desconstrói a imagem rotulada do afroamericano retratada pelos *negritude writers*, dando subjetividade à Ida, de forma extremamente positiva e empoderada e não limitada ao sofrimento e à dor.

Conceição Evaristo (1996) questiona o que seria determinante para se traçar uma fronteira entre uma literatura cuja temática é apenas a escravidão (não em termos literais, mas no sentido da subserviência) e a literatura negra. A resposta dada por Bernd, citada por Evaristo (1996), é “que esse demarcador de fronteiras é o surgimento de um sujeito de enunciação, no discurso poético, revelador do processo de conscientização de ser negro entre brancos” (p. 47). Quando me refiro à literatura afroamericana e, por conseguinte, à literatura negra, é importante situar que, como bem diz Evaristo (1996):

Ao falarmos de literatura negra, não nos baseamos somente numa referência racial, mas pensamos, antes de tudo, na maneira como o escritor vai tratar, lidar com esse dado étnico que ele traz em si. Falamos de uma literatura cujos criadores buscam consciente e politicamente a construção de um discurso que dê voz ao negro como **sujeito** que **auto se apresenta** em sua escrita (EVARISTO, p. 2 - Grifos da autora).

Na literatura negra, o escritor ou escritora carrega consigo não apenas a raça, a cor, como acontece com Machado de Assis, mas um discurso que é construído sob o ponto de vista de um negro, como sujeito de sua própria escrita, como o faz James Baldwin. O escritor James Baldwin pode ser apontado, através de seus personagens, como esse sujeito de enunciação a que se refere Zilá Bernd, em uma leitura de Conceição Evaristo (1996), visto que o escritor, pelos seus personagens negros, demonstra ter plena consciência do que é ser negro entre brancos, demarcando assim a fronteira entre uma literatura calcada na escravidão e na literatura negra. Essa questão de consciência e denúncia é constante em *Another Country*, na fala de Rufus:

Ele enxugou os olhos com as costas de suas mãos e subitamente socou a janela. “Você tem que lutar com o síndico porque ele é branco! Você tem que lutar com o ascensorista porque o desgraçado é branco.

Qualquer vagabundo das ruas de Nova York pode descontar toda a sua merda em você porque talvez ele seja surdo, cego, deficiente, broxa - mas, por ser branco, ele pode” (BALDWIN, 1993, p. 68 - Tradução nossa - Grifos do autor)²⁹.

Logo, pode-se perceber, no discurso de Rufus, que a literatura de Baldwin era conscientemente negra, ao colocar sua voz em personagens negros que tinham consciência e denunciavam sua posição de negros em uma sociedade dominada pelo branco. Rufus revela em sua fala o desabafo de ter que passar por todo um enfrentamento que faz parte da vida cotidiana dos afroamericanos. Rufus diz, inclusive, que um deficiente físico, que assim como ele faz parte de uma minoria, ao ser branco, sente-se no direito de execrá-lo, por achar que pertence a uma raça superior.

Bernd (1998) discorre mais sobre a literatura calcada na escravidão, em momentos em que esta se volta para a questão do desejo do negro por revanche:

Voltar-se eternamente para o passado, para relembrar as agruras da escravidão, constitui-se em outra constante desta poesia, que pretende, com esta fórmula, exorcizar este passado, conclamando ao leitor a unir-se ao poeta em seu desejo de revanche. O discurso de negro - que custou a emergir no panorama da literatura brasileira, onde só se registrava um discurso sobre o negro - vai tomando forma como se fosse necessário dar uma resposta ao branco. Constrói-se assim a poesia como revide, caindo o poeta numa perversa armadilha, que é a de encerrar-se num círculo vicioso que o impede de inovar (BERND, 1998, p. 96).

A literatura da escravidão enquadra o negro em um discurso único, vicioso, que é o de revidar, de ter a revanche como necessidade de resposta ao branco. E aí está a sua limitação, que é o discurso do negro escravizado. Para Bernd (1998), a linguagem literária não deve se restringir a um discurso único e sim a uma polifonia, a uma pluralidade discursiva: “nestes casos, quando a literatura se põe a serviço de uma causa, tornando-se denotativa e unívoca, a literariedade se desvanece, pela cristalização dos discursos que a compõem” (BERND, 1998, p. 97). A concepção de Bernd da literatura de escravidão assemelha-se muito à ideia que Baldwin tinha sobre os romances de protesto, que se limitavam a narrar o negro como vítima do racismo. É o que Paul

²⁹ He wiped his eyes with the back of his hands and then suddenly brought his fist down on the windowsill. “You got to fight with the landlord because the landlord is white! You got to fight with the elevator boy because the mother fucker’s white. Any bum on the Bowery can shit all over you because maybe he can’t hear, can’t see, can’t walk, can’t fuck-but he’s white!”

Gilroy (2007) chama de “terror racial e seu impacto sobre a identidade” (p. 140). Inclusive, para ilustrar essa questão, ele cita o próprio James Baldwin:

Eu me recuso definitivamente a falar do ponto de vista da vítima. A vítima não pode ter nenhum ponto de vista precisamente porque ela concebe a si mesma como vítima. O testemunho da vítima enquanto vítima corrobora simplesmente a realidade das correntes que o aprisionam-confirmam e, deste modo, consola o carcereiro (BALDWIN apud GILROY, 2007, p. 140).

Para Baldwin, o discurso racial quando limitado ao ponto de vista de vítima mantém o aprisionamento e suas correntes, o que pode ser perigoso no sentido de empoderamento político-identitário. Gilroy (2007) complementa a declaração do escritor sobre este perigo, dizendo que “Baldwin nos alerta para não fecharmos a brecha entre identidade e política, subestimando as complexidades da sua interconexão” (p. 140). Os personagens afroamericanos dos romances de Baldwin sofrem com o racismo e a opressão, mas eles não estão eternamente e nem unicamente relegados ao ponto de vista da vítima. Baldwin faz com que, ao longo da narrativa de seus romances, haja também um processo de enfrentamento, resistência e empoderamento por parte do negro.

Em *Just Above My Head*, por exemplo, os amigos Crunch, Arthur, Peanut e Red formam uma banda gospel e passam por dificuldades extremas, a exemplo de um ataque sofrido por eles, de autoria de neonazistas, na rua. Contudo, eles enfrentam esta e várias outras atrocidades racistas e resistem. Os rapazes acabam por levar seu talento mundo afora, alcançando o sucesso. Ou seja, há opressão e muita dor, mas há também empoderamento, vitórias. E, além disso, questionamentos relacionados à posição do afroamericano na sociedade. Isso pode ser notado com relação às amizades, em *Another Country*, entre brancos e negros. Na narrativa, Baldwin introduz diálogos questionadores, em que se discute a temática racial. Em um momento da narrativa, os personagens brancos Vivaldo e Cass passeiam pelo Harlem em um táxi, enquanto conversam sobre sua amizade com negras e negros. Vivaldo então diz que, assim como seus amigos negros, ele também passa por dificuldades:

Eu sempre pensei: Eles são negros, e eu sou branco, mas as mesmas coisas que acontecem com eles, acontecem comigo, realmente, as mesmas coisas, e como eu posso fazer com que eles saibam disso? “Mas essas coisas não aconteceram. Ela disse, *porque* você é branco.

Elas simplesmente aconteceram. Mas o que acontece aqui - e o táxi saiu do parque; ela estendeu as mãos, convidando-o a olhar para fora - acontece *porque* eles são negros. E isso faz a diferença” (BALDWIN, 1993, p. 113-114 - Tradução nossa - Grifos do autor)³⁰.

O trecho da conversa entre Vivaldo e Cass denuncia a ignorância de Vivaldo com relação à realidade social dos afroamericanos. Vivaldo alega que as mesmas coisas ruins, as dificuldades pelas quais os negros passam na vida ele, sendo branco, também passa. Logo, na cabeça de Vivaldo, ele sofre tanto quanto os negros, pelo fato de ser pobre e morar no Village, que é um bairro periférico. O que Vivaldo não entende e que Cass tenta fazê-lo compreender, quando o carro sai do parque e entra nas ruas do segregado e precário Harlem, é que, diferentemente dele, que é branco, os afroamericanos sofrem e têm que lidar com dificuldades na vida pelo simples fato de serem negros. Ou seja, a cor, a raça, o corpo negro, por si só, já é, socialmente, um obstáculo na vida destas pessoas.

Se sobre o corpo negro imperava ou impera uma interdição, se ao corpo negro distâncias, hierarquias, questões políticas e sociais são impostas por causa de uma aparência física, a palavra literária negra procura afirmar essa alteridade como direito, buscando uma identidade perdida, esfacelada, que vai ser constantemente reinventada pela memória (EVARISTO, 1996, p. 88).

Além de uma hierarquia determinada pela raça, que coloca o branco em situação social e política privilegiada com relação ao negro, há o fato de que a identidade negra foi por décadas silenciada, inclusive no campo da literatura. A literatura negra existia, mas foi ignorada e sua identidade foi se perdendo na história da literatura, porque não era contada, nem estudada. Evaristo (1996) faz uma alusão à importância de resgatar essa identidade, essa literatura, afinal trata-se de um direito de reparação a esse apagamento. Em *Another Country*, ao dizer que uma situação social e subalterna é imposta aos afroamericanos por causa de seu corpo negro, Baldwin aproxima-se desse posicionamento de resistência, pois expõe, por sua escrita literária, uma sociedade estadunidense racista, que coloca o branco em posição hierárquica, que detém o poder. Isso é evidente na fala de Rufus e no diálogo entre Cass e Vivaldo.

³⁰ I kept thinking, They are colored, and I'm white but the same things have happened, really, the same things, and how can I make them know that? But they didn't, she said, happen to you *because* you were white. They just happened. But what happens up here-and the cab came out of the park; she stretched her hands, inviting him to look-happens because they are black. And that makes a difference.

Criticado por escritores negros de sua época, por colocar personagens brancos também como protagonistas, ao lado dos negros, e por não centralizar seus romances na questão do racismo ou da escravidão, como acontece nos romances de protesto, Baldwin mostra que as personagens brancas, colocadas ao lado das negras, não estão presentes nas narrativas sem um propósito, mas sim para servirem de objeto para questionamentos e discussões acerca da raça, da diferença. E também de que é possível que relacionamentos inter-raciais sejam bem sucedidos, como no caso de Ida e Vivaldo, que no final de *Another Country* acabam juntos.

Baldwin foi o único escritor de sua geração que misturava negros e brancos em seus romances, em papéis centrais da narrativa, criando relacionamentos tanto amorosos quanto de amizade entre eles. Essa característica de sua obra coincide com o fato de que, na vida privada, Baldwin tinha em seu círculo de amizades pessoas negras e brancas, o que era raro nos anos 1950, em que a segregação entre negros e brancos era marcante, inclusive no meio intelectual estadunidense. Essa fusão entre vida e obra está relacionada à *Escrevivência*, de Conceição Evaristo, que é o tópico a seguir.

1.3 - Escrevivência: James Baldwin e Conceição Evaristo

Entre os amigos de Baldwin, do meio artístico, por exemplo, estavam a cantora Nina Simone e o ator Marlon Brando. O escritor inclusive chegou a dividir um apartamento com Brando, quando ambos estavam em início de carreira. De certa forma, essa particularidade da vida de Baldwin, de ter amigos e amantes brancos e negros aparece em seus romances, na pele de seus personagens afroamericanos, como Rufus. Ao nos depararmos com a narrativa desses dois romances, percebemos um pouco de Baldwin nesses homens negros, pobres e marginalizados, que nasceram e foram criados no periférico Harlem e que mantêm amizades com homens e mulheres brancos, a exemplo de Vivaldo e Cass.

Baldwin também nasceu em família pobre e assim como Rufus, Crunch e Arthur, teve de conviver diariamente com a opressão, por conta do racismo. James Campbell comenta sobre a condição financeira de Baldwin, quando este teve seu primeiro ensaio publicado, *Everybody's Protest Novel*: “Para um homem de 24 anos, procedente de uma favela do Harlem, com uma educação que precisou ser interrompida

aos 17 anos, isso é precoce” (CAMPBELL, 2000, p. 44). Baldwin melhorou de vida ao longo de sua carreira, mas nunca chegou a enriquecer. Seus livros foram elogiados pela crítica, apesar da controvérsia gerada pela presença de personagens centrais brancos juntos aos negros, mas nunca chegaram a ser um sucesso de vendas, ficando à margem de um mercado literário notoriamente branco. Assim como Rufus, em *Another Country*, que por sua vez era músico de jazz, Baldwin era um artista negro e sua arte estava quase que completamente restrita ao público afroamericano. A amizade e relações amorosas de Baldwin com pessoas brancas às vezes também gerava um desconforto, em uma sociedade extremamente segregada e racista, como é a estadunidense.

Também está nas personagens de Baldwin, tendo como exemplo mais uma vez Rufus e Crunch, o afroamericano que tinha como amantes homens e mulheres, o que pode ser confirmado pelo relato de James Campbell (2000): “e Baldwin frequentemente era visto tanto em companhia de alguma de suas muitas ‘namoradas’ quanto com outro homem” (p. 41 - Grifos do autor).

Essas vivências e experiências de James Baldwin, de certa maneira, visto que não são exatamente as mesmas, são perceptíveis em seus romances através de seus personagens masculinos centrais, podem ser associadas à Escrivivência. Por esta perspectiva, o escritor constrói, em sua narrativa, aspectos que estão de uma forma ou de outra, relacionados às suas próprias vivências e experiências, à sua história de vida, ao lugar que ocupa, como indivíduo, na sociedade. Evaristo (1996) criou este termo para se referir principalmente às escritoras negras já que, em sua concepção, sua escrita está como que contaminada por sua vida e experiência no mundo como mulher negra.

Para Evaristo, é inevitável que sua escrita, assim como dos escritores (ela também inclui os homens) e escritoras negras, seja “uma relação profunda entre o **escrever-viver-vendo-sendo-e-estando-diante-e-dentro** de um espetáculo que ele organiza para a sua criação literária” (EVARISTO, 1996, p. 28 - Grifos da autora). Assim, a literatura negra está inevitavelmente entrelaçada pelas experiências e vivências do escritor ou escritora, que produz sua escrita sob seu olhar, dentro de seu espaço, de sua realidade de negro na sociedade. Evaristo diz que as histórias por ela contadas em seus livros podem ter sido vivenciadas por ela mesma ou presenciadas, assim como contadas a ela por outras pessoas, ao longo de sua vida. O romance *Becos da Memória*, de Evaristo, por exemplo, tem como espaço da narrativa uma favela que é destruída para dar lugar a outros imóveis. O livro, então, gira em torno das memórias dos ex-habitantes da comunidade. É notório que Conceição Evaristo nasceu e morou na favela Pindura

Saia, em Belo Horizonte, que sofreu um processo de desfavelamento e acabou sendo extinta. Está aqui, nesta aproximação entre vida e obra, um “pedaço” de Escrivivência.

Podemos perceber que, assim como acontece com Conceição Evaristo, a escrita de James Baldwin é bastante marcada pela Escrivivência. Afinal, seus romances abordam temáticas que estão relacionadas às vivências do próprio escritor, como a amizade com negros e brancos, a pobreza, o racismo e a sua sexualidade, que por sua vez, como acontece com seus personagens masculinos principais, transita entre homens e mulheres. Em *Another Country*, Rufus namora Leona e se relaciona sexualmente com Eric. Vivaldo apaixona-se por Rufus, namora Ida e se envolve sexualmente com Eric. Este, por sua vez, é casado com Yves, tem um relacionamento com Rufus e faz sexo com Vivaldo e com a amiga Cass. Em *Just Above My Head*, Arthur envolve-se com mulheres e homens e apaixona-se por Crunch, com quem acaba assumindo um relacionamento. Crunch, antes e depois de ser amante de Arthur, envolve-se com mulheres, entre elas a amiga dos dois, Julia.

Outra particularidade da vida de Baldwin que se relaciona com sua escrita é a espacialidade. Como já sabemos, Baldwin nasceu e morou no Harlem grande parte de sua vida e frequentava o Greenwich Village, bairro boêmio novaiorquino, onde ele também morou por certo tempo. Estes dois bairros de Nova York são a ambientação da maior parte das narrativas dos romances de Baldwin, como acontece em *Another Country* e *Just Above My Head*. Os afroamericanos Rufus e Ida, de *Another Country*, moram no Harlem e circulam com frequência pelo Greenwich Village, onde por sua vez moram seus amigos Vivaldo, Eric e Cass. Vivaldo, amigo de Rufus e namorado de Ida, também costuma ir ao Harlem, para visitá-los. Arthur e Crunch, bem como todos os outros personagens de *Just Above My Head*, nasceram e moram no Harlem.

Na coletânea *James Baldwin: Collected Essays*, editada por Toni Morrison (1998), em *Autobiographical Notes*, James Baldwin traz um breve relato sobre sua infância no Harlem. Baldwin nunca conheceu o pai biológico, que abandonou a esposa grávida e teve que ajudar a mãe a cuidar das irmãs e irmãos mais novos, mesmo quando a mãe casou-se novamente, com um pastor:

Eu nasci no Harlem trinta e um anos atrás. Eu comecei a planejar romances na mesma época em que aprendi a ler. A história da minha infância é a costumeira fantasia sombria, e nós podemos dispensar esse fato com a observação moderada de que eu não consideraria viver isso de novo. Naquela época, minha mãe se deparou com o hábito agravante e misterioso de ter filhos. À medida que eles nasciam, eu os

segurava com uma mão e lia um livro com a outra (BALDWIN, p. 5, 1998 - Tradução nossa)³¹.

Nas palavras de Baldwin, percebemos que a sua infância no Harlem não foi nada fácil, visto que ele era uma criança tomando conta de outras crianças, ao mesmo tempo em que lia livros e pensava nos enredos de seus romances. Baldwin também comenta, no ensaio *The Harlem Ghetto*, o quanto o Harlem era um bairro populoso e claustrofóbico: “Todo o Harlem é permeado por um sensação de congestionamento, como uma batida insistente, enlouquecedora e claustrofóbica no crânio vinda da tentativa de respirar em um quarto minúsculo, com todas as janelas fechadas” (BALDWIN, p. 42, 1998 - Tradução nossa)³². O Harlem também é conhecido por suas numerosas igrejas protestantes. A religião, no caso o protestantismo, também tem presença recorrente em muitos dos romances de James Baldwin, especialmente em *Just Above My Head*.

Baldwin, contudo, não vangloria o protestantismo em seus romances e sim o trata de forma bastante crítica: “Mas o Reverendo Parker, e quase todos os outros pastores, cheiravam a corrupção. Ela estava em suas mãos, em toda aquela luxúria arrogante” (BALDWIN, 2000, p. 42 - Tradução nossa)³³. Em *Just Above My Head*, por exemplo, os pastores exercem seu ofício com interesses financeiros e comerciais, aproveitando-se de Julia ainda criança, para ganhar dinheiro, ao perceberem que a menina tem o dom da retórica. Buscando o diálogo com a Escrivivência, percebemos que Baldwin conta suas próprias histórias e experiências em seus romances, que são recriadas, no processo de transformar vida em arte.

Este só escreve sobre uma coisa - a sua própria experiência. Tudo depende do quão implacavelmente este retira da experiência a última gota, doce ou amarga, que ela pode prover. Esta é a única preocupação real do artista, recriar a partir da desordem da vida a ordem que é arte (BALDWIN, 1998, p. 8 - Tradução nossa)³⁴.

³¹ I was born in Harlem thirty-one years ago. I began plotting novels at about the time I learned to read. The story of my childhood is the usual bleak fantasy, and we can dismiss it with the restrained observation that I certainly would not consider living it again. In those days my mother was given to the exasperation and mysterious habit of having babies. As they were born, I took them over with one hand and held a book with the other.

³² All of Harlem is pervaded by a sense of congestion, rather like the insistent, maddening, claustrofobic pounding in the skull that comes from trying to breathe in a very small room with all the Windows shut.

³³ But Reverend Parker, and almost all the others ministers, they smelled- of corruption. It was in their hands, in all that self-righteous lust.

³⁴ One writes out of one thing only-one's own experience. Everything depends on how relentlessly one forces from this experience the last drop, sweet or bitter, it can possibly give. This is the only real concern of the artist, to recreate out of the disorder of life that order which is art.

Ou seja, para Baldwin, o escritor coloca suas experiências no papel, não necessariamente da mesma maneira que elas foram vivenciadas, mas fazendo uma recriação delas, extraindo seu lado bom ou ruim, de forma que as transforme em arte. Como o próprio Baldwin (1998), o escritor recria histórias, experiências, de maneira que o que ele escreve funde realidade e ficção. Amiga de Baldwin, Toni Morrison faz uma cronologia sobre a vida e a carreira do escritor, no final da coletânea, na qual cita pessoas e acontecimentos que de alguma maneira estão relacionados à sua obra: “Eugene Worth comete suicídio pulando da ponte George Washington, no verão de 1946; Baldwin fica profundamente afetado e mais tarde usa o incidente em *Another Country*” (MORRISON, 1998, p. 847 - Tradução nossa)³⁵. Interessante ressaltar que o personagem Rufus se suicida pulando da ponte George Washington, em Nova York, no inverno. O próprio Baldwin cita o ocorrido no ensaio *The New Lost Generation*, sem revelar o nome de Eugene, dizendo apenas que foi seu melhor amigo quem morreu: “Essa foi a última vez que nós realmente conversamos. Pouco tempo depois disso, seu corpo foi achado no rio Hudson. Ele tinha pulado da ponte George Washington” (BALDWIN, 1998, p. 660 - Tradução nossa)³⁶.

Baldwin também cita que “...na semana anterior um grupo de marinheiros o cercou no metrô e o espancou” (BALDWIN, 1998, p. 660 - Tradução nossa - Grifo do autor)³⁷. Na ocasião, Eugene estava com a namorada, que não foi atacada. Morrison também cita que Baldwin, em 1950, na época que se autoexilou em Paris, “apaixona-se por Lucien Happersberger, um jovem suíço que estava morando em Paris” (MORRISON, 1998, p. 848 - Tradução nossa)³⁸. Morrison não cita que Baldwin dedica *Giovanni's Room* a Lucien, mas é quase inevitável, para quem leu o livro, relacionar Lucien a Giovanni, o italiano pelo qual o estadunidense David se apaixona, em Paris.

Morrison também conta que, entre 1951 e 1952, Lucien tem um filho, do qual Baldwin torna-se padrinho, ao voltar a Paris depois de uma breve parada em Nova York: “De volta à França, torna-se padrinho de Luc James Happerberger, filho de Lucien e Suzy Happersberger, que se casaram no início do ano” (MORRISON, 1998, p.

³⁵ Eugene Worth commits suicide by jumping off George Washington Bridge in the winter of 1946; Baldwin is deeply upset and later uses the incidente in *Another Country*.

³⁶ It was the very last time we spoke. A very short time after this, his body was found in the Hudson River. He had jumped from the George Washington Bridge.

³⁷ And, the week before, a handful of sailors had come across them in the subway and beaten him badly.

³⁸ Falls in love with Lucien Happersberger, a young Swiss living in Paris.

848 - Tradução nossa)³⁹. É interessante notar que, assim como Lucien, Giovanni foi casado e teve um filho, que morreu, logo após o parto. Por fim, a história de amor entre Baldwin e Lucien é comentada por Josh Kun (1999):

Baldwin tinha vivido em um exílio autoimposto em Paris por dois anos, enquanto lutava para escrever seu primeiro romance, quando ficou tão profundamente depressivo que seu amante suíço, Lucien Happersberger, correu com ele para o *chateau* de propriedade de sua família, em Loèche-les-Bains, uma cidadezinha nas montanhas da Suíça (KUN, 1999, p. 308 - Tradução nossa)⁴⁰.

Dessa forma, percebe-se que Baldwin provavelmente usou essa experiência amorosa com Lucien em Paris e na Suíça modificando-a um pouco, em seu romance *Giovanni's Room*, publicado em 1956, para dar vida a David e Giovanni, que vão morar juntos, não em um *chateau*, mas em um quarto, também isolado e distante, porém feio e precário. Se Lucien era um suíço de família rica, Giovanni era um imigrante italiano, oriundo de um vilarejo pobre, que vai trabalhar como garçom de um bar em uma Paris periférica.

Em suma, o fato de que James Baldwin permeia seus romances fictícios *Another Country* e *Just Above My Head* com vivências e experiências pessoais ou recriadas, semelhantes às que ele teve ou presenciou, entre elas a sexualidade transitória, o racismo, o protestantismo, a pobreza, a relação de amizade com negros e brancos e o sofrido cotidiano dos afroamericanos no Harlem, faz com que ele demarque seu território literário com o que a também escritora Conceição Evaristo define, na Literatura, como Escrevivência. Em seu livro de contos *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, a escritora brasileira diz:

Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que às vezes se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. Então as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e, por isso, se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não-comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar

³⁹ Back in France, becomes godfather to Luc James Happersberger, son of Lucien and Suzy Happersberger, who were married earlier in the year.

⁴⁰ Baldwin had been living in self-imposed exile in Paris for two years, while struggling to write his first novel, when he became so deeply depressed that his Swiss lover, Lucien Happersberger, rushed him off to his family's chateau in Loèche-les-Bains, a small mountain town in Switzerland.

estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência. (EVARISTO, 2016, p. 7 - Grifo da autora).

É interessante como esta declaração de Evaristo mostra uma espécie de jogo de palavras que apontam para a questão, na Escrevivência, da invenção misturada com a realidade, da recriação das histórias. Segundo a escritora, as histórias que ela narra em seus livros se (con)fundem com as dela. Para Evaristo (2016), há, no ato de escrever, um comprometimento (ou não-comprometimento) entre o que se viveu e o que se escreve. Essa ideia de Evaristo, sobre a arte do escritor, que para ela é uma Escrevivência, vai ao encontro da citação de James Baldwin, na página 48, na qual ele diz que escrever é falar sobre suas experiências e *recriar* a partir da vida. As histórias de seus personagens em seus livros, assim como os relatos de Toni Morrison sobre a vida do escritor, mostram experiências que se confundem com as de James Baldwin, o que o aproxima de Conceição Evaristo, através da Escrevivência. Ambos contam histórias que remetem tanto a si mesmos quanto a todo um coletivo, que é a comunidade negra, seja ela nos becos de favelas, que é o caso de Evaristo, ou nas pequenas casas de tijolo queimado e ruas empilhadas de lixo e sujeira, no Harlem de Baldwin.

A diáspora afroamericana, e a consequente complexidade identitária de seu povo, o que por sinal também tem seu teor de Escrevivência, é discutida por James Baldwin em *Just Above My Head*. Sendo assim, no tópico a seguir trago a diáspora afroamericana que, por sua vez, eu relaciono ao conceito de entre-lugar, de Homi Bhabha (1998).

1.4 - James Baldwin e *Just Above My Head*: o entre-lugar diaspórico

Falar em James Baldwin é trazer a perspectiva diaspórica para o debate. E, por que não dizer, a própria Escrevivência. Digo isso porque, assim como ocorre com Conceição Evaristo, James Baldwin faz um entrelaçamento entre o real e o imaginário, como acontece, por exemplo, no romance *Just Above My Head*. Afroamericano, mais precisamente nova-iorquino, James Baldwin está, ele próprio, inevitavelmente, inserido na diáspora e seu complexo e misterioso entre-lugar. Homi Bhabha, em *O Local da Cultura*, discorre sobre o entre-lugar, ou entre-lugares, como espaço contraditório,

ambíguo, onde não há lugar para a pureza nem para a originalidade culturais e raciais, mas para o hibridismo, o intercruzamento, a despolarização das culturas e identidades:

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender por que as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes à cultura são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstrem seu hibridismo[...] Para esse fim deveríamos lembrar que é o “inter” - o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar - que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos (BHABHA, 2013, p. 74-76 - Grifos do autor).

Ou seja, para Bhabha (2013), o entre-lugar está relacionado à ideia de que as culturas são híbridas, fundidas, interligadas e não puras ou polarizadas. Dessa forma, quando se pensa no afroamericano, essa ideia de despolarização, de fusão cultural, é inegável, visto que trata-se de um povo de caráter diaspórico, uma identidade onde o africano e o americano se fundem, fazendo emergir, como o próprio Bhabha diz, o outro em si mesmo. Richard Schechner (2014) estabelece que o ato de performar é bastante plural e que, entre outras coisas, envolve cruzar fronteiras, não apenas no sentido geográfico, mas também sentimental, cultural, político, ideológico. Essa visão pode ser relacionada à diáspora afroamericana, porque esta vem permeada não apenas pelo deslocamento geográfico, mas por todo um intercruzamento, fronteiriço, de questões culturais, sociais, religiosas, entre outras, de África e América.

A diáspora afroamericana problematiza o acoplamento da cultura de dois continentes que, dentro deles mesmos são plurais. Afinal, como diz Bhabha (2013), não existe, em lugar nenhum do mundo, um negro, mas negros. Ou seja, há toda uma multiplicidade cultural também quando se fala em africanos. A África é um continente gigantesco, com uma enorme diversidade cultural, no qual habitam negros e não um negro. De país em país, de cidade em cidade, de vila em vila, as culturas se transformam, os povos são diferentes. E o mesmo acontece na chamada América, onde não há uma única cultura negra, mas culturas negras. Além disso, não se pode esquecer a questão da língua, o inglês, que foi imposto pelo colonizador aos afroamericanos, assim como a religião, o protestantismo.

Trata-se, então, quando falamos em diáspora, de um intercruzamento de fronteiras extremamente político, ideológico, emocional, social, como diz Schechner (2014), ao se referir às Performances Culturais. No caso de James Baldwin, este (inter) cruzar de fronteiras, esse entre-lugar, considerando aqui a diáspora, está permeado pela Escrivência, visto que, plenamente consciente desta condição indentitária, o escritor discute a questão diaspórica não apenas em entrevistas e ensaios, produtos de não-ficção, mas também em seus romances, mais particularmente em *Just Above My Head*, na voz de sua personagem Julia. Em determinado momento do romance, Julia, que está em constante busca de uma definição identitária como afroamericana, resolve viajar para a África, pensando em encontrar lá, neste imenso continente, onde estão suas raízes, uma resposta.

Julia consegue um emprego como comissária de bordo em uma companhia aérea internacional e se muda para Abidijan, cidade africana da Costa do Marfim, de colonização francesa. A personagem passa então dois anos na África, com residência fixa em Abidijan, mas transita também por outros lugares, entre vilarejos e cidades, como Timbuktu. Ao voltar para Nova York, Julia relata sua experiência ao amigo Hall, em uma conversa em um restaurante chamado The Russian Tea Restaurant, que pode ser traduzido como Chá Russo Restaurante. É curioso notar que o nome do restaurante, em si, já é um indicativo de intercâmbio cultural, caso consideremos que *tea* ou chá, em português, é uma bebida popularmente inglesa e não russa. Julia diz a Hall:

Uma garota negra na África, que não *nasceu* na África, e que nunca *viu* a África, é uma criatura estranha para ela mesma e para todos que a conhecem também. Eu não sei o que vem primeiro, ou o que é pior. Eles não sabem quem eles estão conhecendo. *Você* não sabe quem eles estão conhecendo, também. *Você* pode ter achado que *você* sabia, mas agora, *você* descobre que não sabe – e *você* não sabe porra nenhuma sobre um único dia que eles têm passado na terra. *Você* anda pela vila, ou pelas vilas, mas *você* não os vê – Hollywood jogou ácido nos seus dois olhos antes mesmo de *você* ter completado sete anos de idade. *Você* está cego, *esta* é a primeira coisa que *você* percebe, que *você* está cego. Mais tarde *você* começa a ver - alguma coisa. Tipo, *você* não sabe que tribo produziu *você* e não sabe nem mesmo o que isso significa. Eu estou tentando entender, cara. A diáspora não aconteceu em um dia. Mas eu quero dizer que nós fomos criados para achar que a pergunta é uma coisa e a resposta é outra e nós sempre dizemos *a* resposta. Mas talvez não seja assim. Pense apenas em todas as pessoas que *você* observa passando toda a vida delas procurando pela resposta, esperando pela resposta - e nunca lidando com a pergunta. Então - Eu apenas tive que aceitar a pergunta como o que diz algo enorme sobre -

mim (BALDWIN, 2000, p. 551-555 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁴¹.

Pode-se perceber, no discurso de Julia, que ela não encontrou a resposta que tanto queria para a sua identidade de afroamericana, quando a personagem revela que teve que aceitar a pergunta como algo que diz muito sobre ela. Como a própria Julia diz, a diáspora não se deu em um dia, pois trata-se de um longo processo histórico e sócio-cultural que envolve dois continentes e duas culturas completamente diferentes, a colonizadora, no caso a americana e a colonizada, a africana. Julia tem consciência desse hibridismo, desse acoplamento cultural, quando diz que “Hollywood jogou ácido nos seus dois olhos antes mesmo de você ter completado sete anos de idade” (BALDWIN, 2000, p. 551 - Tradução nossa)⁴². Ao citar Hollywood, Julia refere-se à enorme imposição e influência da cultura norteamericana, mais precisamente estadunidense, em sua vida como afroamericana. O que percebemos, pela fala da personagem, é que ela não se reconhece naquele lugar, pelo menos não plenamente, não com a pureza e a autenticidade que esperava.

Quando Julia diz que mais tarde, ainda na África, ela começou a enxergar os africanos, é possível aferir que ela passou a perceber a presença deste passado em sua vida, esse outro que ainda existe dentro dela, que é parte de seu complexo e contraditório entre-lugar. Julia, em sua condição diaspórica, está neste entre-lugar, que é o de afroamericana, esta identidade intercambiada, para a qual não existe uma resposta, como ela esperava, mas sim uma eterna pergunta. Daí então, esse sentimento de não pertencimento, por parte de Julia, nem à América, nem à África, que é característico das identidades diaspóricas, como bem diz Paul Gilroy, em *Entre campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*:

⁴¹ A black girl in Africa, who wasn't *born* in Africa, and who has never *seen* Africa, is a very strange creature for herself, and for everyone who meets her. I don't know which comes first, or which is worse. They don't who they are meeting. *You* don't know who they are meeting either-you may have thought you did, but now you know you don't. you may have thought you did, but you don't you don't know a damn thing about any single day they've spent on earth. You go through the village, or villages, but you don't really see them-Hollywood threw acid in both your eyes before you were seven years old. You're blind, *that's* the first thing you realize is that you're blind. Later you begin to see-something. Like, you don't know what tribe produced you, and you don't even know what that means. [...] the diáspora didn't happen in a day. But I mean-we've been raised to think that a question is one thing, and the answer is another-and we always say, *the answer*. But it may not be like that. Just think of all the people you watch going through their whole lives looking for the answer-and never dealing with the question. So-I really just had to accept the question as saying something tremendous about-*me*.

⁴² Hollywood threw acid in both your eyes before you were seven years old.

A ideia da diáspora oferece uma alternativa imediata à disciplina severa do parentesco primordial e do pertencimento enraizado [...] Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e da cultura delimitada e codificada no corpo, a diáspora é um conceito que problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Ela perturba o poder fundamental do território na definição da identidade ao quebrar a sequência simples de elos explanatórios entre lugar, localização e consciência (GILROY, 2007, p. 151 - Grifo nosso).

Essa concepção de Gilroy (2007), da diáspora como problematizadora do pertencimento, visto que ela carrega a ideia de deslocamento e de não delimitação cultural, assim como de não codificação, é perceptível na voz de Julia, quando ela diz que não sabe de que tribo da África ela veio, ou ainda quando diz que é uma garota negra que não nasceu na África, que nunca viu a África e, por isso, é uma criatura estranha para ela mesma e para os próprios africanos, que por sua vez são seus ancestrais. Há aqui a problematização da mecânica cultural e histórica do pertencimento, a que se refere Gilroy (2007).

Em *Just Above My Head*, há uma ligação entre ficção e realidade, no sentido de que autor e sua personagem Julia encontram-se nesse entre-lugar da diáspora, visto que ele é afroamericano. Essa proximidade entre criador e criatura, escritor e personagem, ficção e realidade, com relação à condição diaspórica, torna-se ainda mais forte quando consideramos que James Baldwin, antes de escrever este romance, assim como Julia, também viajou à África. Baldwin relata sua experiência, na África, ao escritor e acadêmico Nicholas Boggs, na coletânea de ensaios *James Baldwin Now*:

Um americano negro, seja em sua compaixão profunda, seja em sua raiva brilhante, deixa de ser simplesmente um homem negro quando encara um homem negro da África, porque ele está encarando um passado silenciosamente culpado, escuro e erótico, que os pastores protestantes fizeram com que ele enterrasse - para a sua paz de espírito e para exercer o seu poder - mas que ainda vive em sua personalidade e ainda assombra o seu universo. (BALDWIN apud BOGGS, 1999, p. 142 - Tradução nossa)⁴³.

Assim como sua personagem Julia, James Baldwin, no relato pessoal de sua viagem à África, revela esse sentimento de não pertencimento, de entre-lugar, onde africano e americano se fundem, em uma identidade cultural indefinida, complexa,

⁴³ An American Negro, however ,deep his sympathies, or however bright his rage, ceases to be simply a black man when he faces a black man from Africa, for he is facing the unspeakably dark, guilty, erotic past which the Protestant fathers made him bury-for their peace of mind, and for their power-but which lives in his personality and haunts his universe yet.

conflitante, em que passado e presente andam juntos, de forma, como o próprio escritor diz, misteriosa, assombrosa. Esse sentimento de deslocamento, instabilidade, indefinição identitária, está presente tanto no discurso da personagem Julia, quanto no do escritor.

Em seu relato pessoal da viagem ao continente africano, Baldwin, ao mencionar os pastores protestantes, que segundo ele enterraram o passado dos afroamericanos, refere-se ao que o colonizador, ou seja, o povo americano, fez ao colonizado, o africano, impondo, entre outras coisas, a sua religião. A imposição da religião protestante ao africano, assim como foi feito com a língua, o inglês, não deixa de ser uma forma que o colonizador encontra de promover no colonizado o esquecimento e exercer sobre este seu poder, como diz o próprio Baldwin.

Eles encaram um ao outro, o negro e o africano, sobre um golfo de trezentos anos - uma alienação muito vasta para ser conquistada em uma tarde de benevolência, uma faca de dois gumes, muito pesada para cair na armadilha de uma conversa. Essa alienação faz com que o negro reconheça que ele é híbrido. Não meramente um híbrido físico: em todo aspecto de sua vida ele trai a memória do leilão de escravos e o impacto do final feliz (BALDWIN, 1998, p. 89 - Tradução nossa)⁴⁴.

O tempo, na diáspora, na concepção de Baldwin, é crucial porque a temporalidade carrega, inevitavelmente, a mudança. Afinal, quem e o que não muda com o passar do tempo, quiçá de séculos? Daí a alienação, citada por Baldwin, por parte do afroamericano, que ele próprio sentiu na pele ao conversar com um africano e que fez com que percebesse que é híbrido, culturalmente. E, como ele mesmo alega, não é em uma tarde de conversa, que vai haver uma identificação entre os dois.

Ao reconhecer o afroamericano como um indivíduo culturalmente híbrido, Baldwin também reconhece o africano que ainda mora dentro de si, enfim, do povo afroamericano, ainda que a cultura estadunidense traia a memória dos leilões de escravos, recorrentemente. O final feliz, a que Baldwin se refere, talvez seja a liberdade. Entre os leilões de escravos e este final feliz, que é a liberdade, está o tempo, o passado e o presente. A questão diaspórica, como diz Bhabha (2013), faz com que passado e presente estejam juntos, lado a lado, o que remete tanto ao discurso de Baldwin, quanto

⁴⁴ They face each other, the Negro and the African, over a gulf of three hundred years-an alienation too vast to be conquered in an evening's good-will, too heavy and too double-edged ever to be trapped in speech. This alienation causes the Negro to recognize that he is a hybrid. Not a physical hybrid merely: in every aspect of his living he betrays the memory of the auction block and the impact of the happy ending.

ao de sua personagem Julia. Considerando-se a diáspora, neste contexto temporal, percebo uma associação com a visão de Schechner (2014) de que as performances flexionam o tempo, tornando possível a conexão entre passado e presente, fazendo com que o primeiro ande de mãos dadas com o segundo. Isso acontece com a diáspora. Esta ideia de entre-lugar, este sentimento de identidade instável, fluida e fronteira, compartilhado por Baldwin e por Julia, também está presente nas palavras do escritor Edward Said:

Às vezes me sinto como um feixe de correntes que fluem. Prefiro isso à ideia de um eu sólido, à identidade a que tanta gente dá tanta importância. Essas correntes, como os temas da vida de uma pessoa, fluem ao longo das horas de vigília e, em seu melhor estado, não requerem nenhuma reconciliação, nenhuma harmonização. Elas escapam e podem estar fora do lugar, mas pelo menos estão sempre em movimento, no tempo, no espaço, em toda espécie de estranhas combinações que se movem, não necessariamente para a frente, às vezes em choque com outras, ainda que sem um tema central [...]. Com tantas dissonâncias em minha vida, de fato aprendi a preferir estar fora do lugar e não absolutamente certo (SAID, 1999, p. 429).

Nascido em Jerusalém, Edward Said viveu também no Egito, no Líbano e nos Estados Unidos, levado por sua família cristã e abastada. As constantes mudanças levaram Said (1999), como se pode notar em seu discurso, a essa sensação de não pertencimento, de alguém que, assim como a personagem Julia parece não se sentir à vontade em lugar nenhum. Said (1999) discorre sobre essa identidade fluida, contraditória, dissonante, de “estranhas combinações”. Em outras passagens de seu livro *Fora do Lugar*, Said (1999) relata que esse intercâmbio cultural, que foi a sua vida, fez com que ele se tornasse uma fusão identitária, palestina e americana, ocidental e oriental, este entre-lugar, semelhante ao dos afroamericanos. Esse sentimento de deslocamento e não pertencimento talvez seja mais forte e complexo em Said, visto que ele vivenciou experiências sociais e culturais em três países diferentes. Por isso, por essas diversidades e diferenciações dentro dessas zonas de conflito identitários, penso também no termo pluralizado, os entre-lugares, que muitas vezes é usado por Bhabha (2013) desta forma, ao invés de entre-lugar, no singular.

Em seu livro de não ficção, intitulado *No Name in the Street*, lançado em 1972, depois de sua viagem à África, que tinha ocorrido apenas um bom tempo antes, pelos meados de 1955, James Baldwin discute a ambiguidade e a complexidade do povo

afroamericano. Assim, após a experiência de ter visitado a África, ele parece já ter bastante lucidez com relação a sua condição de afroamericano, como algo indefinível, envolto em mistério e confusão:

Eu sou negro e sou orgulhoso. Ainda assim, suponho que, agora, o termo mais exato para esta história, este perigo peculiar e particular, assim como para todas as pessoas geradas fora dela e lutando nela é: afroamericano. Que é somente o casamento, contudo, de duas confusões, um vínculo arbitrário de dois indefinidos - e atualmente indefiníveis, substantivos próprios. Quero dizer que, no caso da África, a África ainda está acorrentada à Europa e explorada pela Europa e a Europa e a América estão acorrentadas juntas; enquanto for assim, é difícil falar sobre a África a não ser como um berço e um potencial. Somente quando as milhares de pessoas do continente africano controlarem sua terra e seus recursos é que a personalidade africana irá aflorar ou instituições genuinamente africanas irão florescer e revelar a África como ela é. Mas é surpreendente que aquela parte do continente norte-americano que se intitula, arrogantemente de *América*, apresente um mistério tão profundo e perigoso para a compreensão humana, como o fabulado e escuro continente africano. São muito diferentes os termos em que o mistério é apresentado assim como os próprios mistérios. Contudo, quando se coloca os mistérios lado a lado, ponderando-se a história e o possível futuro da África, e a história e o possível futuro da América - alguma coisa é iluminada na natureza, a profundidade e a tenacidade da grande guerra entre o estilo de vida do negro e do branco aqui. Algo é sugerido pela natureza da fecundidade, da natureza da esterilidade, e então se percebe que de modo algum é uma simples questão de saber quem é quem: um pode muito bem se parecer com o outro. (BALDWIN, 1998, p. 472 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁴⁵.

Há exposta aqui uma identidade permeada por uma misteriosa historicidade, em que passado, presente e futuro parecem estar entrelaçados. Ao mencionar que a África ainda está acorrentada e explorada pela Europa, e que a Europa e a América estão acorrentadas juntas, Baldwin (1998) reforça a ideia de intercâmbio, de intercruzamento

⁴⁵ *I'm black and I'm proud*: yet, I suppose that the most accurate term, now, for this history, this particular and peculiar danger, as well as for all persons produced out of it and struggling in it, is: Afro-American. Which is but a wedding, however, of two confusions, an arbitrary linking of two undefined and currently undefinable proper nouns. I mean that, in the case of Africa, Africa is still chained to Europe, and exploited by Europe, and Europe and America are chained together; and as long as this is so, it is hard to speak of Africa except as a cradle and a potential. Not until the many millions of people on the continent of Africa control their land and their resources will the African personality flower or genuinely African institutions flourish and reveal Africa as she is. But it is striking that that part of North American continent which calls itself, arrogantly enough, *America*, poses as profound and dangerous a mystery for human understanding as does the fabled dark continent of Africa. The terms in which the mystery is posed, as well as the mysteries themselves, are very different. Yet, when one places the mysteries side by side-ponders the history and possible future of Africa, and the history and possible future of America-algo é iluminado of the nature, the depth and the tenacity of the great war between black and white life styles here. Something is suggested of the nature of fecundity, the nature of sterility, and one realizes that it is by no means a simple matter to know which is which: the one can very easily resemble the other.

cultural, assim como histórico, que diz muito sobre o povo afroamericano. Baldwin parece acreditar também que somente quando o povo africano conseguir sua independência, sua liberdade e assumir o controle de sua própria terra é que a África e consequentemente, seu povo, poderão revelar sua identidade.

Baldwin se refere inclusive à ideia de ambiguidade e, ao mesmo tempo, de fusão que o termo afroamericano carrega, com relação ao eu e a alteridade, quando cita a fecundidade e a esterilidade da natureza, em que “um pode muito bem se parecer com o outro” (BALDWIN, 1972, p. 132 - Tradução nossa). Dessa forma, na visão de Baldwin, assim como na de Julia, sua personagem, o afroamericano encontra-se nessa condição fronteiriça, essa fenda, em que o “um”, o africano e o “outro”, o americano, não apenas estão juntos, mas se confundem. É curioso notar que, para Schechner, “devemos imaginar, inventar e performar formas alternativas de tornarmo-nos nós mesmos” (SCHECHNER, 2014, p. 725).

Em suma, James Baldwin contaminou sua narrativa literária, através de Julia, com sua experiência pessoal. Assim, a diáspora recai fortemente no entre-lugar e está também mediada pela Escrivência.

1.5 - A interseccionalidade

James Baldwin foi o primeiro escritor afroamericano a incluir em seus romances personagens masculinos que são brancos, pobres e homoeróticos, o que é o caso de Vivaldo e Eric, assim como negros, pobres e envolvidos em relacionamentos com outros homens, representados por Arthur, Crunch e Rufus. Além disso, suas personagens femininas, Ida e Julia, respectivamente de *Another Country* e *Just Above My Head*, são negras e pobres. Dessa maneira, os marcadores de diferença e subordinação, como raça, gênero, sexualidade e classe social não vêm de maneira isolada, eles coexistem. Ou seja, já em 1960, Baldwin inseria em seus romances a ideia de interseccionalidade, termo que não existia na época.

De acordo com Crenshaw (1989), a interseccionalidade é o estudo de como a intersecção de identidades sociais, particularmente pertencentes às minorias, como as mulheres, negros e a comunidade LGBT está, sujeita a todo um sistema de dominação, opressão e discriminação. O foco central da autora é particularmente a mulher negra.

Contudo, por entender tratar-se de uma questão mais abrangente, Crenshaw estende o conceito da interseccionalidade a diversas outras identidades marginalizadas, como toda a comunidade LGBT, os pobres, os mendigos, enfim, aquelas e aqueles que estão à margem da sociedade.

No conceito da interseccionalidade, as identidades subalternizadas, como por exemplo, a do homem negro, gay e pobre, ou da mulher negra e lésbica, não existem separadamente, mas de forma interligada, interseccional. São marcadores de diferença, que não existem de forma separada, isolada, eles coexistem, em um intercruzamento. Portanto, para que sejam estudados e analisados deve-se levar em conta essa interligação. O estudo da interseccionalidade está voltado para situações que envolvem a desigualdade social, a subalternidade, relacionando-se a pessoas que sofrem opressão e discriminação, devido à sua raça, gênero, sexualidade e classe social.

Há o caso, por exemplo, da mulher negra pobre, que sofre discriminação simultaneamente, por conta do gênero, da raça e da condição social. Essas três características estão juntas, na mesma pessoa, o que acaba potencializando a sua condição de subalternidade e, conseqüentemente, a desigualdade social. Entre os personagens femininos de Baldwin, temos o exemplo de Julia e Ida, nos romances aqui trabalhados:

Eu descobri tudo sobre as pessoas brancas, justamente como elas eram, sozinha, de onde apenas uma garota negra poderia vê-las, e se dependesse da preocupação delas, a garota negra poderia muito bem ser cega. Porque elas sabem que elas são brancas, baby, e elas dominam o mundo (BALDWIN, 1993, p. 423 - Tradução nossa)⁴⁶.

O discurso de Ida, no trecho acima, em uma conversa com sua amiga Cass, que é branca, evidencia a situação de uma mulher negra em um mundo dominado por brancos. Quando Baldwin coloca duas mulheres, uma negra e uma branca nessa discussão, mesmo que sutilmente, isso remete ao fato de que, ainda que seja mulher e, portanto, em posição de subalternidade, Cass, por ser branca, não deixa de ser privilegiada, em uma comparação com Ida, que é mulher e negra: “Enquanto as mulheres brancas têm sido colocadas em um pedestal simbólico, as mulheres negras são vistas como mulheres

⁴⁶ I found out all about white people, that's what they were like, alone, where only a black girl could see them, and the black girl might as well have been blind as far as they were concerned. Because they knew they were white, baby, and they ruled the world.

sexualmente imorais” (HOOKS, 2015, p. 110 - Tradução nossa)⁴⁷. Ou seja, a questão da interseccionalidade vem com mais força em Ida, que por sinal também é pobre. No caso de Ida, há a intersecção de gênero, raça e classe. E a fala de Ida mostra que ela tem absoluta consciência de que por ser mulher, negra e pobre em um mundo que ela mesma define como dominado pelo branco, sua posição é de subalternidade. E, como mulher negra, ela ainda tem que lidar com o fato de que é comumente vista como imoral, do ponto de vista sexual.

Namorado de Ida, Vivaldo, que é branco, também percebe que o corpo de uma mulher negra e pobre é visto pela sociedade americana, principalmente pelos homens brancos, com extremo preconceito, com uma conotação sexual pejorativa, quando passeia com a namorada em público, na Broadway, na área do centro de Nova York: “Homens brancos olhavam para ela, depois para ele. Eles a olhavam como se ela não fosse melhor, ainda que mais lasciva e crua, do que uma prostituta. E depois, os olhos desses homens buscavam os dele, em um convite para uma cumplicidade úmida” (BALDWIN, 1993, p. 144 - Tradução nossa)⁴⁸. Baldwin evidencia, não apenas nessa passagem, mas em várias do romance, que aos olhos dos homens brancos a mulher negra e pobre, que é o caso de Ida, é um objeto sexual, a ser usado pelo branco a seu bel prazer. Isso fica evidente, quando Vivaldo diz que os homens brancos olhavam para Ida como se ela fosse uma prostituta e procuravam nos olhos dele cumplicidade com relação a esse tipo de pensamento. Ainda nesse mesmo momento, Vivaldo comenta que isso fazia com que Ida ficasse sempre em alerta, quando os dois estavam em público:

Mesmo quando ela se mostrava amigável, havia algo no seu jeito, na sua voz, que carregava um alerta; ela estava sempre esperando por um insulto velado ou uma sugestão lasciva. E ela tinha uma boa razão para isso, ela não estava sendo fantasiosa ou perversa. Essa era a maneira que o mundo tratava mulheres com má reputação e toda garota negra nascia com ela (BALDWIN, 1993, p. 144 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁴⁹.

⁴⁷ While white women have been placed on a symbolic pedestal, black women are seen as fallen women.

⁴⁸ White men looked at her, then looked at him. They looked at her as though she were no better, though more lascivious and rare than a whore. And then the eyes of the men sought his, inviting a wet complicity.

⁴⁹ Even when she was being friendly there was something in her manner, in her voice, which carried a warning; she was always waiting for the veiled insult or the lewd suggestion. And she had good reason for it, she was not being fantastical or perverse. It was the way the world treated girls with bad reputations and every colored girl had been born with one.

Esta situação de como a mulher negra é vista pela sociedade como uma pessoa desprovida de valores morais, principalmente pelo homem branco, com a qual Ida tem que lidar constantemente, e que é percebida pelo namorado Vivaldo, é compartilhada por bell hooks:

As mulheres negras são um dos grupos femininos mais desvalorizados na sociedade americana, portanto, elas têm sido vítimas de abuso masculino e crueldade, que não conhece fronteiras ou limites. A partir do momento que a mulher negra é estereotipada por homens brancos e negros como a mulher “má”, ela não se torna capaz de se aliar com nenhum desses dois grupos de homens, para conseguir proteção contra o outro (HOOKS, 2015, p. 108 - Tradução nossa - Grifo da autora)⁵⁰.

Quando hooks se refere a essa característica negativa atribuída à mulher negra pela sociedade americana, não posso deixar de relatar aqui que Cass e Leona, ambas mulheres brancas, em *Another Country*, ao longo da narrativa, não são associadas a prostitutas e nem vistas como sexualmente imorais. Leona e Cass sofrem agressão de seus companheiros, respectivamente Rufus e Richard, mas isso se dá de mais forma isolada, porque ambos se revelam homens abusivos na relação. Assim, há esses dois episódios isolados de agressão, mas nem Leona e nem Cass são vítimas constantes de preconceito velado e não são vistas como mulheres de “má reputação”, como diz Vivaldo, com relação a Ida, ou “sexualmente imorais”, como denuncia bell hooks. Não há essa associação. Hooks cita, inclusive, que essa visão sobre as mulheres negras pode ocorrer também em seus companheiros negros, de classe social desfavorecida, o que foi constatado em um estudo:

Um estudo sociológico sobre relacionamentos entre homens e mulheres negros de classe financeiramente baixa mostrou que a maioria dos jovens negros veem as companheiras apenas como objetos a serem explorados. A maioria dos rapazes que participaram deste estudo se referiram às mulheres negras como “aquela vaca” ou “aquela puta”. A percepção deles da mulher negra como um objeto sexual degradante é similar à percepção dos homens brancos sobre as mulheres negras (HOOKS, 2015, p. 108 - Tradução nossa - Grifos da autora)⁵¹.

⁵⁰ Black women are one of the most devalued female groups in American society, and thus they have been the recipients of male abuse and cruelty that has known no bounds or limits. Since the black women have been stereotyped by both white and black men as the “bad” woman, she has not been able to ally herself with men from either group to get protection from the other. Neither group feels that she deserves protection.

⁵¹ A sociological study of low income black male-female relationships showed that most young black men see their female companions solely as objects to be exploited. Most boys in the study referred to

Apesar de citar esse estudo em seu livro, hooks (2015) não especifica nem onde nem quando ele foi realizado. Em *Just Above My Head*, contudo, a maioria dos homens negros não vê as companheiras negras dessa forma. Hall Montana, o narrador do romance, trata a esposa Ruth com muito respeito, assim como o faz Crunch, quando se relaciona com Julia. No entanto, quando Julia é espancada e estuprada pelo pai, o irmão Miller (como os evangélicos se chamam - irmão/irmã), a vizinhança do Harlem acredita primeiramente na versão contada por ele de que bateu na filha porque ela estava se prostituindo com homens brancos, no Village, em Nova York: “Eu ouvi - ela tem se prostituído - você sabe, como o irmão Miller disse - com homens brancos, no Bowery e no Village, e o irmão Miller descobriu e é por isso que ele a chicoteou e bateu nela” (BALDWIN, 2000, p. 307 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁵². Só mais tarde, quando Julia revela que também foi estuprada pelo pai e ele acaba fugindo, depois de confessar tudo, é que os vizinhos param de acreditar na versão dele.

Portanto, as mulheres negras, principalmente quando são pobres, representadas na ficção por Julia e Ida, sofrem mais preconceito que as brancas, por conta da questão racial. Julia e Ida são construídas por Baldwin como mulheres fortes, mas que também têm vários momentos de fragilidade. Elas não são heroínas, são mulheres que precisam aprender a conviver com o racismo e o sexismo. A narrativa dos dois romances mostra que a vida, para elas, tem um lado mais amargo do que doce. Há de se matar um leão por dia, há de se sobreviver. Em *Just Above My Head*, cuja totalidade dos personagens é afroamericano, a questão da interseccionalidade, que envolve essa situação de desigualdade social, também aparece diversas vezes expressa nas vozes dos homens negros e pobres:

Eu tinha um pouco de tempo pra matar, então me sentei no bar do aeroporto, um bar escuro e pedi um drink. Eu olhei ao meu redor. Um homem negro não olha ao redor dele como o faz um homem branco: há uma diferença. De uma maneira não muito diferente da que eu tenho aprendido a viver, com meu medo de voar, eu tenho aprendido a viver em um mundo branco. Isso pode parecer banal, ou hostil, mas deve ser dito: quando um homem negro olha ao redor dele, ele está olhando, enfim, as pessoas que controlam sua situação social, talvez

black women as “that bitch” or “that whore”. Their perception of the black female as a degraded sexual object is similar to white male perceptions of the black female.

⁵² I heard-she’d been turning tricks-you know, like Brother Miller said-with white men, down on the Bowery, and in the Village, and Brother Miller found out and that’s why he whipped her-that’s why he beat her up.

até sua vida (BALDWIN, 2000, p. 342 - Tradução nossa - Grifo do autor)⁵³.

Neste trecho, Hall Montana expressa sua percepção de como um homem negro e pobre é visto em um lugar público, no caso, um aeroporto, lugar, aliás, mais comumente frequentado, no final da década de 1970, época em que se passa a história, por pessoas com condição financeira alta, o que não era o caso dele. Hall às vezes viajava a serviço e compara o fato de ter aprendido a lidar com o medo de voar com o de viver em um mundo branco. Na literatura, o ato de voar costuma ser associado à liberdade. Hall parece questionar sua liberdade em uma sociedade branca, que detém o poder, o que é ressaltado quando ele diz que as pessoas que estão ao seu redor dominam sua situação social.

Essa passagem da narrativa, que evidencia o aspecto social que envolve a interseccionalidade e, portanto, a subalternidade remete, por ser oriunda da ficção, a um embate entre as obras aqui estudadas e o cânone literário. A obra de um escritor negro, que trata de questões identitárias raciais, de subalternidade do negro e do homoerotismo, aponta para uma trajetória que se opõe ao cânone. O cânone é constituído por obras estabelecidas como clássicas por todo um processo construído e estabelecido por relações de poder, de dominação eurocêntrica, em que a literatura que deve prevalecer como clássica é produzida por escritores brancos e europeus, a exemplo de Dostoiévsky, James Joyce, Shakespeare, entre outros. O cânone, portanto, exclui a literatura negra e, com ela, toda uma gama de escritores e escritoras que ficaram esquecidos ao longo da história da literatura.

Toni Morrison cita esse apagamento da literatura afroamericana, ao falar que os escritores negros foram excluídos pelo o cânone literário americano: “Simplesmente parece que o cânone da Literatura Americana é “naturalmente” ou “inevitavelmente” branco. De fato, os estudos mostram que é” (MORRISON, 1988, p. 139 - Tradução nossa - Grifos da autora)⁵⁴. A autora segue dizendo que as obras que formam o cânone são frutos de um estudo conduzido pela branquitude, que se abstem de presenças vitais na literatura americana: “Até o presente as análises de textos canônicos têm se desviado

⁵³ I had a little time to kill, and so I sat down at the airport bar, a dark bar, and ordered myself a drink. I looked around me. A black man does not look around him in the same way a white man does: there is a difference. In a way not too unlike the way I have learned to live, more or less, with my fear of flying, I have learned to live in a white world. It may sound banal, or unfriendly, but it must be said: when a black man looks around him, he is looking, after all, at the people who control his social situation, if not his life.

⁵⁴ It only seems that the canon of American Literature is “naturally” or “inevitably” white. In fact, it is studiously so.

de uma perspectiva: a informativa e determinante presença afroamericana na literatura americana tradicional” (MORRISON, 1988, p. 145 - Tradução nossa - Grifo da autora)⁵⁵. Ou seja, o cânone é branco porque é determinado por estudos que simplesmente excluem as presenças literárias negras.

Uma evidência desse esquecimento ou apagamento com relação aos escritores negros foi todo o estranhamento causado dentro da própria academia quando entrei para o Mestrado com um projeto sobre James Baldwin. Ao frequentar as primeiras disciplinas do programa, o desconhecimento sobre James Baldwin era praticamente geral. Percebi que o que acontecia na academia era o fato de que as pessoas esperam, de um pesquisador graduado em Letras, um trabalho de literatura estrangeira sobre Stendhall, Virginia Woolf, Thomas Mann, enfim, o cânone. Escritores como Alice Walker, Richard Wright, Toni Morrison e o próprio James Baldwin não fazem parte do referencial, do arcabouço literário da grande maioria dos leitores, simplesmente porque foram ignorados no Brasil, invisibilizados, por conta do racismo, da subalternidade, da interseccionalidade presente em suas obras.

Trata-se de uma literatura que foi produzida, mas tratada pelo mercado literário e até pelos intelectuais como se fosse inexistente. Isso já começou a mudar na Europa e até nos Estados Unidos, mas essa mudança ainda não chegou no Brasil, quando se fala no aspecto acadêmico. E, se a grande maioria das pessoas na própria academia, nas Ciências Humanas, não conhece James Baldwin, o que se pode dizer de Phyllis Wheatley, primeira pessoa afroamericana a publicar um livro? Wheatley tem uma obra robusta o suficiente para se desenvolver uma tese de Doutorado sobre ela, mas o máximo que existe em termos de produção acadêmica sobre esta escritora no Brasil são artigos, muito poucos por sinal.

Nas obras de Baldwin aqui discutidas, a interseccionalidade está presente, sendo que em *Just Above My Head*, temos mulheres negras e pobres, e homens negros, homoeróticos e pobres, marcadores de diferença que lhes insere na posição de subalternidade e desigualdade social, com relação à raça, classe, gênero (no caso de Julia, que é mulher), e sexualidade (no caso de Arthur e Crunch, que não são heterossexuais). Já em *Another Country*, temos personagens masculinos centrais que são negros, homoeróticos e pobres, que é o caso de Rufus, ou pobres e que também se

⁵⁵ To this day analyses of canonical texts have shied away from that perspective: the informing and determining Afro-American presence in traditional American Literature.

relacionam com homens, ainda que brancos, como acontece com Vivaldo. Por outro lado, há Ida, que assim como Julia, é mulher, negra e pobre.

Encerrada essa discussão sobre a interseccionalidade, iremos enveredar pela questão da recepção da obra de James Baldwin no Brasil e sua relação com as políticas e movimentos de resistência das minorias negra e LGBT. Como já foi abordado aqui, James Baldwin, assim como outros escritores negros, foi silenciado na academia brasileira por décadas. Com relação ao mercado literário e à publicação de suas obras, houve períodos em que a publicação de seus livros foi bastante significativa. Em outros, não houve publicação, mas mesmo assim sua obra foi objeto de matérias em revistas direcionadas ao público gay e de adaptações para o teatro e cinema.

1.6 - Reflexão sobre a recepção da obra de James Baldwin no Brasil

O que tentei fazer nesse tópico foi discutir se a recepção, no Brasil, da obra de James Baldwin, ao longo do tempo, está relacionada aos diferentes contextos sócio-culturais, que envolviam as políticas e os discursos das minorias, dos negros e da comunidade LGBT, que é notoriamente o grande público do escritor. O que fiz foi refletir se as temáticas costumeiramente presentes na obra deste escritor afroamericano, como o homoerotismo, a negritude, a masculinidade e o sexismo estavam sendo alvo de debates das políticas brasileiras quando a recepção da obra de Baldwin teve seu *boom*. O despertar do interesse estaria conectado com o contexto político das minorias, negra e LGBT no Brasil? Estariam ficção e realidade político-cultural relacionadas, no caso de James Baldwin? Sendo assim, a obra de Baldwin teria caráter e relevância política, também no Brasil? Pode-se afirmar, então, que há uma performance literária que reflete e é reflexo de políticas públicas?

Devo dizer que esta abordagem não se restringe às publicações editoriais dos romances de James Baldwin no Brasil, mas abarca, sobretudo, a recepção de sua obra, o interesse do público por este escritor, não apenas através de seus livros, mas também de revistas, jornais, peças de teatro e filmes, baseados na sua obra. A inclusão de peças de teatro e de filmes neste mapeamento justifica-se porque estes também são linguagem, leituras de obras de Baldwin. Além disso, o cinema e o teatro são performances culturais, campo no qual esta pesquisa está sendo desenvolvida.

O interesse, no Brasil, pela leitura da obra do escritor afroamericano James Baldwin, mais particularmente de seus romances, tem, ao longo do tempo, uma sucessão de altos e baixos. A recepção dos romances de Baldwin no Brasil foi iniciada com uma intensidade razoável na década de 1960, teve uma continuidade estável nos anos 1970, alcançou um *boom* na década de 1980, atingiu um bom momento nos anos 1990 e, com a entrada do século 21, teve uma baixa. Contudo, o período de recorte desta discussão vai dos anos 1980, porque esta foi a década em que a obra de Baldwin começou a ganhar destaque no Brasil, até 2018, que foi o ano em que comecei a desenvolver esta tese. O período de quase esquecimento da obra de James Baldwin, que começou no início deste século, perdurou por quase vinte anos, visto que só a partir de 2017 o interesse por seus romances retornou, com grande força. E aqui cabe mais um questionamento: O que fez com que os romances de Baldwin voltassem a ser lidos em 2017-2018 e a sua literatura discutida na imprensa e no meio acadêmico? Isso também é discutido nesse tópico.

Os romances *Giovanni's Room*, *Another Country* e *Just Above My Head*, foram os mais editados no Brasil, nos períodos selecionados aqui. Na década de 1980, *Giovanni's Room* foi publicado sempre com o título *Giovanni*, primeiramente em 1981 pela editora Abril Cultural, com tradução de Victor Civita e mais tarde, em 1987, pela Rocco, com tradução de Affonso Blacheyre. *Another Country*, por sua vez, foi traduzido como *Numa Terra Estranha*, pela editora Globo, em 1984 e pela Rio Gráfica, em 1986, ambas com tradução de Gilberto Miranda. *Just Above My Head*, no entanto, foi traduzido apenas como *Marcas da Vida*, por duas vezes, nos anos 1980, pela editora Nova Fronteira, primeiramente em 1980 e depois em 1983, sempre com a tradução de Clarita de Melo Mota. Em 2008, *Giovanni* foi publicado pela Novo Século, com tradução de Affonso Blacheyere. Já em 2018, o título foi *O Quarto de Giovanni*, pela Companhia das Letras, traduzido por Paulo Henriques Britto. A editora também publicou *Another Country* em 2018, desta vez com o título *Terra Estranha*, que foi traduzido por Rogério W. Galindo. Desta forma, é importante considerar nessa análise se as temáticas abordadas pelo escritor em suas narrativas estão interligadas com o contexto histórico-político, assim como cultural desses períodos. Afinal, “a função do autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

Sob esta perspectiva foucaultiana, a função do autor prevê uma interligação dos seus discursos com toda uma contextualização discursiva predominante em uma

sociedade, que tenha relevância e resista ao tempo, sendo redescoberta a cada leitura. Logo, a função do autor está relacionada, segundo Foucault (1992), à discursividade, à associação de seu discurso com a produção e circulação de discursos dentro de uma determinada sociedade. No caso desta pesquisa, trata-se da sociedade brasileira. Dessa forma, levando em consideração essa teoria foucaultiana da função do autor, faço um intercruzamento entre as temáticas presentes na obra de James Baldwin com o contexto político-cultural, com os discursos operantes na sociedade brasileira, mais particularmente das minorias negra e LGBT.

Assim, é importante analisar o que a obra de James Baldwin tem de relevante para o contexto cultural e político em que estavam inseridos seus leitores no Brasil nos períodos que servem de recorte nesta pesquisa. A recepção das obras de Baldwin no Brasil é notoriamente marcada por leitores das comunidades negra e gay, assim como pela militância esquerdista: “Baldwin é relativamente conhecido por militantes da esquerda e do movimento negro e homossexual nascentes” (RATTS, 2011, p. 3). As fontes usadas na condução dessas discussões são significativamente limitadas, dada a escassez de dados e matérias relacionadas a James Baldwin na imprensa brasileira, de maneira geral.

Ao desconsiderarmos os livros, as publicações sobre James Baldwin no Brasil ocorreram principalmente nos anos 1980 e 1990, quase que exclusivamente em conteúdos publicados em revistas do público LGBT. Mais tarde, em 2017-2018 se estenderam a matérias publicadas em sites de jornais, na internet. Há, também, a minha dissertação de Mestrado, intitulada *Desejo, Identidade e Espacialidade em James Baldwin*, que foi desenvolvida entre 2015 e 2016. Importante alertar que a sigla GLS também aparece ao longo desta discussão, por ter sido usada nos anos 1990, para se referir a gays, lésbicas e simpatizantes, quando LGBT ainda não havia sido definitivamente estabelecida. Não há publicações disponíveis na internet sobre James Baldwin e sua obra em nenhuma revista de maior abrangência nacional, de caráter mais popular, a exemplo de *Veja*, *Época* e *IstoÉ*.

De todos os romances de James Baldwin traduzidos e publicados no Brasil, *Giovanni* é o mais popular e o mais reeditado. De acordo com o sociólogo Alex Ratts, “mais de 15 anos após sua publicação nos EUA, *Giovanni* (1972) vem a público no Brasil, no mesmo período, por uma editora de renome, a Abril Cultural, e segue sendo o livro mais reeditado de Baldwin em Português” (RATTS, 2011, p. 4 - Grifos do autor). O romance *Giovanni* foi, conforme podemos constatar no discurso de Ratts (2011)

publicado primeiramente no Brasil em 1972. Contudo, não encontrei registros da tradução desta edição de 1972. Esta obra de Baldwin, em termos de publicação, teve seu auge na década de 1980, quando foi publicado duas vezes, como já foi informado aqui.

A temática exclusivamente homoerótica provavelmente alavancou o interesse do público brasileiro pelo romance *Giovanni*, nos anos 1980. Romances que tinham como tema central uma relação amorosa entre dois homens era coisa rara na década de 1980. A maneira franca e explícita com que a história de amor entre David e Giovanni é contada por Baldwin conquistou o público gay no Brasil desde o lançamento do romance no país. Os momentos de ternura entre o casal homoerótico fazem com que o público GLS se identifique com o romance:

Nós tínhamos comprado um quilo de cerejas e as comíamos enquanto caminhávamos. Naquela tarde estávamos como duas crianças, alegres e despreocupadas, e o espetáculo que apresentávamos o de dois homens adultos, um empurrando o outro na larga calçada e cuspidos caroços de cereja no rosto do outro, como se fossem bolinhas de cuspe, deve ter sido escandaloso. E eu percebi que essa infantilidade, na minha idade era fantástica e a felicidade que ela causava era ainda maior; naquele momento eu realmente amei Giovanni, que naquela tarde me pareceu mais bonito do que nunca. E, observando seu rosto, eu percebi o quanto significava para mim que eu pudesse fazê-lo brilhar tanto (BALDWIN, 2001, p. 80 - Tradução nossa)⁵⁶.

São cenas de afetividade e cumplicidade amorosa entre dois homens, como essa, em *Giovanni's Room*, que cativam os leitores de Baldwin. Na visão de Paulo Nogueira, em seu artigo James Baldwin volta às livrarias em novas traduções, para o site Estadão: “O Quarto de Giovanni é a obra mais popular de Baldwin. Seu conteúdo homoerótico mitou” (NOGUEIRA, 2018). O jornalista cita aqui a edição de 2018, traduzida como *O Quarto de Giovanni*. A questão é que a narrativa homoerótica fictícia de *Giovanni* ia ao encontro da realidade político-cultural da comunidade gay da década de 1980. O artigo Múltiplas e Diferentes Identidades, publicado na revista *Cult* em junho de 2018, escrito por Regina Fachinni, retrata um contexto social marcado por políticas do movimento dos gays, nos anos 1980.

⁵⁶ We had bought a kilo of cherries and we were eating them as we walked along. We were both insufferably childish and high-spirited that afternoon and the spectacle we presented, two grown men, jostling each other on the wide sidewalk, and aiming the cherry-pips, as though they were spitballs, into each other's faces, must have been outrageous. And I realized that such childishness was fantastic at my age and the happiness out of it sprang yet more so; for that moment I really loved Giovanni, who never had seemed more beautiful than he was that afternoon. And, watching his face, I realized that it meant much to me that I could make his face so bright.

Entre estas políticas houve a bem-sucedida campanha nacional que conseguiu retirar o termo “homossexualismo” da categoria de doenças, do Conselho Federal de Medicina, no ano de 1985. Esta campanha foi bastante divulgada no meio GLS, mobilizando a comunidade, e teve um papel importantíssimo na politização e no processo de construção do gay como sujeito, cidadão, como ser social, em nosso país: “É crucial no processo de centramento e produção de um sujeito político estável, a vitoriosa campanha que levou à obtenção de parecer do Conselho Federal de Medicina à retirada do “homossexualismo” do código de doenças utilizado no Brasil, em 1985” (FACHINNI, 2018, p. 37-Grifo da autora). Era dignidade e uma maior liberdade que a comunidade gay da época ansiava, depois de anos silenciada e oprimida pela ditadura militar.

A visibilidade da comunidade gay só começou mesmo a tomar corpo, ainda que timidamente, na segunda metade dos anos 1980, época em que a obra de James Baldwin teve bom desempenho, em termos de publicação, mais especificamente em 1987, um ano após a primeira eleição por voto popular direto no Brasil, com o fim da ditadura militar. Nessa época, os discursos e movimentos GLS, hoje LGBT, galgavam seu lugar ao sol, mas ainda não tinham uma política muito forte no Brasil.

Além de *Giovanni*, o interesse por *Numa Terra Estranha* também foi bastante significativo nos anos 1980, quando o romance foi publicado duas vezes. O curioso é que, apesar de ter sido publicado duas vezes na década de 1980, *Numa Terra Estranha* não conseguiu a popularidade conquistada por *Giovanni*. *Numa Terra Estranha* aborda a temática do homoerotismo, mas não como centro da narrativa, como acontece em *Giovanni*. Há, em *Numa Terra Estranha*, várias outras questões, como relacionamentos inter-raciais, violência contra a mulher, suicídio e racismo. Essa maior diversificação de temáticas, que tira o protagonismo do homoerotismo, talvez tenha sido o fator que fez com que a obra se tornasse menos popular que *Giovanni*, visto que o maior público de Baldwin é a comunidade gay.

O outro romance de Baldwin, trabalhado aqui, *Marcas da Vida*, foi publicado também duas vezes. Apesar de ter tido uma repercussão menos significativa no Brasil do que *Giovanni* e *Numa Terra Estranha*, *Marcas da Vida* teve duas publicações, ao contrário dos demais romances de Baldwin, que ou foram publicados apenas uma vez ou não tiveram nenhuma publicação nos períodos aqui selecionados para análise.

É importante ressaltar que Helder Ferreira, na revista *Cult*, de abril de 2017, no artigo James Baldwin, o grande crítico do sonho americano, diz que o romance *Just*

Above My Head nunca foi editado no Brasil: “*Just Above My Head* (1979), que narra a história de um pastor gay aclamado internacionalmente e que também não foi editado no Brasil” (FERREIRA, 2017, p. 46). Essa informação sobre *Just Above My Head* está equivocada, já que este romance se trata de *Marcas da Vida*, que foi publicado duas vezes pela editora Nova Fronteira. Além disso, o romance não narra a história de um pastor gay aclamado internacionalmente, mas sim de um vocalista de uma banda gospel, chamado Arthur Montana e de seu grupo de amigos do Harlem, Red, Crunch and Peanut.

Voltando a *Giovanni*, este romance de Baldwin rendeu uma peça de teatro, em 1986, estrelada por Caíque Ferreira, famoso galã de novelas da Rede Globo, na década de 1980, no papel de Giovanni. Participaram também da peça, o ator Hugo Della Santa, no papel de David e Roseli Silva, interpretando a noiva de David, Hella. A peça, também intitulada *Giovanni*, foi dirigida por Iacov Hillel, professor da Escola de Arte Dramática da USP. Apesar de uma produção modesta, a peça, encenada no Teatro do Bixiga, em São Paulo, rendeu boas interpretações de seus atores e teve boa repercussão na época, sendo bem recebida pela crítica. Penso que a peça, que foi aos palcos em 1986, tenha contribuído para a reedição de *Giovanni*, pela editora Rocco em 1987.

A obra *Giovanni* foi adaptada mais uma vez para o teatro em 1996, dez anos depois da primeira adaptação. A produção, que já foi comentada no início deste trabalho, mais precisamente na introdução, contava, novamente, com mais um jovem galã de novelas da Rede Globo no papel de Giovanni, o ator Carmo Dalla Vecchia. O personagem David, por sua vez, foi interpretado pelo ator de teatro Edson Fieschi, enquanto Hella ficou nas mãos da atriz Stella Maria Rodrigues. A produção, dirigida por Rogério Fabiano, com o mesmo título do romance no Brasil, ou seja, *Giovanni*, foi encenada no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, sendo mais ousada que a adaptação anterior, com um teor mais homoerótico, inclusive com cenas de nudez.

Giovanni, contudo, foi divulgada apenas no meio GLS, ficando fora de jornais e revistas do *mainstream*. Afinal, o ano era 1996 e a mídia geral ainda era bastante reticente com relação às produções voltadas ao público GLS. A peça, no entanto, ficou extremamente conhecida e ganhou matéria exclusiva, intitulada *Dois perdidos de amor*, nas páginas da extinta revista *SuiGeneris*, voltada ao público gay. O autor da matéria, Paulo Reis, tece um comentário significativo sobre o personagem, no que tange ao contexto histórico político da comunidade gay daquela época: “*Giovanni* é o espelho que todos precisávamos para a reflexão, depois de passarmos anos copiando modelos

heterossexuais de relacionamentos” (REIS, 1996, p. 17). O personagem Giovanni, no livro de Baldwin e na peça, diferencia-se da grande maioria dos personagens homoeróticos da literatura estadunidense pela espontaneidade e pela ausência de sentimento de culpa e conflitos de sexualidade. Assim como a maior parte dos personagens homoeróticos de James Baldwin, o italiano Giovanni vive seus relacionamentos com outros homens intensamente, sem medo, angústias ou tormentos. Ao contrário de David, que não consegue dizer a Giovanni que o ama, este diz que o americano foi o grande amor de sua vida: “Se você não puder me amar, eu vou morrer. Antes de você chegar, eu queria morrer, eu já te falei isso várias vezes [...] Eu nunca conheci ninguém como você. Eu nunca me senti assim, antes de você chegar” (BALDWIN, 2001, p. 130-131 - Tradução nossa - Grifo nosso)⁵⁷.

O discurso do jornalista Paulo Reis, na matéria da revista *SuiGeneris*, refere-se à questão de que o personagem do romance de Baldwin vai ao encontro do desejo dos gays de vivenciarem seus relacionamentos sem espelharem-se no modelo heterossexual, libertando-se da opressão da normatividade, dos padrões, para vivenciar o homoerotismo. Nos anos 1990, quando a peça foi aos palcos, as políticas GLS começaram a ganhar uma dimensão maior, o que é reforçado por Renan Quinalha, no artigo O movimento LGBT brasileiro: 40 anos de luta, publicado na revista *Cult*: “Sobretudo a partir dos anos 1990, profissionalizaram-se cada vez mais as entidades LGBT, nacionalizaram-se as organizações e emergiram novas frentes de integração e também de cooptação” (QUINALHA, 2018, p. 23). Havia, então, uma interligação entre a leitura de obras literárias de temática gay, assim como do romance *Giovanni*, com esse fortalecimento das políticas e discursos GLS, na década de 1990, ainda que essa obra de Baldwin não tenha sido reeditada no Brasil, nesta época.

A notoriedade do romance *Giovanni* e o maior empoderamento da comunidade gay provavelmente contribuíram para a realização da peça, dez anos depois da sua primeira adaptação. Nesta matéria da revista *SuiGeneris*, a de número 18, do ano de 1996, sobre a peça Giovanni, o jornalista Paulo Reis incluiu um trecho em separado, na segunda página, sobre James Baldwin, com uma foto do escritor, onde fez uma breve biografia e teceu comentários sobre o autor:

⁵⁷ If you cannot love me, I will die. Before you came I wanted to die, I have told you many times. I have never known anyone like you before. I was never like this before you came.

O escritor James Baldwin nasceu em 1924, em Nova York, onde foi educado. Sua escritura sempre esteve voltada para as minorias, desde o seu primeiro romance *Go Tell It on the Mountain*, de 53, e *Notes of a Native Son*, de 55. Autor de mais de vinte obras, entre ficção e não ficção, Baldwin recebeu os prêmios literários Eugene F. Saxon Memorial Trust, Rosental Fellowship, Guggenheim Fellowship, Partisan Review e Ford Foundation Grant. Não deixa de ser irônico que ele tenha recebido tantos prêmios importantes, vindo de grandes empresas WASP (brancas, protestantes e anglo-saxônicas), por falar de casamentos inter-raciais, homossexualismo, escravidão, preconceito. Dentro dos Estados Unidos, um país com setores extremamente sexistas, sectaristas e homofóbicos (REIS, 1996, p. 17 - Grifos do autor).

É pertinente ressaltar que o trecho da matéria citado aqui além de atender diretamente às demandas dos leitores da revista, ou seja, a então comunidade GLS, dando destaque à temática da sexualidade, mais particularmente da homossexualidade, destaca que se trata de um escritor negro, que escrevia sobre brancos e negros. A matéria cita, inclusive, que seus livros abordam o preconceito e os relacionamentos inter-raciais. Há, também, uma foto de James Baldwin, identificando ao leitor quem era aquele escritor. Todos esses fatores chamaram a atenção do público leitor da *SuiGeneris* que ainda não conhecia James Baldwin e que passa a se identificar com aquele escritor e com sua obra, por tratar de assuntos relacionados à sua realidade, ao seu contexto social.

Por se tratar de uma revista brasileira, a questão racial é pertinente, visto que está destacado, no texto sobre Baldwin, que ele trata de relacionamentos inter-raciais em seus romances. Assim, a recepção da obra de Baldwin, no Brasil, país de diversidade racial, abrange os leitores gays tanto negros quanto brancos. Muitos procuravam, principalmente, o romance *Giovanni*. Comentários como: “aquele romance da peça que saiu na matéria da *SuiGeneris*”, tornaram-se constantes na comunidade GLS. Após a matéria sobre a peça *Giovanni*, a revista citou James Baldwin em outra edição, desta vez no ano de 1997, ou seja, um ano após a primeira matéria sobre Baldwin, em um artigo escrito pelo dramaturgo Sérgio Britto, intitulado *Em Cena as Falsas Minorias*, no qual ele comenta sobre o romance *Numa Terra Estranha*, da editora Globo (1984):

Em *Terra Estranha*, James Baldwin, o grande autor americano, cria um personagem negro que se mata quando percebe que seu único valor dentro da sociedade branca é o tamanho de seu pênis e sua propalada potência sexual. Ele percebe claramente que isso é um rótulo que o elimina como ser humano e o transforma num bom animal sexual (BRITTO, 1997, p. 66).

Percebe-se, neste texto de Sérgio Britto, a alusão a uma temática que sinaliza em direção ao contexto político em que estavam e ainda estão inseridos, de forma estereotipada e preconceituosa, os homens gays (e também os heterossexuais) negros não apenas no Brasil, mas também em outros países, como os Estados Unidos, que é o do negro bom de cama e bem dotado. Inseridos no contexto desse estereótipo, os gays negros provavelmente sentiram-se atraídos a ler, além de *Giovanni*, o romance *Numa Terra Estranha*. A trajetória de Rufus, que é marcada no romance por esse estereótipo criado pelos brancos e que vem como alerta e crítica na narrativa, por parte de Baldwin, talvez faça com que os leitores negros se identifiquem com o personagem. Pode-se notar que o título do livro, no artigo de Sérgio Britto, citado aqui, por algum motivo, talvez por erro gráfico, aparece como *Terra Estranha* e não *Numa Terra Estranha*, como havia sido traduzido no Brasil até então, pela editora Globo, em 1984 e pela Rio Gráfica, em 1986.

O título deste artigo de Britto (1996), *Em Cena As Falsas Minorias*, no qual ele discute sobre a situação da população negra e da comunidade GLS no Brasil, também pode causar algum estranhamento, por conta da utilização da palavra “falsas” em referência às minorias, o que sugere uma posição preconceituosa por parte do dramaturgo em relação a essas pessoas. O argumento de Britto (1996) é que a população negra e a comunidade GLS no Brasil só são consideradas minorias porque não lhes deram visibilidade e representatividade na sociedade. Ele ainda diz que “as minorias deviam esquecer que são minorias. Deviam se livrar dos rótulos, quaisquer que sejam” (BRITTO, 1996, p. 66). A matéria, no entanto, não fez com que *Numa Terra Estranha* despertasse o mesmo interesse de *Giovanni*, nem mesmo entre o público GLS.

Voltando à peça com Carmo Dalla Vechia, Edson Fieschi e Stella Maria Rodrigues, ou seja, a segunda adaptação teatral de *Giovanni* e à matéria na revista *SuiGeneris*, de 1996, ambas não apenas refletiam o contexto em que a comunidade gay estava inserida naquela época, mas também atendiam aos seus anseios por um amor homossexual mais livre, com mais visibilidade. Mas não foi apenas a obra de Baldwin e sim os romances com a temática GLS que ganharam um *boom* na segunda metade da década de 1990, no Brasil. Mais conscientes politicamente de sua condição de subalternidade na sociedade, os leitores de romances da comunidade GLS, no Brasil, passaram a ler livros com os quais pudessem se identificar, com relação à sua sexualidade.

Na tese de doutorado *Histórias de confissões e de leituras: a emergência histórica das Edições GLS*, do Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Pernambuco, de 2007, Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega cita o comentário de um leitor que sinaliza para a necessidade que a comunidade LGBT tem de representação identitária na literatura. O comentário, inclusive, aponta para a importância e a popularidade do romance *Giovanni* entre os leitores do meio LGBT:

Sou do Rio de Janeiro. Chamo Eduardo, 45 anos, viciado em cinema e literatura. Quanto à temática sou extremamente eclético, mas gosto de procurar livros e filmes gays pois, como vivo num mundo dominado por um padrão que não é o meu, sinto falta de referências ao meu universo [...] Livro de temática gay que mais me impressionou: Giovanni, de James Baldwin (NÓBREGA, 2007, p. 218 - Grifo nosso).

O depoimento de Eduardo, citado por Nóbrega (2007), reflete a urgência e o desejo dos leitores gays por referenciais literários que atendam à sua realidade, ou como ele próprio diz “ao seu mundo”. Eduardo tem plena consciência, o que está evidente em seu discurso, de que vive em uma sociedade heteronormativa, que é dominante e que ainda tende a excluir LGBTs, inclusive na literatura. Uma dessas referências literárias que ele encontrou foi James Baldwin, dando destaque a *Giovanni*, como o livro de temática gay que mais o impressionou. Este depoimento fortalece a ideia de que o grande fator motivacional para a leitura de *Giovanni*, nos anos 1980 e 1990, foi o seu conteúdo homoerótico, que remetia ao contexto sócio-cultural das políticas GLS, assim como à representação identitária da relação homoafetiva. Nóbrega (2007) também discorre sobre a importância da literatura na questão dessas novas identidades:

A literatura passa a ser um dos lugares onde mais se evidenciam as novas políticas identitárias, ao reproduzir incessantes representações culturais sobre os sujeitos, visto que seria por meio dos sistemas simbólicos que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos (p. 112).

Dessa forma, a literatura é um veículo linguístico que estabelece uma importante relação com as políticas identitárias da sociedade, já que produz em seu texto representações do mundo cultural e social, de seus indivíduos, dessas novas identidades, a exemplo dos gays: “Mesmo os textos que não têm uma necessária ligação com a militância emancipatória do movimento gay, seriam importantes no sentido de

mostrarem este ser outro que adquire nas obras plena realidade (NÓBREGA, 2007, p. 91). Esta declaração da historiadora cai como uma luva para os romances de Baldwin, cujas narrativas não tratam sobre movimentos de militância gay, mas apenas personagens homoeróticos.

Na entrada do século 21, o interesse pela obra de James Baldwin teve uma queda significativa no Brasil. Praticamente não houve publicações dos romances de Baldwin, com exceção da edição de 2008 de *Giovanni*, pela editora Novo Século. Essa edição, aliás, contém um prefácio bastante interessante do jornalista, escritor, crítico e diretor de teatro Paulo Francis, escrito primeiramente em 1967 e reutilizado nessa edição de 2008.

No prefácio desta última edição, Paulo Francis (2008) tece comentários sobre a questão da forte presença da atmosfera homoerótica neste romance de James Baldwin: “Em 1950, o homossexualismo ainda era tratado de maneira cabalística nos romances destinados ao consumo popular. Baldwin foi um dos pioneiros da “normalização” do tema. E, à parte o detalhe histórico, a obra sobrevive por si própria” (p. 8 - Grifos do autor). Ainda que o texto desse prefácio tenha sido originalmente escrito em 1967, o fato de ter sido reutilizado pela editora em 2008 mostra que a homossexualidade ainda é uma questão imperativa no Brasil, que está presente nos discursos de nossa sociedade, principalmente meio acadêmico.

O fato é que na primeira década dos anos 2000 James Baldwin praticamente parou de ser comentado no circuito LGBT e seus livros, com exceção da edição da Novo Século pararam de ser publicados. Um exemplo desse esquecimento é a própria revista *SuiGeneris*, que não publicou mais nada sobre Baldwin até a sua extinção, em 2005. O interesse só voltou em 2017, ainda que sem publicações editoriais neste mesmo ano. O filme *Eu Não Sou Seu Negro*, do original *I Am Not Your Negro*, dirigido por Raoul Peck, que já foi citado na introdução deste trabalho e que estreou no Brasil em 2017, teve enorme repercussão no país, trazendo o nome de James Baldwin de volta ao cenário literário brasileiro no ano seguinte, em 2018, com as publicações de dois romances do escritor pela editora Companhia das Letras, com novas traduções: *Quarto de Giovanni*, com tradução de Paulo Henriques Britto e *Terra Estranha*, traduzido por Rogério W. Galindo. A editora também lançou recentemente, em 2019, com tradução de Jorio Dauster, o romance *Se a rua Beale Falasse*, do original *If Beale Street Could Talk*, lançado por Baldwin em 1974.

Dirigido por Raoul Peck e narrado por Samuel L. Jackson, *Eu Não Sou Seu Negro* é um documentário baseado em escritos inacabados de James Baldwin, sobre a

sua relação de amizade e militância com Medgar Evers, Malcolm X e Martin Luther King, todos notórios militantes pelos direitos civis dos negros nos EUA. Em seu artigo James Baldwin volta às livrarias em novas traduções, no site do jornal Estadão, Paulo Nogueira (2018) atribui ao filme *Eu Não Sou Seu Negro* a retomada do interesse por James Baldwin:

Mas o que realmente quebrou o gelo da criogenia literária foi o documentário *Eu Não Sou Seu Negro*, de Raoul Peck, baseado no último livro do escritor, *Remember This House*. Em 1979, Baldwin enviou uma carta ao seu editor, propondo contar uma parte da história dos EUA a partir da vida de três amigos assassinados em cinco anos, entre 1963 e 1968. Eram o ativista Medgar Evers; Malcolm X, paladino do nacionalismo negro; e o pastor pacifista Martin Luther King - todos afro-americanos. Porém, Baldwin morreu deixando um manuscrito de 30 páginas. Foi este esboço que Raoul Peck transfigurou no documentário narrado por Samuel L. Jackson. O filme foi candidato ao Oscar e exumou de vez o prestígio e a influência de James Baldwin (NOGUEIRA, 2018)⁵⁸.

Em seu texto, Paulo Nogueira considera o documentário como a maior mola propulsora do retorno ao interesse pela obra de James Baldwin e cita inclusive que o filme sedimentou o prestígio e a influência de Baldwin na literatura. A meu ver, *Eu Não Sou Seu Negro* influenciou sim na retomada do interesse pela obra do escritor, mas penso que no caso específico do Brasil, não foi apenas o filme. É óbvio que um filme candidato ao Oscar ajuda a projetar, ou no caso de Baldwin, “reprojetar” o nome de um escritor cuja obra, ainda que inacabada, tenha sido material para uma película cinematográfica. Mas, além do filme, a temática hoje chamada de interseccionalidade e a masculinidade negra, abordadas por James Baldwin, principalmente em seus romances, foram primordiais para a retomada da leitura da obra em *terras brasilis*, pelo fato de que estão em alta no atual contexto político-social tanto dos EUA quanto do Brasil.

No artigo Por que a obra de James Baldwin precisa ser lida no Brasil, no site Nexô, Juliana Domingos de Lima (2018) diz que o filme trouxe de volta o interesse pelos livros de James Baldwin, mas destaca também a importância de outros fatores presentes na obra do escritor que estão relacionados ao atual contexto sócio-político brasileiro, aos discursos que hoje imperam na sociedade. Dessa forma, para a jornalista:

⁵⁸ Disponível em: {<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,james-baldwin-volta-as-livrarias-com-novas-traducoes,70002438353>}. Acesso em 10/01/2019.

“O filme renovou o interesse pela obra e pelo ativismo de Baldwin. As questões de raça, sexualidade e gênero presentes em seus livros também ganham atenção privilegiada em uma época de intenso protagonismo dessas pautas no debate político” (LIMA, 2108)⁵⁹. A jornalista do Nexo não cita especificamente a interseccionalidade e a masculinidade, mas estas fazem parte das questões de sexualidade e gênero mencionadas por ela, que são alvos de debates político-culturais, principalmente no meio militante e acadêmico brasileiro. Esses debates, aliás, foram fomentados, em grande parte, por feministas negras, como bell hooks⁶⁰, Audre Lorde e Toni Morrison. As questões de gênero, particularmente com relação à mulher negra, são constantemente trabalhadas por Baldwin: “Você não sabe, e não há nenhum jeito no mundo de você descobrir, como é ser uma mulher negra neste mundo e a maneira que os homens brancos e os negros, também, baby, tratam você” (BALDWIN, 1993, p. 347 - Grifo do autor - Tradução nossa)⁶¹. Esta fala de Ida, dirigida à Cass, sua amiga branca, ecoa como um desabafo de uma mulher negra sobre sua condição social. Em uma entrevista ao mesmo artigo do site Nexo, o sociólogo Márcio Macedo discorre sobre a relevância da obra de Baldwin no atual contexto sócio-cultural do Brasil, citando a interseccionalidade e a masculinidade:

Diria que Baldwin é conhecido de um público leitor muito específico, mas não do grande público. Isso tem mudado mais recentemente, com uma discussão contemporânea sobre interseccionalidade trazida por feministas negras, a maior visibilidade da comunidade LGBTT⁶² negra e de filmes que resgataram a figura de Baldwin, como o documentário *Eu Não Sou Seu Negro*, além de uma discussão mais aprofundada a respeito de masculinidade e, especificamente masculinidade negra, que veio a reboque das contribuições e problematizações do feminismo negro e do movimento LGBTT negro (MACEDO, 2018)⁶³.

Percebemos que o texto de Macedo cita o documentário *Eu Não Sou Seu Negro* não como o fator principal de retomada do interesse pela obra de Baldwin no Brasil, mas como um dos fatores, entre eles a interseccionalidade e a masculinidade negra,

⁵⁹ Disponível em: {<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil>}. Acesso em 15/01/2019.

⁶⁰ O nome da autora é escrito sempre em letras minúsculas, por exigência dela mesma.

⁶¹ You don't know, and there's no way in the world for you to find out, what it's like to be a black girl in this world, and the way white men, and black men, too, baby, treat you.

⁶² Márcio Macedo usa a sigla com um LGBTT, com T duplo, um para designar transexuais e o outro para travestis.

⁶³ Disponível em: {<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil>}. Acesso em 09/09/2019.

presentes nas narrativas de Baldwin, que passaram a ser pautas de discussões contemporâneas, dentro dos movimentos do feminismo negro e da comunidade LGBT negra. Aliás, na visão de Macedo (2018), foram as feministas negras que trouxeram à discussão a problemática da interseccionalidade. Da mesma maneira, Hélio Menezes (2018), no posfácio da edição de *O Quarto de Giovanni*, da Companhia das Letras, reforça a importância da interseccionalidade na volta do interesse pela obra de Baldwin:

Baldwin costurou e entrelaçou sutilmente temáticas a conflitos de classe e políticas de gênero e sexualidade, entendendo-as como fatores que se codeterminam décadas antes de o conceito de interseccionalidade ganhar protagonismo no meio intelectual e militante. Talvez por isso a “redescoberta” de seus livros na última década tenha se dado de modo tão intenso (MENEZES, 2018, p. 220-222 - Grifo do autor).

Ou seja, na contemporaneidade, ao contrário dos anos 1980 e 1990, não é unicamente a temática homoerótica dos romances de Baldwin a responsável pela sua leitura no Brasil e sim a soma desse tema às questões da interseccionalidade e da masculinidade negra, que atendem as urgências discursivas das minorias não apenas LGBT, mas também dos homens e mulheres negras no Brasil.

Essa ligação entre a obra de Baldwin e o contexto político da contemporaneidade, com relação às minorias, no qual as discussões sobre interseccionalidade passaram a fazer parte, também contribuiu, além do documentário *Eu Não Sou Seu Negro*, para a retomada do interesse pelo escritor. Ainda que a ideia de interseccionalidade tenha sido desenvolvida primeiramente por Kimberlé Crenshaw em 1989, ela só passou a ser pauta constante de discursos voltados para as questões de gênero e sexualidade, no Brasil, mais recentemente, com as feministas negras mais populares entre ativistas (Kimberlé Crenshaw é mais conhecida no meio acadêmico, tanto nos EUA quanto no Brasil), como Angela Davis e bell hooks.

O interesse pela obra de Baldwin voltou a emergir, a partir de 2017-2018, devido, como também alega Márcio Macedo (2018) em sua entrevista ao Nexo, à temática da masculinidade negra. A ideia de masculinidade envolve questões como a sexualidade, o patriarcado, o sexismo e a violência contra a mulher. Estas questões estão presentes nos romances de Baldwin, a exemplo de *Another Country* e *Just Above My Head*. Em *Another Country*, por exemplo, o personagem Rufus, ao longo de seu namoro com a sulista Leona, a agride verbal e fisicamente. Da mesma forma, neste romance, na

relação do casal Cass e Richard, que são brancos, há uma cena de extrema violência física contra Cass, que é literalmente espancada por Richard. Essas cenas, inclusive, são discutidas nesta tese, no capítulo destinado às masculinidades. Tem havido, na militância negra e nas universidades brasileiras, um maior aprofundamento das discussões sobre a masculinidade negra, mais uma vez a cargo das feministas negras, como diz inclusive Márcio Macedo (2018) em sua entrevista para o Nexo.

O discurso sobre as questões do sexismo e principalmente da violência contra a mulher, cometida por seus parceiros, tem feito parte do atual contexto sócio-político brasileiro e tem ganhado cada vez mais destaque dentro da comunidade negra. O fato de estas questões relacionadas à masculinidade negra, apontadas por Macedo (2018), fazerem-se presentes na obra de Baldwin e serem tão atuais, torna a relevância de seus livros ainda mais forte, na contemporaneidade.

A editora Alice Sant'Anna, responsável pelas novas edições dos romances de Baldwin pela Companhia das Letras, também entrevistada na mesma matéria do site Nexo, concorda com a visão de Márcio Macedo (2018) que a abordagem nas temáticas de Baldwin das questões de raça e da violência nas relações, contribuiu bastante para a recente retomada da leitura da obra de Baldwin no Brasil, visto que esses temas se comunicam com o atual contexto das políticas das minorias sexuais e negras de nosso país: “Ao abordar, com estilo brilhante, límpido e fascinante - temas como a questão racial, a bissexualidade, a homossexualidade, as relações violentas, as opressões veladas e escancaradas, Baldwin se tornou uma leitura urgente para esses tempos” (SANT'ANNA, 2018, p.)⁶⁴. As palavras de Sant'Anna fazem referência à bissexualidade e à homossexualidade, que são presença constante na obra de Baldwin, mas acrescentam a questão de raça e da violência nas relações. A reflexão sobre a raça costuma fazer-se presente nos diálogos entre os personagens negros de Baldwin:

“Então”, ela diz com lucidez, “você, na sua viagem, agora. E você sabe, assim como eu sei - se você é branco, tudo certo, se você é pardo, pode ficar por perto. Mas se você é *negro* - *sai de perto, sai de perto, sai de perto!* Cantando ou ensinando, no norte ou no sul, não faz diferença. É assim que as coisas são (BALDWIN, 2000, p. 183 - Grifos do autor - Tradução nossa)⁶⁵.”

⁶⁴ Disponível em { <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil> }. Acesso em 15/06/2019.

⁶⁵ “So”, she says soberly, “you, on your journey now. And you know, just like I know-if you white, all right, if you brown, you can hang around. But, if you *black-step back, step back, step back!* Singing or teaching, North or South, it don’t make no difference. That’s the way it is.”

Nesta fala, a freira e professora negra Dorothy, em uma conversa com Arthur, durante uma de suas viagens com a banda, revela que, mesmo que exerçam profissões relativamente conceituadas, os negros sofrem preconceitos de raça. A violência nas relações, por sua vez, está inserida no sexismo e no ódio à mulher, presente nos romances de Baldwin. Devo ressaltar que a violência, nas obras de Baldwin, na maioria das vezes, ocorre por parte do homem contra a mulher. Não há violência nos relacionamentos entre os casais homoeróticos, nos romances do escritor.

Todas essas temáticas, presentes nas obras de James Baldwin, estão também inseridas nas discussões contemporâneas, particularmente nas políticas das minorias negra e LGBT, o que nos remete mais uma vez à função do autor pensada por Foucault (1992), que está relacionada à discursividade, à produção e circulação dos discursos do autor na sociedade, de maneira relevante, que perdure e resista ao tempo. Dessa forma, podemos notar a crucial importância da interligação das temáticas de James Baldwin com os diferentes contextos político-culturais das minorias, em suas respectivas e distintas temporalidades.

Assim, essa discussão sobre a recepção da obra de James Baldwin no Brasil, revela em seu escopo que a escrita de Baldwin, ao contrário de ser datada, é imortal e universal, já que suas temáticas tratam da alma humana, dos excluídos, das vivências e experiências daqueles que vivem pelas beiras e cujo maior desafio na vida é garantir a sobrevivência, em um mundo que quase a todo momento procura apagar sua existência ou fazer de tudo para torná-la menor, sem voz, enfraquecida e subserviente.

Todos esses fatores, portanto, fazem a obra de James Baldwin adquirir um caráter extremamente relevante e sobretudo político, também no Brasil. Assim, é com essa ideia de relevância política da obra de James Baldwin, que encerro este capítulo e abro a porta para o próximo que, por sinal, aborda a primeira temática central desta pesquisa: a masculinidade em *Another Country* e *Just Above My Head*.

2 - Masculinidades

Neste segundo capítulo há uma abordagem voltada à presença de uma masculinidade plural nos dois romances de Baldwin aqui trabalhados. Diferentemente das obras literárias afroamericanas produzidas em sua época, James Baldwin foge da masculinidade ligada à heterossexualidade, que não permite a presença da diversidade sexual. O que fiz neste momento da tese foi discutir como Baldwin inseriu nuances em seus personagens masculinos centrais, que fizeram com que estes fossem construídos sem o caráter heteronormativo dos romances dos *negritude writers*. Adicionada a essa questão, há a discussão da masculinidade negra e sua relação com o patriarcado que, por sua vez, vem como uma reprodução da sociedade patriarcal branca e detentora do poder.

2.1 - Masculinidade Plural

O estudo e análise das obras literárias afroamericanas, particularmente da literatura produzida pelos *negritude writers*, no que tange ao quesito masculinidade, quase sempre irão se deparar com duas características: a virilidade e a heterossexualidade do homem negro. Ou seja, os romances de protesto adotavam como padrão a presença de personagens masculinos viris e heterossexuais.

Dessa forma, os personagens masculinos nas obras de Richard Wright e de outros *negritude writers* eram sempre másculos e heterossexuais. Esta imagem de virilidade e heteronormatividade do homem afroamericano, expressa pela literatura negra estadunidense, vai ao encontro do pensamento de Paul Gilroy (2007), segundo o qual a comunidade masculina afroamericana, por ainda estar submetida ao domínio da hegemonia branca, acaba por adotar um modelo de relação social disseminado por esta sociedade dominante, que é baseado na noção de virilidade e heterossexualidade masculinas.

Este modelo do homem afroamericano, calcado em uma masculinidade viril e heterossexual é, para Gilroy (2007), além de uma estratégia de defesa contra o racismo, uma replicação do patriarcado branco. Esse padrão heteronormativo estabelecido pela sociedade afroamericana acaba sendo adotado também na sua literatura, nas obras dos

negritude writers e perdura até nas obras literárias afroamericanas mais recentes, em que os personagens masculinos são costumeiramente viris e heterossexuais. Essa característica peculiar da literatura afroamericana reforça a ideia de que, como diz Erich Auerbach (2004), a literatura moderna é uma arte que costuma expressar a realidade cultural de uma sociedade e de seu povo, assim como de sua época. Ou seja, se na época da geração *negritude writers*, e mesmo na atualidade, a comunidade afroamericana estava e ainda está culturalmente aprisionada a normas heteronormativas, isso acaba por se refletir em sua literatura.

No entanto, na contramão do padrão da literatura afroamericana, em particular a produzida nas décadas de 1940, 1950 e 1960, segundo o qual os personagens masculinos eram sempre heterossexuais, está o escritor James Baldwin, cujas obras abordam relacionamentos sexuais e amorosos entre homens negros, assim como entre brancos e negros. Nos romances *Another Country* e *Just Above My Head*, a masculinidade dos personagens centrais negros é caracterizada, como de costume na literatura afroamericana, pela virilidade, mas também é tensionada pela ambiguidade, pela transitoriedade sexual. Os personagens masculinos destas duas obras são homens viris, mas que não seguem o padrão heteronormativo das obras da época, porque se relacionam tanto com mulheres quanto com outros homens, inclusive sem culpas nem conflitos com relação a sua sexualidade. Esta característica da diversidade sexual na obra de James Baldwin desestabilizou e embaralhou o modelo literário que era adotado pela geração dos *negritude writers*.

Voltando a discussão sobre *Another Country*, cuja publicação é anterior a *Just Above My Head*, com relação à questão da masculinidade, os personagens masculinos centrais remetem, na questão física, ao padrão da literatura afroamericana: Vivaldo, Eric e Rufus são descritos na narrativa como homens fisicamente másculos. É importante levar em consideração a ideia de masculinidade que se tinha na época em que se passa a narrativa, que, no caso de *Another Country*, é o início dos anos 1960:

Aqui estava Vivaldo, alto, esbelto e com seu ar cansado, vestido, como de costume, de preto e branco; sua camisa branca estava aberta, quase até à altura do umbigo e estava suja, agora, com os pelos do peito à mostra, encaracolados. Seus cabelos, sempre muito longos, estavam assanhados, caindo sobre sua testa. Ele sentiu o cheiro do suor de Vivaldo, de suas axilas, de sua virilha e percebeu o quanto as

pernas dele eram compridas (BALDWIN, 1993, p. 344 - Tradução nossa)⁶⁶.

A descrição física dada por Baldwin ao personagem Vivaldo, que corresponde a um homem alto, esbelto, de cabelos longos, desleixado, de camisa aberta, deixando à mostra o peito cabeludo, era o modelo de masculinidade vigente no contexto cultural do início da década de 1960. Segundo Fernando Seffner (2003), não há como definir um conceito único e exato de masculinidade, porque ela é construída culturalmente, no decorrer do tempo, em contextualizações diferentes. No caso, a masculinidade de Vivaldo, em *Another Country*, está relacionada culturalmente ao visual *hippie* da década de 1960, que era bem desleixado, a exemplo dos cabelos longos e da camisa suja e aberta, com o peitoral à mostra, do personagem.

No romance *Just Above My Head*, os personagens masculinos Arthur e Crunch são apenas amigos, mas no decorrer da narrativa acabam se apaixonando e vivendo um grande amor, ao qual se entregam sem culpa, angústia ou conflitos de natureza sexual. Assim como acontece com os personagens Vivaldo e Rufus, Arthur e Crunch seguem o padrão da literatura afroamericana, com relação à virilidade:

Aí vem Crunch. Ele era grandão, o maior daqueles que viriam a ser o quarteto As Trombetas de Zion. Se o trovão pudesse ser visto, eu imaginava que ele se pareceria com Crunch. E o mesmo com relação a inocência. Ele tinha um cabelo bem grosso, preto e emaranhado, nariz largo o que parecia, de alguma maneira, agressivo e desafiador, lábios grossos, um belo sorriso, perfeitamente reto, que mostrava muitos dentes. Ele era magro, mas emanava força, jogava basquete, e era o rapaz que mais tinha sucesso com as “ladies”: seu termo (BALDWIN, 2000, p. 85-86 - Tradução nossa - Grifo do autor)⁶⁷.

A masculinidade de Crunch e Arthur, contudo, é tensionada pela sexualidade transitória dos personagens, que se relacionam, no campo afetivo e sexual, com mulheres e homens, indistintamente. Não se trata, então, de uma masculinidade

⁶⁶ Here was Vivaldo, long, lean and weary, dressed, as he almost was, in black and white, his shirt was open, almost to the navel, and the shirt was dirty now, and the hair on his chest, curled out; the hair on his head, which was always too long, was tousled, and fell over his forehead; and he smelled Vivaldo's sweat, his armpits and his groin, and was terribly aware of his long legs.

⁶⁷ Here comes Crunch. He was big, the biggest boy in what was to become The Trumpets of Zion quartet. If thunder could be seen, then, I imagine that thunder would look like Crunch; and so would innocence. He owned several plantations of very thick, tangled black hair, a wide nose, which seemed somehow, both aggressive and abused, heavy lips, a beautiful grin, lots of white teeth, perfectly straight. He was skinny, but powerful, played basketball, and was the boy who made out best with “the ladies”: his term.

hegemônica que, como diz Seffner (2003), tem um cunho mais tradicional e está comumente associada à heterossexualidade.

Tanto em Crunch quanto em Arthur, a masculinidade que se expressa em suas características físicas, que remete ao padrão da virilidade, vem acompanhada de uma indefinição quanto à sexualidade, que transita, desliza entre homens e mulheres. Crunch e Arthur são apresentados como dois homens que se apaixonam e sentem desejo sexual tanto por homens quanto por mulheres. Em uma conversa com seu irmão Hall, quando este lhe pergunta por que ele se relacionou com Crunch e com Jimmy (outro namorado de Arthur), ao passo que gosta também de mulheres, Arthur responde: “E, seja lá o que for, que te faz feliz é isso o que você deve fazer, e seja lá quem for, que faz você feliz é lá que você deve estar” (BALDWIN, 2000, p. 560 - Tradução nossa)⁶⁸. Apesar de ser um tanto revelador, este breve momento de discussão sobre sexualidade é raro nas obras de James Baldwin. Arthur, assim como os outros personagens masculinos de James Baldwin, em geral, não tem o hábito de se explicar com relação à sexualidade. Arthur apenas vivencia seus desejos sexuais, suas paixões com homens e mulheres, sem sofrer crises e nem se preocupar com rótulos.

Essa ideia da masculinidade associada à virilidade é abordada por Baldwin, através da reflexão de seus personagens. Há passagens, no decorrer da narrativa, em que os personagens relembram suas experiências sexuais com homens másculos que, nas premissas da masculinidade hegemônica, seriam heterossexuais. As lembranças vêm acompanhadas de reflexões, mas sem julgamentos, por parte dos personagens:

Às vezes, seus encontros tinham sido muito, muito prazerosos, até mesmo bonitos; às vezes os encontros tinham evoluído para uma amizade, amigos que dormiam juntos sempre que se encontravam, pelo prazer que proporcionava a ambos, por lhes trazer tranquilidade. Não era amor, mas algo muito próximo de amor, e mais fácil; mas, ainda que fosse mais fácil, não era suficiente. Ambas as partes envolvidas reconheciam isso, o que era, em certo sentido, a prova de sua amizade: *Ah, eles podiam dizer, brincando, enquanto se vestiam novamente, nós sempre vamos ter um ao outro!* Alguns desses homens eram casados, com filhos, homens cuja masculinidade nunca tinha sido questionada por ninguém, talvez, sobretudo, nem por eles mesmos: e, de fato, não havia razão para questionar isso. Eles estavam vivendo suas vidas e seus amores. (BALDWIN, 2000, p. 460 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁶⁹.

⁶⁸ And, whatever makes you happy, that's what you are supposed to do, and whoever makes you happy, that's where you are supposed to be.

⁶⁹ Sometimes his encounters had been very, very pleasant, even beautiful; sometimes the encounters had led to friendship, friends who slept together whenever they met, for the pleasure it gave them both, for the

Pode-se perceber, então, que Arthur pode até associar a masculinidade à virilidade, mas não a associa à heterossexualidade. Para ele, parece ser bastante natural que um homem masculino, que é casado e tem filhos, também goste de fazer sexo com outro homem, que sinta desejo pelo corpo masculino. O que o discurso de Arthur indica é que na concepção dele, a masculinidade pode estar relacionada à virilidade, mas não necessariamente à heterossexualidade. Arthur diz que há casos em que se é construída uma relação de cumplicidade, de amizade entre esses homens. Talvez seja algo que na atualidade os americanos chamam de *fuck buddies*, ou seja, amigos de foda. Trata-se, como Arthur diz, de amigos que costumam dormir juntos e transar.

Arthur se prontifica a dizer também que não há nada de errado nisso, já que a vida é deles. Mesmo que em um primeiro momento, em seu discurso, Arthur diga que não havia amor entre esses homens, ele acaba admitindo, talvez até de forma contraditória, que nem sempre se tratava apenas de sexo e amizade, mas também amor, quando no final de sua fala, ele diz “seus amores”, referindo-se a esses indivíduos. Então, o que essa brecha no discurso de Arthur demonstra é que as possibilidades não se fecham, de forma definitiva. Por isso, esse teor de pluralidade na masculinidade desses personagens.

De forma bastante similar a Arthur, Eric, de *Another Country* entrega-se a reflexões advindas de memórias, quando relembra sobre os homens com quem foi para a cama ao longo de suas experiências sexuais. Eric também faz alusões às suas aventuras sexuais com homens másculos, que apontam para o modelo da masculinidade hegemônica, mas cuja sexualidade e desejo, como dele próprio, transitam entre homens e mulheres:

E ele pensou nesses homens, naquele exército ignorante. Eles eram maridos, pais, *gangsters*, jogadores de futebol americano, andarilhos; e eles estavam em todos os lugares. Ou estavam, de qualquer modo, em todos os lugares em que se tinha assegurado a ele de que eles não seriam encontrados e a necessidade que eles lhe mostravam era uma que eles mal sabiam que tinham, a qual eles passavam suas vidas negando, que os atingia e os entorpecia, fazendo seus membros

ease it brought them. This was not love, but it was very close to love, and easier; but, though it was easier, it was not enough. Both parties recognized this, which was, in a sense, the proof of their friendship: Ah, they could say, jokingly, as they were getting dressed again, We'll always have each other! Some of these men were married men, with children, whose masculinity had never been questioned by anyone, including, perhaps, above all, themselves: and, indeed, there was no reason to question it. They were living their lives, and their loves.

pesados como os de pessoas sonolentas ou que se afogavam e que só poderia se satisfazer na escuridão vergonhosa e punitiva, e rapidamente, tendo a fuga e aversão como o resultado do ato. Eles iam embora, com uma espécie de infecção lancionada, mas com a raiz dela ainda dentro. Dias ou semanas ou meses podiam passar - ou até mesmo anos - antes que, mais uma vez, furtivamente, em um vestiário vazio, em uma escadaria vazia ou em um telhado, nas sombras da parede de um estacionamento, em um carro estacionado, ou no quarto de um amigo que está fora, eles se entregavam às mãos, à masturbação, afagos e beijos do sexo anônimo e desprezado (BALDWIN, 1993, p. 211 - Tradução nossa)⁷⁰.

Eric também fala sobre esses homens masculinos, que se entregam ao sexo com homens e mulheres. A diferença do discurso de Eric para o de Arthur é que o sexo com os homens é feito às escondidas, furtivamente, às pressas, às escuras, com vergonha, culpa, como algo proibido e que pode gerar punição. Eric diz, inclusive, que estes homens, que levam uma vida social forjadamente calcada na heterossexualidade, não admitem nem para si que sentem tesão por outros homens. Contudo, ao contrário do que relata Arthur, entre estes homens a que Eric se refere não há sinais de cumplicidade e nem amizade. Não há nenhum tipo de laço afetivo ou a menor possibilidade de amor. Além disso, são homens que se sentem extremamente envergonhados por esse desejo e que ao satisfazê-lo iam embora sem a mínima possibilidade de remarcarem um encontro com seu parceiro sexual. Ao contrário dos homens a que Arthur se refere, tudo era momentâneo, não há brechas para nada além do sexo casual. Trata-se, então, de mais uma evidência da pluralidade da masculinidade na obra de Baldwin.

Pode-se notar, no discurso de Eric, já no início, sua crítica a esses homens, quando ele os chama de “exército ignorante”. Eric não se considera um deles, mesmo porque é casado com Yves e não sente culpa e nem vergonha de se relacionar com homens. Eric, assim como os homens de Baldwin aqui discutidos, Vivaldo, Rufus, Arthur e Crunch, não escondem seus relacionamentos homoeróticos e nem os veem como proibidos ou vergonhosos.

⁷⁰ And he thought of these men, that ignorant army. They were husbands, they were fathers, gangsters, football players, rovers; and they were everywhere. Or they were, in any case, in all of the places he had been assured they could not be found and the need they brought to him was one they scarcely knew they had, which they spent their lives denying, which overtook and drugged them, making their limbs as heavy as those of sleepers or drowning bathers, and which could only be satisfied in the shameful, the punishing dark, and quickly, with flight and aversion as the issue of the act. They fled, with the infection lanced but with the root of the infection still in them. Days or weeks or months might pass-or even years-before, once again, furtively, in an empty locker room, on an empty stairway or a roof, in the shadow of a wall in the park, in a parked car, or in the furnished room of an absent friend, they surrendered to the hands, to the stroking and fondling and kissing of the despised and anonymous sex.

O próprio James Baldwin, no que se revela como mais um sinal de que ele muitas vezes usava suas experiências pessoais ou de pessoas que ele conheceu ao longo de sua vida em seus romances, o que nos leva de volta à Escrivência, relata em seu ensaio *Freaks and the American Ideal of Masculinity*, que se envolveu com homens parecidos com os citados por seu personagem Eric:

Esses homens se pareciam com policiais, jogadores de futebol americano, soldados, marinheiros ou presidentes de banco, publicitários, boxeadores, trabalhadores de construção; eles tinham mulheres, amantes e filhos. Eu algumas vezes os vi em outros cenários - durante o dia. Às vezes eles falavam comigo, outras não, já que a angústia tem dias e estilos variados. Mas eu os tinha visto primeiramente no banheiro, às vezes de joelhos ou olhando por cima do reservado, ou no urinol se masturbando, encarando outro homem também se masturbando, e com esse miasma nos olhos. (BALDWIN, 1998, p. 821 - Tradução nossa)⁷¹.

O depoimento de Baldwin é bastante semelhante ao de Eric. Assim como seus personagens, Baldwin fala sobre homens que são o estereótipo do macho, que sentem desejo por outros homens e saem em uma busca desenfreada por sexo anônimo. Baldwin cita, inclusive, jogadores de futebol americano, que são, na cultura estadunidense, símbolos da masculinidade hegemônica. Segundo Baldwin, a busca desses homens por sexo era marcada muitas vezes por angústia. No mesmo depoimento, Baldwin diz que “isso era solitário, impessoal e humilhante” (BALDWIN, 1998, p. 821 - Tradução nossa)⁷². Na ficção ou na realidade, estes são homens que, possivelmente, não se permitem ter nada com outro homem além do sexo anônimo, escondido, por acharem que sua masculinidade será afetada de forma mais intensa, se tiverem um caso amoroso.

Na cabeça de muitos homens, o sexo com outro homem é permitido, principalmente se eles forem ativos na relação, mas namorar é uma fronteira ameaçadora à sua masculinidade. Por outro lado, talvez eles não se envolvam em relacionamentos por medo de serem descobertos e então hostilizados pela sociedade, o que muitas vezes acontece. Ou, ainda, em sua subjetividade, eles sintam apenas desejo

⁷¹ These men looked like cops, football players, soldiers, sailors, Marines or bank presidents, admen, boxers, construction workers; they had wives, mistresses and children, I sometimes saw them in other settings-in, as it were, the daytime. Sometimes they spoke to me, sometimes not, for anguish has many days and styles. But I first had seen them in the men's room, sometimes on their knees, peering up into the stalls, or standing at the urinal stroking themselves, staring at another man stroking, and with this miasma in their eyes.

⁷² It was lonely, impersonal and demeaning.

sexual, tesão por outros homens e queiram apenas satisfazer este desejo. Logo, essa também é outra possibilidade. A angústia, nesse último caso, pode vir por conta de eles mesmos não compreenderem por que sentem apenas desejo e não amor, como acontece com relação às suas esposas e namoradas.

No entanto, o mesmo Eric, de *Another Country*, também vem para abalar essa construção física tão fortemente masculinizada dos outros personagens masculinos centrais de Baldwin. Ou seja, Eric também acaba por reforçar essa ideia de masculinidade plural em relação aos personagens de Baldwin. O fato é que, ao contrário de Rufus, Vivaldo, Arthur e Crunch, Eric é andrógino. Após descrever Eric, primeiramente na narrativa como ruivo e com olhos azuis, Baldwin o descreve, mais tarde, como uma pessoa andrógina:

O nariz era deslumbrante e um pouco pequeno, com mais osso, no entanto, do que cartilagem. E os lábios, cheios, levemente entreabertos, eram solitários e indefesos, o queixo teimoso mal os protegia. Era o rosto de um homem, de um homem atormentado. Contudo, da mesma maneira precisa que a boa música depende, em última análise, do bom silêncio, essa masculinidade era definida e tornava-se poderosa, por algo que não era masculino. Mas que não era feminino também, e alguma coisa em Vivaldo resistia à palavra *andrógino*. Era uma qualidade à qual um grande número de pessoas reagiria sem saber a que elas estavam reagindo. Havia muita força no rosto e muita suavidade. Mas, como a maioria das mulheres não é suave e nem a maioria dos homens fortes, tratava-se de um rosto que sugeria, continuamente, nas profundezas, a verdade sobre nossas naturezas (BALDWIN, 1993, p. 330 - Tradução nossa - Grifo do autor)⁷³.

O que se percebe, na visão de Vivaldo, é que Eric tem traços delicados e sensuais, em um rosto cuja expressão denota ao mesmo tempo muita suavidade e força. Nesta descrição de Eric, feita sob os olhos de Vivaldo, a androginia⁷⁴, vista com certa

⁷³ The nose was flaring and slightly pug, more boné, nevertheless, than flesh. And the full, slightly parted lips were lonely and defenseless, barely protected by the stubborn chin. It was the face of a man, a tormented man. Yet, in precisely the way that great music depends, ultimately on great silence, this masculinity was defined and made powerful, by something which was not masculine. But it was not feminine, either, and something in Vivaldo resisted the word *androgynous*. It was a quality to which great numbers of people would respond without knowing to what it was they were responding. There was great force in the face, and great gentleness. But, as most women are not gentle, nor most men are Strong, it was a face which suggested, resonantly, in the depths, the truth about our nature.

⁷⁴ Para Molina (2017) a androginia está presente em toda a história, assim como nas religiões e na mitologia grega. A visão de Molina (2017) é de que a androginia é uma idéia, um conceito livre das amarras da polaridade, das normas e obrigações impostas pela heteronormatividade e está permeada por ambiguidade, pela derrubada de fronteiras de sexualidade e gênero. O andrógino seria, sob essa ótica, a pessoa plena em suas potencialidades. Essa visão de Molina (2017) da androginia, em meu entender aproxima-se bastante da ideia de masculinidade plural discutida aqui, na literatura de James Baldwin.

resistência, tem algo de misterioso, de indefinível. Baldwin, na descrição feita por Vivaldo, não cai na armadilha do senso comum, de associar a mulher à suavidade e o homem à força. Logo, o que diferencia Eric de Rufus, Vivaldo, Crunch e Arthur é que a sua masculinidade era ainda mais plural. Além de não estar associada à heterossexualidade, a masculinidade de Eric, ao contrário dos outros personagens masculinos de Baldwin, tinha um teor de androginia, de mistério, um misto de força e delicadeza.

Essa masculinidade não hegemônica, presente em *Just Above My Head*, assim como em *Another Country*, que não se prende à heterossexualidade, também é discutida por Fernando Seffner (2003). Segundo ele, não há uma única ideia de masculinidade, mas de masculinidades. A ideia de uma pluralização da masculinidade dada por Seffner (2003) está ancorada no sentido de que não se trata de um conceito único, que se fecha na concepção de algo hegemônico, atrelado à heteronormatividade. Dessa forma, a masculinidade é vista como algo ainda não definido, que se manifesta também com a ambiguidade sexual, com a bissexualidade, com a transitoriedade, enfim, com uma sexualidade instável, que não se define como heterossexual nem homossexual.

Assim, para Seffner (2003) é impossível aplicar um único conceito à masculinidade, porque essa pode ser vivenciada por homens que não se definem sexualmente, que não se encaixam em nenhum rótulo. São homens, portanto, que tem uma masculinidade acompanhada por uma sexualidade permeada pela experimentação, que não cabe em caixinhas, visto que eles se relacionam com pessoas tanto do sexo masculino quanto feminino. É isso o que acontece com os personagens Vivaldo, Eric, Rufus, Arthur e Crunch. Fora da ficção, também em seu ensaio já citado aqui *Freaks and the American Ideal of Manhood*, em português algo como Aberrações e o ideal americano de Masculinidade, o próprio James Baldwin tece comentários ácidos sobre a concepção de masculinidade dos estadunidenses. Trata-se do último texto completo de James Baldwin, publicado originalmente em 1985, na revista *Playboy*, ou seja, dois anos antes de sua morte:

O ideal americano, então, de sexualidade parece ter suas raízes no ideal americano de masculinidade. Esse ideal tem criado cowboys e índios, mocinhos e bandidos, punks e garanhões, caras durões e sensíveis, machões e bichas, negros e brancos. É um ideal tão estaticamente infantil que é virtualmente proibido - como um ato antipatriota - que o garoto americano evolua para uma complexidade

da masculinidade (BALDWIN, 1998, p. 815 - Tradução nossa - Grifo do autor)⁷⁵.

Logo, a concepção de Baldwin sobre o ideal de masculinidade da sociedade estadunidense é de que esta é extremamente estereotipada, visto que está atrelada a rótulos, a figuras estáticas, pré-concebidas do homem, em que uma imagem é o total oposto da outra, em uma polarização, como o machão e a bicha. Para Baldwin, a possibilidade de haver um hibridismo ou uma transitoriedade na masculinidade, tornando-a complexa e plural, é vista como uma espécie de ameaça à estabilidade, à padronização da própria sociedade estadunidense. O ideal, nesta sociedade é que o garoto americano, como diz Baldwin, defina-se como durão ou delicado, mas jamais uma mistura dos dois, porque isso já desestabilizaria a ideia de masculinidade, que não pode ser algo complexo e sim estável, bem definido e seguro.

Segundo Baldwin, a masculinidade e a complexidade andam juntas e talvez seja por isso que seus personagens masculinos não se definam com relação à sua sexualidade. Vivaldo, Eric, Rufus, Arthur e Crunch são homens complexos, ora bandidos ora mocinhos, ora fortes ora vulneráveis. Eles são apaixonados e traem seus parceiros e parceiras, dão vazão ao seu desejo, que é fluido e instável. Baldwin reluta até em definir Eric como andrógino, provavelmente porque isso, na visão do escritor, já poderia cair em uma categorização. James Baldwin rejeita a fixação norteamericana pela categorização: “Porque o que realmente quero dizer é que todas as categorias americanas de masculino e feminino, hétero ou não, negro ou branco, foram estilhaçadas, graças aos céus, muito cedo em minha vida” (BALDWIN, 1998, p. 819 - Tradução nossa)⁷⁶. À exceção de David, do romance *Giovanni's Room*, que é um personagem atormentado quanto à sua sexualidade, os demais personagens masculinos de Baldwin não são acometidos por crises ou culpa, com relação ao fato de se relacionarem com outros homens, ao contrário do que acontece, aliás, na grande maioria das obras literárias de teor homoerótico, que costumam ter personagens angustiados por não corresponderem ao padrão heteronormativo, a exemplo de Jim Willard, do romance

⁷⁵ The American ideal, then, of sexuality appears to be rooted in the American ideal of masculinity. This ideal has created cowboys and Indians, good guys and bad guys, punks and studs, tough guys and softies, butch and faggot, black and white. It is an ideal so paralytically infantile that it is virtually forbidden-as an unpatriotic act-that the American boy evolve into the complexity of manhood.

⁷⁶ For what this really means is that all of the American categories of male and female, straight or not, black or white, were shattered, thank heaven, very early in my life.

The City and the Pillar, de Gore Vidal. Assim como seu próprio criador, os personagens masculinos de Baldwin não gostam de classificações e categorias.

A discussão sobre a masculinidade na literatura de James Baldwin deve incluir, particularmente, a masculinidade negra, visto que nos dois livros aqui abordados, a maioria dos personagens centrais é afroamericana. Em *Just Above My Head*, aliás, os personagens são todos afroamericanos. Assim, no tópico a seguir, discorro sobre a masculinidade negra e o patriarcado, de forma a indicar que ambos estão inevitavelmente relacionados, na leitura que é feita aqui, aliada ao arcabouço teórico.

2.2 - Masculinidade Negra e a reprodução do patriarcado branco

Percebe-se que, em *Just Above My Head*, Baldwin faz uma descrição mais detalhada da masculinidade dos personagens centrais do que em *Another Country*. Ao longo da narrativa, a construção dos personagens Arthur e Crunch como homens viris e másculos, torna-se extremamente evidente, em pequenos detalhes, na aparência física, nos gestos, na maneira de se vestir:

Arthur observou Crunch enquanto este desabotoava a camisa, viu os dedos longos e escuros contra os botões do tecido, viu a camisa voar através do quarto e cair na outra cama, viu quando ele tirou o cinto, deixou cair as calças, levantando um joelho e depois o outro, sentando na cama de novo para puxar as calças pelos pés grandes, depois levantando para colocá-las na outra cama, tirando a camiseta, tirando e chutando fora sua cueca samba-canção, seu longo e negro ser caminhando para a pequena pia, onde ele se olhou brevemente no espelho, abriu a torneira, encheu a boca com água e gargarejou, seu corpo negro brilhando no quarto escuro, um milagre de coluna espinhal, da nuca à bunda, ombros e clavícula, cotovelos, pulsos, coxas, calcanhares, um milagre de ossos e sangue, de músculos e carne e música (BALDWIN, 2000, p. 206 - Tradução nossa)⁷⁷.

⁷⁷ Arthur watched as Crunch unbuttoned his shirt, watched the long, dark fingers against the buttons and the cloth, watched the cloth fly across the room to land on the other bed, watched as he unbuckled his belt, dropped his trousers, raising one knee then the other, sitting on the bed again to pull the trousers past his big feet, then folding the trousers, and rising to place them on the other bed, pulling off his undershirt, kicking off his shorts, his whole long black self padding to the small sink, where he looked, briefly into the mirror, ran cold water, gargled, his dark body glowing in the darkening room, a miracle of spinal column, neck to buttocks, shoulders and shoulder blades, elbows, wrists, thighs, ankles, a miracle of bone and blood and music and flesh and music.

A descrição de Crunch, feita por seu amante Arthur, revela em detalhes a ideia de masculinidade com a qual o personagem é construído. A maneira gestual de Crunch ao tirar a roupa, um tanto brusca, fazendo a camisa voar pelo quarto e chutando a cueca fora é acompanhada, na narrativa, pela descrição de seu corpo másculo, que tem como referência seus pés grandes, seus dedos longos. Crunch é descrito por Baldwin como um milagre de músculos e carne. Pode-se notar, também, no trecho citado do romance, que há uma exacerbação da sexualidade na descrição do personagem, com a menção à sua bunda, às suas coxas.

Para Waldemir Rosa, em sua dissertação de mestrado *Homem Preto do Gueto; um estudo sobre a masculinidade no Rap brasileiro*, de 2006, a noção de masculinidade negra está geralmente associada a uma sexualidade exacerbada e ao perigo da violência, que por sua vez são estereótipos e mitos pertencentes e favoráveis ao *status quo* que remete a dominação e supremacia raciais, emergentes da escravatura e do colonialismo. Bell hooks (2015), em *ain't i a woman: black women and feminism*, também diz que essa associação estereotipada da masculinidade negra a uma sexualidade exacerbada tem sua origem na escravatura, na qual o escravo era propriedade do dono das terras e isso incluía o uso de seu corpo como “material” sexual. O sexo, então, era visto como parte do trabalho do escravo e seu corpo, um objeto usado por seu “dono” com fins sexuais e lucrativos:

A escassez de trabalhadores que faziam par com um número relativamente pequeno de mulheres negras nas colônias americanas fez com que os senhores de plantações encorajassem, persuadissem e coagissem imigrantes brancas a terem relações sexuais com os escravos negros como um meio de produzir novos trabalhadores (HOOKS, 2015, p. 15 - Tradução nossa)⁷⁸.

Dessa maneira, o homem escravo que era solteiro funcionava como um macho “reprodutor”, sendo obrigado por seu senhor a fazer sexo com as imigrantes brancas, que eram mulheres livres, para a produção de mais mão de obra escrava, visto que seus filhos tinham que ser escravos como o pai. Nesta mesma corrente de pensamento sobre esse estereótipo com relação ao homem afroamericano, hooks (2015) diz que essa associação da masculinidade negra à virilidade e à sexualidade exacerbada é um valor que se encontra na base não apenas do colonialismo e do escravismo, mas também do

⁷⁸ The scarcity of workers coupled with relatively few numbers of black women in American colonies caused some white male planters to encourage, persuade, and coerce immigrant white females to engage in sexual relationships with black male slaves as a means of producing new workers.

sistema social e do próprio Estado Nacional, que procuram legitimar esse estereótipo. É importante ressaltar que sistema social e Estado Nacional são instrumentos de poder liderados, dirigidos e controlados pelo branco, para garantir a permanência dos privilégios do branco sobre o negro.

Uma extensão da sexualidade exacerbada, como característica da masculinidade dos personagens negros de James Baldwin é a forte fixação no falo. Diferentemente do que acontece na narrativa de Baldwin, com os homens brancos de *Another Country*, há com os homens negros, tanto deste romance quanto de *Just Above My Head*, uma fixação por uma sexualidade falocêntrica. Essa obsessão pelo falo, com relação aos homens negros é recorrente nos diálogos entre Rufus e Vivaldo. Ao contrário do amigo Vivaldo, que é branco, Rufus constantemente faz referência ao seu pênis, como instrumento potente, no qual se concentra toda a força e poder de sua sexualidade e masculinidade:

“Ela ama os negros *pra caramba*”, disse Rufus, “às vezes eu não suporto isso. Você sabe tudo o que essa garota sabe sobre mim? A *única* coisa que ela sabe?” Ele colocou as mãos no seu sexo, brutalmente, como se fosse arrancá-lo, e parecia gostar de ver Vivaldo recuar. Ele sentou-se na cama novamente. “Isso é tudo que ela sabe” (BALDWIN, 1993, p. 68 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁷⁹.

Assim, para Rufus, sua namorada branca Leona o vê como um objeto sexual, o macho negro que carrega um pênis entre as pernas. Na cabeça de Rufus, Leona gosta de se relacionar com negros e, portanto, com ele, única e exclusivamente por causa do falo. Dessa forma, segundo o discurso de Rufus, para a sociedade estadunidense, que é dominada pelos brancos, sua masculinidade está centralizada no falo, que carrega com ele toda uma ideia de potência e captação de desejo. O valor do homem negro, para a mulher branca, na visão de Rufus, resume-se à potência do falo e isso é extremamente angustiante para ele, como se pode notar em seu discurso.

Em *Just Above My Head*, Arthur, assim como Rufus, mostra-se incomodado com o fato de que, ao longo de sua vida, homens e mulheres, principalmente brancas, sempre se mostraram curiosos demais com relação ao seu pênis, ao tamanho e a cor do órgão. Ele diz que namorou algumas mulheres brancas e procura entender por que o

⁷⁹ “She loves the colored folks *so much*”, said Rufus, “sometimes I just can’t stand it. You know all that chick knows about me? The *only* thing she knows?”. He put his hand on his sex, brutally, as though he would tear it out, and seemed pleased to see Vivaldo wince. He sat down on the bed again. “That’s all”.

pênis em particular chamava tanto a atenção delas. Para ele, às vezes parecia que a curiosidade estava relacionada mais à cor do que ao tamanho de seu pênis, ou de que era a cor que determinava o tamanho:

Eu me envolvi com algumas garotas brancas, neste bar, mas talvez eu estivesse envelhecendo rápido: Eu ficava fascinado, mas era deixado intocado; imerso em águas profundas, mas emergia sedento. Devo admitir que eu não sabia absolutamente nada, e era arrastado pela curiosidade insaciável do meu pau; que era um objeto da mais constrangedora curiosidade por parte das meninas brancas, assim como de seus namorados, que literalmente não sabiam o que fazer com ele. Era mais uma questão de cor do que de tamanho, ou talvez, a sua cor *era* o seu tamanho. Eu vivi com isso toda a minha vida, e sabia o que meu pênis era mais ou menos da mesma cor que minha bunda e meu rosto; e parecia ser, como eu mesmo era, grande o suficiente para o que precisava ser feito (BALDWIN, 2000, p. 102 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁸⁰.

O que se percebe, com relação a Rufus e Crunch é que há um tom de raiva e amargura. Esses dois sentimentos, que são percebidos com mais intensidade em Rufus do que em Crunch, revelam todo o ressentimento do homem negro com relação a essa ideia estereotipada e racista que a sociedade estadunidense branca e hegemônica tem e propaga sobre a masculinidade negra, que é a de que esta quase que se resume ao falo: “Na cultura popular, as representações da masculinidade negra equivalem a um falocentrismo bruto, ódio à mulher, uma sexualidade fortemente voltada ao estupro e um flagrante descarte dos direitos individuais” (HOOKS, 1992, p. 103 - Tradução nossa - Grifos da autora)⁸¹. Ou seja, como bem diz bell hooks (1992), em *Black Looks: Race and Representation*, a masculinidade negra está, na cultura popular, atrelada ao ódio à mulher e ao falocentrismo.

A questão do falocentrismo é bastante visível na fala de Rufus, quando este se refere a Leona com raiva e ressentimento, pelo fato de que ela, segundo ele, está interessada não na pessoa Rufus, mas em seu pênis, o que remete a essa cultura da sexualidade masculina negra, que é calcada no falo. Algo semelhante acontece com

⁸⁰ I had made out a few times with white chicks, in this bar, but maybe I was growing old fast: I was fascinated, but left untouched; drowned in deep water, but came up thirsty. It must be admitted that I knew nothing, and was dragged around by the insatiable curiosity of my prick; which was an object of the most compelling curiosity for the little white girls as well as for their boyfriends, who literally did not know what to make of it. It was more a matter of color than its size, or perhaps, its color was its size. I had lived with it all my life, and knew that it was, roughly, the same color as my ass and my face; and it seemed to be, as I usually was, big enough for whatever it had to do.

⁸¹ In popular culture, representations of black masculinity equate with brute phallocentrism, women hating, a pugillistic “rapist” sexuality and flagrant disregard for individual rights.

Crunch, quando ele diz que seu pênis era objeto de uma curiosidade constrangedora, por parte das garotas. No discurso de Rufus, visivelmente mais amargurado que o de Crunch, esse falocentrismo negro lhe causa a sensação de que seu pênis é mais importante, para as pessoas brancas com quem ele se envolve, sejam elas mulheres ou homens, do que ele mesmo como indivíduo, com suas qualidades e subjetividades. A diferença entre Crunch e Rufus, com relação a essas questões da masculinidade negra é que no caso de Rufus, o falocentrismo vem acompanhado do sexismo. Rufus tem um sentimento de ódio para com Leona, o que não acontece com Crunch. Ele tem ressentimento, revela tristeza acerca do fato de que as mulheres com quem ele se envolveu tinham uma curiosidade exarcebada sobre seu pênis, mas não chega a odiá-las por isso.

A possível razão pela qual a masculinidade afroamericana está associada à heterossexualidade, ao falocentrismo e também ao sexismo, segundo hooks (1992), é a ideia de que os homens negros estão tão condicionados a manter guarda contra a opressão da sociedade dominante branca, que esse tipo de atitude e comportamento representa para eles a melhor proteção contra o abuso físico e mental, cometidos pelo racismo. Bell hooks discorre mais sobre essa questão ao dizer que “o racismo tem sempre sido uma força divisória separando homens brancos e homens negros e o sexismo tem sido a força a unir esses dois grupos” (HOOKS, 2015, p. 99 - Tradução nossa)⁸². Dessa maneira, percebemos que o argumento de hooks (2015) é bastante semelhante ao de Paul Gilroy (2007), quando este diz que a comunidade masculina afroamericana se ancora na noção de virilidade e heterossexualidade, como uma forma de proteção contra o racismo. Gilroy (2007), contudo, não faz menção ao sexismo por parte do homem afroamericano.

De qualquer maneira, o que hooks (2015) também faz com sua declaração é chamar a atenção para o fato de que o racismo separa homens brancos e negros, mas que ambos estão juntos no patriarcado, através do sexismo. Voltando à literatura de James Baldwin, pode-se notar que em *Just Above My Head*, as cenas de sexo entre o casal homoerótico Crunch e Arthur, constantemente reforçam essa questão falocêntrica, da masculinidade negra, visto que há, nelas, de forma recorrente, um destaque especial para o pênis:

⁸² Racism has always been a divide force separating black man and white man, and sexism has been a force that unites the two groups.

Crunch gemeu de novo, se entregando, se entregando, enquanto a língua de Arthur desceu pelo corpo negro de Crunch até o pênis enfurecido. Ele lambeu a base do pênis, sentindo-o subir e lambeu o saco. Ele colocou o pênis em sua boca, e este se moveu, deslizando como cetim, por seus lábios, para dentro de sua garganta. O órgão estava duro, enorme, pulsante, as mãos de Crunch desceram, levemente, até a cabeça de Arthur e ele começou a empurrá-lo para cima, com cuidado, para dentro da boca de Arthur (BALDWIN, 2000, p. 210-211 - Tradução nossa)⁸³.

Ao refletirmos sobre a descrição da transa entre Crunch e Arthur, percebemos o destaque dado por Baldwin ao pênis de Crunch. O órgão sexual do personagem é mencionado três vezes, em apenas um parágrafo, que por sinal é curto. Praticamente todas as carícias efetuadas por Crunch e Arthur durante o ato sexual estão voltadas ao falo, os movimentos se concentram nele, em uma “performatização” do sexo oral. Há, inclusive, a utilização do termo “enfurecido” para se referir ao pênis, o que dá a ideia, na narrativa, de força, com relação ao falo. Nesta cena de sexo entre Crunch e Arthur, há uma espécie de exaltação do falo e isso não acontece apenas neste trecho, mas em praticamente todas as passagens da narrativa do romance que envolvem relação sexual entre os dois amantes.

A tendência da sociedade estadunidense, incluindo-se aí os afroamericanos em preocupar-se obsessivamente com o falo, segundo bell hooks (1992), acaba por provocar, também, um estresse tremendo, particularmente no homem afroamericano. Ao discorrer sobre essa questão, ela cita inclusive o próprio James Baldwin, em seu ensaio intitulado *No Name in the Street*, publicado pelo escritor em 1972:

Todo homem negro que anda por este país paga um tremendo preço por este caminhar: porque homens não são mulheres e o equilíbrio de um homem depende do peso que ele carrega entre suas pernas. Todos os homens, seja como for que eles encarem isso ou não, seja como for que lidem com isso ou sejam controlados por isso, sabem algo sobre si e sobre o outro, que é simplesmente o fato de que um homem sem culhões não é um homem. (BALDWIN apud HOOKS, 1992, p. 111 - Tradução nossa)⁸⁴.

⁸³ Crunch moaned again, surrendering, surrendering, as Arthur’s tongue descended Crunch’s long black self, down to the raging penis. He licked the underside of the penis, feeling it leap, and he licked the balls. He took the penis into his mouth, it moved, with the ease of satin, past his lips, into his throat. The organ was hard and huge and throbbing, Crunch’s hand came down, but lightly, on Arthur’s head, he began to thrust upward, but carefully, into Arthur’s mouth.

⁸⁴ Every black man walking in this country pays a tremendous price for walking: for men are not women and a man’s balance depends on the weight he carries between his legs. All men, however they may face

Há de se notar, no discurso de Baldwin, que na sociedade estadunidense a masculinidade e o valor do homem afroamericano estão diretamente relacionadas ao seu pênis. No trecho citado por hooks (1992), Baldwin também revela que essa valorização através do falo é o preço inevitável que o homem negro em seu país paga, ao longo de toda a sua existência. Com ironia, Baldwin faz uso da expressão de duplo sentido “um homem sem culhões”, que na cultura estadunidense significa também algo como “um homem que não tem coragem”, ou seja, um covarde.

A partir do momento em que James Baldwin embaralha essa masculinidade falocêntrica com o deslocamento da heterossexualidade em suas obras, ele causa estranhamento, não apenas dentro do contexto sócio-cultural da época em que elas foram publicadas, mas também na própria contemporaneidade. Isso porque, como se pode perceber, inclusive através da argumentação de bell hooks (1992), a masculinidade falocêntrica está majoritariamente associada à ideia de heterossexualidade, o que promove também a homofobia: “Se a masculinidade falocêntrica, nos círculos nacionalistas negros, implica em uma demanda por uma heterossexualidade compulsória, ela sempre promove a perseguição e o ódio aos homossexuais” (HOOKS, 1992, p. 112 - Tradução nossa)⁸⁵. Ao discorrer sobre essa questão, hooks (1992) também alega que se os homens afroamericanos não abraçassem a masculinidade falocêntrica, eles se sentiriam empoderados a combater o medo e o ódio por outros homens, pois aprenderiam outras maneiras de se relacionar entre si, entre elas o próprio amor entre dois homens negros.

Com relação à questão pontuada por hooks (1992), de que a masculinidade pode carregar com ela a homofobia, James Baldwin conta que na sua juventude, na época da Segunda Guerra Mundial, o fato de ele ser afeminado foi sempre um problema, porque ele não conseguia entender como podia ser desejado pelos mesmos machos que o xingavam de bicha na rua, quando estavam em bando:

Em cada esquina, eu era chamado de bicha. Isso significava que eu era desprezado, e seja lá o quanto isso é horrível, isto é claro. O que *não* era claro naquela época da minha vida era o que motivava os homens

it or fail to face it, however they may handle, or be handled by it, know something about each other, which is simply that a man without balls is not a man.

⁸⁵ Since so much of the quest for phallogentric manhood as it is expressed in black nationalist circles lends rests on a demand for compulsory heterosexuality, it has always promoted the persecution and hatred of homosexuals.

e garotos que debochavam de mim e me perseguiram. Porque, se eles me encontravam quando eles estavam sozinhos, eles falavam comigo de maneira bem diferente - o que me amedrontava, eu devo dizer, a um estado de paralisia muda e atordoada. Porque, quando eles estavam sozinhos, eles falavam muito suavemente e queriam que eu os levasse para casa para fazer amor. (Eles não podiam me levar para casa; eles moravam com suas famílias). A perplexidade e a dor que isso me causava eram indescritíveis (BALDWIN, 1998, p. 821-22 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁸⁶.

Baldwin não se aprofunda nessa discussão, mas provavelmente o que acontecia com esses homens homofóbicos era que a falta de virilidade de Baldwin, ao mesmo tempo em que era vista como uma ameaça à sua masculinidade, os atraía sexualmente. Eles, contudo, tinham uma “reputação” de macho a ser preservada, assim como mulher e filhos e não queriam colocar isso tudo em risco. Assim, quando estavam em bando, agiam de forma homofóbica, já quando estavam sozinhos eram gentis, porque queriam ir para a cama com Baldwin.

Além disso, hooks (1992) diz que essa masculinidade, calcada na homofobia, falocentrismo e na heterossexualidade compulsória, juntamente com o ódio à mulher, são fatores que, conjuntamente, estão relacionados ao patriarcado. Hooks (2015) conceitua o patriarcado como um sistema no qual os homens são os árbitros da identidade tanto para o homem quanto para a mulher, porque a norma cultural da identidade humana é, por definição, masculina.

Nos termos do patriarcado, a norma cultural da identidade masculina consiste em poder, prestígio e privilégio, assim como na prerrogativa acima e contra a classe e gênero das mulheres. E, para os homens de todas as raças, na sociedade estadunidense, esse posicionamento não é apenas o reconhecimento de uma norma social fundamentada na discriminação contra a mulher, mas um comprometimento político em manter um regime dominado pelo homem, o que acontece, aliás, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro.

Então, como pode ser possível, para o homem afroamericano trabalhar e superar esse sentimento de medo e ódio, em relação à mulher e à homossexualidade se ele está subjugado a uma posição de colonizado dentro de uma sociedade patriarcal branca e

⁸⁶ On every street corner, I was called a faggot. This meant that I was despised, and however horrible this is, it is clear. What was not clear at that time of my life was what motivated the men and boys who mocked and chased me; for if they found me when they were alone, they spoke to me differently-frightening me, I must say, into a stunned and speechless paralysis. For when they were alone, they spoke very gently and wanted me to take them home and make love. (They could not take *me* home; they lived with their families). The bafflement and the pain that this caused in me remain beyond description.

supremacista, que impõe a ele seus termos e normas, entre estes a heterossexualidade? Para hooks (1992), como o homem afroamericano vive sob os termos da sociedade patriarcal branca, a única maneira que ele encontra para distinguir suas próprias dores é falando sobre ele mesmo de uma maneira rude, bruta, que acaba por reinscrevê-lo em um contexto primitivista.

Dessa forma, o homem afroamericano, inserido em uma posição subalterna, que o impede de ter sua autonomia frente à própria dor, acaba replicando o sexismo e a homofobia adotados pelo patriarcado branco. Para hooks (1992), o patriarcado negro é uma reprodução do branco, visto que a comunidade afroamericana ainda está submetida ao domínio do homem branco, que é quem detém o poder e dessa forma impõe seu modelo de sociedade aos negros. E esse processo do patriarcado negro como reprodução do branco, devo lembrar, começou na época da escravidão, da colonização, nas quais foram impostos aos escravos a servidão, a obediência, a ferro e fogo. O negro, como ressalta hooks (1992), mesmo após o fim da escravização, foi inserido em uma sociedade na qual sua posição era subalternizada e o modelo que lhe foi imposto a ser seguido era o dessa sociedade, branca e patriarcal.

Dessa forma, será que a obra de James Baldwin, mais especificamente os dois romances aqui trabalhados, está completamente calcada nas premissas do patriarcado? Como vimos aqui, a masculinidade centrada no falocentrismo está presente. Mas e quanto a outra característica crucial do patriarcado, aqui apontada por bell hooks (2015), que é o ódio à mulher? A personagem Cass, de *Another Country*, é constantemente oprimida pelo marido Richard. Na convivência social, Richard se mostra como um homem liberal, desprovido de preconceitos e machismo, mas em casa costuma colocar a culpa de todos os infortúnios da relação, na esposa.

Em determinado momento da narrativa, Richard a acusa de traí-lo com Vivaldo. Cass diz que é apenas amiga de Vivaldo e que o admira. Richard então reage de uma forma extremamente machista: “E se uma mulher admira um homem, o que é, realmente, que ela admira? Uma mulher que admira você vai abrir suas pernas para você alguma hora, ela vai lhe dar tudo que ela tem” (BALDWIN, 1993, p. 371-372 - Tradução nossa)⁸⁷. Em seguida, quando Cass diz a ele que transou não com Vivaldo, mas com Eric, Richard encara a traição como um questionamento de sua masculinidade e até mesmo como uma ameaça a ela: “Você ficou entediada comigo? Ele faz amor com

⁸⁷ And if a woman admires a man, what it is, really, that she admires? A woman who admires you will open her legs for you at once, she'll give you anything she's got.

você melhor do que eu? Ele conhece truques que eu não conheço? É isso?” (BALDWIN, 1993, p. 375 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁸⁸. Richard então agride Cass fisicamente, de forma extremamente violenta:

Ele puxou a cabeça dela para a frente, então a bateu de volta contra a cadeira e estapeou seu rosto, duas vezes, com toda a força que tinha. A sala caiu em escuridão por um segundo, depois voltou aos poucos à luz; lágrimas brotaram em seus olhos e seu nariz começou a sangrar. “É isso? Ele fudeu sua bunda, fez você chupar o pau dele? Me responde, sua vaca, sua puta, sua *vadia!*” Ela tentou jogar sua cabeça para trás, engasgando, arfante, ela sentiu seu sangue nos lábios e escorrer nos seios. “Não, Richard, não. Por favor, Richard.” (BALDWIN, 1993, p. 375-376 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁸⁹.

A cena segue com Richard deitando no sofá, escorregando para o chão e começando a chorar. Cass então corre para se trancar no banheiro. Após bater em Cass, Richard vai embora de casa. A reação de Cass, depois da agressão é pegar os filhos e ir para New England. Antes de partir, ela se despede de Eric e diz a ele que o problema em seu casamento com Richard era de que ela se mostrava mais segura do que seu marido: “Eu o vencia, enfim, por ele ser inferior, por não ter nenhuma paixão real, nenhuma ousadia real, nenhuma opinião própria. Mas ele nunca teve. Eu ficava feliz em dar para ele as *minhas* opiniões; quando nós estávamos juntos, *eu* tinha ousadia e paixão” (BALDWIN, 1993, p. 406 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁹⁰. Cass diz que Richard não aceitava essa posição de inferioridade com relação a ela: “E é claro que ele não consegue entender que é justamente este triunfo que é intolerável agora” (BALDWIN, 1993, p. 406 - Tradução nossa)⁹¹. Ou seja, Cass tinha total consciência do machismo do marido, que era intelectualmente inferior a ela e não tolerava isso. Afinal, no pensamento sexista do patriarcado, como diz bell hooks (2015), o homem considera a mulher como um ser inferior. O contrário é absolutamente inaceitável. Além disso, ao saber que foi traído por Cass, Richard sentiu que perdeu seu suposto poder e domínio

⁸⁸ Did you get bored with me? Does he make love with you better than I? Does he know tricks that I don't know? Is that it?

⁸⁹ He pulled her head forward, then slammed it back against the chair, and slapped her across the face, twice, as hard as he could. The room dropped into darkness for a second, then came reeling back, in light; tears came to her eyes, and her nose began to bleed. “Is that it? Did he fuck you in the ass, did he make you suck his cock? Answer me, you bitch, you slut, you *cunt!*” She tried to throw back her head, choking and gasping, she felt her thick blood on her lips, and felt it fell onto her breasts. “No, Richard, no, no. Please, Richard.”

⁹⁰ I score him, after all, for being second-rate, for not having any real passion, any real daring, any real thoughts of his own. But he never did. I was delighted to give him *my* opinions; when I was with him, *I* had the daring and the passion.

⁹¹ And of course he can't understand that it's just that triumph which is intolerable now.

sobre ela. Na cabeça sexista de Richard, Cass é a fêmea que se rebela contra o macho, que é seu dono.

Em *Another Country*, o personagem Rufus, ao longo de seu namoro com a sulista Leona, a agride verbalmente diversas vezes, chamando-a de *hard-up white lady*, algo como “piranha branca barata”. As agressões verbais vão aumentando até se tornarem físicas, com momentos da narrativa em que Rufus empurra e pressiona Leona contra a parede. Ele também faz sexo com a namorada mesmo contra a vontade dela, de forma violenta, o que pode ser considerado um estupro cometido pelo cônjuge: “exausto e tremendo, totalmente insatisfeito, ele fugia da mulher branca estuprada para ir aos bares” (BALDWIN, 1993, p. 53 - Tradução nossa)⁹². A relação abusiva entre Rufus e Leona se agrava quando ele deixa de trabalhar e os dois passam a viver com o dinheiro dela. Ou seja, do ponto de vista sexista do patriarcado, quem tem que ser o provedor financeiro na relação é o homem e não a mulher, porque isso colocaria o macho em posição inferior.

Bêbado, após uma discussão, Rufus bate violentamente em Leona e seu amigo Vivaldo chega para uma visita, logo após a briga. Vivaldo encontra Leona devastada, em prantos, no chão do banheiro do apartamento do casal. Rufus também está lá, sentado na cama do quarto, estático: “Vivaldo encontrou Leona sentada no chão do banheiro, com o cabelo caindo sobre seus olhos, seu rosto inchado e sujo do choro. Rufus tinha batido nela. Ele estava sentado na cama, em silêncio” (BALDWIN, 1993, p. 55 - Tradução nossa)⁹³. Vivaldo, então, pergunta aos dois o que aconteceu e Leona responde que Rufus estava sempre a chamá-la de vagabunda, acusando-a de traí-lo com outros homens. Leona diz que quando ela negou tudo mais uma vez, Rufus perdeu o controle e a espancou: “Ele diz que eu estou dormindo com outros caras negros, escondida dele e isso não é verdade, Deus sabe que isso não é verdade!” (BALDWIN, 1993, p. 55 - Tradução nossa)⁹⁴. Rufus irrita-se com a interferência de Vivaldo e reage como se fosse dono de Leona: “Esta é *minha* casa! E esta é *minha* garota. Você não tem nada a ver com isso. Cai fora daqui!” (BALDWIN, 1993, p. 55 - Tradução nossa - Grifos do autor)⁹⁵. O que acontece em seguida, na narrativa, é que Vivaldo não dá ouvidos a Rufus, desce para a rua com Leona, entrega as chaves de seu apartamento a

⁹² Drained and shaking, utterly unsatisfied, he fled from the raped woman into the bars.

⁹³ Vivaldo found Leona sitting on the bathroom floor, her hair in her eyes, her face swollen and dirty with weeping. Rufus had been beating her. He sat silently on the bed.

⁹⁴ He says I’m sleeping with other colored boys behind his back and it’s not true. God knows it’s not true!

⁹⁵ This is *my* house! And this is *my* girl! You got nothing to do with this. Get your ass out of here!

ela, chama um táxi e paga o motorista para levá-la. Transtornado, Vivaldo resolve voltar para o apartamento de Rufus para ter uma conversa séria com ele sobre a sua atitude violenta e sexista com Leona. Vivaldo diz para Rufus que o que ele está fazendo com Leona é errado e cruel. Os dois discutem novamente e Vivaldo resolve ir embora.

Leona, ao contrário de Cass, não demonstra tanta lucidez com relação ao machismo de Rufus e acaba retornando ao sul do país, para morar com parentes. Envergonhado e atormentado pela agressão à namorada, Rufus afasta-se dos amigos e dos parentes e mergulha em um inferno interior. Depois de semanas perambulando sozinho por Nova York, ele acaba se suicidando, pulando da ponte George Washington. Na cena, ele pede desculpas a Leona: “Ele suspirou, desculpa, Leona, e o vento o levou, ele se sentiu virar, de cabeça para baixo, no vento, as estrelas, a água, tudo rolando junto, *ok*” (BALDWIN, 1993, p. 88 - Tradução nossa - Grifo do autor)⁹⁶.

A atitude de Rufus de espancar Leona por desconfiança de que ela o estaria traindo, aliada à sua fala, “essa é *minha* casa! E essa é *minha* garota”, referindo-se a namorada como se ela fosse sua propriedade, que no texto original de Baldwin é destacada em *itálico*, refletem o sentimento de posse dele sobre a namorada. Esse sentimento de propriedade do homem sobre a namorada ou esposa, na visão de hooks (2015), é uma característica do patriarcado, tanto na sociedade branca quanto na negra. Ao discutir essa questão de sentimento de posse do homem sobre a mulher, hooks (2015) cita um trecho do conto *The Long Black Song*, de autoria de Richard Wright. Neste trecho do conto, o herói, chamado Silas, ao matar um homem branco que o agrediu, fala algo semelhante ao que Rufus diz ao amigo Vivaldo em *Another Country*: “Os homens brancos nunca me dão uma chance! Eles nunca dão ao homem negro uma chance! Eles tomam sua terra! Eles tomam sua liberdade! Eles tomam sua mulher! E eles tomam sua vida!” (WRIGHT apud HOOKS, 2015, p. 101 - Tradução nossa)⁹⁷. Podemos notar, nesta fala de Silas, que ele se refere às mulheres como se elas fossem propriedade dos homens, assim como Rufus o faz.

Na concepção de Hooks (2015) Richard Wright, em seus romances de protesto, a exemplo de *The Long Black Song*, enfatizava os efeitos desumanizantes do racismo sobre os homens negros como se as mulheres negras não fossem jamais afetadas por ele. Segundo hooks (2015), essa desconsideração de Wright com a mulher negra, somada ao

⁹⁶ He whispered, I’m sorry, Leona, and then the wind took him, he felt himself going over, head down, the wind, the stars, the lights, the water, all rolled together, *all right*.

⁹⁷ The white folks ain never gimme a chance! They ain never give no black man a chance! They take yo lan. They take yo freedom! They take yo women! N they take yo life!

sentimento de posse do homem com relação a ela, fazem parte do pensamento patriarcal: “Wright relega às mulheres o *status* de propriedade - elas se tornam para ele meramente uma extensão de seu ego masculino. Sua atitude é típica do pensamento patriarcal masculino sobre as mulheres” (HOOKS, 2015, p. 101 - Tradução nossa)⁹⁸. A opinião de hooks sobre os romances de protesto de Richard Wright, aliás, vai ao encontro da de Baldwin, quando este denuncia o machismo presente nessas obras.

Essa ideia de propriedade com relação a mulher foi o que, no fim das contas, levou Richard a espancar a esposa Cass, afinal ele só o fez quando ela disse que o traiu com outro homem. Richard bateu na esposa porque pensa que é dono dela e que, por isso, ela jamais poderia sentir desejo por outra pessoa além dele. Richard é um grande símbolo do patriarcado. É de suma importância redestacar aqui que o patriarcado na sociedade afroamericana, como diz a própria hooks, é uma reprodução do sistema patriarcal branco, já que é este que tem o monopólio e o poder, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. Afinal, quem detém o poder é o homem branco e heterossexual, como o próprio Richard, de *Another Country*.

Dessa maneira, a abordagem de Baldwin do patriarcado, difere da de Wright no sentido de ter um viés crítico, com relação ao sexismo, inclusive por parte das personagens femininas, como é o caso de Cass, que se mostra extremamente lúcida ao revelar a Eric o machismo de Richard. O sexismo, na obra de Baldwin ganha toda uma carga fortemente pejorativa, como acontece em *Another Country*. A narrativa de Baldwin alerta o leitor sobre a crueldade do sexismo, do patriarcado. Já no conto *The Long Black Song*, de Wright, o sexismo é abordado como algo natural, sem nenhum alarde ou visão crítica. Ainda com relação às características do patriarcado, Baldwin também oferece algo diferenciado ao leitor estadunidense, quando associa o falocentrismo ao sexo entre dois homens. Contudo, ainda que de forma diferente e com teor crítico, ele não deixa de reproduzi-lo. Sendo assim, os romances *Just Above My Head* e *Another Country*, de James Baldwin, correspondem ao padrão da literatura afroamericana de masculinidade, ao apresentar personagens masculinos viris. Contudo, no momento em que Baldwin desvia a masculinidade da heterossexualidade, fazendo com que ela seja transpassada e abalada pela ambiguidade e pela indefinição sexual de seus personagens masculinos centrais, ele desestabiliza e embaralha os padrões da literatura afroamericana. Além disso, Baldwin introduz em *Another Country* um

⁹⁸ Wright relegates women to the position of property-they become for him merely an extension of the male ego. His attitude is typical of patriarchal male thinking about women.

personagem andrógino, no caso Eric, o que fomenta ainda mais a tensão com relação à masculinidade hegemônica.

Dessa maneira, esta atitude subversiva de James Baldwin de desconstruir a ideia de masculinidade hegemônica que imperava na literatura afroamericana de sua época não foi bem vista. O que Baldwin fez, ao tornar a masculinidade de seus personagens mais flexível e dinâmica, assim como ambígua e até andrógina, com o amor e o sexo entre dois homens, apesar de ter sido inovador, infelizmente resultou no preconceito e na desaprovação de suas obras, pela maior parte da comunidade literária, nos anos 1950 e 1960.

Após essa discussão sobre a masculinidade em James Baldwin, mais centrada nos romances *Another Country* e *Just Above My Head*, o próximo passo é discorrer sobre as maneiras como a espacialidade nessas duas obras é configurada.

3 - A Espacialidade

O objetivo deste capítulo é refletir sobre a configuração do espaço na narrativa dos romances aqui trabalhados, ambientados em Nova York, mais precisamente no Harlem e no Greenwich Village. A Nova York de James Baldwin é uma metrópole multicultural, cuja população é constituída por grupos, comunidades que têm seus próprios modos de vida, suas características em comum, que costumam frequentar espaços nos quais constroem uma sociabilidade, uma identificação, um sentimento de pertencimento. Optei por Sandra Jatahy Pesavento (2007) como suporte teórico para esta questão. A construção da espacialidade aponta também para uma interligação entre a ambientação e os personagens, ambos com caráter periférico. São homens e mulheres marginalizados pela sociedade que frequentam e vivem em locais precários. Nesse sentido, minha escolha foi Gaston Bachelard (2008). Além disso, há a questão, particularmente no Harlem, de um processo de segregação racial, que separa negros de brancos, em que estes últimos determinam onde a comunidade negra deve ficar. Aqui, selecionei Grada Kilomba (2019).

Outro aspecto da espacialidade nos dois romances é a musicalidade, que está constantemente presente nos ambientes públicos e privados. Em *Just Above My Head*, há a música gospel, em *Another Country*, o jazz e o blues. Neste último romance, várias

cenar são ambientadas em bares, casas noturnas e apartamentos ao som de cantoras de jazz e blues, a exemplo de Bessie Smith. Os cantores desses estilos musicais, como a própria Bessie Smith, tiveram massiva participação no *Harlem Renaissance*, que por sua vez se tratou de um movimento de resistência e visibilidade não apenas da música e da literatura, mas das performances artísticas afroamericanas em geral, o que me levou a inseri-lo na pesquisa, usando Cheryl A. Wall (2016) como arcabouço teórico.

3.1 - Espaços Periféricos, Comunidades e Pertencimento, Segregação

A percepção sobre a maneira como o espaço é configurado por James Baldwin nos dois romances abordados aqui perpassa alguns questionamentos: Esses espaços estariam relacionados a questões de caráter social e racial? Qual seria a representatividade, a relevância da espacialidade no que tange aos personagens? Isso é discutido, ao longo desse texto.

Nova York é a cidade escolhida por Baldwin para desenvolver suas narrativas. O escritor constrói uma cidade multicultural, um *melting pot*, um caldeirão fervilhante, de diversidade cultural, social, sexual. Baldwin opta por retratar o espaço ocupado cotidianamente pelos nova-iorquinos da periferia. A Nova York de Baldwin, nos dois romances, é o *habitat* do caos, da ruptura com a hegemonia, dos costumes, moralidades, e sobretudo da diferença, com relação à raça e sexualidade. É o espaço onde vivem aqueles que são chamados pela elite nova-iorquina de “barbarians” ou “bárbaros”, em português, por causa de seu modo menos ortodoxo, mais ousado e livre de ser e viver, mas que na visão de parte da sociedade burguesa e conservadora da cidade são vistos quase que como selvagens.

Em *Another Country*, a ideia que se tem da cidade é de que ela é tão diferente, caótica e estranha, que parece estar localizada, como o próprio título do romance diz, em uma tradução literal para o português, não nos Estados Unidos, mas em *Outro País*:

Nova York parecia muito estranha, na verdade. Ela podia, em sua quase barbaridade de estranhas maneiras e costumes, em seu senso de perigo e horror precariamente adormecidos, abaixo de sua superfície

dura e sociável, ser uma cidade do Ocidente, exótica e impenetrável (BALDWIN, 1993, p. 231 - Tradução nossa)⁹⁹.

Nova York é descrita por Baldwin, no sentido do imaginário literário, como se fosse uma pessoa, alguém estranho, de costumes estranhos, como são os personagens deste romance, que moram nesta cidade exótica e impenetrável, como diz o próprio texto do escritor. Há uma espécie de personificação da cidade, a qual é relacionada à barbaridade, como se fosse um dos seus cidadãos. Afinal, “**a cultura da cidade é a dos cidadãos** que fazem parte da cidade. Os que nela residem, os que trabalham nela e todos os que a frequentam” (CLAVEL, 2006, p. 70 - Grifos da autora). Os personagens pertencem às minorias, são pessoas que estão não apenas socialmente, mas também espacialmente à margem: Ida, Vivaldo, Eric e Rufus são indivíduos marginais, por sua condição social, de raça, sexualidade e que, frente a uma sociedade dominante, que detém o poder, por ser branca e rica, são vistos como estranhos, perigosos, com seus modos de existência e costumes que fogem da norma. A cidade de Nova York, então, como que personifica seus moradores e frequentadores. Essa personificação imaginária do espaço, do ambiente, se aproxima do que Sandra Jatahy Pesavento (2007) diz sobre a cidade:

Nesse processo imaginário de construção de espaço-tempo, na invenção de um passado e de um futuro, a cidade está sempre a explicar o seu presente. Com isso, acaba por definir uma identidade, um modo de ser, uma cara e um espírito, um corpo e uma alma, que possibilitam reconhecimento e fornecem aos homens uma sensação de pertencimento e de identificação com a sua cidade (PESAVENTO, 2007, p.17).

Como podemos notar, Pesavento (2007) discorre sobre o imaginário da cidade, como esta é vista pelas pessoas, em sua relação tempo-espço. Ou seja, a cidade acaba assumindo uma identidade, personificando o corpo e a alma de seus moradores, que se reconhecem nela e que através dessa interligação imaginária, se identificam com ela. Isso acontece na narrativa de Baldwin, em que os espaços de Nova York possuem características que se interrelacionam com seus moradores, com os personagens. A cidade de Nova York, em *Another Country*, é descrita por Baldwin como o lugar dos excluídos, dos estranhos, daqueles cuja existência e identidade ocorrem pelas beiras.

⁹⁹New York seemed very strange, indeed. It might, almost for strange barbarity of manner and custom, for the sense of danger and horror barely sleeping beneath the rough, gregarious surfasse, have been some impenetrable city of the East.

Neste romance, os personagens afroamericanos vivem no Harlem, bairro habitado majoritariamente pelos negros e em parte por latinos, em particular os porto-riquenhos. Os brancos, por sua vez, moram no Greenwich Village, onde vivem e circulam também os imigrantes, com destaque para a comunidade italiana, os *hippies*, os boêmios, negros, gays e artistas fracassados, decadentes. Em *Just Above My Head*, por outro lado, a narrativa é um pouco mais diversificada, ocorrendo em várias cidades e em até outros países, como França e Canadá. Contudo, na maior parte do romance, a história se passa no Harlem, onde os personagens moram. O Greenwich Village e principalmente o Harlem são o ponto de inserção, portanto, da Escrivivência, visto que foram os bairros que marcaram as vivências e experiências de James Baldwin e de toda a coletividade negra, que ele representa.

Assim, as narrativas não se passam em bairros nobres e nem em locais glamourosos de Nova York e sim em lugares pobres, que estão à margem da cidade, na periferia. Os personagens centrais são homens e mulheres que também estão à margem da sociedade. Homens ou mulheres, negros ou brancos, heterossexuais ou não, todos eles são pobres, pertencentes à classe do proletariado. Dessa forma, ao analisarmos o espaço e os personagens podemos notar que há uma interligação entre eles, que se dá através de sua característica periférica. Este intercruzamento, esta conexão entre o espaço e os personagens aproxima-se da ideia de Gaston Bachelard (2008) em *Poética do Espaço*, em que ele diz que a casa está em nós assim como nós estamos nela. Além disso, segundo Bachelard (2008), a casa não se limita a um local físico, imóvel, ela se estende também a espaços abertos. A casa tem uma extensibilidade infinita e sua simetria é tão dinâmica, que ela é todo um mundo e permite que o poeta habite o universo.

Nesta visão filosófica e poética de Bachelard (2008), que tem seu caráter interdisciplinar, “a casa, ainda mais que a paisagem, é um estado de alma” (p. 84). Nesse sentido, a casa, o espaço em que vivemos ou no qual circulamos com frequência relaciona-se, interliga-se com nossa alma, nosso ser interior. A espacialidade, então, vem como expressão da condição humana, do ser social. E assim ocorre na literatura de Baldwin, em que os personagens e seus espaços são periféricos:

Além da fonografia de Vivaldo, não havia muito mais em seu apartamento. Havia um abajur feito à mão, estantes improvisadas de tijolo, discos, uma cama velha de colchão mole, uma poltrona de molas e uma cadeira comum. Havia um banquinho alto na frente da

mesa de trabalho de Vivaldo na qual ele se balançava agora, com seu cabelo preto anelado e desgrenhado caindo na testa, seus olhos enevoados, e sua boca declinada. Na mesa estavam seus lápis, papeis, sua máquina de escrever e o telefone. Em uma pequena alcova, estava a cozinha, na qual a lâmpada do teto ardia. A pia estava cheia de louças sujas, e no topo delas uma lata de comida aberta pela metade e vazia. Um saco de lixo de papel estava encostado em uma das pernas da mesa da cozinha, que estava bamba (BALDWIN, 1993, p. 49 - Tradução nossa)¹⁰⁰.

O apartamento de Vivaldo é descrito como um lugar com poucos e velhos móveis, o que destoa da moradia dos estadunidenses de classe média e alta, que costuma ter uma mobília numerosa, que às vezes até dificulta a movimentação. Nessas casas há, no mínimo, um sofá e uma pequena mesa de centro. Mas, no pequeno apartamento de Vivaldo, no lugar do sofá, há apenas uma poltrona e uma cadeira comum. O aspecto físico precário do apartamento é complementado também por uma cama velha, de colchão já mole, estantes improvisadas com tijolo e uma mesa bamba, na cozinha pequena e apertada. A moradia reflete o ser social que nela habita, um filho de imigrantes irlandeses, que trabalha como vendedor em uma livraria no Greenwich Village. Devo lembrar aqui que no início dos anos 1960, quando se passa a narrativa de *Another Country*, a Irlanda, assim como outros países pequenos da Europa, bem antes da União Europeia, era um país pobre, cujos cidadãos imigravam para os Estados Unidos, para metrópoles como Nova York e Chicago, para tentar uma vida melhor, sendo inclusive bastante discriminados.

Essa interrelação entre personagens e a espacialidade na narrativa de James Baldwin segue na contramão de obras como o romance *By Nightfall*, de Michael Cunningham, no qual os gays moram em prédios luxuosos de Manhattan e são donos de galerias de arte, ou *79 Park Avenue*, de Harold Robbins, cujas prostitutas, negras e brancas, que ao longo da narrativa são perseguidas constantemente nas ruas pela polícia, vivem nesta que é uma das avenidas mais glamourosas de Nova York. *By Nightfall* e *79 Park Avenue* são exemplos de romances nos quais os personagens são pessoas marginalizadas pela sociedade, mas que vivem e circulam em espaços que não são

¹⁰⁰ Besides Vivaldo's phonography, there wasn't much else in his apartment. There was a homemade lamp, brick supported bookshelves, records, a sagging bed, the sprung easy-chair, and the straight-backed chair. There was a high stool before Vivaldo's worktable on which Vivaldo teetered now, his coarse, curly black hair hanging forward, his eyes somber, and his mouth turned down. The table held his pencils, papers, his typewriter, and the telephone. In a small alcove was the kitchen in which the overhead light was burning. The sink was full of dirty dishes, topped by a jagged empty and open tin can. A paper sack of garbage leaned against one of the kitchen table's uncertain legs.

periféricos e sim nobres, sofisticados. A espacialidade da narrativa, nestes dois romances de James Baldwin, ao contrário dos de Cunningham e Robbins, reflete a condição humana desprivilegiada dos personagens.

Outro fator relacionado a essa relação entre espaço e personagens, nessas duas obras de Baldwin, assim como acontece em *Giovanni's Room*, é de que o quarto abriga a alma de seus donos. Os amantes Arthur e Crunch, que moram com suas respectivas famílias, juntam suas economias e alugam um quarto no Harlem para se encontrarem, com mais frequência, passando noites e até semanas no local. O quarto é uma espécie de abrigo, de refúgio, um lugar onde os dois podem usufruir de sua intimidade com mais liberdade. Assim como acontece com os outros lugares da narrativa, o quarto é um espaço periférico:

O quarto era ainda mais feio que o de Washington, e menor, com uma cama velha de latão, que rangia. Havia uma mesa, uma cadeira, uma lâmpada no teto, uma pia e um espelho escuro sobre a pia. O quarto tinha vista para a rua, ou, mais exatamente, para os trilhos. A violência dos trens acompanhava o êxtase dos dois, e os rostos contraídos e irritados das pessoas que passavam por lá, por toda a eternidade, humanizavam os seus sonhos (BALDWIN, 2000, p. 258 - Tradução nossa)¹⁰¹.

A descrição do quarto alugado por Arthur e Crunch é a de um lugar literalmente feio, apertado, com uma mobília barata e velha. Além disso, ele está localizado na periferia de Manhattan, no Harlem, de frente a uma ferrovia. As ferrovias, nos Estados Unidos, costumam ficar em lugares distantes, afastados do centro, à margem das cidades. O quarto, velho e precário, localizado no Harlem remete, como vimos no trecho da narrativa citado, ao status social de Arthur e Crunch, que também é periférico: “Portanto, no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que escrevemos um quarto, que lemos um quarto” (BACHELARD, 2008, p. 33). Percebemos então, no imaginário da literatura, no caso tanto da prosa quanto da poesia, que um quarto pode ser lido, ou seja, que esse espaço tem muito a dizer sobre seu dono, no plano dessas duas artes, como pensa o filósofo Bachelard.

A partir dessa ideia, pode-se dizer que o quarto de um personagem diz muito sobre ele. Isso é o que acontece na escrita de Baldwin, ao descrever o quarto de Crunch

¹⁰¹ The room was even uglier than the room in Washington, and smaller, with an old-fashioned, noisy brass bed. There was a table, a chair, a ceiling light, and a sink, and a dim mirror above the sink. The room was on the street, or, more accurately, faced the tracks. The violence of the trains accompanied their ecstasy, and the pinched, glaring faces of the people flying by, through eternity, peopled their dreams.

e Arthur. Assim, leio o quarto de Arthur e Crunch como o espaço periférico que pertence a um amor que também está à margem e que é visto como algo feio, sujo, pela sociedade heteronormativa. Nessa concepção imagética da filosofia e da literatura, o quarto está em Arthur e Crunch, assim como eles estão no quarto: “O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, está em nós” (BACHELARD, 2008, p. 228). Logo, fazendo esse casamento entre a filosofia poética de Bachelard (2008), e a literatura de Baldwin, sob o viés da interdisciplinaridade, temos essa interligação entre a espacialidade que ocupamos e nossa condição social. No romance, esse espaço dos dois amantes está envolto por uma atmosfera de amor e sexualidade:

Julia não sabia, ninguém no mundo sabia; somente ele e Crunch sabiam que maravilhas aconteciam nesse quarto, esse deteriorado, imundo, milagroso quarto! Ele dava passos pelo quarto às vezes, enquanto Julia falava, lembrando: se debruçava à janela, se olhava no espelho, tocava a cama, lembrando, lembrando, orgulhoso e quase feliz. O cheiro de Crunch ainda estava na cama, na cadeira - no ar, e tudo que Arthur tocava, Crunch tinha tocado, suas digitais continuavam lá. Crunch estava presente nesse quarto! (BALDWIN, 2000, p. 269-270 - Tradução nossa)¹⁰².

Os móveis do quarto de Arthur e Crunch retêm em si o amor dos dois, está tudo marcado e impregnado ali, as suas digitais, o seu cheiro. Ainda que Crunch não esteja fisicamente no quarto, Arthur pode sentir seu odor, sua presença nele. Isso é possível devido a essa ligação que Baldwin constrói entre espaço e alma, entre o físico e o intangível, que é o amor, o desejo, os sentimentos que existem entre o casal de namorados. Afinal, como diz Bachelard (2008), a casa e o quarto, na poética do espaço, se equiparam a celas, a diagramas, que servem como guias aos escritores para que estes construam a alma e a intimidade de seus donos.

Por sua vez, a narrativa de *Another Country* quase em sua totalidade ocorre em espaços públicos, como parques e bares, onde os personagens costumam se encontrar com frequência. O bar Benno's serve especificamente de cenário para os encontros dos personagens centrais, Rufus, Ida, Vivaldo, Eric e Cass, para conversar sobre seu

¹⁰² Julia did not know, no one in the world knew; only he and Crunch knew what wonders had taken place in this room, this broken-down, filthy, miraculous room! He paced the room sometimes, as Julia talked, remembering: leaned out of the window, looked into the mirror, touched the bed, remembering, remembering, proud, and almost happy. Crunch's odor was still in the bed, in the chair-in the air, and everything Arthur touched Crunch had touched, his fingerprints were still there, Crunch was present in this room!

cotidiano, seus relacionamentos, suas vidas. O Benno's é o local de sociabilidade, com o qual os personagens se identificam e se familiarizam. Há um sentimento de pertencimento dos personagens com o bar. É interessante notar que Benno é o nome de uma pessoa, de um homem (talvez do dono do bar, Baldwin não especifica) e o apóstrofo e o "s", na língua inglesa refere-se à posse, formando Benno's, ou em português, "do Benno". Essa estratégia de nomeação reforça ainda mais a ideia de pertencimento em relação ao bar. A ambientação do Benno's é marcada por um aspecto periférico, trata-se de um lugar apertado, sujo, onde impera o calor intenso e uma atmosfera de música e de forte carga orgânica, sexual:

O ar não ortodoxo, então, enchia o bar, que era bem pequeno, de teto baixo, com um balcão de um lado e mesas e cadeiras no outro. No final do bar, o espaço se alargava, dando lugar para mais mesas e cadeiras e um corredor estreito conduzia aos banheiros e à cozinha; e neste espaço mais alargado, encurralado no canto do bar, estava o palco, cruelmente íngreme. Eric tinha chegado durante o intervalo. Os músicos estavam descendo do palco, secando suas testas com lenço e se dirigindo à porta da rua que permaneceria aberta por cerca de dez minutos. O calor no bar era terrível e o ventilador no meio do teto não ajudava em nada para aliviá-lo. E o bar fedia: a anos de poeira, móveis velhos, vômito de bebida, comida sendo feita, urina, suor, luxúria (BALDWIN, 1993, p. 247-248 - Tradução nossa)¹⁰³.

O bar no Village, no trecho citado, parece carregar a identidade dos próprios personagens que o frequentam: o adjetivo *unorthodox*, ou não-ortodoxo pode remeter ao modo de vida não normativo, marginal dos personagens. O espaço, pequeno, abafado, o corredor estreito e o palco íngreme, encurralado no canto, pode ser associado à opressão e ao preconceito pelos quais eles passam, por ousarem vivenciar sua diferença, sua libertinagem, que é vista como suja. Eles estão empurrados aos cantos pela sociedade tradicional conservadora. O calor intenso no bar, que nem o ventilador consegue amenizar, o fedor de suor, de urina, de bebida parecem criar uma intimidade com a marginalidade, a sexualidade forte e transgressora dos personagens, que se desviam da

¹⁰³ The unorthodox, therefore, filled the room, which was very small, low-ceilinged, with a bar on one side and tables and chairs on the other. At the far end of the bar, the room widened, making space for more tables and chairs, and a very narrow corridor led to the restrooms and the kitchen; and in this widened space, catty-cornered to the room, stood a small, cruelly steep bandstand. Eric had arrived during a break. The musicians were leaping down from the stand, and mopping their brows with large handkerchiefs, and heading for the street door which would remain open for about ten minutes the heat in the room was terrifying, and the electric fan could have done nothing to alleviate it. And the room stank: of years of dust, of stale, of regurgitated alcohol, of cooking, of urine, of sweat, of lust.

heteronormatividade, com o uso, inclusive, da palavra “luxúria”, neste trecho da narrativa. O Benno’s adquire, no imaginário literário, um caráter orgânico.

Dessa forma, a Nova York de Baldwin tem um tecido social formado por minorias, grupos e comunidades com seus modos de viver que frequentam ambientes com os quais se identificam, de forma intimista. Sandra Jatahy Pesavento (2007), expressa a ideia da cidade, no campo imaginário e sensorial como corpo e alma, como uma maneira de ser, se comportar, de se relacionar com o espaço à sua volta. Pesavento (2007) discute a cidade em termos de espaços que são sociabilizados por grupos, por comunidades. Há, nessa concepção de cidade de Pesavento (2007) uma aproximação com a literatura de Baldwin no sentido de construção, em sua narrativa, da cidade de Nova York e de seus personagens. A maneira como o escritor associa o bar Benno’s, no Greenwich Village, com as minorias que o frequentam, vai ao encontro da visão de cidade de Pesavento (2007), porque o espaço funciona como uma referência urbana do tecido social. Essa visão da espacialidade de Pesavento é muito parecida com a de Bachelard (2008), mas volta-se mais para as comunidades, para grupos minoritários e suas relações de pertencimento e intimidade com lugares de uma cidade.

Em outro trecho da narrativa, Vivaldo e Ida conhecem Ellis, um chefe rico da máfia e do *show business*, em uma festa na casa de Cass e Richard. Ida e Vivaldo o convidam para ir ao Benno’s e, ao chegar, Richard tenta convencê-los a ir para outro lugar, que chama o bar de inferno: “Eu poderia persuadir vocês a tomar um drink comigo em algum bar mais privado, com *ar-condicionado*? Eu realmente não acho”, ele disse a Ida, “que você deveria tornar um hábito trabalhar em infernos assim” (BALDWIN, 1993, p. 259 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁰⁴. É possível perceber o preconceito velado de Ellis com relação ao público do Benno’s, quando ele diz que prefere ir para um bar mais privado, ou seja, um lugar com uma clientela mais selecionada.

Em outra passagem da obra, no Greenwich Village, é notável também o fato de que o banheiro masculino de um restaurante, cujo nome não é citado, carrega em seu cheiro e até mesmo em suas paredes sujas, as histórias de vida dos seus usuários, seus desejos, sua sexualidade, assim como sentimentos de fúria, preconceito e ódio:

¹⁰⁴ “Could I persuade you to have one drink with me in some secluded, *air-conditioned* bar? I don’t really think”, he said to Ida, “that you ought to make a habit of working in such infernos.”

O cheiro era dos milhares de viajantes, oceanos de mijó, toneladas de bÍlis, vÔmito e merda. Ele adicionou sua corrente ao oceano, segurando aquela que era a sua parte mais desprezÍvel pendendo entre os dois dedos de sua mÃO. Ele olhou para a terrÍvel histÓria salpicada furiosamente nas paredes - nÚmeros de telefone, paus, seios, sacos, bucetas, gravados nas paredes com Ódio. *Chupa meu pau. Eu gosto de ser chicoteado. Eu quero um pau quente e duro no meu rabo. Abaixo os judeus. Matem os negros. Eu chupo pau.* Ele lavou as mÃos cuidadosamente e as enxugou na toalha imunda e saiu do bar (BALDWIN, 1993, p. 83 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁰⁵.

Pode-se notar que na descrição do banheiro do restaurante, no qual o personagem Rufus adentra, há toda uma referência aos fetiches, preferências sexuais e, também, aos preconceitos de seus frequentadores, que estão salpicados nas paredes em forma de frases e desenhos. Essas frases e desenhos revelam os gays, os sadomasoquistas, os sexualmente “pervertidos”, os antissemitas, que passaram por lá. O cheiro forte de urina e a toalha de mÃO imunda complementam o cenário de um banheiro de restaurante de periferia. Logo, a cidade de Nova York, mais especificamente os bairros novaiorquinos Greenwich Village e Harlem são os espaços das minorias, que, por sua vez, escolhem frequentar determinados lugares com os quais se identificam e têm uma relação de pertencimento. Enquanto o Harlem é a morada de uma minoria em particular, que são os afroamericanos, o Greenwich Village é o espaço da diferença em geral, de uma maior diversidade de marginais:

Ele caminhou pela MacDougal Street. Lá estavam os casais formados por negros e brancos, hostilmente brancos, afetadamente negros, e os italianos os odiavam, odiavam, de fato, todos os moradores do Village, que envergonhavam suas ruas. Os italianos, no fim das contas, desejavam meramente ser aceitos como americanos respeitáveis e provavelmente não tinham culpa por sentirem que eles poderiam viver mais tranquilamente se não fossem perturbados por tantos judeus, drogados, bêbados, gays e negros (BALDWIN, 1993, p. 297 - Tradução nossa)¹⁰⁶.

¹⁰⁵ It smelled of thousands of travelers, oceans of piss, tons of bile and vomit and shit. He added his stream to the ocean, holding that most despised part of himself loosely between two fingers o fone hand. He looked at the horrible story splashed furiously on the walls-telephone numbers, cocks, breasts, balls, cunts, etched into these walls with hatred. Suck um cock. I like to get whiped. I want a hot stiff prick up my ass. Down with jews. Kill the niggers. I suck cocks. He washed his hands very carefully and dried them on the filthy roller towel and walked out into the bar.

¹⁰⁶ He walked along MacDougal Street. Here were the black- and -white couples, defiantly white, flamboyantly black; and the Italians watched them, hating them, in fact, hating all the Villagers, who gave their streets a bad name. The Italians, after all, merely wished to be accepted as decent Americans and probably could not be blamed for feeling that they might have had an easier time if they had not been afflicted with so many Jews and junkies and drunkards and queers and spades.

Assim, o Greenwich Village, no final da década de 1950 e início dos anos 1960, época em que se passa a narrativa de *Another Country*, é descrito por James Baldwin como um local por onde circulam as mais diversas minorias de Nova York, entre eles imigrantes italianos, judeus, negros, bêbados, gays e drogados, como podemos constatar na citação da página 297, narrada através do personagem Rufus.

Com sua narrativa literária, o que o insere no campo do imaginário, James Baldwin descreve o Greenwich Village como um ambiente pelo qual os excluídos têm um sentimento identitário de pertencimento, de intimidade, de que aquele é o seu lar. Os italianos chegam a se achar donos do lugar, sentindo-se incomodados com a presença de outros grupos, de outras comunidades, que curiosamente são tão excluídas quanto eles. No caso do banheiro do restaurante, esse sentimento de pertencimento, de intimidade é tão intenso, que as pessoas se expressam escrevendo e desenhando nas paredes do local o que elas são, o que sentem, o que desejam e vivenciam. Sandra Pesavento (2007) discute essa relação entre a cidade e seus habitantes, os quais ela também chama de atores, de personagens, que podem ser identificados como grupos, comunidades, classes: “Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dado pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (PESAVENTO, 2007, p. 14). Dessa maneira, através de sua literatura, Baldwin constrói um laço de sentimentos e vivências dos personagens com a espacialidade, um traço identitário entre este bairro de Nova York e seus habitantes e frequentadores.

Pesavento (2007) também fala dessa habilidade especial dos escritores de passarem, através de sua literatura a sua visão particular, a sua interpretação da cidade: “Quem duvidaria, por exemplo, da capacidade de Balzac, Zola, Maupassant, Eça de Queirós, Charles Dickens, Lima Barreto ou Machado de Assis para falar de suas cidades pela via literária?” (p. 18). Penso então que o leitor de James Baldwin, ao se deparar com o seu texto sobre o Greenwich Village também não duvidaria da sua capacidade de falar sobre este pedaço de Nova York, cidade, aliás, onde ele próprio nasceu e viveu. Devo lembrar que, no início da década de 1950, quando começava sua carreira de escritor, James Baldwin morou no Greenwich Village por algum tempo, onde dividiu apartamento com outros artistas iniciantes, entre eles o ator Marlon Brando.

O Harlem, por sua vez, é cenário tanto de *Another Country* quanto de *Just Above My Head*. O bairro também é um local periférico, habitado majoritariamente pelos

afroamericanos, que são uma comunidade ainda marginalizada na sociedade estadunidense. No entanto, diferentemente do Greenwich Village, que tem toda uma diversidade marginal, o Harlem é um lugar de segregação dos afroamericanos, um gueto na periferia de Nova York, cujos moradores são oprimidos especificamente pela questão racial. Em *Just Above My Head*, o personagem Hall Montana anda pelas ruas de seu próprio bairro, que é seu lar, com a constante sensação de estar sendo observado, ou mais ainda, vigiado:

Por um segundo eu imaginei como eu podia morar aqui, como qualquer um podia morar aqui. Fazia tanto tempo que eu não ouvia esse barulho-incessante, sem sentido, reduzindo todos a um reflexo, na medida em que as paredes dos prédios forçavam todo mundo a olhar para baixo, para a bosta dos cachorros espalhadas ao redor de seus pés. Ninguém jamais levantava a cabeça, com certeza não, a não ser para observar alguma criatura enlouquecida saltar dos muros, ou para calcular o seu próprio salto - mesmo assim as pessoas moravam aqui, eu também morava, e moraria: que maravilha. Que espanto. Que maravilha. Eu era repellido, mas fascinado: amargurado, mas em casa. Eu observei a pressão exercida pelos carros e pelos policiais (BALDWIN, 2000, p. 288-289 - Tradução nossa)¹⁰⁷.

Neste trecho do romance, Hall, ao voltar de uma viagem ao sul dos Estados Unidos, fala sobre seus sentimentos em relação ao Harlem, bairro onde mora desde que nasceu, ao caminhar em suas ruas. Percebe-se no discurso de Hall um sentimento de opressão no lugar que, como ele mesmo diz, é a sua casa. Apesar de estar em seu território, em seu próprio lar, Hall não se sente seguro e desconfia dos policiais, porque estes lhe passam a sensação de estarem ali não para lhe garantir segurança, mas para vigiá-lo. A vigilância é um dos objetivos da guetificação, segundo Grada Kilomba (2019) em sua visão de que há uma ideologia de segregação racial nas cidades. Alocadas na periferia, às margens das cidades, as pessoas negras permanecem em um gueto. Para Kilomba (2019), “a guetificação foi criada para promover o controle político e a exploração econômica de pessoas negras” (p. 169). Hall, como todos os outros moradores do Harlem, não se sente à vontade o suficiente para andar nas ruas de cabeça erguida e segue olhando para baixo. A imagem das pessoas pulando muros é um sinal

¹⁰⁷ For a second I wondered how I could ever have lived here, how anyone could live here. I had not heard this noise for so long-incessant, meaningless, reducing everyone to a reflex, just as the towering walls forced everyone to look down, into the dogshit at their feet. No one ever looked up, that was certain, except to watch some maddened creature leap from the walls, or to calculate their own leap-yet people lived here, and so had I and I would: what a wonder. What a marvel. I was repelled, but fascinated: embittered, but home. I watched the press of cars and cops around the place.

dessa segregação e de tentativa de fuga dela. Há, na fala de Hall, um misto de sentimentos com relação ao Harlem: ele se sente ao mesmo tempo controlado, vigiado, mas pertencente aquele espaço.

O personagem está em um gueto devido à sua condição subalternizada e periférica, de afroamericano, em uma sociedade dominada pelo branco. Esse sentimento de ambiguidade, de contradição com relação ao espaço, ao lar, transmitido por Baldwin é perceptível também nos bares de jazz no Harlem. Não há, como em *Another Country*, um bar específico, de clima intimista como o Benno's, no qual os personagens se encontram com frequência, mas Hall, o irmão Arthur e seus amigos Crunch, Julia, Red e Peanut gostam de sair para ouvir música em bares e casas noturnas aleatórios:

A música tocava, infinitamente, tão infinita quanto a chuva que caía. As vozes subiam e desciam como um rio, um rio volumoso, procurando a barragem. As garrafas brilhavam como malícia contra o espelho lotado pela multidão. A caixa registradora tinha, em intervalos, como um sino alertando os prisioneiros sobre o julgamento, ou sobre a sua soltura. A porta continuava abrindo e fechando, pessoas entravam e saíam, mais entravam do que saíam. O relógio de parede anunciava duas e quinze da manhã. Havia um quadro de Malcolm X abaixo do relógio (BALDWIN, 2000, p. 57 - Tradução nossa)¹⁰⁸.

Nesta descrição do bar de jazz, no Harlem, James Baldwin revela um sentimento contraditório de medo e pertencimento de Hall em relação ao espaço. O bar está lotado e as pessoas conversam e bebem, parecendo estar bem à vontade. Há, contudo, um clima de medo e tensão, que é transmitido ao leitor pelo reflexo das pessoas no espelho, como se estas estivessem sendo vigiadas, ao mesmo tempo em que podem ver sua própria imagem. Essa tensão, que vem por uma sensação de vigilância e de aprisionamento é transmitida pelo tinir da caixa registradora, em intervalos, que Baldwin compara com o tocar de uma campainha que avisa os prisioneiros que o seu julgamento vai começar, ou que a sua soltura está por vir.

A narrativa fala também no abrir e fechar de portas, em que as pessoas mais entram do que saem, o que pode remeter tanto ao sentimento de pertencimento quanto ao de aprisionamento: as pessoas podem entrar e ficar, e mais permanecer do que sair, porque sentem que pertencem àquele lugar. Mas, além disso, o fato de as pessoas

¹⁰⁸ The music played, endlessly, as endlessly as the rain fell. The voices rose and fell like a river, a swollen river, searching the dam. The bottles glittered like malice against the crowded mirror. The cash register clanged, at intervals, like a bell adverting prisoners to judgment, or release. The door kept opening and closing, people entered and people left, but mainly, entered. The clock on the wall said quarter past two. There was a pencil portrait of Malcolm X beneath it.

entrarem mais do que saírem pode ser associado à ideia de que aquele é o único espaço que elas podem frequentar, ou seja, os negros estão como que presos no Harlem, que é o lugar onde eles estão segregados.

Essa sensação de aprisionamento em seu próprio espaço é reforçada em outras passagens de *Just Above My Head*: “Eu olhei de volta para Sidney, mas não achei nada que pudesse falar. ‘Eles nos mantêm presos aqui’ disse Sidney, ‘como ratos, porque essa terra pertence a eles. Tudo pertence a eles’ (BALDWIN, 2000. p. 333 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁰⁹. Nesta passagem da narrativa, Hall conversa na calçada de um bar com seu amigo Sidney, que acabou de visitar o irmão que saiu recentemente da cadeia, onde esteve preso por assassinato. Sidney se refere, em sua fala, ao fato de os brancos dominarem não apenas a sociedade, mas também o espaço em que ele vive, segregando os afroamericanos no Harlem. A conversa entre os dois amigos segue, enfatizando a ideia de o Harlem ser um espaço de segregação: “Ele olhou para além de mim, para a rua. ‘Eu costumava achar que *ele* estava preso. Agora eu sei que nós *todos* estamos presos, e temos que *nos* soltar’. Eu olhei para ele e o escutei” (BALDWIN, 2000, p. 334 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁰. Neste trecho, Sidney continua a conversa, dizendo a Hall que os afroamericanos estão limitados àquele espaço, aprisionados nele, naquele bairro que é a sua própria casa.

Há, então, toda uma construção social de Nova York, que é a cidade que pertence aos brancos, que fazem dela o que bem entendem, delimitando o espaço dos afroamericanos, no caso o Harlem, o lugar onde eles devem ficar e de onde não devem sair. O Harlem, então, neste mundo fictício de Baldwin, que revela um fundo extremamente político, social, mas sobretudo de uma realidade racial é a “prisão”, o espaço de segregação dos afroamericanos na cidade.

E, como se pode perceber, na citação da página 334 deste romance, a referência urbana atribuída por Baldwin a Nova York, na voz de seu personagem Sidney, é a do espaço que, dentro de um sistema, sob o viés da raça, tem um dono, que é o branco. O Harlem, ainda que seja a casa dos afroamericanos, na percepção de Sidney é um local que foi designado pelos brancos como espaço de segregação de um *ethos*, ou mais ainda, de uma raça, onde os negros devem permanecer e do qual não podem sair. Na visão de Sidney, existe ali uma espécie de fronteira, que a comunidade afroamericana

¹⁰⁹ I looked back at Sidney, but found nothing to say. “They have us trapped here”, said Sidney, “like rats, because the land belongs to them. Everything belongs to them.”

¹¹⁰ I used to think that he was in prison, and I had to get him out. Now I know that we are all in prison, and we got to get us out.

não pode ultrapassar. O Harlem pode até ser território dos negros desde que eles não cruzem essa fronteira da cidade. Para Grada Kilomba (2019), as cidades têm territórios demarcados racialmente:

Visualmente sua cidade pode ser compreendida em termos raciais, e “raça” pode ser usada como uma orientação geográfica ou até mesmo como um marco territorial. Aqui cada grupo tem “seu próprio lugar”. A necessidade de regular a distância física de pessoas negras e de definir as áreas que elas mesmas podem usar, revela uma dimensão muito importante do racismo cotidiano relacionada a fantasias de contágio racial (p. 167 - Grifos da autora).

Sob esta percepção de Kilomba (2019), isolar pessoas negras em um território específico implica em uma estratégia para reassegurar a supremacia branca. Assim, em uma cidade, como acontece na Nova York da ficção de Baldwin, mas também na Nova York real, o que é feito, como Kilomba (2019) diz, é colocar “brancas/os de um lado, negras/os do outro” (p. 167). São espacialidades racialmente segregadas, com o objetivo de delimitar o território dos negros, para que estes não entrem em contato com os brancos. Essas territorialidades que separam uma raça da outra empurram os negros para uma zona periférica, com menos acesso a uma educação, saúde, enfim a toda uma infraestrutura de qualidade, porque esta fica concentrada nas áreas dos brancos. São os espaços da negritude, onde ela fica segregada e impedida de ter contato com a branquitude.

O personagem Sidney percebe essa questão, quando diz que eles, os afroamericanos estão de certa forma presos no Harlem. Quando Sidney diz que os brancos são donos de tudo, ele reconhece sua posição subalternizada até mesmo em relação à territorialidade, pois é com os brancos que está o poder e são eles que determinam onde os negros devem ficar. É uma geografia cidadina que delimita as fronteiras através do poder de uma raça, no caso, a branca: “Tal geografia evidencia uma assimetria de poder na qual a branquitude define sua própria área e a negritude é confinada a uma determinada área definida pela branquitude” (KILOMBA, 2019, p. 168). O encontro que Sidney teve com seu amigo que estava encarcerado em uma instituição prisional, anterior à sua conversa com Hall, faz com que ele perceba que sua própria situação é de certa forma semelhante, porque ele, que representa toda uma coletividade, que é a dos afroamericanos, está confinado no Harlem, que é o espaço que

lhe foi designado pelo branco e de onde ele não deve sair: o bairro é o seu gueto, a sua prisão.

Sob o ponto de vista de Grada Kilomba (2019) essa ideologia de segregação, que regula a distância entre negros e brancos revela uma fantasia preconceituosa da branquitude de contágio racial. Um território fronteiro entre as raças é traçado e o negro não deve atravessá-lo para entrar onde está o branco. Kilomba (2019) questiona o que acontece quando os negros entram em espaços brancos. Em um trecho da narrativa, Hall sai do Harlem e vai para uma área branca no centro de Nova York, comprar presentes de Natal para a família:

Pode haver uma gama de grandes vantagens de ser negro; por exemplo, naqueles anos de qualquer maneira, quando você entrava em certas lojas no centro, todos largavam o que quer que estivessem fazendo e corriam para atender você. Se você tivesse senso, não lhes dava um sermão sobre como você sabia que eles saíam em disparada para atendê-lo porque eles sabiam que você era um ladrão sem um tostão. Não, você sorria, e você sorria para o babaca, que indolentemente polia suas unhas perto do botão de pânico e deixava que ele tentasse adivinhar onde você guardava sua carteira, se você tivesse uma (BALDWIN, 2000, p. 99 - Tradução nossa)¹¹¹.

O que se percebe na cena narrada por Hall, na loja localizada no centro, no espaço dos brancos é que a entrada de um negro desperta desconfiança por parte do vendedor. A presença de Hall naquele local, reservado aos brancos, revela a ideia racista do atendente de que os negros não têm dinheiro para comprar naquela loja e que provavelmente vão lá para roubar. O trecho é relatado com teor irônico, em que Hall sorri para o vendedor, o descreve como babaca e o observa fingir tranquilidade, ao polir as unhas próximo ao botão de pânico. O que acontece é que o vendedor vê Hall como um intruso, alguém que está invadindo um território que não pertence a ele e no qual ele não pode adentrar. Grada Kilomba (2019) diz que quando uma pessoa negra entra no espaço da branca, esta última age com hostilidade, porque nessa ideologia de isolamento racista, o negro tem que se manter em seu lugar e não tomar o lugar do branco.

¹¹¹ There can be a great many advantages to being black; for example, in those years, anyway, when you walked into such a store downtown, everybody dropped whatever they were doing and hustled over to serve you at once. If you had any sense, you didn't give them a lecture on how you knew they'd come rushing over to you because they knew you were a penniless thief. No, you smiled, and you smiled at the house dick, idly buffing his fingernails next to the panic button, and let them try to guess where you carried your wallet, if you had one.

Assim, a espacialidade nos romances *Another Country* e *Just Above My Head*, é constituída por ruas, bares, apartamentos, quartos e bairros periféricos, segregados, habitados e frequentados por aqueles que também estão à margem. Afroamericanos ou brancos, homens ou mulheres, Rufus, Vivaldo, Ida, Arthur, Crunch e Julia preenchem esses espaços com sua condição social precária, sua sexualidade transitória, enfim, com seu *status* de minoria. É a filosofia poética de Bachelard (2008), em que o espaço reflete a alma, o ser social de quem nele habita. Os espaços externos e internos por onde os personagens circulam são, assim como eles, periféricos. São lugares precários, sujos, apertados, abafados, fedorentos.

Os personagens de Baldwin formam um grupo marcado pela diferença e justamente por serem diferentes procuram frequentar lugares onde haja diversidade, locais com os quais eles se identificam e tenham um sentimento de pertencimento. Sandra Jatahy Pesavento (2006) diz que na construção imagética de uma cidade há uma linha que intercruza o espaço com vivências, modos de existência, a cidade como um conjunto de significados atribuídos aos seus habitantes, que formam suas comunidades. Já no caso específico dos personagens negros, estes estão separados dos brancos e alocados em um espaço segregado, um gueto, que é o Harlem. Sob a ótica de Grada Kilomba (2019), a espacialidade vem como marca territorial racial, a ideologia da segregação, em que brancos e negros têm lugares separados.

Em suma, sob a lente de uma discussão interdisciplinar, que envolve filosofia e sociologia acerca da literatura afroamericana de James Baldwin, esta é a Nova York do escritor: o espaço que serve como expressão da alma de seus personagens; como referente urbano de seu tecido social, de suas comunidades e seu sentimento de pertencimento; como segregação, em que uma raça, a branca, que tem em suas mãos o poder, define onde a outra, subalternizada, que é a negra, deve permanecer.

Tem-se aqui, então, as respostas para os questionamentos apontados no início deste tópico: os espaços estão sim relacionados às questões de caráter social e racial. E a espacialidade é relevante na configuração dos personagens, visto que ambos estão interligados pelo aspecto periférico. A seguir, entro com a discussão sobre a importância da musicalidade nos romances de Baldwin.

3.2 - A musicalidade nos romances

A musicalidade é uma marca nos dois romances aqui trabalhados. Em *Just Above My Head* impera a música gospel, nos coros das igrejas do Harlem e nas apresentações da banda The Trumpets of Zion. Quanto a *Another Country*, há a constante presença do jazz e do blues na narrativa, que se passa muito em bares e casas noturnas, no Harlem e principalmente no Village. Há destaque para o bar Benno's, ponto de encontro dos personagens centrais, onde bandas tocam esses estilos musicais, e onde Ida é garçonne e cantora de jazz e seu irmão Rufus, saxofonista.

James Baldwin nasceu e cresceu no Harlem, frequentou as igrejas protestantes, que são notórias por suas bandas e corais de música gospel. Ele também costumava frequentar bares e clubes noturnos com os amigos, entre eles vários artistas e principalmente as cantoras de blues negras, como Nina Simone. Além disso, Baldwin participou do Harlem Renaissance, movimento artístico afroamericano dos anos 1920, quando ainda estava em início de carreira. Baldwin era particularmente atraído pelo blues de Bessie Smith e a cita em alguns artigos. Em *Nobody Knows My Name*, ele diz que levou seus discos da cantora para a Suíça, em 1951, após passar dois anos na França. Imerso em um mundo branco, Baldwin queria se reconectar com sua negritude: “Lá, naquela paisagem absoluta de alabastro, munido com dois discos de Bessie Smith e uma máquina de escrever, eu comecei a tentar recriar a vida que eu tinha primeiramente conhecido quando criança e da qual por muitos anos eu fugi” (BALDWIN, 1998, p. 138 - Tradução nossa)¹¹². Neste comentário de Baldwin, ele expressa como a música e a escrita estão entrelaçados em sua vida, assim como demonstra a importância da negritude. Baldwin ora destaca a negritude ora não, o que torna sua personalidade complexa, contraditória com relação à raça. A questão é que sua vida foi envolta por muita musicalidade e isso se reflete inevitavelmente em suas obras, o que nos remete mais uma vez à Escrivência de Conceição Evaristo. A música, nos dois romances de Baldwin, aparece principalmente em momentos importantes da narrativa, em que a letra está relacionada aos sentimentos dos personagens ou ao que está acontecendo com eles.

Em *Just Above My Head*, ao se sentir dividido entre Arthur e Julia, Crunch deixa Nova York para se aventurar pelo mundo afora. Arthur, devastado por ter sido

¹¹² There, in that absolutely alabaster landscape, armed with two Bessie Smith records and a typewriter, I began to try to re-create the life I had first known as a child and from which I had spent so many years in flight.

abandonado por seu amor, canta, ao lado do seu empresário Paul, canções gospel, que expressam seu desejo pelo amante, de ir para junto dele:

“Me esconda em seu peito, até a tempestade da vida passar, me balance no berço de seu amor? Me alimente, Jesus, até que eu não queira mais, e me leve para a sua abençoada casa lá em cima.” Ele estava cantando para Crunch - para manter Crunch seguro, e trazer Crunch de volta [...] Seu amor era sua confissão, seu testemunho era sua canção (BALDWIN, 2000, p. 267 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹³.

Paul percebe que Arthur canta uma música cuja letra expressa sua vontade de estar ao lado de Crunch, de tê-lo de volta. Uma característica constante com relação a essa música e às outras que são cantadas por Arthur e sua banda é que as suas letras têm um duplo sentido, pendendo entre a religião e a sexualidade. Na canção de Arthur, por exemplo, a expressão: “Me alimente”, no original em inglês “*Feed me*” é usada no ato sexual pelo passivo, quando este pede que o ativo goze dentro dele.

Em outra passagem da narrativa, Jimmy, irmão de Julia vai ao apartamento de Arthur para conhecê-lo, antes de se tornar namorado dele. Ao chegar lá, Jimmy se encanta por Arthur, que também se interessa por ele. Neste momento, Arthur canta o trecho de uma música que também remete ao amor entre homens, em uma conexão da letra da canção com o desejo dos dois:

Jimmy, que está vestido com um macacão verde e velho, senta-se ao piano, brincando, mas também ouvindo Arthur. Arthur, que veste calças jeans, um suéter e chinelos, fica andando pra lá e pra cá, penteando o cabelo. *Confie Nele e não duvide das palavras que Ele disse: Eu Trarei todos os Homens até Mim!* E Arthur vai para trás dos lençóis, de lá para o banheiro, para conferir o cabelo e se livrar da escova (BALDWIN, 2000, p. 565 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁴.

O nervosismo por parte de Arthur em seu primeiro encontro com Jimmy é perceptível e a música que ele escolhe para cantar naquele momento aponta para as suas

¹¹³ *Hide me in Thy bosom, till the storm of life is over, rock me in the cradle of Thy love? Feed me, Jesus, till I want no more, and take me to Thy blessed home above!* He was singing for Crunch-to keep Crunch safe and to bring Crunch back [...] His love was his confession; his testimony was his song.

¹¹⁴ Jimmy, wearing an old green jump suit, is sitting at the piano, fooling around, but also, listening to Arthur. Arthur is in blue jeans, a sweater, and sandals, and is walking up and down, combing his hair. *Trust Him, and do not doubt the words that He said: I'll draw all Men unto Me!* And Arthur goes behind the sheet to the bathroom, to check on his hair, and to get rid of the comb.

expectativas em relação ao rapaz, que são de confiar nele, de não duvidar de suas palavras. A letra fala sobre Jesus, mas no contexto em que é cantada por Arthur está relacionada a Jimmy. Outra questão interessante é que o verbo “trarei” no original da letra em inglês não é “bring”, cuja tradução literal é mesmo “trazer”, mas “draw”, que pode significar também “atrair”. Nesta e em outras passagens, *Just Above My Head* é permeado por essa musicalidade gospel, que se entremeia com os acontecimentos da narrativa e com os sentimentos dos personagens.

Já em *Another Country* são o jazz e principalmente o blues que se entrelaçam com a narrativa. Baldwin discute, no artigo *The Uses of the Blues*, a sua visão deste estilo musical: “Considere algumas coisas sobre o que é o blues. Ele é sobre trabalho, amor, morte, fluxos, linchamentos; de fato, uma série de desastres que podem ser resumidos sob o arbitrário título Fatos da Vida” (BALDWIN, 2010, p. 80 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹¹⁵. Ou seja, para ele, as letras do blues estão comumente associadas a fatos da vida, com uma certa tendência para os desastrosos, angustiantes, visto que a palavra *blues* em inglês, vem da gíria *I’ve got the blues*, muito usada pelos afroamericanos e que significa, em português “Eu estou triste”. Quando Rufus abandona sua casa após agredir Leona e sai perambulando angustiado, sem rumo pelas ruas do Village, ele decide passar uma noite no apartamento de Vivaldo.

No momento da chegada do amigo, Vivaldo está ouvindo um disco de Bessie Smith, que canta blues, inclusive em Black English, o que pode ser conferido nas letras de rodapé:

Há milhares de pessoas, Bessie agora cantava, que não têm lugar para ir, e pela primeira vez Rufus começou a ouvir, na monotonia seriamente discreta desse blues, algo que se relacionava à sua mente perturbada. O piano parecia entediar a cantora, que era sua testemunha despreocupada e irônica. Agora que Rufus, ele próprio, não tinha para onde ir - ‘porque minha casa desabou e eu não posso mais morar lá’ cantou Bessie - ele ouviu a fala e o tom da cantora e se perguntou quantos outros tinham passado para além do vazio e horror que ele encarava agora (BALDWIN, 1993, p. 49 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁶.

¹¹⁵ Consider some of the things the blues are about. They’re about work, love, death, floods, lynchings; in fact, a series of disasters which can be summed up under the arbitrary heading Facts of Life.

¹¹⁶ *There’s thousands of people, Bessie now sang, ain’t got no place to go, and for the first time Rufus began to hear, in the severely understated monotony of this blues, something which spoke to his troubled mind. The piano bore the singer witness, stoic and ironic. Now that Rufus himself had no place to go – ‘cause my house fell down and I can’t live there no mo’, sang Bessie- he heard the line and the tone of the singer, and he wondered how others had moved beyond the emptiness and horror which faced him now.*



Figura 3 A cantora de blues Bessie Smith, cujas músicas permeiam a narrativa de *Another Country*, com letras que remetem às circunstâncias vivenciadas pelas personagens.

Rufus percebe, naquele momento, que a música de Bessie Smith refletia o que se passava com ele, aquela terrível situação de quem não tem para onde ir. Arrependido e envergonhado do que havia feito com Leona, ele sentia que jamais poderia voltar para casa e encarar a família, que eram a mãe e a irmã Ida. Nessa mesma noite, Rufus decide ir à casa de Vivaldo. Ao convidar Rufus para passar a noite em seu apartamento, Vivaldo vira o lado do disco de Bessie Smith e coloca outra música na vitrola:

Ele levantou e virou o disco. Houve então um silêncio, exceto pela voz de Bessie Smith. *Quando a minha cama fica vazia, eu me sinto terrivelmente insignificante e triste*, “Oh, canta aí, Bessie,” Vivaldo murmurou. *Minha primavera está ficando desbotada, dormindo sozinha desse jeito* (BALDWIN, 1993, p. 51 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁷.

A letra da música cria um clima sensual e insinuante entre Vivaldo e Rufus, já que o apartamento de Vivaldo não tem sofá, apenas uma cama e os dois dormiriam nela. A atmosfera de sensualidade e tensão prossegue e eles conversam ainda ao som de Bessie Smith: “Então houve um longo silêncio. Eles ouviam Bessie. ‘Você já desejou ser gay?’. Rufus perguntou, de repente. Vivaldo sorriu, olhando para seu copo. ‘Eu costumava achar que talvez eu fosse. Porra, eu acho que até desejei que eu fosse’” (BALDWIN, 1993, p. 51 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁸. O fato é que os dois dormiram na mesma cama e nada aconteceu. Após o suicídio de Rufus, Vivaldo confessa a Cass que se arrependeu de não ter amado Rufus naquela noite, de não ter cedido ao seu desejo, porque para ele o amigo não teria se matado se isso houvesse acontecido. Vivaldo achava que Rufus precisava ser amado naquele momento, por quem quer que fosse. Dessa forma, a música, no caso o jazz e mais especificamente o blues, ritmo bastante popular na comunidade afroamericana, é presença constante na narrativa da obra, na voz da cantora Bessie Smith e da personagem Ida, que começa no Benno’s como garçoneiro e, mais tarde, passa para a ser cantora no bar.

Ida também costuma cantar no apartamento em que ela e Vivaldo moram, no Village, em seus momentos felizes ao lado do namorado: “*Por cima de minha cabeça, eu ouço música no ar*” (p. 313 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹¹⁹. Curiosamente, o

¹¹⁷ He got up and turned the record over. Then there was silence, except for the voice of Bessie Smith. *When my bed get empty, make me feel awful mean and blue*, “Oh, sing it, Bessie,” Vivaldo muttered. *My spring is getting rusty, sleeping single like I do*.

¹¹⁸ “Have you ever wished you were queer?” Rufus asked, suddenly. Vivaldo smiled, looking into his glass. “I used to think maybe I was. Hell, I think I even wished I was.”

¹¹⁹ *Just Above My Head, I hear music in the air*.

primeiro trecho da música, no original, *Just Above My Head* que é mencionado por Vivaldo na narrativa como o nome da canção, viria a ser também o título do outro romance de Baldwin trabalhado nesta pesquisa. À medida que os relacionamentos vão se desenrolando, em momentos felizes ou tristes, o blues e o jazz acompanham a atmosfera da narrativa. Após uma noite de sexo intenso com Vivaldo, Ida canta na cozinha, de manhã, enquanto faz café: “*Só quero alimentar esse meu homem faminto*” (BALDWIN, 1993, p. 179 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹²⁰. Assim, o jazz aparece nas horas de alegria, mas também de tristeza e tensão no namoro do casal. O personagem Ellis, que já foi mencionado aqui como um chefe da máfia novaiorquina e que também é dono de vários bares noturnos em Nova York, se encanta com Ida ao vê-la cantar no *Benno's* e se oferece para ajudá-la a decolar como cantora. Quando Ida aceita ser orientada por Ellis, Vivaldo passa a desconfiar que ela o tenha traído com ele.

Os sentimentos de ciúmes e desconfiança fazem com que Vivaldo passe a achar que as músicas que Ida canta em casa estão relacionadas ao suposto relacionamento dela com Ellis: “Para quem, para quem ela cantou essa música?” (BALDWIN, 1993, p. 313 - Tradução nossa)¹²¹. Com essa desconfiança, o próprio Vivaldo, angustiado com a possibilidade de estar sendo traído, em certo momento da narrativa, sozinho em casa, canta: “*Caí em tristeza essa manhã. A tristeza que a minha garota me causou.*” (BALDWIN, 1993, p. 313 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹²². A letra, no original em inglês, tem a palavra blues, que pode tanto significar o estilo em si de música, quanto “tristeza”, que é a tradução mais apropriada quando se considera o contexto em que a canção está inserida. Além de Ida, que é uma cantora fictícia, é Bessie Smith, do mundo real, quem dá musicalidade a esse romance de Baldwin, interligando-se com as emoções dos personagens. Ao voltar para Nova York e se encontrar com Cass no *Benno's*, que está estranhamente vazio, o blues de Smith remete Eric ao seu passado sofrido e turbulento no Alabama:

“Onde está todo mundo?” Porque o grande salão estava vazio e preenchido pelo som de blues. Era a voz de uma mulher negra, a voz de Bessie Smith, e isso o arremessou, com violência, para o centro ardente de seu passado: *Está chovendo e há uma tempestade no mar. Eu me sinto como alguém que naufragou, pobre de mim.* Por um momento Cass olhou para ele como se estivesse ironicamente ecoando

¹²⁰ *Just want to feed, this hungry man of mine.*

¹²¹ To whom, to whom, did she sing this song?

¹²² The blues fell down this morning. The blues my baby gave to me.

sua pergunta (BALDWIN, 1993, p. 232 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹²³.

Devo dizer aqui que Eric deixou o Alabama depois do preconceito que passou a sofrer por ter se relacionado com o afroamericano Leroy, quando ainda era um adolescente, o que será abordado com mais especificidade no quarto capítulo. O blues desperta no personagem lembranças dolorosas, tempestuosas, que estavam guardadas, adormecidas, mas não completamente apagadas de sua memória. Por nunca ter compartilhado com seus amigos um passado de dor, quando entrou no Benno's e ouviu a música, Eric se sentiu só, ainda que Cass estivesse ao seu lado.

A ambientação em bares e casas noturnas, a musicalidade em *Another Country* na forma do jazz e do blues, particularmente na voz de Bessie Smith, podem ser vistos como uma influência do movimento cultural afroamericano que mencionei no início desse tópico, o Harlem Renaissance. O mesmo pode se dizer quanto ao uso da música gospel em *Just Above My Head*, que percorre todo o livro, já que o movimento também incluiu esse estilo musical, entre as suas diversas manifestações artísticas.

Em suma, tanto o gospel cantado por Arthur e sua banda The Trumpets of Zion quanto o blues de Bessie Smith são inseridos em eventos das narrativas com um significado pontual, acompanhando os sentimentos dos personagens. Segundo Toni Morrison, James Baldwin, à época do Harlem Renaissance, em 1935, escreveu textos para a revista de sua escola de ensino médio e tornou-se o editor, colaborando com seu professor e também poeta do movimento, Countee Cullen:

Baldwin entra na escola de ensino médio *Frederick Douglas High School* em setembro de 1935, onde é influenciado por Countee Cullen, professor e conselheiro do clube literário e também um dos poetas do Harlem Renaissance. Contribui com artigos, sketches, poemas e histórias para a revista *The Douglas Pilot* e se torna um dos editores (MORRISON, 1989, p. 845 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹²⁴.

Assim, os primeiros escritos de Baldwin foram produzidos para uma revista da sua escola e foram influenciados por seu professor Cullen, que na época participava do

¹²³ “Where is everybody?” For the large living room was empty and filled with the sound of the blues. It was the voice of a colored woman, the voice of Bessie Smith, and it hurled him, into the hot center of his past: *It's raining and it's storming on the sea. I feel like somebody has shipwrecked poor me.*

¹²⁴ Baldwin enters Frederick Douglass Junior School in September 1935, where he is influenced by teacher and literary club adviser Countee Cullen, a leading poet of the Harlem Renaissance. Contributes with essays, sketches, poems, and stories to school magazine *The Douglas Pilot* and becomes one of its editors.

Harlem Renaissance, o que de certa forma insere o jovem escritor no movimento. Mais tarde, em 1939, James Baldwin escreveu para a revista *The Magpie*, ao lado de Emile Capouya, Sol Stein e Richard Avedon, que também participaram do Harlem Renaissance. Baldwin produziu os contos *Woman at the Well*, *Mississip Legend* e *Incident in London*, entre outros. Na mesma revista, publicou uma entrevista com Countee Cullen que, ao contrário da grande maioria dos escritores do Harlem Renaissance, produzia uma literatura que abordava também a questão feminina, o que já aparece como uma influência no conto de Baldwin, *Woman at the Well*, ou em uma tradução literal para o português, *Mulher no Poço*, escrito em 1939. Essa característica acompanharia Baldwin por toda a sua obra.

O movimento foi um divisor de águas, um marco na história artístico-cultural afroamericana, criando um conceito do *New Negro*, o negro da modernidade. Os personagens afroamericanos Rufus, Ida, Arthur, Julia e Crunch foram construídos por Baldwin com algumas características do *New Negro*, entre elas a consciência e valorização da beleza negra. O Harlem Renaissance, suas performances culturais negras, o *New Negro* e o reflexo do movimento na construção dos personagens afroamericanos de Baldwin são as discussões do tópico seguinte.

3.3 O Harlem Renaissance

O Harlem Renaissance começou na década de 1920, passou pelos anos 1930 até meados de 1940. Ele teve seu início na cidade de Nova York, depois se espalhou para outros estados e abarcou praticamente todas as performances culturais negras, com maior destaque, contudo, para a música, a dança e a literatura. A discussão aqui atravessa a música e a dança, mas tem seu foco na literatura, já que o cerne desta pesquisa é a obra de James Baldwin. A escolha da feminista negra Cheryl A. Wall (2016) para essa reflexão sobre o Harlem Renaissance se deve ao fato de que seu livro tem um enfoque mais inclusivo, destacando a participação das cantoras e principalmente das escritoras negras, já que estas últimas ganharam pouco destaque nas obras que retratam o movimento. Outro fator importante e que se relaciona com essa pesquisa é que Wall (2016) também aborda a diversidade sexual em seu enfoque. Afinal, essa

questão da inclusão da diferença no quesito da sexualidade vai ao encontro da literatura baldwiniana.

O Harlem Renaissance, também chamado de The New Negro Movement, alavancou a cultura negra nos Estados Unidos, até então subjugada e até mesmo ignorada pela população branca por conta do racismo. O bairro novaiorquino era o epicentro da cultura afroamericana: “Por ser a maior comunidade negra nos Estados Unidos, localizado na capital da cultura nacional, o Harlem logicamente se tornou o principal cenário do movimento Renaissance” (WALL, 2016, p. 45 - Tradução Nossa)¹²⁵. Era o fim da Primeira Guerra Mundial, no início dos anos 1920, período que marcou o crescimento de movimentos racistas no sul dos Estados Unidos, o que contribuiu para uma migração em massa para o norte, principalmente Nova York, que abrigava o Harlem: “Livres da perseguição da Klu Klux Klan e do terror branco que ameaçava a vida dos negros no sul, eles podiam abraçar uma sensação de liberdade” (WALL, 2016, p. 45 - Tradução nossa)¹²⁶. Logo, a grandiosidade daquele bairro negro novaiorquino e a atmosfera de liberdade que ele proporcionava foram um grande chamariz para a comunidade negra de outros estados, mas principalmente do Sul, entre eles Alabama, Georgia e Lousiana.

Foi o Harlem Renaissance que deu fama e popularidade a artistas afroamericanos para além do gueto. Para Cheryl A. Wall (2019), nos anos de 1920 a arte negra começou a se popularizar também entre a comunidade novaiorquina branca, que começou a ir para o Harlem, interessada no que, para essas pessoas, era uma novidade, mas que já existia há um bom tempo. Os brancos então passaram a se interessar pela arte negra. Esse interesse manifestou-se inicialmente pela música e depois se espalhou para outros gêneros artísticos: “Os brancos também abraçaram a música e aprenderam as danças: o Charleston se tornou uma dança icônica nos anos 1920” (WALL, 2016, p. 2 - Tradução nossa - Grifo da autora)¹²⁷. A classe artística negra então aproveitou esse momento de popularidade para iniciar um movimento no sentido de aumentar ainda mais a propagação de sua arte e através dela, trazer equidade aos cidadãos afroamericanos:

¹²⁵ The largest black community in the United States, located as it was in the national cultural capital, Harlem logically became the main setting of the renaissance.

¹²⁶ Free of the surveillance of the Klu Klux Klan and the white terror that threatened the black life in the South, they could embrace a sensation of freedom.

¹²⁷ White Americans also embraced the music and learned the dances: the Charleston became the iconic dance of the twenties.

O projeto do New Negro Renaissance, como o movimento foi então chamado, tinha como objetivo, através da arte, a igualdade que tinha sido negada aos afroamericanos nas áreas sociais, políticas e econômicas. A segregação era lei em grande parte dos Estados Unidos e uma prática no resto. Apesar da criação da Associação Nacional pelo Avanço das Pessoas de Cor (NAAPC, fundada em 1909) e a Liga Nacional Urbana (fundada em 1910), a luta por equidade tinha fracassado. Mas quando o Negro se tornou popular, o progresso na frente cultural pareceu possível. Liderantes raciais foram então chamados para formar uma representação dos Negros como cidadãos responsáveis e respeitáveis. (WALL, 2016, p. 1 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹²⁸.

É importante destacar que o Harlem Renaissance, para Wall (2016), como movimento cultural, não consistiu somente em uma questão de aumentar a popularidade da arte afroamericana, mas um veículo de fortalecimento, de redefinição da negritude: “Não foi apenas um tempo de popularidade do Negro, ainda que tenha sido certamente isso; foi também um tempo em que pessoas negras se redefiniram e anunciaram sua entrada na modernidade” (WALL, 2016, p. 3 - Tradução nossa - Grifo da autora)¹²⁹. Essa foi uma época em que as pessoas negras aproveitaram suas oportunidades e seus desafios, também nos aspectos de urbanização, tecnologia e ruptura de normas e valores sociais tradicionais, ancorados na branquitude hegemônica.

Outro fator associado a essa entrada dos negros na modernidade foi a migração da zona rural para a urbana, principalmente para o norte, onde fica Nova York, palco do Harlem Renaissance. O movimento, que foi multifacetado, abrangendo a música, dança, literatura, teatro e outras performances culturais negras, criou várias oportunidades de emprego e as pessoas negras foram atrás delas. Nova York, mas principalmente o Harlem, virou a capital do sonho da negritude americana, atraindo investidores e empresários ligados ao *show business*, que passaram a se interessar por esse mercado cultural negro, cuja popularidade crescia rapidamente, rompendo as barreiras do gueto e anunciando sua arte para todo o país. Como Wall (2016) diz, nessa época o Harlem passou a ser chamado de *The Negro World*.

¹²⁸ The project of the New Negro Renaissance, as it was then called, was to achieve through art the equality that blacks had been denied in the social, political, and economical realms. Segregation was the law in much of the United States, and the practice in the rest. Despite the creation of the National Association for the Development of Colored People (NAACP, founded in 1909) and The National Urban League (founded in 1910), the fight for equality had been thwarted. But at a time when the Negro was in vogue, progress on the cultural front seemed possible. Race leaders called for the representation of upstanding and respectable citizens.

¹²⁹ It was not just a time when the Negro was in vogue; although it was certainly that; it was also a time when black people redefined themselves and announced their entrance into modernity.

Ainda assim, eram os anos 1920, tempo de muito sexismo e homofobia e o que os líderes raciais queriam, para o movimento, eram representantes em sua grande maioria homens e heterossexuais. Os escritores James Weldon Johnson, Langston Hughes e W. E. B. Du Bois foram os nomes escolhidos para encabeçar o movimento e acabaram levando a maior parte do crédito dado ao Harlem Renaissance. Ao se considerar o movimento como um todo, Wall (2016) diz que há também a questão de que as mulheres e suas obras costumam ser excluídas pelos historiadores: “Estudiosos escrevem a história de todos os períodos literários retrospectivamente; ao fazê-lo, é típico que eles excluam as participantes femininas de qualquer movimento” (p. 7 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹³⁰. Essa equidade, portanto, tendia a se restringir aos homens e a não levar em consideração, na mesma proporção, a diferença na questão da sexualidade.

A arte afroamericana nessa época tinha particularmente uma mulher que se destacava por se apresentar vestida de homem, com um terno preto e um chapéu branco, que era dona da Clam House, uma boate no Harlem, que tinha uma clientela *sexually free*, que segundo Wall (2016) era a palavra utilizada na época para as pessoas que não eram heteronormativas: a cantora de blues Gladys Bentley.

Pessoas de todo o país iam a Nova York e à boate da cantora. Bentley cantava músicas que ela mesma compunha e cujas letras tinham um cunho sexual e voltado ao seu público. Essas pessoas se identificavam com o visual diferente, masculinizado e com a performance ousada de Bentley, carregada de sensualidade, no palco. Ela mesma tocava o piano, depois se levantava e dançava na frente do público. A cantora teve um papel importante na música negra dos anos 1920, mas foi praticamente ignorada nos escritos que retrataram o movimento. Para Wall, Gladys Bentley foi “uma referência significativa em vários níveis” (2016, p. 01 - Tradução nossa)¹³¹. Entre esses níveis estava a questão da diversidade sexual e da performance cheia de ousadia e sensualidade. Por essa questão, ela foi desconsiderada pelos líderes raciais para ser um emblema do movimento. Bentley, assim como outros artistas da diferença, em termos de sexualidade, não era o que esses líderes tinham em mente como símbolos do Harlem Renaissance.

¹³⁰ Scholars write the history of all literary periods retrospectively; as they do, they typically exclude the female participants in any movement.

¹³¹ A reference that signified on several levels.



Figura 4 A cantora e pianista Gladys Bentley, participante do Harlem Renaissance e proprietária de Clam House, clube noturno frequentado por gays, lésbicas e travestis.

Wall (2016) ressalta que os historiadores do Harlem Renaissance não deram o crédito merecido a esses artistas, já que ele não foi um movimento de caráter exclusivamente tradicional e normativo e sim composto também por artistas do círculo

alternativo, inclusive os que se arriscavam no campo da sexualidade: “O Harlem Renaissance foi um combustível misto do sério, do efêmero, do estético, do político e do risco” (p. 2 - Tradução nossa)¹³². Assim, apesar de terem sido ignorados como grandes representantes do Harlem Renaissance, artistas como Bentley atuaram fortemente no movimento, dando-lhe um caráter de multiplicidade e diversidade. Quanto aos escritores, Wall (2016) diz que nenhum deles abordava a temática homoerótica. Baldwin foi o primeiro, mas sua escrita ainda não tinha vindo a público, o que só aconteceria no início dos anos 1940, quando seus primeiros artigos foram publicados por editoras.

O Harlem Renaissance começou nos anos 1920, mas é difícil saber com exatidão o ano e a obra que deram início ao movimento, pelo aspecto de coletividade que o marcou. Houve um jantar que reuniu a grande maioria dos artistas envolvidos no movimento, que Wall (2016) considera como o seu lançamento oficial. O jantar ocorreu em 21 de março de 1924, no Civic Club, um dos locais mais elegantes de Manhattan e teve como chefe de cerimônia Charles S. Johnson, sociólogo e editor da revista *Opportunity*. Compareceu ao jantar a maior parte dos escritores afroamericanos dos anos 1920, entre estes Countee Cullen, Georgia Douglas Johnson, Langston Hughes, Eric Walrond, Jessie Fauset, Walter White, Gwendolyn Bennett e James Weldon Johnson. Artistas da música e da dança também estavam lá, como Bessie Smith, Louis Armstrong e Josephine Baker. Os três se tornaram ícones da música após o Harlem Renaissance. Bessie ficou famosa por seu tom de voz sensual e por canções cujas letras eram direcionadas às mulheres. Louis Armstrong ficou mundialmente reconhecido por seu talento não apenas como cantor, mas instrumentalista e letrista. Josephine Baker, por sua vez, ficou eternizada, ainda que em menor proporção do que Armstrong, por cantar e executar coreografias ensaiadas em suas performances, o que era inovador nos anos 1920.

Apesar dessa dificuldade de precisar exatamente seu começo, o Harlem Renaissance teve duas publicações literárias que sinalizaram um novo momento na história da Literatura Afroamericana. O escritor Claude McKay publicou o soneto *If We Must Die*, em 1919, e James Weldon Johnson lançou a obra *The Book of American Negro Poetry*, em 1922. O poema de McKay inovou porque declarava a iniciativa dos

¹³² The Renaissance itself was a combustible mix of the serious, the ephemeral, the aesthetic, the political and the risqué.

negros de se unirem e lutarem contra a violência exercida pelo branco, algo inédito na literatura afroamericana:

Se precisarmos morrer, não deixemos que seja como porcos. Caçados e encurralados em um lugar sem glória, enquanto ao nosso redor cachorros loucos e famintos latem, fazendo seu escárnio em nosso lugar maldito. Se precisarmos morrer, oh, deixe-nos morrer com nobreza. De forma que nosso sangue precioso não seja derramado em vão; aí então até os monstros que desafiamos serão forçados a nos honrar, mesmo que estejamos mortos. Oh, irmão! Nós precisamos encontrar o inimigo comum! Mas ainda que seja em número muito maior, nos deixe mostrar nossa bravura. E, para os milhões de ataques deles, um ataque-mortal! Ainda assim, o que nos espera na cova aberta? Como homens, enfrentaremos os assassinos, covardemente agrupados. Pressionados na parede, morrendo, mas lutando! (MCCAY apud WALL, 2016, p. 24-25 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹³³.

O poema mostra a recusa do negro de se entregar ao inimigo, que é o branco, sem lutar, ainda que este seja em número bem maior. A luta é injusta, assim como a derrota e a morte são inevitáveis, mas o poeta fala da necessidade de enfrentamento, de coragem, de se morrer lutando. A interpretação do poema pode ser também a de que McCay não esteja se referindo a uma luta necessariamente física, mas social, de que a população negra deve enfrentar o inimigo, ou seja, a sociedade branca opressora, que destrói as possibilidades dos negros de equidade na vida cotidiana. Nesse viés, a morte seria figurativa e significaria a desigualdade de direitos, a anulação do afroamericano como cidadão participante e agente na sociedade.

Por sua vez, a antologia de James Weldon Johnson, *The Book of American Negro Poetry* surpreendeu a todos, por ter um caráter inclusivo: “A medida final da grandeza de todas as pessoas forma o montante e a qualidade da literatura e arte que elas têm produzido” (JOHNSON apud WALL, 2016, p. 6 - Tradução nossa)¹³⁴. Nesse trecho do prefácio da antologia de poemas de Johnson, ele fala sobre a importância de se considerar e valorizar a produção e qualidade de todas as pessoas envolvidas em um movimento artístico, porque é isso que leva ao resultado final. Wall (2016) diz que essa

¹³³ If we must die, let it not be like hogs Hunted and penned in an inglorious spot, While round us bark the mad and hungry dogs, Making their mock at our accursed lot. If we must die, O let us nobly die, So that our precious blood may not be shed In vain; then even the monsters we defy Shall be constrained to honor us though dead! O kinsmen! we must meet the common foe! Though far outnumbered let us show us brave, And for their thousand blows deal one death-blow! What though before us lies the open grave? Like men we'll face the murderous, cowardly pack, Pressed to the wall, dying, but fighting back!

¹³⁴ The final measure of the greatness of all people is the amount and standard of the literature and art they have produced.

declaração de Johnson provavelmente provocou uma retaliação preconceituosa do escritor Langston Hughes, que como Johnson era um dos representantes oficiais do movimento.

Hughes zombou dos artistas que consideravam o trabalho de Gladys Bentley como arte e algo importante às questões dos negros, alfinetando Johnson: “Hughes não pôde resistir em zombar da reivindicação daqueles que ‘pensavam que o problema racial afinal tinha sido resolvido através da Arte mais Gladys Bentley’” (WALL, 2016, p. 1 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹³⁵. O teor preconceituoso da declaração de Hughes pode ser notado quando ele separa a palavra Arte do nome de Gladys Bentley, sugerindo que arte, que ele usa com letra maiúscula, o que lhe dá um enaltecimento, seja algo diferente do que a cantora fazia. Ou seja, a arte tinha toda uma grandeza em si, que na visão preconceituosa dele, Bentley não conseguia alcançar, por supostamente estar em um patamar inferior.

O livro de antologias de James Weldon Johnson contém uma variedade de poemas, mas o grande trunfo seria mesmo o seu prefácio, que apresenta uma concepção de arte mais ampla, que incluía nesse rol as manifestações religiosas, o folclore, desfiles de rua afroamericanos e o *ragtime*, um tipo de música e dança de origem afroamericana. Wall (2016) diz que apesar de estas obras literárias terem sido muito importantes no movimento, “não se pode dizer que nenhuma delas tenha sido o momento originário” (p. 6 - Tradução nossa - Grifo da autora)¹³⁶. Mesmo porque, antes da coletânea de Johnson, os jornalistas A. Phillip Randolph e Chendler Owen publicaram na revista *The Messenger*, em 1920, o ensaio *The New Negro-What is He?* O texto discutia a pessoa negra na entrada da década, como alguém que reivindicava seus direitos, nos campos político e econômico:

Politicamente eles rejeitavam patrocínio e clamavam por direito universal ao voto. Economicamente, Randolph e Owen definiram o Negro como um trabalhador cujos objetivos imediatos eram melhores salários, menos horas e melhores condições de trabalho (WALL, 2016, p. 24 - Tradução nossa)¹³⁷.

¹³⁵ Hughes could not resist mocking the pretensions of those who “thought the race problem had at last been solved through Art plus Gladys Bentley.”

¹³⁶ None of them could be said as *the* originay moment.

¹³⁷ Politically, they rejected patronage and called for universal suffrage. Economically, Randolphy and Owen defined the Negro as a worker whose immediate aims were better wages, shorter hours and improved working conditions.

O ensaio publicado por Randolph e Owen definia o *New Negro* dos pontos de vista político e econômico. Era a figura do trabalhador que reivindicava a maior valorização da sua mão de obra, já que os negros ganhavam menos que os brancos e não tinham os mesmos direitos trabalhistas. Outro destaque do movimento, que estava mais voltado à literatura sem viés de questões trabalhistas foi a coletânea *The New Negro*, que englobou ensaios, contos e poemas e foi publicada em formato de revista, em 1925. A coletânea foi produzida por quase todos os escritores do movimento, como Elise Johnson McDougal, W.A. Domingo, Alain Locke, Zora Neale Hursten, Claude McCay, Nella Harson, Langston Hughes e James Weldon Johnson. Alguns autores brancos também publicaram textos, a exemplo de Montgomery Gregory e Paul Kellog.

Os ensaios, particularmente, ganharam destaque, por terem temas variados, que refletiam o caráter cultural multifacetado do Harlem Renaissance, como a música, o teatro, a arte visual, a dança e a literatura, entre outros. O título da coletânea, *The New Negro* foi emblemático, pois trazia uma concepção ainda mais nova do negro sobre ele mesmo: “Uma figura que é tratada igualmente, que é consciente de sua beleza e está segura de que, quando seus opressores tomarem conhecimento disso, eles se sentirão envergonhados da maneira que o trataram” (WALL, 2016, p. 28 - Tradução nossa)¹³⁸. Essa concepção do *New Negro*, que segundo Wall está presente com muita força nos poemas de Langston Hughes, está voltada à conscientização, por parte do negro, de que ele é um ideal de beleza, tanto na questão física quanto artística, de que deve ser tratado com equidade e de que o branco deveria se envergonhar de oprimi-lo. Essas características estão constantemente presentes nas falas dos personagens afroamericanos de Baldwin:

Seu eu fosse um homem branco, eu ficaria envergonhado, mesmo, de enviar um homem negro para lutar por mim. Mas a vergonha é algo individual, não coletivo e, coletivamente falando, as pessoas brancas não têm vergonha. Elas são as pessoas que têm a memória mais curta no mundo - o que explica, sem dúvida, porque elas não têm vergonha (BALDWIN, 2000, p. 136 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹³⁹.

¹³⁸ A figure that is treated equally, one that is conscious of his beauty and confident that when his oppressor acknowledge it, they will be ashamed of the way they have treated him.

¹³⁹ If I had been a white man, I would have been ashamed, really, to send a black man anywhere to fight for me. But shame is individual, not collective, and collectively speaking, white people have no shame. They have the shortest memories of any people in the world-which explains, no doubt, why they have no shame.

Este trecho da narrativa de *Just Above My Head* consiste em um jantar na casa de George, amigo de Hall que foi enviado para lutar na segunda Guerra Mundial. É notório que nas guerras estadunidenses os negros são colocados na linha de frente, como se fossem escudos dos brancos. George então faz referência a essa questão e diz que os brancos deveriam se envergonhar da maneira que trataram e tratam os negros. A fala do personagem, que já tem idade avançada, reflete essa característica do negro moderno, o *New Negro*, formulado pelos escritores da coletânea, durante o Harlem Renaissance e que é mais enfática nos poemas de Langston Hughes. É curioso notar a ironia do personagem George ao dizer que os brancos não têm vergonha porque sua memória é curta. Ou seja, o branco convenientemente esqueceu que escravizou o negro.

Entre as mulheres, Elise Johnson McDougald foi uma das oito escritoras que fizeram parte de *The New Negro*. Ainda assim, seu artigo *The Task of Negro Womanhood* foi o único cujo conteúdo abordava a questão de gênero e a trabalhista. O artigo é a junção de uma pesquisa sobre a participação das operárias negras na cidade de Nova York e um chamado às mulheres negras bem sucedidas a assumirem a causa de levante racial. Segundo Wall (2016), McDougald alegava que a figura do *New Negro*, que reivindica ser tratado com igualdade, não se estendia à mulher negra, desconsiderando-a como vítima de opressão e racismo por parte do branco:

Particularmente, ela citava os desafios que a New Negro Woman enfrentava: “Ela é consciente de que o que resta de valor não é direcionado a ela. Ela percebe que os ideais de beleza, desenvolvido nas artes, a excluem completamente” (WALL, 2016, p. 30 - Tradução nossa - Grifos da autora)¹⁴⁰.

Para Wall (2016), que usa aspas para citar as palavras do artigo de McDougald, o que a escritora faz é denunciar que as reivindicações referentes ao *New Negro* não levavam em consideração a posição e as necessidades das mulheres negras. Ressalto aqui que James Baldwin e bell hooks também criticaram os *negritude writers* por essa atitude de excluir as mulheres negras como personagens relevantes na narrativa, como se elas não tivessem vida e história próprias, sendo uma espécie de propriedade dos maridos. Essa percepção de uma mulher negra sobre seu próprio *status* na sociedade e a consciência de que seu lugar é considerado abaixo não apenas do homem branco, mas

¹⁴⁰ In particular, she remarked on the challenges that the New Negro Woman faced: “She is conscious that what is left of chivalry is not directed toward her. She realizes that the ideals of beauty, built up in the fine arts, have excluded her almost entirely.”

também do homem negro, que é expressa por McDougal, também é uma característica forte de Ida: “Eu sinto como se tivesse sido roubada. E eu tenho sido roubada - da única esperança que eu tinha” (BALDWIN, 1993, p. 417 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁴¹. Nessa conversa com Vivaldo, em que eles falam sobre o sonho americano, Ida mostra que a ela, mais ainda do que ao homem negro, a esperança de uma vida de equidade é negada.

Ainda com relação a essa questão de exclusão da mulher, Wall (2016) diz que quando os historiadores dizem que o Harlem Renaissance terminou em 1935, todos os romances de Nora Zeale Hurston, incluindo *Their Eyes Were Watching God*, publicado em 1937, são excluídos. Wall (2016) lembra que foi Hurston a primeira pessoa afroamericana a escrever um livro sobre o folclore afroamericano, intitulado *Mules and Men* e que foi publicado em 1935. Ela diz que antes do livro de Hurston, “poucos americanos, negros ou brancos, acreditavam no valor do folclore Negro” (WALL, 2016, p. 14 - Tradução nossa)¹⁴². O descrédito também atingiu a escritora Jessie Fauset, que estava no famoso jantar no Civic Club. Fauset era editora da revista *The Crisis* e autora do romance *There Is Confusion*, publicado em 1923, no início do movimento. Esta revista, que tinha um conteúdo histórico, político e cultural da população afroamericana teve entre seus criadores Mary Dunlop McLean, uma escritora e jornalista branca. Ela também escrevia para o *The New York Times*. Apesar de Fauset ter sido editora e McLean ter feito parte da criação da revista, quem levou os créditos mesmo foi W. E. B. Du Bois, escritor, sociólogo, historiador e ativista pelos direitos civis dos negros.

Outra figura feminina importante no Harlem Renaissance foi Nella Larsen, que publicou dois romances muito bem conceituados pela crítica, intitulados *Quicksand*, de 1928 e *Passing*, de 1929. Ela morou no Harlem e no Greenwich Village, mas não se sentia em casa em nenhum dos dois bairros. Larsen participou do Harlem Renaissance, mas logo mudou do bairro e parou de se dedicar à literatura. Segundo a crítica da época, Larsen era uma escritora extremamente talentosa, de personalidade peculiar. Ela é descrita no livro de Wall (2016) como uma *outsider* (pessoa deslocada) ao longo de toda a sua vida. Assim como James Baldwin, ela não se sentia confortável em nenhum lugar. Larsen nasceu em Chicago em 1891 e mudou-se para a cidade de Nashville, onde entrou para a Fisk University, da qual foi expulsa por se recusar a seguir os rígidos códigos de conduta. Em seguida, ela migrou para a Dinamarca, onde também se sentia

¹⁴¹ I felt that I'd been robbed. And I had been robbed-of the only hope that I had.

¹⁴² Few Americans, white or black, believed in the value of Negro folklore.

uma estranha, ficando lá por poucos anos. Depois, voltou para Nova York, morando primeiramente no bairro Bronx, de lá para o Greenwich Village e Harlem, época em que tomou parte no Harlem Renaissance.



Figura 5 A escritora Nella Larsen, que participou do Harlem Renaissance e cuja obra trabalha questões identitárias, assim como a de James Baldwin.

Seu talento como romancista está começando a ser reconhecido nos Estados Unidos e o romance *Passing* foi adaptado para o cinema, mas sem previsão de lançamento. Situado no Harlem, em Nova York, e também em Chicado, o romance faz um retrato da *New Negro Woman*, a mulher negra na modernidade, representada pela personagem Irene. A narrativa se dá sob o ponto de vista dela: “O foco é na consciência

de Irene: seus medos, inseguranças e desejos não realizados. O romance é um retrato complexo e por fim infeliz de uma New Negro Woman” (WALL, 2016, p. 37 - Tradução nossa - Grifo da autora)¹⁴³. Assim como sua autora, a personagem tem um caráter nômade, indo e voltando ao Harlem, passando por Chicago e viajando para fora do país, no Reino Unido.

A complexidade identitária e o nomadismo de Irene são características marcantes da personagem Julia, de *Just Above My Head*, que sai de Nova York para morar em alguns países da África e não consegue se ajustar, se encontrar, em nenhum lugar. Julia tinha este sentimento de estar fora do lugar desde sua adolescência, quando frequentava a escola: “Ela se sentia completamente deslocada na escola - onde ela planejava não se demorar - muito velha para seus colegas, muito sabida, muito distante e, por outro lado, misteriosamente antiga e reservada para os mais velhos” (BALDWIN, 2000, p. 355 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁴⁴. A garota Julia não era velha no sentido de idade, mas de ser mais madura do que os colegas de escola, o que a fazia se sentir mais distante deles. Mas, ao mesmo tempo, era considerada pelos mais velhos como de personalidade muito antiga e reservada, para alguém que era tão jovem.

Saindo da literatura e voltando à música, Bessie Smith, cujo blues permeia a narrativa de *Another Country*, teve seu auge nos anos 1920, durante o movimento, ao lado de Ida Cox, Ma Rainey e Clara Smith. Elas tinham uma imagem glamourosa, usavam boás, vestidos elegantes e joias caras. Wall (2016) diz que Bessie Smith e suas colegas cantoras de blues da época tinham um estilo de vida bem diferente das mulheres negras em geral, sobretudo as que não eram artistas. As mulheres negras proletárias tinham salários ainda menores que os homens negros, que por sua vez já ganhavam bem menos que os brancos.

Apesar do glamour no visual e de ganhar um bom dinheiro, Bessie Smith cantava músicas cujas letras se aproximam dos personagens de Baldwin no tocante à classe social, que era o proletariado. Eram cantoras chiques, mas “as canções que elas cantavam refletiam os amores e perdas, os tempos difíceis, o trabalho interminável que seus ouvintes reconheciam como a realidade deles” (WALL, 2016, p. 38 - Tradução

¹⁴³ The focus is on Irene’s consciousness: her fears, insecurities, and unfulfilled desires.

¹⁴⁴ She was completely out of place in school-which she contrived not to attend for very long-too old, by far, for her peers, too knowing, too removed; and, on the other hand, too weirdly ancient and private for the elders.

nossa)¹⁴⁵. As músicas de Smith remetem à realidade social de Vivaldo, Ida, Rufus e Eric, o que faz seu uso no romance extremamente relevante. Suas letras também são carregadas de sexualidade, têm um caráter libertário e se dirigem aos que vivem os prazeres da vida noturna, nos bares, principalmente às mulheres:

Algumas pessoas me chamam de farrista, algumas me chamam de vagabunda. Ninguém sabe meu nome, ninguém sabe o que eu tenho feito, eu sou tão boa quanto qualquer mulher da sua cidade, eu não falo aos gritos, eu sou uma negra sexy, eu não vou me casar, não vou sossegar, eu vou beber à luz da lua e me acabar com esses negões (WALL, 2016, p. 38 - Tradução nossa)¹⁴⁶.

A música, chamada Young Woman's Blues (blues de uma jovem mulher) fala de uma mulher que se recusa a ser julgada por seu comportamento não convencional. Ela sabe de si, de que é tão importante quanto qualquer outra mulher e de que é vista e até chamada de vagabunda, por ser sexualmente livre. Esta mulher bebe e escolhe os homens com quem quer ficar e não quer casar, nem ter um relacionamento sério com nenhum deles: "Casamento não é um objetivo: o prazer é" (WALL, 2016, p. 38 - Tradução nossa - Grifo da autora)¹⁴⁷. A parte da letra em que Smith diz: "Ninguém sabe meu nome", que no original é Nobody Knows My Name já sinaliza uma ligação com a literatura de Baldwin, que colocou esse título em sua segunda coletânea de ensaios, publicada em 1960.

A mulher personificada musicalmente por Bessie Smith reflete uma personalidade semelhante à de Ida, no sentido de não deixar de viver como se quer por conta do que as outras pessoas pensam dela. Ida também gosta da vida noturna e trabalha na noite, como garçoneiro e cantora. Outra semelhança entre as duas é que Ida tem plena consciência de que as pessoas, principalmente os homens, veem as mulheres negras de forma preconceituosa, como objetos sexuais. Ou seja, a mulher da canção de Smith e a personagem Ida, de James Baldwin, sabem que as mulheres não têm a mesma liberdade que os homens, principalmente com relação à sexualidade e ambas verbalizam isso.

¹⁴⁵ Yet the songs they sang reflected the loves and losses, the hard times, and endless labor that their listeners recognized as their own.

¹⁴⁶ Some people call me a hobo, some call me a bum Nobody knows my name, nobody knows what I've done I'm as good as any woman in your town I ain't high yeller, I'm a deep killa brown I'm ain't gonna marry, ain't gonna settle down I'm gonna drink good moonshine and run these browns down.

¹⁴⁷ Marriage is not a goal: pleasure is.

Dessa forma, Wall (2016) considera o *New Negro* como uma questão bem ampla, que vai além da identidade relacionada à raça: “Ela envolveu uma interligação de fatores de gênero, classe, sexualidade e psicologia, que não podiam ser desemaranhados” (p. 42 - Tradução nossa)¹⁴⁸. Inclusive são esses mesmos fatores que estão entrelaçados na literatura de James Baldwin e que têm sido discutidos nessa pesquisa. São eles que fazem com que sua obra seja uma expressão artística e política que envolve questões relacionadas ao *New Negro*, apontadas por Wall (2016): a interseccionalidade.

A mesma dificuldade de definir com precisão quando o movimento começou, ocorre com relação ao momento em que ele terminou. A chegada da Grande Depressão americana, em 1929, e que perdurou por toda a década de 1930, foi o maior período de recessão da história estadunidense e teria dado fim ao Harlem Renaissance, em meados de 1935. Porém, segundo Wall (2016) esses dados são bastante questionáveis, principalmente no que tange à literatura. Isso porque, nas décadas de 1930 e 1940 foram publicados mais livros literários do que nos anos de 1920. James Baldwin, aliás, começou a publicar seus primeiros ensaios na década de 1940.

Contudo, a literatura de Baldwin e a da grande maioria dos escritores afroamericanos foi bastante influenciada pelo movimento, principalmente com relação ao *New Negro*, o negro da modernidade, que é refletido na construção dos personagens afroamericanos. É a negritude que têm consciência de seu valor, de sua beleza e da necessidade de equidade. Wall (2016) cita escritores como Alice Walker e Denzi Senna, que se inspiraram em obras publicadas no Harlem Renaissance, como *Passing* e *Their Eyes Were Watching God*.

Nos anos 1950 e 1960, quando os escritores afroamericanos, como o próprio James Baldwin, se viram com dificuldades frente ao mercado literário por conta do racismo, e migraram para a França, eles tomaram inspiração na força coletiva do movimento: “Reconhecendo a similaridade nos desafios que eles enfrentaram, artistas negros e seu público redescobriram o Harlem Renaissance” (WALL, 2016, p. 117 - Tradução nossa)¹⁴⁹. Ela diz que ainda que houvesse novas questões relacionadas aos negros, eles precisariam primeiramente ler seus precursores, no sentido de que tinham muito a aprender com os seus escritos, principalmente no sentido de ruptura de um

¹⁴⁸ It involved interlocking factors of gender, class, sexuality and psychology that could not be untangled.

¹⁴⁹ Recognizing the similarity in the challenges they faced, black artists and their audiences in the 1960s rediscovered the Harlem Renaissance.

mercado literário que voltou a ser dominado pela América branca. E esse olhar que se voltava para a arte do passado se deu na literatura, na música, na dança, enfim, em todas as performances culturais negras. Os legados do Harlem Renaissance, como diz Wall (2016), estão em volta de toda a arte negra que é produzida.

Encerrada a discussão sobre O Harlem Renaissance, sigo com o quarto e último capítulo, no qual insiro a discussão sobre o homoerotismo e suas peculiaridades, nos dois romances de Baldwin aqui pesquisados.

4- O Homoerotismo

O homoerotismo presente nos personagens masculinos de James Baldwin nos dois romances desta pesquisa é marcado pela pluralidade. Vivaldo, Rufus, Eric, Arthur e Crunch são homens que vivenciam seus envolvimento com outros homens e com mulheres de maneiras diferentes, variadas, o que me levou à escolha de Jurandir Freire Costa (1992/1995) e o termo homoerotismo, que é usado por ele, ao invés de homossexualidade. Costa (1992/1995) evita enquadrar homens que se relacionam com pessoas do mesmo sexo em uma categoria ou tipo único e discorre sobre diversas possibilidades de desejo e performances sexuais entre esses indivíduos. Ele prefere designar esses sujeitos como homoeróticos em contrapartida a homossexuais. Meu outro suporte teórico para essa discussão é Judith Butler (2005) e a teoria de desconstrução das categorias de gênero e sexualidade como naturais e definidas. Para Butler (2005), a sexualidade é performativa e transitória, o que é uma característica perceptível nos personagens masculinos centrais de Baldwin.

A força homoerótica das narrativas dos romances desta pesquisa expressa um empoderamento de James Baldwin como escritor, o que quase automaticamente me remeteu ao Levante de Stonewall, movimento de luta travada pela comunidade LGBT, em Nova York. Para essa abordagem, optei por David Carter (2004). Assim como a sexualidade, a negritude é de suma importância na obra de Baldwin, pela evidente razão de se tratar de um escritor negro, cuja maioria dos personagens é composta por pessoas negras, que têm o enfrentamento perante o racismo como característica marcante em sua construção. Isso me levou a trabalhar na pesquisa o Black Power, movimento de luta pelos direitos civis dos afroamericanos e a Marcha sobre Washington, da qual o próprio

James Baldwin participou. Quanto a esses assuntos, minhas escolhas foram Stockely Carmichael (2007) e o próprio James Baldwin (1998).

4.1 - Homoerotismo e sexualidade performativa

Este quarto e último capítulo traz a discussão do amor e do sexo entre os homens como uma forte característica da narrativa dos romances de James Baldwin, que aparece de maneira diversificada. Os personagens masculinos Rufus, Vivaldo e Eric, assim como Arthur e Crunch, não são construídos por Baldwin como homens que têm uma sexualidade propriamente definida, estável, mas sim fluida e transitória.

Estes personagens não expressam a necessidade de enquadrar sua sexualidade e desejo em categorias ou classificações identitárias e, ao longo das narrativas, eles vivenciam experiências sexuais e/ou amorosas, sejam elas com homens ou mulheres, de variadas maneiras: Vivaldo se apaixona e sente atração física por homens, assim como por mulheres; Arthur e Crunch também amam e têm tesão por ambos os sexos, com a diferença de que Crunch se relaciona mais com mulheres; Rufus sente apenas desejo sexual por outros homens, não se envolve amorosamente com eles; Eric, por sua vez, é atraído fisicamente por homens e mulheres, mas sente amor apenas por homens.

Ainda assim, o que acontece com relação a esses personagens masculinos centrais é que todos eles, de forma afetiva ou apenas sexual, em períodos longos ou breves, se relacionam e vivem experiências com outros homens, o que inevitavelmente lhes insere no homoerotismo. A discussão aqui recai sobre o homoerotismo apenas masculino, visto que nos romances em questão, ele ocorre somente entre os homens.

Dessa maneira, o homoerotismo nessas duas obras de James Baldwin vem como manifestação de uma sexualidade fluida, performática, por parte dos personagens masculinos centrais, que fogem da heteronormatividade e se recusam a se encaixar em rótulos identitários. Jurandir Freire Costa (1995) considera que a prática sexual entre homens pode existir apenas enquanto uma ideia de disposição para o envolvimento físico e/ou amoroso, não necessariamente como uma identidade. Portanto, há a possibilidade de esta disposição ocorrer somente como prática, não necessariamente como categoria identitária.

Rufus, Vivaldo, Eric, Arthur e Crunch não têm uma única marca, um conjunto de traços determinantes, que por sua vez remetem à homossexualidade. Segundo Costa (1992), os termos homossexualidade e homossexual trazem a ideia única, fechada, de indivíduos que sentem desejo sexual e amor por outra pessoa do mesmo sexo. Sob sua percepção, esses termos enclausuram, fecham as portas para variações e rotulam o indivíduo, como se ele estivesse etiquetado: “Homoerotismo é uma noção mais flexível e que descreve melhor a pluralidade das práticas ou desejos dos homens *same-sex oriented*” (COSTA, 1992, p. 21 - Grifos do autor)¹⁵⁰. É essa visão plural que permite outras possibilidades e nuances nos relacionamentos entre homens, como acontece com os personagens baldwinianos.

Octavio Paz, com seu livro *A dupla chama: amor e erotismo*, de 1994, destaca a importância, ao se discutir o homoerotismo, de ressaltar que este é oriundo do erotismo. Na visão de Paz (1994), o erotismo é uma espécie de socialização da sexualidade, que se manifesta através da vontade humana, oriunda da imaginação e com sua raiz no sexo. O erotismo não faz distinção de classes e hierarquias, adquirindo, então, um caráter subversivo, com diversas variantes e manifestações, em suas configurações. Assim, o homoerotismo é apenas uma entre as várias maneiras através das quais o erotismo pode se manifestar:

Assim, quando emprego a palavra *homoerotismo* refiro-me meramente à possibilidade que têm certos sujeitos de sentir diversos tipos de atração erótica ou se relacionar fisicamente de diversas maneiras com outros do mesmo sexo biológico. Em outras palavras, o homem homoeroticamente inclinado não é, como facilmente acreditamos, alguém que possui um traço ou conjunto de traços psíquicos que determinariam a inevitável e necessária expressão homoerótica em quem quer que os possuísse (COSTA, 1992, p. 22 - Grifo do autor).

Ou seja, para Costa (1992) pensar na ideia de atração de homens por pessoas do mesmo sexo como essência, estrutura ou denominador sexual comum é incorrer em um erro, porque desconsidera as flexibilidades e variações que ocorrem nesses indivíduos. Sob este viés, Costa (1992) discorre sobre diferentes possibilidades de atração e desejo entre dois homens. Entre essas variações, ele cita casos de homens que apenas se apaixonam por pessoas do mesmo sexo, mas não sentem desejo sexual por elas e só têm relações físicas com mulheres; homens que sentem apenas atração por partes do corpo

¹⁵⁰ O termo em inglês *same-sex oriented* quer dizer “orientação sexual pelo mesmo sexo”, em uma tradução livre ao português.

masculino, mas que só têm prazer no contato amoroso com mulheres; outros, por sua vez, têm fantasias sexuais acerca de outros homens, durante certo tempo em suas vidas, como na adolescência, mas que muitas vezes desaparecem no decorrer dos anos.

Rufus, Vivaldo, Eric, Arthur e Crunch vivenciam o homoerotismo de maneiras diferentes, havendo, portanto, todo um leque de variações em relação ao amor e ao desejo sexual destes personagens. Vivaldo, ao longo da narrativa, é construído como um homem que se apaixona por homens e mulheres e que também sente desejo sexual por ambos os sexos. Sua relação com Eric, por exemplo, é de cunho apenas sexual:

Eles chutaram suas calças para o chão, sem dizer nada - o que havia para dizer? E não ousaram que um soltasse o outro. Então, como que em um sonho em que se está acordado, perdido e confiante, ele sentiu Eric tirar sua camisa e acariciá-lo com seus lábios entreabertos. Eric se abaixou e beijou Vivaldo no umbigo, meio escondido entre os pêlos, violentos e encaracolados. Isso foi em honra a Vivaldo, ao corpo de Vivaldo, às necessidades de Vivaldo e Vivaldo tremeu como nunca havia tremido antes (BALDWIN, 1993, p. 383-384 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁵¹.

Ao fazer sexo com Eric, Vivaldo adota uma atitude mais passiva, como se estivesse se deixando levar pela situação, ainda que seu tesão seja enorme, chegando a tremer como nunca havia tremido. Eric, por sua vez, mostra-se mais desembaraçado, com um posicionamento mais ativo e tem a preocupação de dar o máximo de si para satisfazer, dar prazer a Vivaldo. Eric é mais desenvolvido, afinal é casado com outro homem, enquanto Vivaldo tem apenas relacionamentos homoeróticos esporádicos, casuais. O que se percebe também é que para Vivaldo, o sexo com Eric é uma projeção do que poderia ter sido com seu melhor amigo, Rufus:

O momento deles estava chegando ao fim. Ele gemeu, e suas coxas, como as coxas de uma mulher, se afrouxaram, ele levantou seu quadril, enquanto Eric abaixou o seu. Que estranho, que estranho! Estava Eric agora, silenciosamente chorando e rezando, assim como ele, quando estava por cima de Ida, chorava e rezava, silenciosamente? Mas Rufus certamente tinha estocado e pulsado, sentindo-se cavalgar, assim como Vivaldo estocava e pulsava e cavalgava agora. *Rufus. Rufus.* Foi assim também com ele? E ele quis perguntar para Eric: como foi isso para Rufus? Como foi para ele? E

151 They kicked their trousers to the floor, saying nothing-what was there to say? - and not daring to let go of one another. Then, as in a waking dream, helpless and trustful, he felt Eric remove his shirt and caress him with his parted lips. Eric bowed and kissed Vivaldo on the belly button, half-hidden in the violent, gypsy hair. This was in honor of Vivaldo, of Vivaldo's body and Vivaldo's need, and Vivaldo trembled as he never trembled before.

Rufus? Ele murmurou no final, com uma voz estranha, como se ouviu murmurar agora. *Oh, Eric, Eric*, como foi a fúria? Ele puxou Eric para si entre os lençóis amassados e o abraçou bem forte. E, *obrigado*, Vivaldo suspirou, *obrigado, Eric, obrigado*. Eric se curvou para ele como uma criança e o suor de sua testa caiu sobre o peito de Vivaldo (BALDWIN, 1993, p. 386 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁵².

Nesta cena de sexo entre os dois, a descrição é feita por Vivaldo e ele revela uma projeção de Rufus em Eric, enquanto os dois fazem sexo. Existe, por parte de Vivaldo, uma referência ao seu forte desejo sexual por Rufus, porque ele fica imaginando como teria sido a transa entre Eric e o amigo. Vivaldo se vê imerso em uma situação confusa, estranha, na cama com Eric, pois durante o ato sexual ele pensa em duas pessoas por quem sente desejo e amor, que são Rufus e Ida. No momento da transa, Vivaldo passa a comparar o sexo entre ele e Eric com o que tem com Ida e principalmente a imaginar como Rufus teria transado com o amigo.

Vivaldo percebe que o sexo com Eric implica em uma mistura de amor e prazer que envolve duas pessoas que ele ama e outra por quem ele tem apenas desejo. Esta, aliás, é uma performance sexual que transita, em seu aspecto desejante, entre os sexos masculino e feminino. E se no início da transa Vivaldo sentiu estranheza e desconforto, depois ele se entregou a essa projeção e até agradeceu Eric por tê-la proporcionado. Percebe-se que Vivaldo queria mesmo é estar transando com Rufus. Em outro momento da narrativa, em uma conversa com Cass, após o suicídio de Rufus, Vivaldo revela seu arrependimento por não ter revelado a Rufus que o amava, principalmente na noite em que o amigo dormiu em seu apartamento, pouco antes do fatídico ato de Rufus:

Eu amei Rufus, eu o amei, eu não queria que ele morresse. Mas quando ele estava morto, eu pensei sobre isso - não é engraçado? Eu não sabia que pensaria sobre isso tanto quanto agora - e eu me perguntei, acho que continuo a me perguntar, o que teria acontecido se eu tivesse tido ele em meus braços, se eu o tivesse abraçado, se eu não tivesse tido medo. Eu tive medo que ele não entendesse que era somente amor. Somente amor. Mas, oh, Deus, quando ele morreu, eu pensei que talvez eu pudesse tê-lo salvado se eu tivesse só avançado

¹⁵² Their moment was coming to its end. He moaned, and his thighs, like the thighs of a woman, loosened, he thrust upward, as Eric thrust down. How strange, how strange! Was Eric now, silently sobbing and praying as he, over Ida, silently sobbed and prayed? But Rufus had certainly trashed and throbbed, feeling himself mount higher, as Vivaldo thrashed and throbbed and mounted now. *Rufus, Rufus*. Had it been like this for him? And he wanted to ask Eric, what was it like for Rufus? What was it like for him? And Rufus? He had murmured at last, in a strange voice, as he now heard himself murmur. *Oh, Eric, Eric*, what was the fury like? *Eric*. He pulled Eric to him through ruined sheets and held him tight. And, *Thank you*, Vivaldo whispered, *thank you Eric, thank you*. Eric curled against him like a child and salt from his forehead dripped onto Vivaldo's chest.

um pouquinho da distância entre nós naquela cama e o abraçado (BALDWIN, 1993, p. 342 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁵³.

Amigos há muitos anos, Rufus e Vivaldo vivenciam vários momentos de tensão erótica ao longo da narrativa, como quando dormem lado a lado na mesma cama, pouco antes do suicídio de Rufus. No entanto, por medo de perder a amizade do companheiro de longa data, Vivaldo nunca confessou a ele que o amava. Vivaldo desconfiava que Rufus, ainda que não o amasse, tinha desejo por ele. Vivaldo não consegue deixar de pensar que, naquela noite em que Rufus foi procurar abrigo em sua casa, após o rompimento com a namorada Leona, ao dividir a cama com ele, o amigo talvez não tivesse cometido suicídio se ele o tivesse consolado em seus braços e tivessem feito sexo.

Outro empecilho para que Vivaldo tentasse algo com Rufus era o fato de que este era irmão de Ida, que era sua namorada. Ida costumava passar dias no apartamento de Vivaldo, o que também dificultaria a relação entre os dois amigos. Ele se sentia dividido, porque também amava Ida e tinha ciúmes dela: “Meu amor, eu estou apaixonado por você. Eu fiquei com medo e com ciúmes, mas eu juro que não quis dizer o que você acha que eu quis, não, eu jamais poderia, eu amo você.” (BALDWIN, 1993, p. 169 - Tradução nossa)¹⁵⁴. Vivaldo, portanto, ama e tem desejo sexual por homens e mulheres, indistintamente. Com relação a essa sexualidade fluida, instável e performática de Vivaldo, assim como dos outros personagens masculinos centrais de Baldwin, percebo que está presente a ideia que o conceito de performatividade de Judith Butler carrega:

Que performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (BUTLER, 2015, p. 240).

¹⁵³ I loved Rufus, I loved him, I didn't want him to die. But when he was dead, I thought about it-isn't it funny? I didn't know I'd thought about it as much as I have-and I wondered, I guess I still wonder, what would have happened if I'd taken him, if I hadn't been afraid. I was afraid that he wouldn't understand that it was-only love. Only love. But oh, Lord, when he died, I thought that maybe I could have saved him if I'd just reached out that quarter of inch between us on that bed and held him.

¹⁵⁴ Honey, I'm in love with you. I got scared and I got jealous, but I swear I didn't mean what you thought I meant, I didn't, I couldn't, I love you.

Através de seus personagens masculinos, Baldwin desestabiliza e desconstrói as categorias de identidade e desejo, a ideia de que estas são naturais e não performativas, o que vai ao encontro da performatividade de Judith Butler (2015). Para Butler, a sexualidade não tem um caráter natural, mas algo que é determinado e imposto pela sociedade heteronormativa, principalmente através do discurso, que estabelece como regra que homens devem sentir desejo por mulheres e vice-versa. Há, contudo, pessoas que rompem com essa regra, que se recusam a segui-la, desconstruindo essa ideia de naturalidade. Suas vivências sexuais, como diz Butler (2015), são performativas e instáveis e nelas não cabem binarismos. Elas não conseguem e muitas vezes não querem se enquadrar em categorias e identidades estáveis, com relação à sexualidade, pois sentem desejo por pessoas e não por um gênero específico. Sua sexualidade, portanto, tem caráter transitório, fluido e é performativa. É isso que acontece com os personagens masculinos centrais de Baldwin.

Rufus também tem tesão por homens, mas diferentemente de Vivaldo, não se apaixona por eles. Ele namora Leona e, antes de conhecer a sulista branca, envolve-se sexualmente com Eric, de quem também é amigo. Quando Eric confessa a Rufus que o ama e o quer como namorado, chegando a lhe mostrar um par de alianças, ele é sincero com o amigo e afirma que não se envolve em relacionamentos amorosos com homens: “E até mesmo agora havia algo leve e quase doce na lembrança da tranquilidade com que ele lidou com Eric, com sua confissão. Quando Eric acabou de falar, ele disse, devagar: “Eu não sou o rapaz para você. Eu não sigo esse caminho” (BALDWIN, 1993, p. 45 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁵⁵. Nesta passagem da narrativa, Eric ainda não havia deixado Nova York para viver em Paris. A desilusão em relação a Rufus contribuiu bastante para a decisão de Eric em ir embora de Nova York. Ele já queria morar na França para tentar deslanchar como ator e a recusa de Rufus de ter um compromisso a dois com ele somou-se a esse desejo de ir embora. O fato é que Rufus sente desejo sexual por Eric e se entrega a ele:

Ele se aproximou de Eric e colocou suas mãos nos ombros dele. Ele não sabia o que ia dizer ou fazer. Mas com suas mãos nos ombros de Eric, afeição, poder e curiosidade, tudo isso se juntou nele - com uma violência escondida, inesperada - o que o assustou um pouco. As mãos que deveriam segurar Eric ao longo dos braços pareciam atrair Eric a

¹⁵⁵ And even now there was something heady and almost sweet in the memory of the ease with which he handled Eric and elicited his confession. When Eric had finished speaking, he said, slowly: “I’m not the boy for you. I don’t go that way.

ele; a correnteza que tinha começado a fluir ele não sabia como fazer parar (BALDWIN, 1993, p. 46 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁵⁶.

O que se pode perceber é que Rufus, assim como Vivaldo, sente desejo sexual por outros homens, mas que ao contrário do amigo, não se apaixona por eles. As vivências amorosas e sexuais de Rufus e incluo aqui sua paixão por Leona e as transas com Eric apontam para um homem que sente atração física por outros homens, que tem afeição e um sentimento de poder sobre eles, mas não propriamente amor. Ao longo da narrativa do romance, Rufus não se envolve amorosamente com homens, apenas com mulheres. A curiosidade também pode ser um motivo que leva Rufus a se envolver com outros homens, já que esta palavra aparece na descrição de sua transa com Eric. O sexo com outros homens, no caso de Rufus, vem então apenas como experiência, uma prática sexual, uma variação do homoerotismo defendida por Costa (1995), como já foi dito no início deste tópico.

Quando Eric passou a transar com Rufus, ambos faziam parte do grupo de amigos composto também por Cass, Ida, Richard e Vivaldo. Eric e Rufus passam a ter encontros sexuais, até que Eric finalmente decide mudar para Paris, onde conhece Yves, por quem se apaixona. Os dois se casam. Se para Rufus a relação entre os dois se resumia ao sexo, por parte de Eric havia amor, sobre o qual ele se recorda com carinho, após a dor causada pelo fim dos encontros sexuais entre eles, que se deu com a ida de Eric a Paris:

E quando a dor de Eric acabou, e Rufus estava longe, Eric lembrava-se apenas da alegria que eles compartilharam algumas vezes, o timbre da voz de Rufus, seu modo de andar altivo, o gingado a passos largos, seu sorriso, o jeito com que segurava o cigarro e que jogava a cabeça para trás quando dava gargalhadas (BALDWIN, 1993, p. 192 - Tradução nossa)¹⁵⁷.

Eric guardou em sua memória os bons momentos com Rufus e o jeito de ser do amante e amigo, principalmente o sorriso que, por sua vez, é mencionado na narrativa

¹⁵⁶ He walked over to Eric and put his hands on Eric's shoulders. He did not know what he was going to say or do. But with his hands on Eric's shoulders, affection, power, and curiosity all knotted together in him-with a hidden, unforeseen violence which frightened him a little; the hands that were meant to hold Eric at arms length seemed to draw Eric to him; the current that had begun flowing he did not know how to stop.

¹⁵⁷ And when Eric's pain had faded, and Rufus was far away, Eric remembered only the joy that they had sometimes shared, and the timbre of Rufu's voice, his half-beat, loping, cocky walk, his smile, the way he held a cigarette, the way he threw back his head when he laughed.

várias vezes, como uma espécie de marca do rapaz. Ainda assim, há certa contradição no que se refere aos sentimentos de Eric por Rufus, já que ele próprio se questiona se o que havia da parte dele para com o amante era amor ou apenas uma forte atração física pelo corpo negro e viril de Rufus. Vem aqui, então, e mais uma vez, a questão da exacerbação da sexualidade e masculinidade do corpo do homem negro, que teve sua origem no período colonial, o que por sinal já foi discutido nesse trabalho. Teria o rapaz sulista branco amado de verdade o novaiorquino negro? O próprio Eric, ao voltar para Nova York, se questiona sobre isso, após a morte de Rufus:

Foi ao corpo de Rufus que ele se agarrou, ou ao corpo de homens negros, vistos brevemente, em algum lugar, em um jardim ou clareira, tempos atrás, com o suor descendo em seus peitorais cor de chocolate e nos ombros, suas vozes ressoando, o branco de suas *jock-straps*¹⁵⁸ que de forma bela se contrapunham à sua pele - um com sua cabeça inclinada para trás antes de um mergulho - e a água se espalhando, brilhando, descendo em seus corpos! - outro com seu braço levantado, com um machado descendo em direção à base de uma árvore? Certamente ele nunca foi bem sucedido em fazer com que Rufus acreditasse que o amava (BALDWIN, 1993, p. 194 - Tradução nossa - Grifos do autor - Grifo nosso)¹⁵⁹.

O questionamento de Eric revela seu desejo sexual por homens pretos, que aparecem em seu discurso como um estereótipo de masculinidade, que remete à hipersexualização do corpo negro pelos brancos, sejam estes homens ou mulheres. Eric vê o homem negro nas figuras de um mergulhador e de um lenhador, de forma extremamente sexualizada. O que Baldwin faz, ao trazer o questionamento sobre se Eric se amava a *pessoa* Rufus ou apenas sentia desejo por seu corpo negro é denunciar, mais uma vez, o estereótipo racial, na ideia do negro como fantasia ou objeto sexual do branco.

O que também surpreende aqui é o fato de que Eric, com um possível preconceito internalizado, de certa forma cobre que Rufus acredite em seu amor. Mas como ele pode exigir isso de Rufus se ele mesmo parece não ter certeza de que o amou?

¹⁵⁸ Jock-strap pode ser um tipo de cueca que tem apenas uma tira atrás e uma outra parte que cobre a genitália masculina, que é usada por esportistas, para dar mais liberdade de movimento ou uma sunga bem pequena.

¹⁵⁹ Was it the body of Rufus to which he had clung, or the bodies of dark men, seen briefly, somewhere, in a garden or a clearing, long ago, sweat running down their chocolate chests and shoulders, their voices ringing out, the white of their jock-straps beautiful against their skin, one with his head tilted back before a dipper-and the water splashing, sparkling, singing down!-one with his arm raised, laying an axe to the base of a tree? Certainly he had never succeeded in making Rufus believe he loved him.

Essa contradição de Eric também reforça a ideia de que a literatura de Baldwin evita certezas, verdades absolutas, nos dramas vivenciados por seus personagens. Essa característica enriquece o campo literário, visto que reflete a própria vida, afinal a contradição e a complexidade fazem parte dela, assim como das pessoas. É isso que humaniza os personagens de Baldwin e faz com que o leitor se identifique com eles.

A literatura de Baldwin não costuma entregar nada pronto ao leitor, deixando a cargo deste a interpretação, sua visão das questões. Ele cria uma problemática e a entrega ao leitor para que este a interprete como quiser. Para Lauren Rusk essa é uma característica de Baldwin como escritor: “Uma de suas estratégias é simplesmente fazer uma crônica de eventos perturbadores, deixando a resposta emocional para o leitor” (1999, p. 383 - Tradução nossa)¹⁶⁰. Esse é o grande trunfo da literatura e o que também a torna performance, como diz Zumthor (2007), que são as lacunas deixadas pelo escritor para que sejam preenchidas pelo leitor. Logo, nesta questão entre Eric e Rufus, fica a critério de quem lê decidir se Eric amou Rufus ou se apenas desejava intensamente ter relações sexuais com um homem negro que, a seus olhos, é o protótipo do macho. Ou, ainda, pairar na dúvida, o que não deixa de ser outra leitura.

De qualquer maneira, o curso da narrativa da obra segue a ideia de que Eric sente desejo por homens e mulheres, mas se apaixona apenas pelo sexo masculino. Em várias passagens da obra ele discorre sobre seus sentimentos pelo amante de adolescência Leroy e, mais tarde, faz o mesmo com relação ao esposo Yves. Em determinado momento do romance, Eric declara a Yves seu amor por ele: “Yves, você me ama?”. “Sim”, disse Yves. “Que bom”, disse Eric, “porque eu sou louco por você. Eu te amo” (BALDWIN, 1993, p. 222 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁶¹. Ou seja, Eric diz a Yves que é apaixonado por ele e, dessa vez, o relacionamento se concretiza, com os dois formando um casal. No final do romance, inclusive, eles terminam juntos, com Yves deixando Paris e indo morar com o marido em Nova York. Eric também tem uma transa descompromissada com Cass, quando ela vai visitá-lo em seu apartamento no Greenwich Village, quando ele volta para Nova York, para trabalhar em uma peça de teatro alternativo:

¹⁶⁰ One of his strategies is simply chronicle disturbing events, leaving the emotional response to the reader.

¹⁶¹ Yves, do you love me? Yes, said Yves. That’s good, because I’m crazy for you. I love you.

“Eu não posso lhe prometer nada, Cass”. “Eu não lhe pedi pra me prometer nada”. Ela se abaixou e o beijou na boca. “Você é muito bonito”, ela disse, “e muito forte. Eu não estou com medo.” Ele olhou para ela e para baixo, naquele momento ele era para ela criança e homem, as coxas dela tremeram. Ele a beijou novamente e tirou as duas presilhas do cabelo dela, fazendo seu cabelo dourado cair sobre ele. Ele se virou e a envolveu por cima dela na cama (BALDWIN, 1993, p. 290-291 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁶².

Quando Eric diz a Cass que não pode lhe prometer nada, ele está antecipando a ela que não há possibilidade de relacionamento entre os dois, o que reforça o fato de que ele ama Yves e não sente amor por ela. No início da obra, Eric se envolve sexualmente com o adolescente negro Leroy, na época em que ele ainda morava com os pais, em uma área rural, no estado do Alabama. Leroy, que tinha apenas dezesseis anos e trabalhava como segurança na prefeitura, foi a primeira experiência sexual de Eric: “Eles se deitaram juntos à beira do riacho. Aquele dia. Aquele dia. Teria ele sabido onde aquele dia o teria levado, teria ele se contorcido daquele jeito, em uma dor tão prazerosa, sob o grandioso peso de seu primeiro amante?” (BALDWIN, 1993, p. 206 - Tradução nossa)¹⁶³. Neste momento da narrativa, Eric pergunta a si mesmo se ele sabia, no dia em que fez sexo com um homem pela primeira vez, que esse fato o inseria no caminho da diferença sexual, das pessoas que são consideradas como inadequadas e muitas vezes até anormais, pela sociedade heteronormativa.

Depois da experiência com Leroy, Eric tem outros envolvimento com homens negros e passa a ser vítima de muito preconceito na sua cidadezinha rural, no Alabama, notoriamente um dos estados mais racistas e homofóbicos do sul dos Estados Unidos: “Então não demorou muito para que sua aparição em qualquer lugar fizesse as pessoas balançarem a cabeça com desaprovação, apertassem os lábios, contessem a língua, ou de forma violenta e venenosa, a soltassem para maldizer seu nome” (BALDWIN, 1993, p. 200 - Tradução nossa)¹⁶⁴. Essas atitudes homofóbicas fizeram com que Eric deixasse o Alabama e migrasse para Nova York, onde esse tipo de preconceito é menor. Essa experiência com homens não foi a única, mas a primeira de muitas, ao longo da vida de

¹⁶²“I can’t promise you anything, Cass”. “I haven’t asked you to promise me anything”. She bent down and kissed him on the mouth. “You’re very beautiful,” she said, “and very strong. I’m not afraid”. He looked up at her at that moment both child and man, and her thighs trembled. He kissed her again and took the two clips out of her hair, so that the Golden hair fell over him. He turned and held her beneath him on the bed.

¹⁶³ They lay together beside the stream. That day. That day. Had he known where that day would lead him would he have writhed as he did, in such an anguished joy, beneath the weight of his first lover?

¹⁶⁴ So, it was not long before his appearance anywhere caused heads to turn, lips to purse, tongues to stiffen, or else, violently, venomously, to curl around his name.

Eric. Elas variaram entre o amor e apenas o sexo. E, em meio a essas experiências sexuais, mas não amorosas, de Eric, inserem-se as mulheres, a exemplo da amiga Cass, o que faz com que o personagem performatize a ideia de homoerotismo e não de homossexualidade.

E quanto aos personagens masculinos centrais de *Just Above My Head*, Arthur e Crunch? Também há variações? É perceptível que sim. No casal Arthur e Crunch, há uma distinção entre os dois no desenrolar da narrativa: Crunch se relaciona mais com mulheres do que Arthur. Crunch é inclusive conhecido no grupo The Trumpets of Zion como garanhão. Arthur, por outro lado, como o próprio irmão Hall diz ao sobrinho Tony, se envolve com homens e mulheres, mas a frequência é maior com o sexo masculino:

“Sim. Eu conheço muitos homens que amaram meu irmão - seu tio - ou que acharam que amaram. Eu conheço dois homens - que seu tio Arthur amou.”. “Um desses homens foi Jimmy?”. Deus. “Você quer dizer - o irmão de Julia?” - “Sim.”. Meu bom Deus. “Sim.” Tony concordou com a cabeça. “Eu sei - antes de Jimmy - Arthur dormiu com muitas pessoas, a maioria homens, mas nem sempre.” [...] “Tony, eu e sua mãe não criamos você direito? Eu - nós - não falamos para você, há muito tempo, para não acreditar em rótulos?” (BALDWIN, 2000, p. 28 - Tradução nossa - Grifos do autor - Grifo nosso)¹⁶⁵.

Esta conversa ocorre porque Tony, filho de Hall e sobrinho Arthur, pergunta ao pai, que é o narrador do livro, sobre a sexualidade do tio, porque já o tinha visto namorar homens e mulheres. Tony, assim como a grande maioria da sociedade, quer uma definição para a sexualidade de Arthur. Hall então responde, sem querer rotular Arthur, que o irmão amou muitas pessoas, mas mais homens do que mulheres. No decorrer da obra, Arthur apaixona-se primeiramente por Crunch, tornando-se seu namorado e depois por Jimmy, irmão mais novo de Julia. Arthur e Jimmy chegam a morar juntos, quando a situação financeira do cantor fica mais estável. Ele também se envolve brevemente com o francês Guy, durante uma viagem profissional a Paris. Também devo mencionar que Hall chama a atenção do filho para não rotular Arthur como gay ou hétero, no sentido de que ele e a mãe o educaram para não acreditar em

¹⁶⁵ “Yes. I know a lot of men who loved my brother-your uncle-or who thought they did. I know two men-your uncle Arthur loved”. “Was one of those men Jimmy?” Lord. “you mean-Julia’s brother?”. “Yes.” Good Lord. “Yes.” Tony nods. “I know-before Jimmy-Arthur slept with a lot of people-mostly men, but not always.”

rótulos, o que é mais um sinal da sexualidade fluida dos personagens masculinos centrais de Baldwin.

Enquanto Arthur demonstra uma tendência de gostar mais de homens do que de mulheres, Crunch tem relacionamentos amorosos e sexuais intensos com elas, inclusive com a amiga Julia. Seu envolvimento com Julia é marcado por performances sexuais apaixonadas e de alto teor erótico:

Ela o puxou para o chão, junto com ela e, muito, muito devagar, ele entrou nela - ela o segurou forte, suando, se esforçando para aguentar tudo, enquanto ele ficava mais e mais grosso e, ainda que continuasse tentando ser gentil, dava estocadas mais e mais fortes [...]. Ela murmurou o nome dele de novo com uma exaltação inacreditável, ele levantou o quadril, depois abaixou, de novo, de novo, mais e mais forte, mais e mais fundo, ela rindo e chorando, sempre puxando ele mais fundo pra dentro dela - quase como se seu corpo pulsante fosse tocar e abrir, encharcar e curar sua alma (BALDWIN, 2000, p. 245 - Tradução nossa - Grifo nosso)¹⁶⁶.

A relação de Crunch com Julia acontece depois que ela é abusada sexualmente pelo pai, situação que se deu de forma recorrente e só parou depois que ele a espancou e todos na vizinhança ficaram sabendo. Pela primeira vez, após ser estuprada constantemente pelo pai, Julia se relacionava amorosa e sexualmente com um homem e talvez por isso Baldwin faça uma referência ao sexo entre ela e Crunch como uma cura, algo que iria tocar, abrir e encharcar sua alma. A força dessa relação sexual entre os dois é medida pelas estocadas, que vão se tornando mais fortes ao longo do ato. A movimentação dos corpos, o rir e o chorar de Ida, que puxa Crunch com força, para penetrá-la, mais e mais fundo são de alto cunho erótico, orgânico, performativo. Mas Crunch também se relaciona com Julia ao mesmo em tempo que namora Arthur, o que faz com que ele se sinta culpado e confuso. Ele então decide deixar Nova York, abandonando os dois. Crunch não consegue fazer uma escolha e vai embora.

No relacionamento entre Arthur e Crunch, o que se nota é que não há, no sexo entre os dois, penetração, mas apenas masturbação, muita esfregação e principalmente sexo oral. As cenas de sexo entre os dois é extremamente centralizada no falo e em uma forte atração pelo corpo masculino, que é beijado, acariciado, quase que com adoração:

¹⁶⁶ She pulled him down with her to the floor and, very, very, slowly, he entered her-she holding him close, sweating, straining to take it all, as he grew larger and larger, and though still trying to be gentle, thrust harder and harder. She murmured his name again with an unbelievable exultation, he pulled up, thrust down again and again, harder and harder and deeper and deeper, she laughing and crying and calling his name and pulling him always deeper into her-almost as though his longing body would touch and open and drench and heal her soul.

Seu corpo longo cobriu Arthur, sua língua lambeu os mamilos de Arthur, suas axilas, seu umbigo. Ele não ousou ir mais longe, ainda; tremendo, ele subiu para os lábios de Arthur. Ele segurou o pênis de Arthur em seu punho. “Faça comigo como eu faço com você”, ele suspirou. “Meu rapazinho, vamos lá, isso é apenas o começo” e Arthur, com um tipo de entendimento miraculoso, beijou os mamilos de Crunch, desceu para beijar seu pênis, subiu novamente para seus lábios. À medida que ele sentiu Crunch pulsar, ele pulsou com Crunch, estimulando a veia pulsante na base do órgão enquanto Crunch estimulava a dele, mal conseguindo respirar. Crunch grunhiu, “rapazinho”, grunhiu de novo, foi como se eles pairassem por um segundo em um ar que estilhaçava, cegava, então o gozo de Crunch jorrou na barriga de Arthur, e o de Arthur na dele, foi como se cada um estivesse gozando com o pênis do outro (BALDWIN, 2000, p. 208 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁶⁷.

O que se lê nesse trecho, em que Arthur e Crunch fazem sexo, é ausência da penetração e uma forte atração pelo corpo do outro. Há nos dois rapazes um imenso prazer em sentir as partes do corpo do outro homem, principalmente o pênis. Crunch, mais velho e mais experiente sexualmente que Arthur, diz ao namorado o que fazer, a fim de que o sexo entre os dois seja mais prazeroso, como que instruindo o amante na performance sexual. E esse desejo, que se manifesta nas partes do corpo masculino e principalmente no pênis, na prática do sexo oral, sem penetração, se repete outras vezes:

Ele colocou o pênis em sua boca de novo, pressentindo, esperando, pela erupção. Ele, sozinho, tinha aproveitado as profundezas de seu amante. “Oh Rapazinho.” Então, tremendo como um terremoto, “Oh, meu amor, Oh, amor”, Atlanta parou. O mundo parou. Nada se moveu no paraíso. “Oh, amor.” O gosto veio, curioso, saltando, para a superfície: do pênis de Crunch, da língua de Arthur, para dentro da boca e da garganta de Arthur. Ele estava com medo, mas triunfante. Ele queria cantar. O gosto era vulcânico (BALDWIN, 2000, p. 211-212 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁶⁸.

¹⁶⁷ His long self covered Arthur, his tongue licked Arthur’s nipples, his armpits, his belly button. He did not dare to go further, yet; shaking, he raised himself to Arthur’s lips. He took Arthur’s sex in his fit. “Do me like I do to you,” he whispered. “Little fellow, come on, this is just the beginning,” and Arthur, with a kind of miraculous understanding, kissed Crunch’s nipples, slid down to kiss his sex, moved to his lips again. As he felt Crunch pulsing, he pulsed with Crunch, coaxed the pulsing vein at the underside of the organ as Crunch coaxed his, scarcely breathing. Crunch groaned, little fellow, groaned again, they seemed to hang for a second in a splintered, blinding air, the Crunch’s sperm shot out Arthur’s belly, Arthur’s shot against his, it was though each were coming through the other’s sex.

¹⁶⁸ He held the prick in his mouth again, sensing, waiting, the eruption. He, and he alone, had dragged it up from the depths of his lover. “Oh, little fellow.” Then, shaking like na earthquake, “Oh, my love,” Atlanta was still. The world was still. Nothing moved in the heavens. “Oh, love.” Curious, the taste, as it came, leaping, to the surface: of Crunch’s prick, of Arthur’s tongue, into Arthur’s mouth and throat. He was frightened, but triumphant. He wanted to sing. The taste was volcanic.

Essa outra cena fomenta a ideia de que Crunch e Arthur não desejam penetrar nem serem penetrados por outro homem. A narração da cena entre os dois inclui, de forma minuciosa, o prenúncio e o chegar do gozo, que vem das profundezas, com o percurso do sêmen de Crunch, indo da língua, dentro da boca, para a garganta de Arthur, que se delicia com o seu gosto. Antes de namorar Arthur, Crunch já havia tido outras experiências homoeróticas, inclusive com seu outro amigo de banda, Red. A performance sexual de Crunch com o colega também não é marcada pela penetração, mas apenas a chamada pegação, mais particularmente a masturbação:

Eu coloquei um braço em seu ombro, abracei ele com força, tirei seu pau para fora com a outra mão e comecei a masturbá-lo. Ele me pediu para ir bem devagar, porque ele já estava muito excitado [...] Eu comecei a bater bem devagar, como ele me pediu, observando seu pau inchar, mas o que eu mais me lembro é de sua respiração no meu ouvido e seu ombro contra o meu [...] Ele confiava em mim como um bebê e eu observei o jeito que suas pernas se mexiam, como se tudo dele fosse novo naquela noite, e aquilo foi ficando cada vez mais grosso na minha mão a ponto de eu quase temer não poder segurá-lo, eu nunca tinha percebido como ele pulsa, como um animal, então eu pude perceber pela sua respiração que era hora de bater mais rápido e mais forte, o mais forte que eu pudesse, e eu bati, e apertei mais seu ombro. Ele começou a fazer sons abafados e a tremer da cabeça aos pés, ele colocou seu rosto em meus ombros e eu o abracei mais forte, o máximo que pude e observei jatos e jatos saírem de seu pau, contra a escuridão, contra o céu e fiquei muito feliz (BALDWIN, 2000, p. 427 - Tradução nossa - Grifos nossos)¹⁶⁹.

Todas as transas de Crunch e Arthur, descritas na narrativa do romance caracterizam-se pela falta de penetração, por um imenso, quase selvagem, prazer pelo corpo masculino, em seus pormenores, em cada parte, em sentir, tocar, chupar o pênis. É a forte presença corporal, em uma literatura visceral, que tem o movimento de corpos negros, interseccionais e homoeróticos. É o corpo masculino, por inteiro, a grande fonte de desejo e prazer dos dois. Nas cenas de sexo dos personagens, no romance, como vimos aqui, há uma constante e detalhada menção a praticamente todas as partes do

¹⁶⁹ I put one arm around his shoulder and held him tight, and I took his dick out with the other hand, and I started to work on him. He asked me to do it real slow, because he was so hot already [...] I started to work on him very slow, like he asked me to, watching his dick swell, but what I most remember is his breath next to my ear and his shoulder against mine, and his breathing [...] He was as trusting as a baby, and I watched the way his legs moved, like all of him was new that night, and that thing got thicker and thicker in my hand until I was almost afraid I couldn't hold it, I had never before realized how it leaps, like an animal, and then I could tell by his breathing that it was time to pump faster and harder, as hard as I could, and so I did, and held him tighter around the shoulder. He started making drowning sounds and he started shaking from top to toe, he turned his whole face into my shoulder, and I held him tighter, as tight as I could, and I watched as his dick shot and shot, against the darkness, against the sky, and I was very happy.

corpo de seus amantes, como os ombros, as pernas, os lábios, axilas, mamilos, umbigo, costas, ombros, e sobretudo o pênis. Logo, no caso de Arthur e Crunch, com relação ao desejo por outro homem, existe essa particularidade, que é bem mais forte do que em Rufus, Eric e Vivaldo. E, o que mais difere Arthur e Crunch dos outros três, é que no sexo entre os dois namorados não há penetração.

É nesse sentido que discuto as variações e nuances perceptíveis em Rufus, Vivaldo, Eric, Crunch e Arthur, que se inserem no homoerotismo pensado por Costa (1992), que questiona a ideia de que haja um verdadeiro homossexual: “Um verdadeiro homossexual é aquele que só se sente atraído e só se relaciona sexualmente com homens? É isso?” (p. 28). Essa ideia, a propósito, não se aplica a nenhum dos personagens masculinos de James Baldwin discutidos nesse trabalho. Aliás, os personagens masculinos de Baldwin e de outros escritores são citados por Costa, com relação a essa ideia do homossexual verdadeiro ou típico:

“Homossexual típico”, para falar livremente do que pode ser falado, é o “homossexual” personificado nos romances de Gennet ou nas biografias de Pasolini e Fassbinder? Ou os “homossexuais típicos” são os atormentados personagens de Gide, Christopher Isherwood, Forster, Julien Green, Gore Vidal, Dominique Fernandez ou David Leavitt? Ou ainda os “homossexuais típicos” são os desinibidos heróis de alguns livros de Peyrefitte e James Baldwin, ou de Stephen Spender, Marcos Rádice, Alexander Ziegler, etc, sem contar com toda a literatura sobre o termo surgida depois da AIDS? Ou, por último, o “homossexual típico” é o homem portador de trejeitos e maneiras afeminadas? Se é um desses, os outros o que são? Se são todos esses, o que têm em comum para serem catalogados numa mesma rubrica? (COSTA, 1992, p. 83 - Grifos do autor).

Ao refletir sobre personagens masculinos da literatura e de biografias de vários escritores e cineastas, a exemplo de Pasolini e Fassbinder, Costa (1992) entra em toda uma seara de homens que são por ele adjetivados de diferentes formas, entre elas atormentados, desinibidos e afeminados. É o adjetivo desinibidos que ele usa para falar sobre os personagens de alguns livros de Baldwin. Costa (1992) está certo ao mencionar que isso ocorre com os personagens de alguns livros de Baldwin e não de todos. Os homens homoeróticos de *Just Above My Head* e de *Another Country* são mesmo desenvolto no que tange às suas performances sexuais, alguns mais que os outros. Vivaldo é um pouco menos desinibido que Eric, por exemplo, mas não vê o desejo e o amor por outro homem como um problema ou algo errado. No entanto, como já mencionado aqui, o personagem David, de *Giovanni's Room* é extremamente

atormetado. O italiano Giovanni, em contraposição, tem um comportamento extremamente libertário e se entrega ao relacionamento com David por completo, chegando inclusive a levá-lo para morar com ele em sua casa. Devo lembrar que esse romance de Baldwin foi publicado em 1956 e foi extremamente ousado na época, por ter como drama central dois homens que se apaixonam e vão morar juntos.

Quanto a Jean Gennet, seus personagens “homossexuais”, como é o caso do marinheiro Querelle, no romance homônimo, são mais passivos e sentem prazer no sexo com dor. Já o belo e jovem Jim Willard, da obra *The City and The Pillar*, de Gore Vidal, escritor também citado por Costa (1992), é passivo e ativo no ato sexual, mas é também atormetado, psicologicamente, por ter desejo por homens. O termo heróis, usado por Costa, para os personagens de Baldwin, não remete ao significado literal da palavra. Heróis e heroínas costumam ser termos utilizados por teóricos literários e professores de literatura, para se referirem a personagens protagonistas de romances.

Sobre essa ideia de unificar, tipificar esses homens, Costa (1992) diz: “A meu ver, o “homossexual típico”, como toda figura de exclusão, é um puro estereótipo do preconceito” (p. 83 - Grifos do autor). Em sua visão, os termos homossexual e homossexualidade carregam uma espécie de “etiqueta”. Assim, sob este ponto de vista “a diversidade dos atos, sentimentos e auto-definições, incluídos nessa etiqueta, quando examinada de perto, mostra que a suposta homogeneidade teorizada nada tem a ver com a heterogeneidade vivida” (COSTA, 1992, p. 44). Por fim, ao longo dessas discussões, Costa afirma não ter a pretensão de estabelecer o termo homoerotismo como conceito, mas como uma ideia acerca das possibilidades de envolvimento entre homens.

Nas duas obras, todos esses personagens não se definem sexualmente, não se enquadram em uma categoria identitária, tendo, portanto, uma sexualidade performativa, como propõe Judith Butler (2005), que envolve experimentação, instabilidade e transitoriedade. Em suma, eles se inserem na concepção de homoerotismo que abarca toda uma gama de desejos e casos entre homens que são marcados pela diversidade e pluralidade, o que remete à ideia de Jurandir Freire Costa (1992-1995). Rufus, Vivaldo, Eric, Arthur e Crunch, com suas diferenças, dentro da diferença, são homens que transpõem as barreiras da heteronormatividade e vivenciam sua sexualidade sem amarras.

Dando seguimento no tocante à temática da sexualidade, após essa discussão acerca das camadas de amores e desejos dos personagens masculinos centrais dos dois romances, segue o próximo tópico, que abre a discussão sobre o Levante de Stonewall,

já anunciada no início deste último capítulo. O movimento foi o grande marco da luta pela liberdade de expressão e pelos direitos da comunidade LGBTQ (Q de *queer*, o que será explicado no tópico), em proporção não apenas estadunidense, mas mundial: *Gay Power*.

4.2 O Levante de Stonewall: pornografia homoerótica baldwiniana?

O fato de que estou discorrendo aqui sobre minorias e entre elas estão homens que vivenciam o homoerotismo me fez sentir a necessidade e até mesmo uma obrigação de provocar uma reflexão sobre o movimento que pavimentou a luta travada pela comunidade LGBTQ. O uso do Q na sigla neste momento se dá porque a discussão neste tópico recai sobre o Levante de Stonewall e a comunidade norteamericana tem essa letra na sigla. Nos Estados Unidos, onde se passam as narrativas dos romances de James Baldwin, o termo *queer* não se refere a um grupo em particular, seu objetivo é abranger aqueles e aquelas que não querem se enquadrar, que se recusam a definir e limitar a sua sexualidade. *Queer*, aliás, aparece com certa frequência nestas duas obras de Baldwin, como referência a homens que sentem desejo por outros homens, inclusive pelos próprios personagens homoeróticos. É importante também dizer que *queer* foi uma palavra do Inglês usada durante muito tempo, pela população heterossexual para xingar os homens gays, sendo então um termo pejorativo, que no dicionário Longman, por exemplo, tem o significado de *strange*, ou seja, estranho. No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, contudo, *queer* passou a ser usada pelos próprios gays estadunidenses como uma palavra que carregava orgulho e empoderamento. Ser *queer*, então, passou a ser associado à ideia de *pride* (orgulho), algo como “sou gay e orgulhoso de sê-lo”.

Além disso, a narrativa homoerótica desses dois romances é estadunidense e o Levante de Stonewall ocorreu nos Estados Unidos, o que justifica mais ainda a sua abordagem na pesquisa.

O Levante de Stonewall ocorreu no ano de 1969, depois da publicação de *Another Country*, que foi em 1962 e antes de *Just Above My Head*, de 1978. É perceptível que o Levante teve uma influência sobre o teor homoerótico de *Just Above My Head*. As cenas homoeróticas de *Just Above My Head* são mais ousadas que as de

Another Country. As transas entre os homens desta obra de Baldwin, de 1978, são descritas minuciosamente, com uma riqueza de detalhes que as deixa mais fortes. Arthur e Crunch também são mais ousados que Vivaldo e Rufus, por exemplo. Essa diferença na intensidade das cenas homoeróticas entre as duas obras na minha visão está relacionada ao Levante de Stonewall. Ressalto aqui, que o termo pornografia aparece no sumário da tese com um ponto de interrogação. Afinal, o que pode ser considerado pornografia? Segundo Eliane Robert Moraes (2003) em *O efeito obsceno* é difícil se diferenciar o erótico do pornográfico, porque há nessa questão o envolvimento do olhar diferenciado, de quem vê e, no caso da literatura, de quem lê. Trata-se do efeito que as palavras usadas pelo escritor causam na pessoa, ou seja, se esta vai ser demasiadamente impactada e considerar o que lê pornográfico ou não. O que parece ser obsceno, pornográfico para um leitor, pode não o ser para outro. Dai a dificuldade ou talvez até impossibilidade de se estabelecer um estatuto literário fixo da pornografia.

Dessa forma, também em *Just Above My Head*, esta diferenciação entre erótico e pornográfico fica difícil de ser estabelecida. De qualquer maneira, o que argumento aqui, como um leitor de *Another Country* e *Just Above My Head* é que o teor homoerótico deste último é, sob meus olhos, bem mais forte e os personagens homoeróticos mais ousados. Também alego aqui que isso acontece porque na época em que o romance foi escrito, em meados dos anos 1970, a comunidade LGBTQ já estava mais empoderada nos Estados Unidos. Esse fortalecimento da comunidade LGBTQ estadunidense foi imprescindível para que James Baldwin construísse a questão homoerótica de *Just Above My Head* com mais liberdade, possibilitando ao escritor torná-la também bastante intensa, como um reflexo do que estava acontecendo, em termos de transgressão sexual no meio LGBTQ:

Crunch se virou, e Arthur, em uma espécie de terror sereno, observou enquanto o rosto, os olhos naquele rosto, e o pescoço, e o peito, e os mamilos no peito, e as costelas, e o umbigo longo e achatado, e a selva de pelos, que se enrolavam pra cima, vindos do grande, escuro, pesado sexo, balançando, se aproximava, e Crunch se enfiou embaixo das cobertas e tomou Arthur em seus braços. Crunch suspirou, um suspiro cansado, confiante, e colocou e enfiou suas mãos embaixo da camiseta de Arthur e a puxou por cima da cabeça dele e, de repente, os dois riram, entre suspiros. Crunch jogou a camiseta no chão. “Isso se chama progresso”, Crunch suspirou. “E agora”, ele disse, “vamos ver o que podemos fazer lá embaixo.” Ele colocou suas mãos na cintura de Arthur, tirou seu calção, colocou atrás de um dos pés. O pau de Arthur ficou duro. Crunch o segurou e sorriu. “Isso é progresso suficiente, por agora,” ele disse, mas ele colocou seu pau duro contra

o de Arthur e eles simplesmente ficaram deitados lá, abraçados, incapazes de fazer outro movimento (BALDWIN, 2000, p. 207 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁷⁰.

A linguagem usada por Baldwin nas transas tanto entre homens quanto entre homens e mulheres é mais forte, mais detalhada. Nessa cena entre Arthur e Crunch o desejo é demonstrado de modo minucioso. O olhar de Arthur se delicia com a visão do corpo de Crunch e vai de cima para baixo. Arthur começa olhando o rosto de Crunch, vai descendo para o pescoço, e peito, os mamilos, as costelas, o umbigo, os pelos pubianos até finalmente chegar ao pênis, que ele descreve como grande, escuro e pesado. Depois, Crunch toma a iniciativa e tira a camiseta e o short de Arthur, segura seu pau duro e coloca os dois paus um contra o outro. Há toda uma impressão de movimento na cena, através de uma escrita que adquire um caráter performativo. Essa riqueza de detalhes na linguagem utilizada por Baldwin, na descrição do ato sexual vai ao encontro do que Octavio Paz (1994) afirma sobre o ato erótico, que este é movido pela imaginação, pela linguagem e sua potência. Isso também remete à ideia de Moraes (2003) de que são as palavras, os termos técnicos usados pelo escritor, de maneira minuciosa, que vão provocar sensações no leitor, com relação ao ato sexual, afetando-o e perturbando-o com maior ou menor intensidade. Se em *Another Country* a libertinagem dos personagens e da narrativa já era ousada para a época, em *Just Above My Head* ela vem com mais força ainda. Houve então uma evolução nesse sentido, do romance de 1962 para o de 1978, publicado após o Levante de Stonewall.

O que escolhi como suporte teórico para a reflexão sobre o Levante de Stonewall é David Carter (2004). Essa opção remete ao fato de que o livro de Carter é um relato quase pessoal do movimento, já que é narrado com as palavras de um indivíduo que entrevistou participantes do Levante e frequentou o bar Stonewall Inn. Isso torna a discussão sobre o movimento mais interessante, mais vigorosa. Ele já era cliente assíduo do bar, antes mesmo das primeiras manifestações, que duraram seis dias e que culminaram no levante, em 28 de junho de 1969. Carter não estava lá no fatídico dia 28

¹⁷⁰ Crunch turned, and Arthur, in a kind of peaceful terror, watched as the face, and the eyes in that face, and the neck and the chest, and the nipples on the chest, and the ribs and the long flat belly button and the jungle of hair spinning upward from the long, dark, heavy, swinging sex approached, and Crunch got under the covers, and took Arthur in his arms. Crunch sighed, a weary, trusting sigh, and put his hands under Arthur's undershirt and pulled it over Arthur's head, and, suddenly, they both laughed, a whispering laugh. Crunch dropped the undershirt on the floor. "That's called progress," Crunch whispered. "And now," he said, "let's see what we can do down, younder." He put his hands at Arthur's waist, pulled the shorts down, got them past one foot. Arthur's prick rose. Crunch stroke it, and grinned. "That's enough progress, for now," he said, but put his rigid sex against Arthur's, and then they simply lay there, holding on to each other, unable to make another move.

de junho, mas presenciou os outros fatos que o antecederam. Já no prólogo de seu livro, ele define quais foram os principais objetivos da sua produção de teor documentarista: “Esse livro procura agregar tudo que se conhece sobre o Stonewall Inn, os confrontos, a vida e o tempo das pessoas envolvidas (homens gays, lésbicas, travestis e outros) e apresentar a imagem o mais fiel possível do que aconteceu e por que” (CARTER, 2004-Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁷¹. Além de Carter, optei por Sam Stageman e seu artigo *Whitewashing of the Stonewall Riots*, de 2017, que faz uma crítica à maioria das abordagens feitas sobre o Levante de Stonewall, que costumam retratar o evento como se os brancos o tivessem protagonizado e iniciado o confronto com a polícia. O foco de Stageman é no filme *Stonewall*, dirigido por Roland Emmerich, que foi lançado em 2015.

O Levante de Stonewall consistiu em um movimento de seis dias de luta e confronto com a polícia, devido à perseguição que foi travada por gays, lésbicas e travestis, que se reuniam no bar Stonewall Inn, no Greenwich Village, em Nova York, bairro que é inclusive cenário da maior parte da narrativa de *Another Country*, onde moram Vivaldo, Eric, Cass e Richard. No romance de Baldwin não há menção ao bar, que por sinal ainda existe e funciona no mesmo local. Contudo, o Greenwich Village é retratado na obra como um espaço da diferença, habitado e frequentado por várias minorias, como os imigrantes, os judeus, os negros, os LGBTQ, como já foi comentado aqui no capítulo sobre a espacialidade.

O Stonewall Inn, que abriu em 1967 e existe até hoje, é um bar relativamente pequeno, se comparado, por exemplo, com o Studio 54, a boate LGBTQ que foi sucesso, também em Nova York, na década de 1970, que era enorme e por sua vez não existe mais. Além de ser bem menor que o Studio 54, o Stonewall Inn não era frequentado pela elite artística e intelectual de Nova York, a exemplo de Mick Jagger e Andy Warhol, mas pelos gays, lésbicas e travestis pobres de Nova York, entre estes os afroamericanos. O Stonewall Inn, inclusive, usava uma estratégia para aparentar ser um local frequentado por artistas famosos, a fim de evitar perseguição da polícia novaiorquina, que estava sempre no encalço de boêmios das classes mais baixas e da comunidade LGBTQ mais desfavorecida economicamente: eles mantinham uma fachada bem cuidada e pintada, para dar ares de um lugar mais chique. Além disso,

¹⁷¹ This book attempts to bring together everything that is known about the Stonewall Inn, the riots themselves, and the life and times of people involved (gay men, lesbians, transvestites and others) to present the clearest possible picture of what happened and why.

colocavam uma mesa com um livro na porta de entrada, com assinaturas, falsificadas, de gente famosa. Elizabeth Taylor era um dos nomes de famosos que constantemente constava na lista.

A parte interna do Stonewall Inn, na época, contradizia a externa, pois tinha uma estrutura e decoração bem precárias, sem muitos enfeites além das usuais lâmpadas de neon, que ganhavam destaque nas paredes pintadas de preto. O bar é localizado no cruzamento da Christopher Street, a rua mais longa do Village, com a Seventh Avenue South, perto de onde ficava o escritório do Village Voice, que foi o primeiro jornal semanal independente de Nova York. Aliás, anos antes da abertura do Stonewall Inn: Descendo o quarteirão, há apenas duas portas ao oeste de onde abriria o Stonewall Inn, estava o Lion's Head, um pub popular entre os escritores. Este bar oferecia refúgio a espíritos criativos, como o dramaturgo Lanford Wilson, o compositor Amram e os escritores James Baldwin, Norman Mailer e Frank McCourt (CARTER, 2004, p. 7 - Tradução nossa)¹⁷².

Como bem descreve Carter, na Christopher Street, nas proximidades do Stonewall Inn, anos antes de sua abertura, já havia bares que serviam de refúgio para artistas marginais, entre eles o dramaturgo libanês Lanford Wilson, que foi um dos precursores das peças de teatro *off-Broadway*, do circuito alternativo novaiorquino e o próprio James Baldwin. A vizinhança, então, tinha um histórico cultural periférico. Segundo Carter (2004), a comunidade LGBTQ do bar era racialmente bem diversa, composta por brancos, negros e latinos, em sua maioria expulsos de casa pela família, sem moradia certa: “um bar para pessoas que eram muito jovens, muito pobres ou apenas diferentes demais para entrarem em qualquer outro lugar. O Stonewall era um ponto de encontro de gays de rua no coração do gueto” (CARTER, 2004, p. 74 - Tradução nossa)¹⁷³. Em termos de estrutura, o Stonewall Inn era escuro, comprido e estreito, com dois bares, uma pequena pista de dança e uma *jukebox*. Sua clientela era formada majoritariamente por drag queens, travestis, jovens gays de rua, michês e lésbicas.

¹⁷² Farther down the block, just two doors west of where the Stonewall would open, was the Lion's Head, a pub popular with writers. This bar offered refuge for creative spirits from playwright Landford Wilson and composer David Amram to writers James Baldwin, Norman Mailer, and Frank McCourt.

¹⁷³ A bar for the people who where too young, too poor or just too much to get in anywhere else. The Stonewall was a street queen hangout in the heart of the ghetto.



Figura 6 Momento do motim do Levante de Stonewall, em 28 de junho de 1969, no Greenwich Village, em Nova York.

Assim, ao contrário do Studio 54, na época, era mais propriamente um bar do que uma boate, um local que servia de ponto de encontro para as lésbicas, gays e travestis socializarem, beberem, se divertirem e namorarem. Dentro do bar, essas pessoas se sentiam mais seguras do que na rua, onde eram constantemente perseguidas e até agredidas fisicamente por pessoas homofóbicas e principalmente pela polícia. Ainda que o Village fosse um bairro mais liberal, boa parte de seus moradores, entre eles a comunidade judaica e italiana, eram bastante conservadores, o que fazia com que demonstrações de afetos entre a comunidade LGBTQ, como andar de mãos dadas e beijar, não fossem vistas com normalidade. Havia, portanto, uma atmosfera de vigilância e recriminação, que cerceava gays e lésbicas e principalmente travestis, que eram (e continuam sendo) as mais discriminadas.

O Stonewall Inn era o espaço que proporcionava a essa comunidade um sentimento de acolhimento e liberdade. No bar, todos se sentiam à vontade para expressar seu afeto e desejo por pessoas do mesmo sexo, sem medo de serem xingados ou atacados fisicamente, o que ocorria constantemente, nas ruas. Tratava-se de um espaço de confraternização, diversão, onde as pessoas dançavam, bebiam, namoravam, sentiam-se, enfim, livres, como deveria ser também do lado de fora. Os tempos eram de intolerância nos Estados Unidos da América, até mesmo em Nova York, considerada uma das capitais mais liberais do país. A imagem que se tinha dos LGBTQ era de pessoas tristes, problemáticas, quando não perigosas:

No final dos anos 1960, o sexo homossexual era ilegal em todos os estados, com a exceção de Illinois. Nenhuma lei - federal, estadual ou local - protegia homens ou mulheres gays de serem demitidas ou expulsas de casa. Não havia políticos abertamente gays. Nenhum programa de televisão tinha personagens gays. Quando Hollywood fazia um filme com um personagem homossexual importante, este ou matava alguém ou se matava. Não havia policiais, professores de escolas públicas, médicos ou advogados assumidamente gays. E nenhum partido político tinha uma delegação gay (CARTER, 2004, p. 1-2 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁷⁴.

Ou seja, a realidade das pessoas LGBTQ nos anos 1960, quando James Baldwin publicou *Another Country*, estava longe de ter o mínimo de tranquilidade e equidade, já

¹⁷⁴ At the end of the 1960s, homosexual sex was illegal in every state but Illinois. Not one law-federal, state, or local-protected gay men or women from being fired or denied housing. There were no openly gay politicians. No television show had any identifiably gay characters. When Hollywood made a film with a major homosexual character, the character was either killed or killed himself. There were no openly gay policemen, public school teachers, doctors, or lawyers. And no political party had a gay caucus.

que essas pessoas, pelo menos em sua maioria, escondiam sua sexualidade para tentar garantir sua própria proteção, visto que não havia nenhum tipo de políticas públicas voltadas aos seus direitos. Sua sexualidade era não apenas vista como um desvio psicológico, mas extremamente vigiada e havia inclusive a possibilidade de essas pessoas serem presas, caso fossem denunciadas por estarem fazendo sexo ou flagradas cometendo esse ato.

No entanto, no Stonewall Inn, que foi fundado por Tony Lauria, cuja família pertencia à máfia nova-iorquina e que tinha o apelido de Fat Tony (ele usava o apelido como uma forma de manter o anonimato), a comunidade LGBTQ tinha liberdade de ser quem quisesse, sem se preocupar com censuras e preconceito. Segundo Carter (2004), o proprietário Fat Tony não costumava frequentar o bar, só aparecia de vez em quando e permanecia a maior parte do tempo em um escritório nos fundos do bar, para não chamar muito a atenção. O comentário que circulava no Stonewall Inn, propagado pelos funcionários era o de que a família de Tony tinha vários outros bares e restaurantes, que eram usados para lavagem de dinheiro e que aquele era apenas mais um deles.

O que chamava a atenção dos clientes é que, mesmo sendo da máfia, que era notoriamente uma organização preconceituosa, Fat Tony não se importava com os frequentadores do local e, antes de fundar o bar, costumava ser visto na companhia de lésbicas, o que gerava comentários de que ele era gay, o que no entanto nunca foi confirmado. Antes de ser transformado em um bar, o espaço do Stonewall Inn foi utilizado como um restaurante. Após a ocorrência de um incêndio, Tony pediu à família para tomar conta do local e resolveu abrir um bar gay. Afinal, ali já havia livrarias cujo acervo incluía a literatura homoerótica e era frequentada pela comunidade LGBTQ. O Levante de Stonewall aconteceu principalmente devido ao fato de que em junho de 1969 o inspetor Seymour Pine começou a liderar batidas policiais nos bares gays do Village, realizadas com o objetivo de perseguir e intimidar os frequentadores, que eram colocados na parede e tinham seus documentos conferidos e às vezes confiscados. Em 24 de junho, a polícia foi ao Stonewall Inn pela primeira vez, em uma abordagem mais forte e invasiva, prendendo alguns funcionários e confiscando bebidas. Acuada e ameaçada, os clientes foram forçados a deixar o bar.

O intuito das batidas policiais constantes era vencer a comunidade LGBTQ pelo cansaço e, assim, contribuir para uma dissipação dos encontros daqueles que transgrediam as normas e costumes da sociedade estadunidense, com relação à sexualidade. O objetivo final dessas batidas policiais era o fechamento dos bares gays

novaiorquinos e, entre eles, o Stonewall Inn. A partir do dia 24 de junho, Pine e sua equipe policial invadiu bares gays todas as noites, mas estes resistiam e se recusavam a fechar as portas na noite seguinte à batida. Carter menciona que um dos garçons do Stonewall Inn, no dia 27, no final da batida, disse que eles abririam novamente na noite seguinte e desafiou os policiais: “Essa merda tem que parar!” (2004, p. 125 - Tradução nossa)¹⁷⁵. Já outro funcionário anunciou que na noite seguinte eles estariam abertos novamente. Esse já era um sinal de que tanto os funcionários quanto os clientes já não tolerariam mais os abusos.

No dia 28 de junho, Pine voltou ao bar alegando que o Stonewall Inn não tinha licença para vender bebida alcoólica. Primeiramente ele ficou do lado de fora com a maior parte de sua equipe e mandou que alguns policiais, entre estes mulheres, entrassem à paisana, para dar uma olhada no que estava ocorrendo no bar. Depois, toda a equipe entrou, com Pine anunciando que era a polícia e o local estava sob seu controle. Mais uma vez, eles passaram a retirar os clientes à força ameaçando prender quem se recusasse a sair. Alguns funcionários e clientes ofereceram resistência, se recusaram a sair e passaram a ser agredidos fisicamente.

Além disso, como faziam de costume, os policiais tentaram levar as travestis e as drag queens ao banheiro, para serem revistadas, alegando que precisavam saber se elas eram homens ou mulheres. Dessa vez, no entanto, as travestis se revoltaram e lutaram para não serem encurraladas no banheiro, o que surpreendeu até mesmo os policiais : “A batida não acabou como o usual, com os clientes recuando placidamente, muito pelo contrário, as travestis resistiram à costumeira revista corporal e alguns frequentadores se recusaram a mostrar seus documentos de identidade” (CARTER, 2004, p. 141 - Tradução nossa)¹⁷⁶. Ou seja, as pessoas em geral estavam definitivamente decididas a não permitirem mais serem alvos de abusos físicos e verbais por parte da equipe de Pine, simplesmente por serem diferentes.

Diferentemente do que aconteceu nas outras batidas, ao serem expulsos do bar os clientes não foram embora e permaneceram na calçada. Outras pessoas se juntaram a eles e logo se formou uma multidão, principalmente de gays, lésbicas e travestis, na frente do bar, que passou a xingar os policiais de porcos e a gritar *Gay Power*, o que segundo Carter (2004) era uma alusão ao *Black Power*, que aconteceu na mesma década

¹⁷⁵ This shit has got to stop!

¹⁷⁶ The raid did not end characteristically with patrons placidly retreating, but instead transvestites resisted the typical body search and some patrons refused to provide identification.

de 1960. Uma travesti foi então agredida por um policial e revidou, batendo na cabeça dele com a bolsa. A partir daí, a situação saiu do controle da polícia e o enfrentamento físico por parte da comunidade LGBTQ foi desencadeado. As pessoas começaram a atirar pedregulhos e garrafas de bebidas nos policiais e a se atracar com eles.

Uma mulher lésbica, vestida com roupas masculinas, que estava do lado de fora, levou um soco de um dos policiais na confusão e revidou. A partir daí, ela travou uma luta com os policiais para não ser levada presa. Ela resistia bravamente a ser colocada na viatura e ganhou ajuda de outras pessoas, quando perguntou aos gritos se ninguém ia fazer nada. Mas, arrastada por vários policiais, que agiam com truculência, em meio a pessoas que se engalfinharam com eles, a mulher acabou sendo colocada dentro da viatura. O caos então foi instaurado e as pessoas atearam fogo nas latas de lixo que havia nas calçadas. Pine chamou reforço policial e a Patrulha de Força Tática chegou. Ainda assim, o confronto entre a polícia e a comunidade durou a madrugada inteira, resultando em prisões e pessoas bastante machucadas, entre elas os próprios policiais. Eles finalmente perceberam que dali pra frente as coisas seriam bem diferentes, pois os LGBTQ estavam determinados a reagir. Na noite de 29 de junho, um dia após a grande rebelião no Stonewall Inn os muros da Christopher Street, nas proximidades do bar, estavam pichados com aquele que seria, a partir de então, um grito de guerra contra a opressão à comunidade LGBTQ: *Gay Power*.

Entre os moradores de rua LGBTQ que frequentavam o Stonewall Inn e que participaram do confronto com a polícia no dia 28 de junho, estavam as transgêneros Marsha P. Johnson, afroamericana, nascida em New Jersey, e sua amiga Sylvia Rivera, que nasceu em Nova York e tinha descendência porto-riquenha e venezuelana. O termo transgênero não era utilizado na época, portanto Johnson e Rivera se referiam a si mesmas como travestis ou drag queens. O fato é que ambas se vestiam com roupas femininas 24 horas por dia. As duas moravam nas ruas e ocasionalmente em pequenos hotéis habitados por prostitutas, michês e travestis, no Village. Ambas sobreviviam fazendo programas no bairro e eram bastante populares naquela comunidade.

Segundo Sam Stageman (2017), Marsha P. Johnson era conhecida no Greenwich Village e pela clientela do Stonewall Inn por sua generosidade e ativismo, mas tinha um lado agressivo que por vezes aflorava devido à esquizofrenia, da qual sofria e contra a qual lutou durante toda a sua vida. Esse problema de saúde, contudo, não impediu Johnson de militar pelos direitos LGBTQ, ao lado de sua amiga e companheira de luta Sylvia Rivera. A plataforma de stream Netflix fez um documentário sobre a vida de

Johnson, intitulado *The Life and the Death of Marsha P. Johnson*, lançado em 2017, que por sinal retrata, entre outras passagens de sua vida, ainda que brevemente, sua participação no Levante. O filme concentra-se mais na investigação, por parte de uma amiga transgênero de Johnson, das circunstâncias do afogamento, supostamente por suicídio, de Johnson. Assim como Johnson, sua amiga Sylvia Rivera não tinha morada fixa e passava a maior parte de sua vida nas ruas. Enquanto Johnson alegava nunca ter transformado seu corpo, Rivera dizia que tomou hormônios femininos quando muito jovem, mas desistiu, pois preferia ser uma drag, sempre vestida com roupas femininas, mas sem modificações no corpo.

Sylvia Rivera também fez parte dos confrontos do Levante e tinha apenas 18 anos na época. Em meio ao turbilhão, ela foi aconselhada por um amigo a ir embora, já que os policiais estavam agredindo mais as travestis e drags do que os rapazes, mas ela decidiu ficar e participar, dizendo que não ia perder um minuto do que ela chamou de revolução: “Ela também é citada por ter possivelmente atirado uma das primeiras garrafas no confronto” (STAGEMAN, 2017, p. 20 - Tradução nossa)¹⁷⁷. Stageman (2017) destaca que há, tanto nos livros quanto nos filmes sobre o Levante de Stonewall, um embranquecimento dos participantes do movimento, que apenas mencionam que houve a participação de pessoas negras, entre elas travestis, no dia 28, sem no entanto identificá-las ou contar sua história. Segundo Stageman, além de Rivera, a própria Marsha P. Johnson teria participado ativamente do confronto: “Uma testemunha alegou ter visto Johnson subir no topo de um poste de luz e jogar uma sacola com algo pesado em cima de uma viatura. Outra disse tê-la visto na multidão atirando pedras e gritando” (STAGEMAN, 2017, p. 18-19 - Tradução nossa)¹⁷⁸. O fato é que tanto Johnson quanto Rivera confirmaram que estavam lá naquela noite, mas nunca se pronunciaram sobre terem iniciado o confronto.

Marsha P. Johnson foi encontrada morta por afogamento no rio Hudson, em Nova York, em 1992, aos 47 anos. Sua morte foi registrada como suicídio, mas Rivera discordou, dizendo que a amiga não tinha tendências suicidas e que provavelmente foi assassinada, pois tinha sido ameaçada na noite anterior por um grupo de rapazes. Rivera, por outro lado, morreu de câncer no fígado em 2002, aos 50 anos. As duas ganharam, em 2019, reconhecimento por seu envolvimento nas causas LGBTQ e no

¹⁷⁷ She is also noted to have possibly thrown one of the first bottles at the riots.

¹⁷⁸ One witness claimed that they saw Johnson climb to the top of a lamppost and drop a heavy object in a bag on top of a police car. Other witness saw her in the crowd throwing rocks and yelling.

Levante, com um monumento em sua homenagem no Greenwich Village, onde passaram a maior parte de suas vidas.

Voltando à questão do enbranquecimento do Levante de Stonewall, por documentaristas e escritores do evento, Stageman (2017) discorre principalmente, como já mencionado aqui, sobre o filme *Stonewall*, do diretor Roland Emmerich, lançado em 2015, que coloca um rapaz branco não afeminado, chamado Danny, como personagem principal e fictício do filme, como a pessoa que começou a reagir contra os policiais, na noite de 28 de junho.

Segundo o próprio David Carter (2004), que não estava no bar naquela noite, alguns de seus amigos que presenciaram o motim disseram que quem primeiramente reagiu fisicamente contra a polícia foi uma travesti. Além dessa declaração de Carter, Stageman (2017) diz que críticos do filme confirmam a versão de que não foi um rapaz branco cisgênero que revidou a agressão do policial:

De acordo com esses críticos, essa é uma representação equivocada dos confrontos e apaga as pessoas reais que estavam lá. Eles afirmam que quem iniciou os confrontos na verdade foram mulheres trans negras e não um rapaz branco cisgênero e que esse filme embranqueceu a história LGBTQ+. O que isso significa é que ao invés de fazer o filme sobre essas pessoas negras, o que fizeram foi “embranquecê-lo”, substituindo-as por um personagem branco como quem iniciou a briga (p. 6 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁷⁹.

O Levante de Stonewall durou seis dias, mas esse curto espaço de tempo carregou toda uma luta diária contra a opressão e o cerceamento que cada indivíduo LGBTQ estadunidense vinha travando há séculos. No ano seguinte, por exemplo, foi realizada a marcha pelo *Gay Pride*, o orgulho gay, em Nova York. Chamada de Gay Liberation Day, a marcha saiu de Times Square e foi até o Greenwich Village, com a multidão gritando mais uma vez, *Gay Power*. As paradas gay também começaram a acontecer no início da década de 1970, como a San Francisco Gay Parade, na cidade de São Francisco, Califórnia, que todos os anos celebra o Levante de Stonewall.

A cidade de São Francisco, aliás, tem um dos maiores e mais expressivos bairros gays dos Estados Unidos, o Castro. O bairro é praticamente independente de São

¹⁷⁹ According to these critics, this is an accurate depiction of the riots and erases the real people that were there. They stated that the riots were actually started by trans women of colour, not a cisgender white male and that this film was whitewashing LGBTQ+ history. What it means is that instead of making the Rfilm about these people of color, it was “whitewashed” by replacing them with a white character as the riots initiator.

Francisco, com seus supermercados, lojas, agências de viagem, correios, hospitais, enfim, tudo o que uma cidade precisa para se sustentar. Praticamente todos os estabelecimentos comerciais são de propriedade dos LGBTQ e direcionados a eles. Depois do Levante, as organizações pelos direitos dos gays aumentaram e ganharam mais força e atuação, como a Transvestite Action Revolutionaries, também chamada de STAR, criada em 1970 pelas já citadas Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera e a National Gay Task Force, que foi fundada em 1973, por um grupo de ativistas, entre estes Robert L. Livingston e seu marido Tom Ellis. O levante foi o estopim, o transbordar de um caldeirão efervescente, a explosão de um sentimento de indignação, que foi imprescindível no processo de enfrentamento da comunidade dali pra frente, não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro:

O Levante de Stonewall é uma virada crítica no movimento pelos direitos de gays e lésbicas, de bissexuais e transgêneros. Os seis dias de luta dessas pessoas com a polícia pelo controle de um gueto gay constitui um importante evento na história da América e do mundo, porque no fim das contas ele levou à inclusão da orientação sexual como uma categoria a ser protegida pelo movimento de direitos civis e humanos. Isso foi uma significativa extensão desses importantes movimentos históricos e a reversão de milhões de anos de opressão (CARTER, 2004, p. 276 - Tradução nossa)¹⁸⁰.

Ou seja, O Levante teve repercussão mundial e um grande motivo de sua força e relevância está justamente na diversidade que marcou o evento. O Levante não foi constituído apenas por gays e lésbicas brancos, ou um único grupo, mas praticamente por toda a comunidade LGBTQ, já que dele participaram também bissexuais, travestis, transgêneros e drag queens negras. Assim, como já foi mencionado aqui, o Stonewall Inn era frequentado por negros, brancos e latinos. Todos estavam lá e se envolveram na briga com a polícia, inclusive os michês que frequentavam o bar e que também costumavam apanhar dos policiais. Assim, a abrangência com relação à sexualidade e raça ajudaram o Levante a ganhar legitimidade praticamente no mundo inteiro, porque as pessoas se sentiram representadas pelo evento, dado o seu caráter inclusivo. Na atualidade, os proprietários do bar procuraram manter o ambiente o mais fiel possível ao

¹⁸⁰ The Stonewall Riots are a critical turning point in the movement for the rights of gay men and lesbians as well as for bisexual and transgender people. The six-day struggle by gay people with the police for control of a gay ghetto constitutes an important event in American and world history, for it ultimately led to the inclusion of sexual orientation as a protected category in the civil and human rights movement. This was a significant broadening of these important historic movements and the beginning of the reversal of millennia of oppression.

que era nos anos 1960, para que os visitantes, a maioria turistas, tenham uma ideia da ambientação na época do Levante.

Voltando à obra de Baldwin, outro fator relevante em *Just Above My Head* é o fato de, pela primeira vez, Baldwin colocar relacionamentos homoeróticos entre negros, o que não acontece em *Another Country*. Rufus, o único personagem central masculino e afroamericano só se relaciona com Eric, que é branco. O outro personagem negro, Leroy, aparece na narrativa como o primeiro amante de Eric. A homofobia, como dizem James Campbell (2000) e bell hooks (1992), é também muito forte na população afroamericana. O Black Power, que fortaleceu os afroamericanos, somado ao Levante de Stonewall, que promoveu uma maior visibilidade e liberdade de expressão à comunidade LGBTQ, e aqui me refiro particularmente à essa minoria estadunidense, possibilitaram à literatura negra e homoerótica de Baldwin uma liberdade maior:

Ele tirou *seu* pau pra fora, e eu fiquei só encarando aquela coisa apontando para mim e, cara, você sabe como nós fomos criados, eu não sabia para *quem* gritar, e aí ele colocou sua mão no *meu* pau, o meu pau pulou e eu não pude me mexer de jeito nenhum. Eu simplesmente fiquei parado lá, esperando, paralisado, e ele abriu minhas calças e o tirou pra fora, ele cresceu e eu nunca o tinha visto daquela maneira, era a primeira vez e então isso significava que eu deveria ser como aquele homem, e então ele ajoelhou e o colocou em sua boca. Eu achei que ele ia mordê-lo e arrancá-lo fora (BALDWIN, 2000, p. 53 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁸¹.

Nessa cena, que narra a primeira experiência sexual de Arthur com um personagem anônimo, que consiste em sexo oral, um homoerotismo extremamente forte é evidente na linguagem técnica utilizada, que menciona a palavra pau, *cock*, na versão original, duas vezes e na maneira explícita com que ela acontece. Não há sutilezas nem nada que fique subentendido. É o relato simples, minucioso e cru, sem romantismo, sem meias palavras, de um boquete. E, como já disse, entre dois homens negros, o que era novo na obra de Baldwin. O enfrentamento de barreiras em relações homoeróticas negras na literatura é, como na vida real, ainda maior, visto que são dois preconceitos a serem derrubados: a raça e a sexualidade. E essa fronteira só foi cruzada por Baldwin após mais de vinte anos da publicação de *Giovanni's Room*, em 1956.

¹⁸¹ He took out his cock, and I just stared at the thing pointing at me, and man, you know how we were raised, I did not know who to scream for, and then he put his hand on my cock, and my cock jumped and I couldn't move at all. I just stood there, waiting, paralyzed, and he opened my pants and took it out, and it got big and I had never seen it that way, it was the first time and so it meant that I must be just like this man, and then he knelt down and took it in his mouth. I thought he was going to bite it off.

Quanto ao Levante de Stonewall, pode-se dizer que o evento foi a raiz dos movimentos em prol dos direitos da comunidade LGBT mundial, de sua luta por respeito, dignidade e equidade. Foi a partir do Levante que os movimentos desta comunidade ganharam força e se disseminaram mundo afora. Há registros de outros eventos que ocorreram antes do Levante, mas nenhum deles teve a magnitude e a representatividade que ele teve. O sentimento de empoderamento e de maior liberdade da comunidade LGBT, em grande parte proporcionados pelo Levante de Stonewall, também teve seus efeitos na literatura homoerótica. Os escritores dessa literatura se sentiram mais livres e seguros para publicarem seus livros, sem medo de serem censurados. Isso aconteceu, como já foi dito aqui, com James Baldwin, que em *Just Above My Head* se mostra mais solto, mais ousado, com performances homoeróticas extremamente fortes, com uma linguagem técnica que é rica em detalhes sobre o ato sexual.

Finalizada essa reflexão sobre o Levante de Stonewall e sua contribuição para uma maior conscientização, fortalecimento e engajamento da comunidade LGBT em nível mundial, assim como para a literatura homoerótica, particularmente nesta pesquisa baldwiniana, o que vem a seguir, inclusive como último tópico da tese, é o movimento Black Power e a Marcha sobre Washington.

4.3 - O Black Power, a Marcha sobre Washington e James Baldwin

As personagens negras femininas de James Baldwin, a exemplo de Ida e Julia, que foram objeto de reflexão e discussão nesta pesquisa, são mulheres que não se furtam ao enfrentamento do racismo e sexismo. Elas batem de frente com os homens, sejam estes brancos ou negros, e são marcadas pela resistência, por não se curvarem a uma sociedade dominante branca e patriarcal. São duas mulheres negras pertencentes ao mundo da ficção, personagens que foram criadas por um homem, um escritor que paralelamente à sua carreira, participou de movimentos pelos direitos civis da população afroamericana, como o Black Power, que por sua vez também teve militantes femininas de suma importância, como Angela Davis e Rosa Louise McCauley Parks. Baldwin também esteve presente na Marcha sobre Washington, uma manifestação a favor dos direitos civis e trabalhistas, ocorrida em 1963, um ano após o lançamento de *Another*

Country. Ida e Julia, ao contrário de Davis e Parks não são militantes em movimentos e causas dos afroamericanos, nos romances de Baldwin, mas militaram na vida cotidiana, com seu comportamento de enfrentamento e resistência.

O que digo aqui é que o fato de James Baldwin ter colocado dois personagens femininos negros em papéis de protagonistas nas narrativas dessas duas obras fictícias (o que era raro na sua geração de escritores) vai ao encontro de sua amizade e admiração, na vida pessoal, por mulheres negras, como Nina Simone e Maya Angelou, que participaram do movimento Black Power, juntamente com Baldwin, Marthin Luther King e Malcolm X. Outra grande amiga de Baldwin, Toni Morrison, também atuou no movimento, ainda que com menos intensidade e frequência que Angelou e Davis. James Baldwin participou do Black Power, mais incisivamente através da Marcha sobre Washington e esse motivo por si só já justificaria a abordagem destes movimentos nesta pesquisa.

Contudo, foi a forte presença das mulheres negras na vida e na obra de James Baldwin, somado a uma maior abordagem do racismo em *Just Above My Head*, o que mais me motivou a escrever sobre o movimento. Afinal, ao me aprofundar nos estudos do Black Power, descobri que ele teve seu auge na década de 1960, mas foi desencadeado em 1955, com a atitude de uma mulher negra dentro de um ônibus. Rosa Louise McCauly Parks, ao voltar para casa do trabalho, na cidade de Montgomery, Alabama, se recusou a ceder seu assento no ônibus ao um homem branco, o que era lei no estado, e acabou sendo presa. Parks foi advertida de sua prisão pelo motorista, mas resistiu e não cedeu seu assento. A prisão despertou a indignação de toda a comunidade afroamericana de Montgomery e de todo o Alabama, que iniciou um boicote ao transporte público, liderado por Marthin Luther King. O boicote evoluiu para todo um movimento de luta por equidade dos afroamericanos que acabou resultando no Black Power, inclusive com a participação da própria Rosa Parks.

O Black Power, com sua carga política, social, cultural e de luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, teve papel de crucial importância no empoderamento da população afroamericana. Baldwin não faz referências diretas ao movimento em *Another Country* e *Just Above My Head*. Contudo, há aspectos dessas obras que despertam questionamentos no leitor com relação à influência do Black Power nesses romances: a intensidade e o enfrentamento, que são evidentes em seus personagens negros, tanto masculinos, quanto femininos, se devem ao Black Power? Foi o Black Power que possibilitou ou pelo menos contribuiu para a lucidez e a

resistência que marcam a construção de Ida, Julia, Rufus, Arthur e Crunch? Aliás, haveria uma Rosa Parks em Ida e Julia, que não se deixam intimidar por serem mulheres negras frente a uma sociedade dominada pelos brancos e que estão sempre em alerta e em luta por equidade? Eu acredito que sim. Em *No Name in The Street*, Baldwin fala sobre importância de Rosa Parks aos movimentos pelos direitos dos afroamericanos e na projeção de Marthin Luther King como líder:

O advento das Panteras Negras foi tão inevitável quanto a chegada daquele dia em Montgomery, Alabama, quando Mrs. Rosa Parks recusou a se levantar e ceder seu lugar a um homem branco naquele ônibus. Aquele dia estava para vir há bastante tempo; perigo em cima de perigo, humilhação em cima de humilhação tinham se empilhado em uma altura intolerável e deram a Mrs. Park sua plataforma. Se Mrs. Park tivesse tido uma mera dor de cabeça aquele dia e se a comunidade não tivesse tido agravos, não teria acontecido o boicote aos ônibus e nós nunca teríamos ouvido falar de Marthin Luther King (BALDWIN, 1998, p. 444-445 - Tradução nossa)¹⁸².

A recusa de Rosa Parks em dar seu assento no ônibus ao homem branco foi, na visão de Baldwin, um estopim, que mais dia menos dia iria ocorrer. Como ele mesmo diz, foram décadas de situações de perigo e humilhação pelas quais a comunidade afroamericana já tinha passado e um dia o pavio iria explodir. Quando Rosa Parks, de volta de um exaustivo dia de trabalho se cansou e disse não ao motorista de ônibus que lhe deu ordem para ceder seu lugar ao homem branco, ela também deu um basta a tudo o que já havia passado e visto em sua vida, como pessoa negra. Baldwin vê Parks como alguém que estava em seu limite de indignação e que explodiu, desencadeando uma coletividade de indignados, que já não suportavam mais serem humilhados, ameaçados, dia após dia. E, como Baldwin diz, sem Mrs. Parks não haveria Marthin Luther King. O escritor chama a atenção também para o fato de que a atitude de um indivíduo que reflete o sentimento de toda uma comunidade pode ser o suficiente para provocar nesse mesmo coletivo de pessoas uma reação em cadeia contra a opressão. No momento em

¹⁸² The advent of the Panthers was as inevitable as the arrival of that day in Montgomery, Alabama, when Mrs. Rosa Parks refused to stand up on that bus and give her seat to a white man. That day had been coming for a very long time; danger upon danger, and humiliation upon humiliation, had piled intolerably high and gave Mrs. Parks her platform. If Mrs. Parks had merely had a headache that day, and if the community had had no grievances, there would have been no bus boycott and we would never have heard of Marthin Luther King.

que traz essa ideia, Baldwin desperta nas minorias a necessidade de haver por parte delas um agenciamento.

A menção do papel de Rosa Parks como desencadeadora da luta dos negros por equidade nos dá uma visão da enorme importância que ela teve para Baldwin. Na literatura de Baldwin, saindo da realidade para a ficção, Rosa Parks se assemelha à composição de Ida como uma mulher negra porque se recusa a baixar a cabeça para os brancos, nem mesmo para seus companheiros, que no caso de Ida é Vivaldo, o homem que ela ama. O mesmo pode ser dito com relação a Julia. O enfrentamento dessas duas mulheres das limitações que sua cor, gênero e condição social lhe são impostas pela América branca impressiona o leitor, já que elas foram criadas por um escritor do sexo masculino. Ou seja, é um homem, que através de sua literatura, fala sobre o mundo feminino.

Julia começa a narrativa como uma garotinha do Harlem que é explorada pelos pastores, que fazem dela uma pastora mirim. Depois, já adolescente, ela passa por um verdadeiro calvário: é estuprada constantemente pelo pai, fica grávida dele e perde o bebê no dia em que ele quase a mata por espancamento. Em meio a tudo isso, Julia ainda enfrenta o fato de que os vizinhos acreditam na versão do pai, que diz que a filha estava fazendo programa na rua e um dos seus gigolôs invadiu a casa da família e a espancou: “Paul, eu odeio ter que dizer isso sobre minha *única* filha, mas ela virou prostituta e tem se vendido nas ruas, cara, e um de seus gigolôs invadiu a casa essa manhã e a espancou” (BALDWIN, 2000, p. 305 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁸³. Após passar por tudo isso, Julia evidentemente fica um bom tempo em uma situação de quase inércia e é rapidamente resgatada por sua avó, que a leva para New Orleans. Algum tempo depois, ela reage e consegue um emprego de aeromoça, indo morar por dois anos na África. Ao retornar a Nova York, Julia passa a trabalhar como modelo fotográfico, o que é constatado por Hall ao visitá-la em seu novo e confortável apartamento:

“Como você virou modelo?” “Eu estava trabalhando como garçoneiro em New Orleans, e acho que fazia isso bem, sabe?” Ela riu. “Talvez meus dias no altar da igreja me ajudaram a saber como lidar com as pessoas - pelo menos a não ficar surpresa com elas - e aí, Jimmy e alguns amigos dele me fizeram uns trajes para o Mardi Gras, que eram belos. Digo, eles eram muito belos. Então, um pessoal de Nova York

¹⁸³ “Paul, I hate to tell this about my *only* daughter, but she turned into a prostitute, she’s been peddling it on the streets, man, and one of her pimps broke in this morning and beat her up.”

apareceu e me fotografou - nesses trajes”. Ela sorriu aquele sorriso maroto, lançou a cabeça para trás e riu - Eu observei seu pescoço longo, fino e pulsante - “e de repente eu estava em meu caminho. Para Nova York. Eu não sabia merda nenhuma” (BALDWIN, 2000, p. 350 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁸⁴.

A trajetória de vida de Julia é construída por Baldwin com altos e baixos, momentos extremamente difíceis e traumatizantes e outros vitoriosos, em que ela volta a reagir. Essa resistência e enfrentamento das adversidades que uma mulher negra e pobre passam, até a superação e a vitória, lembrando que o romance foi publicado em 1978, se pensado de modo coletivo demonstram um maior empoderamento do povo afroamericano, que foi sendo aos poucos conquistado e que tem sua matriz maior no Black Power e na Marcha sobre Washington. Esses dois acontecimentos foram uma espécie de gênese de todo um movimento de fortalecimento da comunidade afroamericana.

James Baldwin era amigo de Martin Luther King e estava presente, em 1963, no ato por igualdade racial no Memorial Lincoln, em Washington, que teve o célebre discurso de King, com a frase I Have a Dream (Eu tenho um sonho), e que resultou no decreto da Lei dos Direitos Civis, que proibiu a discriminação contra afroamericanos, no ano seguinte, em 1964, e no direito ao voto, em 1965. Baldwin também era amigo de Malcolm X, que teve participação imprescindível no Black Power.

Stokely Carmichael foi o grande líder do Student Nonviolent Coordinating Committee, ou SNCC e das Panteras Negras. O SNCC foi, como a própria sigla indica, um comitê pelos direitos civis dos afroamericanos, formado por estudantes. As¹⁸⁵ Panteras Negras, no original em inglês Black Panther Party foi um partido, uma organização revolucionária e política que atuou intensamente no movimento Black Power. Entre seus membros estava também Angela Davis, que foi inclusive presa em uma das manifestações realizadas pelas Panteras Negras. O partido, segundo James Baldwin (1998), visava também a criação de programas de emprego e de estudo no

¹⁸⁴“How’d you get to be a model?” “I was waiting tables in New Orleans, and I guess I wasn’t bad, you know?” She laughed. “Maybe my days in the pulpit helped me to know how to handle people-at least, not to be surprised by them-and then, Jimmy and some of his friends made me some costumes for Mardi Gras, and they were something. I mean, they were really something. So, some folks from New York came down and photographed me-in these costumes-” she grinned that tomboy grin, threw back her head, and laughed-I watched her pulsing, long, thin neck-“and suddenly, I was on my way. To the Apple. I didn’t know shit.”

¹⁸⁵ Apesar de ser um partido, optei por usar As (no feminino) Panteras Negras, pelo fato de sua formação incluir mulheres.

gueto, desde refeições para as crianças nas escolas até cursos acadêmicos nos colégios de ensino médio e nas faculdades. O nome foi escolhido por dois motivos: primeiro, o fato de que a pantera negra é um animal que ao ser caçado, primeiramente recua e depois parte para o ataque, o que remete ao comportamento anterior dos negros, de recuarem e o atual, de irem à luta. Segundo, a pantera é bonita e imponente, como o é a luta por dignidade e libertação sobretudo social, dos negros.

As Panteras Negras aprenderam a manejar armas principalmente como uma forma de proteger suas vidas, crianças e casas, o que fez com que ganhassem visibilidade mas que, por sua vez, também contribuiu para que virassem alvo de origem governamental: “O governo está absolutamente determinado a varrer as Panteras Negras da face da Terra: o que nada mais é do que outra maneira de dizer que está absolutamente determinado a manter o negro em seu lugar” (BALDWIN, 1998, p. 457 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁸⁶. Para o escritor, em seu combate às Panteras Negras, a polícia não distinguia seus membros de qualquer outra pessoa afroamericana, desde um advogado preto a uma criança negra que está na escola. E, assim, pessoas negras morriam nas mãos da polícia, em ataques aleatórios, que eram reportados como ações dos policiais em legítima defesa à ofensiva das Panteras Negras. Alguma semelhança com o que até hoje ocorre nas favelas brasileiras, em que crianças são mortas por policiais na porta de igrejas e escolas? O genocídio da população negra não ficou perdido no passado do artigo de Baldwin sobre as Panteras Negras e também não foi e nem está restrito à realidade de um país ou continente.

A primeira e maior luta do Black Power, segundo Carmichael (1992), tinha caráter político, porque os Estados Unidos é um país que valoriza a propriedade acima de todas as outras coisas e os afroamericanos são completamente desprovidos dela. Ele também urgiu para a questão de que os afroamericanos, antes do Black Power, nunca tinham discutido com seriedade sobre o poder nos Estados Unidos, porque este é um país em que o grande poderoso é o homem branco. Para Carmichael (1992), os negros tinham que lutar por poder, pelo simples fato de que estavam em um país que não funcionava através de amor, moralidade nem paz, mas de poder. Ao conquistar poder na política, o povo afroamericano, em massa, poderia participar de atos civis ou literalmente tomar decisões no sentido de governar seu próprio destino e então criar mudanças básicas em sua vida cotidiana. Logo, o caminho a ser tomado era partir do

¹⁸⁶ The government is absolutely determined to wipe the Black Panthers from the face of the Earth, which is but another way of saying that it is absolutely determined to keek the nigger in his place.

poder político e transformá-lo em atividades concretas que resultassem em efeitos econômicos e sociais na vida dos afroamericanos.

Carmichael (1992) define o Black Power como um sentimento de não se deixar amarrar ao medo da América branca e às questões sociais, políticas e culturais que estão ligadas a isso. Ele chama a atenção para o fato de que o movimento se deu em vários segmentos, entre eles a música e as universidades americanas. Deve-se ter como premissa, no entanto, que os afroamericanos têm dois problemas: eles são negros e pobres. Todos os outros problemas são oriundos dessa dupla realidade e qualquer programa ou movimento antirracista deve ser orientado segundo ela.

A realidade da comunidade afroamericana consiste, como constata Carmichael (1992), nessas duas características, a negritude e a pobreza, que andam juntas e que originam vários outros problemas, entre eles a falta de assistência e a dificuldade de acesso a uma educação e saúde de qualidade. O enfrentamento ao racismo deve partir desse entendimento. Para Carmichael, os Estados Unidos são um país cuja sociedade adota o racismo como prática de controle: “Racismo, em nossa concepção, é a proposição de decisões e políticas ao se considerar raça, que tenham o objetivo de *subordinar* um grupo racial e manter controle sobre ele” (CARMICHAEL, 1992, p. 3, Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁸⁷. Ele também faz a distinção entre racismo individual e institucional, respectivamente quando uma pessoa branca age contra indivíduos negros e no caso em que toda a comunidade branca comete atos prejudiciais à população negra em geral. Tratando de forma mais aprofundada, no que tange ao racismo individual e institucional:

O primeiro consiste em atos evidentes cometidos por indivíduos, que causam injúria, morte ou violenta destruição de propriedade. Esse tipo pode ser gravado por câmeras de televisão e pode ser observado com frequência no processo de cometimento. O segundo é menos evidente, bem mais sutil, menos identificável em termos de indivíduos *específicos*, cometendo o ato. Mas não é menos destrutivo à vida humana. Ele tem sua origem no funcionamento de forças estabelecidas e respeitáveis na sociedade, o que faz com que seja muito menos condenado publicamente do que o primeiro tipo (CARMICHAEL, 1992, p. 3 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ By “racism” we mean the predication of decisions and policies on considerations of race for the purpose of *subordinating* a racial group and maintaining control over that group.

¹⁸⁸ The first consists of overt acts by individuals, which cause death, injury or the violent destruction of property. This type can be recorded by television cammeras; it can frequently be observed in the process of commission. The second type is less overt, far more subtle, lesse identifiable in terms of *specific* individuals committing the acts. But it is no less destructive of human life. The second type originates in

Ao se trazer esses dois tipos de racismo para a realidade brasileira, penso que um caso do individual seria o xingamento dirigido a um jogador de futebol que está no campo, no momento da partida, pelo público, de macaco, o que por sinal já aconteceu mais de uma vez. Esse é um ato racista mais evidente, mais aberto. Por outro lado, um exemplo de racismo institucional seria o alocamento da população negra nas favelas, sob condições extremamente precárias de saneamento básico, moradia, saúde e segurança. Por sua vez, nos romances de Baldwin, vejo um exemplo de racismo individual, no que tange a trechos da narrativa, o momento em que o grupo de Arthur é atacado na rua pelo grupo de neonazistas. Já o racismo institucional está na segregação dos personagens negros no Harlem. Aliás, este tipo de racismo está na própria indústria literária afroamericana que, como Toni Morrison diz em seu texto, silenciou os escritores afroamericanos. E, também, aqui no Brasil, na própria academia, que ainda tem poucos professores, reitores e coordenadores negros em seu quadro de funcionários. Além disso, analisando com mais profundidade, o racismo institucional se manifesta nas bibliografias adotadas pelos docentes universitários, que continuam muito brancas. Afinal, este é um dos motivos que me levaram a escrever esta tese.

Para Carmichael (1992), o racismo institucional pode tipificar uma sociedade, inclusive quando ignora ou minimiza atitudes racistas individuais. Ele diz que com relação aos brancos, os negros permanecem como colonizados e, por isso, o racismo institucional também pode ser chamado de colonialismo. Esse status colonial, ou racismo institucional, é operado nas áreas política, econômica e social. Mas, segundo Carmichael (1992), a política é a estrutura de base, que controla as outras duas e na luta contra o racismo, deve-se começar por ela. As decisões e leis que regem e afetam a vida dos cidadãos são criadas pela classe política e esta é composta em sua grande maioria por brancos, que não estão interessados em mudar de forma significativa a realidade da comunidade negra. Os brancos são e querem continuar sendo os colonizadores.

Dessa forma, no sentido de embate antirracista, o Black Power teve como objetivo conseguir com que a população negra estadunidense entrasse diretamente no poder, na política, para atuar e mudar a realidade social dessa comunidade, garantindo-lhe direitos iguais com relação à cidadania. Somente com a introdução de afroamericanos em posições e cargos governamentais os negros poderiam conquistar

the operation of stablished and respected forces in the society, and thus receive far less public comndenation than the first type.

mudanças significativas a seu favor. Mas era preciso também que os afroamericanos que elegessem esses representantes políticos negros os pressionassem no sentido de atender às suas necessidades. É o que Carmichael (2007) chama de *coming-together of black people*, ou seja, a união do povo negro. Em outras palavras, o Black Power.

O movimento, como um todo, remetia à ideia de que as pessoas negras podiam ver a si mesmas como uma força, um poder novo, que enfrentava a América branca. Carmichael (1992) também se referia ao Black Power como o Terceiro Mundo, porque na sua concepção tratava-se de uma conscientização e enfrentamento do racismo não apenas por parte dos afroamericanos, mas do mundo inteiro e principalmente da tríade formada pelos continentes da África, América e Ásia. Houve também o Pan-Africanismo, que Carmichael definiu como a liberação e unificação total da África sob o socialismo científico, que tinha o objetivo de resolver os problemas das pessoas afrodescentes em cada canto do mundo. Para esse segmento, a luta era de caráter mundial e incluía a opressão sofrida por todo o povo negro contra a dominação do branco. Parte do Pan-Africanismo, aliás, abarcava o povo asiático, italiano, judeu e latino-americano.

Carmichael chegou a publicar um livro no qual discorre mais detalhadamente sobre o Pan-Africanismo, intitulado *Stokley Speaks: From The Black Power to Pan-Africanism*.

Nesta obra, em um de seus discursos, ele se dirige ao povo latinoamericano, assim como asiático, enfim, ao terceiro mundo:

Nós compartilhamos nossa luta com vocês, e ela tem claramente aumentado: há um inimigo em comum: a sociedade imperialista branca do Ocidente. Nossa luta é para derrubar um sistema que tem se alimentado e expandido às custas da exploração econômica e cultural da população não branca e não ocidental - do Terceiro Mundo (CARMICHAEL, 2007, p. 101 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁸⁹.

Ainda na década de 1960, Carmichael e a agenda do Black Power voltaram-se também para o sul dos Estados Unidos, principalmente nos estados do Mississippi e Alabama, onde a organização Klu Klux Klan, com sua ideologia racista e genocida da supremacia branca, ainda agia com força e frequência, perseguindo, atacando e matando

¹⁸⁹ We share with you a common struggle; it becomes increasingly clear: we have a common enemy. Our enemy is white Western imperialist society. Our struggle is to overthrow this system that feeds and expands itself through the economical and and cultural exploitation of non-white, non-Western peoples-of the Third World.

os negros. A Klu Klux Klan tinha o objetivo de extinguir não apenas os negros, mas também judeus, latinos, asiáticos, enfim, todas as pessoas que não tinham descendência anglo-saxônica, mas seu ódio com relação aos afroamericanos era maior do que a todas essas outras minorias.



Figura 7 James Baldwin, ao lado da multidão na Marcha sobre Washington, em 28 de Agosto de 1963, um ano após a publicação de *Another Country* e 15 anos antes de *Just Above My Head*. Baldwin disse que a marcha foi originalmente programada para ser uma manifestação mais radical e que Malcolm X teria ficado desapontado com o caráter pouco intenso da marcha.

Os membros da KKK, como ficou conhecida nos anos 1960, odiavam a população afroamericana com mais intensidade porque esta, por nascença, é cidadã estadunidense, ainda que esta cidadania, em termos sociais e de direitos civis, não existisse em sua completude, já que restringia direitos aos afroamericanos, entre eles os trabalhistas. O fato de os afroamericanos serem cidadãos continua a incomodar muitas pessoas brancas, no estado da Georgia¹⁹⁰, por exemplo, ainda há grupos semelhantes à KKK, que pregam a supremacia branca em discursos e manifestações de ódio, atacando fisicamente negros, latinos e também a comunidade LGBTQ estadunidense. Isso ocorre em menor proporção e intensidade do que no passado, mas esses movimentos, infelizmente, persistem.

Um evento importante do Black Power foi a Marcha sobre Washington, em 23 de agosto de 1963, que contou com o discurso de Martin Luther King, que ficou mundialmente conhecido como *I Have a Dream*, ou *Eu Tenho um Sonho*, em português. A marcha tinha como objetivo o fim da segregação racial e a equidade de direitos civis dos negros, principalmente na questão trabalhista, visto que as garantias e os salários dos trabalhadores afroamericanos estavam bem abaixo dos brancos. Esse foco nos direitos trabalhistas ocasionou a participação em massa de sindicatos da classe trabalhadora afroamericana. Cerca de duzentas e cinquenta mil pessoas participaram da marcha até o Lincoln Memorial, em Washington D.C. James Baldwin, ao lado dos amigos Josephine Baker e Marlon Brando, esteve presente no evento. Segundo Baldwin, arrebatados pela paixão, muitos afroamericanos não perceberam que houve várias tentativas de boicote à Marcha sobre Washington:

Sua paixão fez com que alguns esquecessem que a cidade de Washington, aterrorizada, tinha fechado suas portas e fugido, que muitos políticos estiveram presentes porque simplesmente tiveram medo de não estar, que John Lewis, um dos líderes da SNCC foi forçado a moderar o tom de seu discurso por causa da arrogância insuperável do arcebispo de Boston, que a administração fez tudo o que estava em seu poder para evitar a Marcha, inclusive descobrir se eu, que não tive nada a ver com a organização da Marcha, poderia usar minha influência para evitá-la (BALDWIN, 1998, p. 439 - Tradução nossa)¹⁹¹.

¹⁹⁰ Disponível em {<https://jovempan.com.br/noticias/mundo/georgia-tensao-racial-divide-reduto-republicano-cobinado-por-democratas.html>}. Acesso em 11/10/2020.

¹⁹¹ Their passion made one forget that a terrified Washington had bolted its door and fled, that many politicians had been present only because they had been afraid not to be, that John Lewis, then of SNCC, had been forced to tone down his speech because of the insuperable arrogance of a Boston archbishop,

A questão é que a América branca estava apavorada com os efeitos e danos que um evento daquela proporção e alcance pudesse acarretar em seu domínio sobre os afroamericanos. Baldwin denuncia esse pavor e a hipocrisia da grande maioria dos políticos que participaram da Marcha. O escritor, por sinal, sempre foi um duro crítico da classe política estadunidense, formada majoritariamente por homens brancos. Baldwin tinha publicado *Another Country* em 1962, um ano antes da Marcha e marcado presença em várias manifestações pelos direitos civis dos negros ao redor do país, o que fez com que ele se tornasse um nome popular e influente na comunidade afroamericana. A administração governamental, então, pensando que o escritor fazia parte da organização da Marcha, o procurou para descobrir se ele toparia usar sua influência entre os afroamericanos. Baldwin não discursou, mas assistiu ao discurso de King:

Marthin terminou de falar com uma mão levantada: “Livre finalmente, livre finalmente, glória a Deus Todo Poderoso, eu estou finalmente livre.” Aquele dia, por um momento, quase parecia que estávamos no apogeu, e podíamos ver nossa herança; talvez nós pudéssemos fazer um reino real, talvez nossa amada comunidade não permanecesse para sempre no sonho de quem sonhava em agonia (BALDWIN, 1998, p. 438 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁹².

O discurso de Marthin Luther King foi poderoso e anunciava um sonho de liberdade dos afroamericanos, glorificando a Deus. Em sua fala sobre o discurso de King, Baldwin expressa esperança e faz uma referência ao sonho americano, o famoso American Dream, que para a grande maioria dos negros era na realidade não um sonho de prosperidade, mas um pesadelo de agonia. Baldwin sabia que o sonho americano sempre foi negado aos afroamericanos e que torná-lo realidade era quase impossível. Para ele, a liberdade, mesmo após a abolição, não era algo que os afroamericanos ganhavam, mas que tinha, arduamente, que ser conquistado.

Contudo, essa atmosfera de leveza e até polidez com que a Marcha sobre Washinrgton foi conduzida não foi a intenção inicial do evento. Segundo Baldwin (1998), o ativismo da Marcha teria sido planejado para ser executado com mais força e intensidade. Essa atitude mais dinâmica, ousada e menos pacífica de execução da

that the administration had done everything in its power to prevent the March, even to finding out if I, who had nothing to do with the March as organized, would use my influence to prevent it.

¹⁹² Marthin finished with one hand raised: “Free at last, free at last, praise God Almighty, I’m free at last!” That day, for a moment, it almost seemed that we stood on a height, and could see our inheritance; perhaps we could make the kingdom real, perhaps the beloved community would not forever remain that dream one dreamed in agony.

manifestação teria sido o plano original de Malcolm X. E Baldwin, que até então, nas narrativas de seus romances tinha um posicionamento de enfrentamento ao racismo mais branda, de maneira contraditória, concordou que deveria ter sido assim, para inflamar mesmo a multidão:

Os planos originais para a Marcha sobre Washington tinham sido algo longe do comportado: o plano original tinha sido deitar nas rodovias do aeroporto, bloquear as ruas e escritórios, imobilizar completamente a cidade, e permanecer o tanto que fosse necessário para forçar o governo a reconhecer a urgência e a justiça de nossas demandas. Malcolm foi bem cáustico com relação à Marcha sobre Washington, a qual ele descreveu como um tudo ou nada. Eu acho que ele estava certo (BALDWIN, 1998, p. 440 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁹³.

O motivo pelo qual esses planos foram abandonados e a Marcha sobre Washington ter sido no fim das contas realizada de uma maneira mais leve e menos agressiva foi o medo de que atitudes mais radicais pudessem derramar sangue e causar pânico, o que causaria uma reprovação por parte da população e do governo em relação ao evento. Logo, houve a decisão por parte dos organizadores de que uma manifestação mais pacífica produziria melhores resultados. Baldwin (1998) diz que Malcolm ficou extremamente descontente com a mudança de planos e com o resultado final da Marcha, que para ele, acabou sendo diluída.

Cinco anos após o evento, Baldwin reencontrou Malcolm e disse que ele estava cinco anos mais cansado e triste, apesar de continuar militando. No entanto, a impetuosidade do povo afroamericano em geral, em relação às suas demandas tinha praticamente se esgotado, porque as pessoas não acreditavam mais que o governo iria mudar algo. Baldwin acreditava que se os afroamericanos tivessem tomado o Capitólio de Washington, o que também era a ideia original da Marcha, isso não teria implicado necessariamente em derramamento de sangue e o governo poderia ter levado a manifestação e suas demandas com mais seriedade, tomando atitudes de mudanças mais concretas.

Há de se considerar também, que dentro do movimento revolucionário negro, havia dois segmentos: um, mais leve, representado por Marthin Luther King, que por

¹⁹³ The original plans for the March of Washington had been far from the polite: the original plan had been to lie down on airport runways, to block the streets and offices, to immobilize the city completely, and to remain as long as we had to, to force the government to recognize the urgency and the justice of our demands. Malcolm was very caustic about the March on Washington, which he described as a sell-out.

ser pastor, adotava com seus seguidores uma atitude mais pacífica; outro, liderado por Malcolm X, mais forte, intenso, com o uso de violência como forma de defesa, caso fosse necessário. Angela Davis, das Panteras Negras, que chegou a ser presa, fazia parte desse grupo, assim como Carmichael. King, aliás, não gostava do nome Black Power, porque achava que tinha uma conotação ligada à violência. Mas, apesar dessas divergências, a Marcha sobre Washington, enfim, aconteceu e teve seus frutos, entre estes o direito dos negros ao voto, em lei que foi sancionada em agosto de 1965. A mobilização de toda uma coletividade, proporcionada pela Marcha sobre Washington e o movimento Black Power como um todo, representaram conquistas de direitos dos afroamericanos principalmente na área trabalhista, ainda que estas não fossem completamente satisfatórias.

Outro objetivo do Black Power era a valorização e fortalecimento do Black English, dentro da própria comunidade afroamericana, no sentido de que a língua não fosse perdida, já que ela praticamente só era usada no ambiente familiar. Mesmo nas escolas do Harlem, o que os negros aprendiam era o inglês da América branca, a língua oficial. Carmichael trabalhou o Black English em suas aulas, no Work Study Institute, na cidade de Waveland, Mississippi. Ele alertava os alunos para não aceitarem a ideia disseminada pelo branco de que a língua que eles usavam em casa com seus pais e com seus amigos negros era um inglês incorreto, inferior, porque isso fazia parte do processo de manter o negro eternamente colonizado. A língua é um aspecto determinante na preservação da cultura de um povo e, digo mais uma vez, entre os objetivos do Black Power, estava o de preservar as manifestações culturais dos afroamericanos, como forma de resistência.

Em seu ensaio *If Black English Isn't a Language, Then Tell Me What Is* (Se o Black English não é uma língua, então me diga o que é), publicado em 1979 no The New York Times, Baldwin diz que a criação de uma língua e sua utilização por uma determinada comunidade tem toda uma contextualização política. No texto, Baldwin diz que a língua é um instrumento político, o que significa que ela se torna uma prova do exercício do poder. Ele define o Black English como uma criação da diáspora negra, porque os negros foram enviados aos Estados Unidos acorrentados juntos, mas de países diferentes. Eles não podiam falar a língua do outro, o que gerou a necessidade, ao chegarem em terras estadunidenses, de criar uma língua em comum, para tornar possível a comunicação e a própria existência, como comunidade. Baldwin diz, com relação ao Black English, que houve uma espécie de alquimia que transformou elementos antigos

em uma nova língua. Para ele, uma língua passa a existir através de uma necessidade brutal e que suas regras são ditadas pelo que ela precisa transmitir. No caso dos afroamericanos, o Black English era também uma maneira de transmissão de alerta ao perigo do branco, uma necessidade de pura sobrevivência, por parte do povo afroamericano:

Havia momentos, no tempo, e nesse lugar, em que meu irmão, ou minha mãe, meu pai, ou minha irmã, tinham que me transmitir, por exemplo, o perigo que eu estava correndo quando havia um homem branco parado atrás de mim, e transmitir isso rápido, em uma língua que este homem branco possivelmente não conseguia entender, e que, de fato, ele não consegue entender até hoje (BALDWIN, 1998, p. 782 - Tradução nossa)¹⁹⁴.

Há, no processo de eternizar o negro como colonizado, o patrocínio de uma política cultural direcionada à ideia do Black English ser um inglês quebrado, incorreto, ou um dialeto. Caracterizar e chamar uma língua que não é falada pela classe dominante de dialeto, na concepção de Baldwin, é uma estratégia e funciona como um instrumento sistêmico para inferiorizar o povo que a criou e que a utiliza, para mantê-lo na subalternidade. Ele vai além e denuncia a América branca por estelionato linguístico. Baldwin acusa os estadunidenses brancos de se apropriarem, ao longo dos anos de várias expressões oriundas do Black English e de modificá-las segundo a sua conveniência. Ele cita exemplos: *Jazz me, baby*, que no Black English significa algo como “transa comigo”, virou, na boca do branco, *sock it to me, baby*.

Um grande exemplo dessa apropriação que, segundo Baldwin, atesta a hipocrisia da América branca é a expressão do Black English, “*beat to his socks*, que era utilizada para designar as pessoas negras que viviam na extrema pobreza e foi transformada em uma coisa chamada Beat Generation” (BALDWIN, 1998, p. 781 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁹⁵. Baldwin diz que esse fenômeno foi largamente composto por uma *uptight* (tensa) classe média, fingindo ser pobre, tentando *to get down* (se soltar), *to get with it* (transar), *doing their thing* (fazendo do seu jeito), fazendo desesperadamente o melhor de si para ser *funky* (estiloso), “o que nós, negros, nunca sonhamos em fazer -

¹⁹⁴ There was a moment in time, and in this place, when my brother, or my mother, or my father, or my sister, had to convey to me, for example, the danger in which I was standing from the white man standing just behind me, and to convey this with a speed, and in a language that the white man could not possibly understand, and that, indeed, he cannot understand, until today.

¹⁹⁵ *Beat to his socks*, which was once the black's most total and despairing image of poverty, was transformed into a thing called the Beat Generation.

nós *éramos* funky, baby, como se *funk* estivesse caindo de moda” (BALDWIN, 1998, p. 781 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁹⁶. Devo dizer aqui que as expressões em itálico são do Black English e foram apropriadas pelos brancos, da Beat Generation e passaram a ser usadas pela América branca em geral. A ironia é uma marca de Baldwin, não apenas nos romances, mas também nos ensaios, principalmente ao se referir à maneira *fake* com que a classe média branca, tentava se passar por pobre e descolada.

Ao mencionar a Beat Generation, ele faz uma crítica direta aos escritores dessa geração, que teve como seus mais notórios representantes William Burroughs, autor de *Naked Lunch* e Jack Kerouac, que escreveu *On The Road*. Ambos escreveram romances que retratam rapazes e moças brancas estadunidenses que tinham um comportamento rebelde e usavam expressões do Black English. Esses escritores construíam seus personagens com essas características para que passassem a imagem de jovens pobres e marginalizados pela sociedade. No entanto, como diz Baldwin, tanto os leitores quanto esses escritores, chamados de Beat Generation, pertenciam à uma classe média que queria se passar por pobre e oprimida. Hei de lembrar aqui que o pai de William Burroughs era dono de antiquário e que o escritor se formou em Artes na Universidade de Harvard. Além disso, ele tinha familiares que tinham relações com os Rockfellers.

Enfim, essas organizações políticas e manifestações da negritude estadunidense, que abrangeram inclusive a questão linguística do Black English, abriram várias portas e exerceram influência na escritura negra de James Baldwin. Influência essa em relação, como já foi colocado no início desse tópico, à resistência e enfrentamento dos personagens de Baldwin frente a uma vida que insistia em dizer-lhes não. A nação estadunidense se recusava a reconhecer os negros como cidadãos em sua completude e o sonho americano, que estava ao alcance da América branca, insistia em não ser estendido na mesma proporção ao afroamericano.

Ainda assim, era possível aos negros conquistá-lo, como o fez de forma impressionante a empresária de cosméticos, Madame C. J. Walker e de forma mais simplista a personagem Julia, de *Just Above My Head*. Mas, havia aí uma grande diferença: a luta era bem maior que a enfrentada pelo branco, pois estava relacionada não apenas à raça, mas ao gênero e à condição social, nas vias da interseccionalidade. Há de se reconhecer que essas conquistas foram árduas e raras.

¹⁹⁶ Which we, the blacks, never dreamed of doing-we *were* funky, baby, like *funk* was going out of style.

A narrativa de *Just Above My Head*, publicado em 1978, de forma a compará-la com a de *Another Country* caminha, por parte do escritor, para a construção de situações em que os personagens afroamericanos discutem o racismo com mais frequência e lutam contra ele com atitudes mais concretas, que envolvem inclusive a questão física, de luta corporal. A essa altura, Baldwin já havia passado pela experiência de participar do Black Power e da Marcha sobre Washington e isso reflete na narrativa e na composição dos personagens. O escritor coloca os personagens em situações que envolvem fisicamente até mesmo a defesa da vida, diante de ataques efetuados por movimentos racistas. Em uma viagem da banda gospel The Trumpets of Zion à cidade de Atlanta, no sul do país, Arthur, Hall, Peanut, Red e Crunch são atacados na rua por um grupo de neonazistas, uma espécie de nova Klu Klux Klan:

“Ei. Por que vocês negros nortistas não ficam lá no Norte?” “É?” Por quê?” Esse era o homem gordo, que estava em pé perto de mim. Seu amigo parou perto de Peanut. Então, nós estávamos lá. A rua permaneceu vazia. Aí uma mulher saiu de sua varanda e gritou: *Vocês aí parem de importuná-los! Parem de importuná-los! Vem aqui, gente! Socorro! Socorro!* E, naquele momento, eu vi Peanut se mexer e o homem perto dele cair. Eu me desviei do soco do homem que estava perto de mim, e percebi que Arthur estava no chão, o homem deu outro soco que me atingiu no lado da cabeça, fazendo tudo rodar e ficar turvo. Eu dei um murro na barriga dele e senti como se tivesse esmurrado um barril, mas aí, *eu tinha que levantar Arthur do chão!* Eu dei um pulo, fechei os punhos e bati com toda a minha força no topo do crânio dele. Nós caímos no chão juntos, ele e eu, mas aí eu percebi que a rua estava cheia de pés e vozes, eu vi um traço de medo nos olhos daquele rato e o sangue jorrando de seu nariz (BALDWIN, 2000, p. 434 - Tradução nossa - Grifos do autor)¹⁹⁷.

Hall e os rapazes tinham ouvido falar que um grupo de racistas tinha se reunido na cidade para combinar de expulsar os negros que estavam lá e de matar os que se recusassem a ir embora. E que não tinha sido apenas esse grupo, mas também o chamado Conselho dos Cidadãos Brancos, alguns senadores e outras pessoas poderosas da cidade. Eles acharam difícil acreditar que os moradores brancos da cidade chegassem

¹⁹⁷ “Look. Why don’t you northern niggers stay up North?” “Yeah, why don’t you?” This was the heavy-set man, who now stood next to me. His friend stood next to Peanut. So, there we were. The street remained empty. Then a woman stepped out of her porch and screamed, you stop molesting them! You stop molesting them! Come here, people! Help! Help! And, at the same moment, I saw Peanut move, and saw the man next to Peanut go down. I ducked the fist of the man next to me, I realized that Arthur was on the ground, the man’s next blow caught me on the side of the head, causing everything to tilt and turn scarlet. I hit him in the gut, I might as well have hit a barrel, but then, because I had to get Arthur off the ground! I jumped up, joining my fist into a hammer, and came down as hard as I could on the top of his skull. We went down together, he and I, but now, I realized that the street was filled with feet, and voices, and I saw a flick of fear in the rodent’s eyes, and blood came pouring out of his nose.

ao ponto de serem coniventes com uma atrocidade dessas, mas ficaram em alerta. Quando os rapazes saíram da casa onde estavam hospedados para comprar comida no mercado da vizinhança, o ataque aconteceu. Eles não fugiram e resolveram reagir, lutando fisicamente contra o grupo de neonazistas.

Em *Another Country* há situações que envolvem racismo, mas estas se limitam a discussões e conversas sobre o assunto. Não há no romance nenhum caso envolvendo violência física de brancos contra negros. Por outro lado, em *Just Above My Head*, além de a problemática do racismo ser abordada por Baldwin com mais frequência na narrativa, ela vem acompanhada desse caso de violência física. Nos anos 1970, quando o romance foi publicado, a luta contra o racismo crescia, com debates e movimentos gigantescos, poderosos, como o Black Power e a Marcha sobre Washington, o que acabou sendo refletido na literatura de Baldwin.

Em suma, penso que minha escolha de deixar os tópicos O Levante de Stonewall e o Movimento Black Power como os últimos a serem trabalhados na tese foi bastante coerente e significativa, pois entrelaçou duas grandes marcas da literatura de James Baldwin, que são a negritude e a sexualidade. Essas duas questões, enfim, foram o grande objetivo do desenvolvimento desta pesquisa.

Considerações

Longe de querer apresentar verdades absolutas nesta pesquisa sobre a obra de James Baldwin e acerca do próprio escritor, o que fiz nesta tese foi discutir os pontos que considerei relevantes na sua literatura, com o objetivo de procurar situar o leitor no contexto cultural e social da obra de James Baldwin, mais particularmente dos dois romances aqui trabalhados. Escrevi este texto levando em consideração o panorama da literatura afroamericana na época em que James Baldwin produziu seus romances, quais eram os paradigmas desta literatura e como ele se posicionava em relação a ela, de que forma ele a transgrediu, ao inserir relacionamentos interracialis, colocar mulheres como protagonistas e principalmente ao trabalhar o homoerotismo.

De acordo com Luciana Hartman e Esther Jean Langdon (2019) a narrativa que tenha um viés cultural é considerada como performance, no sentido de que as performances culturais estão inseridas no campo da interdisciplinaridade, o que faz com

que sejam marcadas por fusões, rupturas e cruzamentos. Assim, é importante reiterar aqui que os romances literários são narrativas, e que estes têm em sua composição o aspecto cultural. Além disso, para Paul Zumthor (2007), no caso também da literatura, há a questão da recepção, em que o leitor estabelece uma comunicação com o texto, ao preencher sua lacunas e transformá-lo segundo sua interpretação, seu olhar qualificado. Dessa forma, literatura é performance. Ao considerarmos particularmente a literatura de James Baldwin, o que se percebe é que essa performance é desenvolvida primordialmente dentro da negritude e do homoerotismo.

Os homens negros e brancos de Baldwin são másculos, a exemplo de Rufus, Crunch, Arthur e Vivaldo, assim como andróginos, no caso de Eric, e que têm em comum uma masculinidade plural, advinda da sexualidade transitória, deslizante, que não se fixa em pólos binários. São corpos que se inserem no homoerotismo, em suas mais variáveis manifestações, experiências, performances sexuais. É o desejo que não permite fronteiras demarcadas por categorias de gênero e sexualidade, que pode ou não vir acompanhado do amor, mas que não se furta em ser experimentado.

Digo isso porque o que mais me chama a atenção na construção desses homens de Baldwin é seu caráter libertário, a falta de culpa e medo em relação a esse amor e desejo diferentes, muitas vezes vistos como anormais e repugnantes, não apenas pela sociedade, mas por personagens de romances homoeróticos, a exemplo de Jim Willard, de Gore Vidal, do qual já falei aqui. Nesses homens de Baldwin, a sexualidade desliza, transita entre o masculino e o feminino, com leveza, sem tormentos ou catarse. Isso não significa que eles sejam iludidos, que não tenham consciência de que o mundo os censura e não os vê com naturalidade, Eric e Vivaldo são exemplos disso. Eles apenas não se deixam intimidar pela censura alheia.

Já em sua primeira experiência sexual com outro homem, apesar de ser apenas um adolescente, Eric já demonstra lucidez e sabe que vai ter um caminho de enfrentamento. Vivaldo, por sua vez, quando Ida revela que não aprova o relacionamento de Rufus com Eric, defende os amigos, dizendo que não há nada de errado em gostar de outro homem. Aliás, a única coisa que impede Vivaldo de se envolver com Rufus é o fato de ele ser seu melhor amigo e também irmão de sua namorada. Afinal, Vivaldo já tinha tido experiências com outros homens, além de Eric. Ou seja, há aqui o traçar de um limite, pelo próprio personagem. O que não acontece no caso de Eric, que além de ser casado e apaixonado por Yves, não se intimida em relacionar-se sexualmente com os amigos Rufus, Cass e o próprio Vivaldo. Algo

semelhante acontece com Arthur e Crunch, que não veem na amizade de longa data um obstáculo para vivenciar seu amor. Assim, tanto em *Just Above My Head*, quanto em *Another Country*, a masculinidade vem acompanhada do homoerotismo e de sensibilidade, de ousadia.

Foi também inevitável falar sobre a masculinidade negra como reprodução do patriarcado branco, afinal a maioria dos personagens masculinos de Baldwin são negros. Dessa maneira, discorri sobre o falocentrismo e o sexismo presentes nos romances e na própria vida do escritor, que revela, na ficção e na realidade, o sentimento de posse do homem sobre a mulher e a angústia que a fixação no falo causa no homem negro. Na literatura, essas duas características aparecem na figura de Rufus, que se sente dono da namorada Leona, mas que também sofre ao perceber que seu corpo negro e principalmente o falo parecem, aos olhos da sociedade branca, mais importantes e valiosos do que ele como pessoa. Baldwin critica o sexismo de Rufus e de Richard, que por sua vez é branco e heterossexual.

Portanto, Richard é o colonizador e Rufus, o colonizado, o que é imprescindível perceber na questão do patriarcado: o homem negro replica o comportamento do branco. Ao longo do romance, Richard se revela um homem extremamente controlador, racista, homofóbico e sexista, além de violento. Ele representa, no mundo fictício do romance, o patriarcado branco. Fiz questão de relatar a cena em que ele espanca a esposa Cass, porque ela expressa as atrocidades que o sentimento de posse e de superioridade com relação à mulher, característica do patriarcado, acarretam. Isso tinha que ser trabalhado na tese, porque acontecia então, em 1962 e continua a acontecer na atualidade, em 2020.

Contudo, o que senti como mais importante nessa tese foi discutir a ruptura feita pela negritude de James Baldwin no universo literário estadunidense. Essa foi a maior conquista de Baldwin, que não deixa de ser uma transgressão. Não há como não considerar também como transgressiva a obra de um escritor sem formação acadêmica, um negro pobre, baixinho e de aparência frágil, corpo franzino que, segundo ele próprio, era recebido com risadinhas de deboche ao chegar com seus manuscritos de artigos nos jornais novaiorquinos, nas constantes tentativas de que fossem lidos e publicados.

Em seu ensaio *The Price of The Ticket*, de 1985, Baldwin agradece Phillip Rahv do *Partisan Review* e Randall Jarrel, do *The Nation*, entre outros chefes de redação de jornais, que leram seus artigos e lhe deram a oportunidade de publicá-los:

Estes homens estão todos mortos e eles foram muito importantes em minha vida. Não é um exagero dizer que eles salvaram minha vida. (Assim como o fez mais tarde, Bill Cole, editor da Knopf, que aceitou publicar *Go Tell It on the Mountain*.) (BALDWIN, 1998, p. 834 - Tradução nossa - Grifo do autor)¹⁹⁸.

Bill Cole, citado por Baldwin, era o editor da Knopf, que assinou o contrato de publicação de seu livro de estreia, *Go Tell It On The Mountain*, de 1953. Segundo Baldwin, boa parte dos editores de jornais e livros, mesmo alguns da comunidade negra, não estavam interessados em aspirantes a escritores que não tivessem uma formação acadêmica: “Eu fui a dois jornais para negros antes de ter encontrado essas pessoas e saí da redação simplesmente ao som de risos: Eu era um engraxate de sapatos que nunca tinha ido à faculdade” (BALDWIN, 1998, p. 834 - Tradução nossa)¹⁹⁹. Ou seja, para Baldwin, além da raça, havia a questão de ser pobre e não ter uma formação acadêmica, como empecilhos a serem derrubados por ele, para ingressar na carreira de escritor.

Cito aqui, mais uma vez Madame C. J. Walker, mulher, negra e pobre, que conquistou seu lugar ao sol, nos anos 1910 e 1920, que se tornou dona de um império na área de cosméticos, cuja marca de produtos levou o seu nome. Apesar de ter sido casada durante todo o processo, Walker liderou a empresa, que por sua vez sempre ficou no seu nome e nunca do esposo. Foi ela quem protagonizou a criação, a história de sua marca, primeiramente com um alisante capilar e depois toda uma linha de produtos de beleza. Algo semelhante aconteceu com James Baldwin, no território literário: um escritor afroamericano, que se colocou dentro de um universo liderado pelo branco e demarcou seu território com sua literatura negra e homoerótica. A negritude e o homoerotismo de Baldwin foram sua marca e com elas o escritor fez história na literatura estadunidense.

A corporeidade negra dos romances de James Baldwin transgrediu o cânone branco e legitimou sua literatura marginal. Ele o fez, ele construiu, como afroamericano, a sua história como escritor e seus livros estão espalhados pelo mundo inteiro. Baldwin ocupou sim, ainda que com muita luta e persistência, um lugar ao sol na literatura estadunidense. No caso de Baldwin, assim como de Conceição Evaristo, que também nasceu preta e pobre, a raça era um obstáculo a mais. Ele representa a fissura, a ruptura

¹⁹⁸ These men are all dead now, and they were all very important to my life. It is not too much to say that they helped to save my life. (As Bill Cole, at Knopf, was later to do when the editor assigned *Go Tell It On The Mountain* had me on the ropes.)

¹⁹⁹ I had been to two black newspapers before I met these people and had been simply laughed out of the office: I was a shoeshine boy who had never been to college.

da cultura canônica da branquitude. Para Georges Bataille (2004), a transgressão é a ruptura, a ideia de ir além do usual, de exceder, de violar o interdito: “A interdição está aí para ser violada” (p. 98). Para discutir a transgressão, Bataille (2004) usa a imagem da crisálida, que aprisionada e limitada pelas paredes de seu casulo, precisa rompê-lo. É o que Baldwin faz com sua literatura negra e homoerótica, com sua linguagem e personagens libertinos: rompe as normas do cânone.

A árdua conquista foi dele, essa tese foi escrita para investigar e celebrar James Baldwin e sua literatura marginal, que é um mérito, uma conquista dele. A tese está aqui para discutir como ele o fez. Outro objetivo também foi expressar a contribuição que a literatura baldwiniana tem para o leitor brasileiro e a necessidade de se estudar e trabalhar mais James Baldwin na academia, em sala de aula e em pesquisas, no Brasil. Aliás, seria muita pretensão minha no ofício de pesquisador achar que James Baldwin precisaria de uma tese para justificar a importância de sua literatura, que já ela é lida praticamente no mundo inteiro. Ainda assim, em menor proporção do que os escritores brancos. Ou seja, houve um avanço no reconhecimento e na valorização, mas a literatura negra não apenas de Baldwin, mas em geral, ainda enfrenta o racismo.

É importante dizer que esta pesquisa foi desenvolvida sob a perspectiva e as subjetividades de um brasileiro, leitor de James Baldwin há mais de vinte anos. Tenho percebido, contudo, que a literatura de Baldwin tem muita relevância no Brasil e isso é muito importante para uma pesquisa brasileira.

Os personagens de James Baldwin, homens ou mulheres, são periféricos, por serem negros, homoeróticos e pobres. Suas vivências envolvem questões de exclusão, de resistência, de enfrentamento, que se revelam extremamente universais e, dessa forma, também brasileiras. Os corpos pretos e marginais da literatura de Baldwin são a própria expressão das performances negras, em sua luta diária por existência e equidade, nas ruas de Nova York, nos bairros segregados da cidade. Essa corporeidade negra do imaginário literário de James Baldwin é culturalmente efervescente e remete a um coletivo que está também fora de suas páginas, nos guetos da vida real, seja no Harlem ou nos becos de nossas favelas.

A vida nos becos das favelas, de Conceição Evaristo, e nas casas, ruas e bares do Harlem, de James Baldwin, inserida na literatura negra do escritor afroamericano e da escritora brasileira, na composição espacial de suas obras, os aproxima do conceito de Escrivência, criado por Evaristo. São memórias e vivências entrelaçadas pela realidade e ficção, não apenas ou necessariamente de Baldwin e Evaristo, mas de toda

uma coletividade que ganha representatividade nas páginas de seus romances. Espaços de segregação da população negra, quer seja ela brasileira ou afroamericana, que tem suas histórias de vida, até as mais reais, inventadas, como diz a escritora, quando são contadas. É a espacialidade de um tecido social, de comunidades citadinas com seus modos próprios de viver, que encontram seus lugares de sociabilidade, de intimidade e pertencimento na periferia, longe do centro e do contato com a sociedade hegemônica.

Nos romances de Baldwin os personagens não circulam por ambientes elegantes, hotéis sofisticados de veraneio, casas luxuosas, como é o caso dos burgueses Tadzio e Gustav, de *Morte em Veneza*, de autoria de Thomas Mann ou Dorian Gray, personagem central de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Ida, Vivaldo, Julia, Eric, Crunch e Arthur são mulheres e homens periféricos por conta de raça, gênero, sexualidade e condição social, na interseccionalidade, que habitam e frequentam bairros segregados, espaços da diferença, casas, quartos e bares apertados, abafados, precários.

Esse é o universo literário de Baldwin, que se desenvolve ao som de bandas gospel, oriundas de igrejas do Harlem e do blues de Bessie Smith, a arte que reflete as vivências e experiências do proletariado, assim como dos libertinos, dos bárbaros novaiorquinos, que são representados nos romances do escritor por seus personagens.

O caminho que trilhei foi o de discutir aspectos da literatura baldwiniana que estão relacionados a questões sociais, às minorias que protagonizam as suas narrativas, destacando o teor político de sua obra. Quero ressaltar que foi de suma importância o fato de ter uma orientadora negra, o que fez com que a experiência pessoal da negritude, que não tenho, fosse crucial na construção do texto de uma tese sobre um escritor afroamericano. São janelas que se abriram ainda mais para a negritude, frente ao olhar de um pesquisador branco, gay sim, mas branco e que aprendeu mais e mais, dia a dia, na construção da pesquisa, escrita a duas mãos.

Outro fator que fui aos poucos descobrindo que precisava ser discutido na tese era a importância dos personagens femininos de James Baldwin, principalmente Ida e Julia, as mulheres negras dos dois romances dele, aqui trabalhados. Os artigos acadêmicos e publicados em revistas e sites brasileiros não discutem as mulheres da literatura baldwiniana. Apenas os homens são abordados. A questão do homoerotismo não abrange as mulheres, porque nos romances do escritor ela se restringe aos personagens masculinos. No entanto, a negritude inclui as mulheres e na obra de Baldwin. Elas têm voz própria, ao contrário do que acontecia nos romances dos escritores masculinos de sua época. Eu já tinha percebido isso como leitor, no processo

de leitura mesmo e, quando comecei a escrever a tese, essas mulheres foram quase que automaticamente aparecendo. Foi como puxar o fio de um novelo e notar que ele faz parte de todo o seu entrelaçamento.

Quando resolvi discutir a diáspora e o entre-lugar, Julia protagonizou o tópico, porque é ela quem Baldwin colocou na narrativa para falar sobre esse processo complexo doloroso de deslocamento e colonização, pelo qual os afroamericanos passaram. É a figura e a voz de Julia que discutem a diáspora afroamericana e o conflito identitário que a permeia. Baldwin dedicou várias páginas ao discurso da personagem e eu não poderia, como pesquisador e escritor de uma tese, tomar a voz desta mulher no texto. Decidi então colocar a fala de Julia no corpo do texto e depois discuti-la. Foi uma citação grande, ainda que pequena se comparada com o espaço que ela ocupa no romance, mas necessária. Julia tinha que falar e assim o fez. Baldwin discutiu, em seus artigos a questão identitária do afroamericano, a experiência de conhecer um africano e conversar com ele, como Julia o fez e poderia ter escolhido um personagem masculino para refletir sobre isso no romance. O escritor, porém, escolheu uma mulher para externar sua problemática identitária, seu sentimento de não pertencimento ao seu próprio país.

O que pretendo alcançar com esta pesquisa está justamente relacionado a essas questões das minorias, daqueles que habitam a diferença, a exemplo dos personagens de James Baldwin e dele próprio. O escritores afroamericanos são lidos no curso de Letras, mas em bibliografias de disciplinas de Mestrado e Doutorado, ou seja, algo à parte. O que deve ser feito, na Letras, é estudar James Baldwin e outros escritores estadunidenses negros, como Literatura Afroamericana, sim, esta tem que ser uma matéria na grade da graduação do curso.

E aqui me refiro também aos alunos de Literatura que são negros e aos que fazem parte da comunidade LGBT. Essas pessoas também querem se ver nos textos literários que leem, nos romances, contos, poemas, porque elas existem e estão dentro da sala de aula. Ou seja, o que almejo aqui é contribuir no sentido de conscientizar as universidades brasileiras, nas aulas de graduação, que os alunos negros e da comunidade LGBT querem ler livros com histórias e personagens com as quais possam se identificar. São subjetividades que precisam ser consideradas. O que atrai grande parte das pessoas a ler livros literários é a identificação com o que elas leem.

Se pensarmos em termos de negritude, há algumas décadas, as universidades, particularmente as públicas, tinham como alunos uma quase hegemonia branca. De uns

tempos para cá, tem havido uma maior inclusão de alunos negros, inclusive com a implantação da política de cotas e outras ações afirmativas. Isso tem que ser levado em conta nas bibliografias literárias a serem usadas nas aulas de Letras. O mesmo se aplica aos alunos da comunidade LGBT. Eles existem, precisam, querem se reconhecer nos livros literários.

Em suma, o resultado que espero ter com esta pesquisa não é que o estudo do cânone literário seja desconsiderado nas salas de aula, pois reconheço a sua importância. O que espero conseguir, com a produção desta tese é que a literatura dos escritores marginais, particularmente os negros e os que trabalham com o homoerotismo, também seja estudada em sala de aula. Penso, inclusive, que trabalhar o cânone e as obras marginais tornaria o estudo da Literatura mais rico e produtivo, porque possibilitaria a discussão das diferenças sociais, raciais, sexuais que compõem o mundo, a vida e a arte. Espero, também, com essa pesquisa, contribuir, em termos culturais, para a conscientização da necessidade de um resgate das performances negras e gays nas artes em geral, assim como para o combate ao racismo e à homofobia. Que venha a literatura negra, a literatura homoerótica, a literatura negra e homoerótica.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma história única. In: *Geledés: Instituto da Mulher Negra*. Março, 2010. Disponível em {<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>} Acesso em 15/06/2019.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*; Vários tradutores. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*; Traduções de Joaquim José Moura Ramos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BALDWIN, James. *Another Country*. New York: Vintage Books, 1993.

_____. If Black English Isn't a Language, Then Tell Me What It Is. In: MORRISON, Toni. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. *Just Above My Head*. Dell Publishing. New York: The Dial Press, 2000.

_____. *If Beale Street Could Talk*. London, United Kingdom. Penguin Books, Ltd, 2018.

_____. Freaks and American Ideal of Manhood. In: MORRISON, Toni. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. Autobiographical Notes. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. The Harlem Ghetto. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. Everybody's Protest Novels. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. Many Thousands Gone. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. No Name in the Street. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. Nobody Knows My Name. In: MORRISON, Tony. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1988.

_____. Preservation of Innocence. In: MORRISON, TONI. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. The New Lost Generation. In: MORRISON, Toni. *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. The Uses of the Blues. In: *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. New York: Pantheon Books, 2010.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

BERND, Zilá. Literatura negra brasileira: racismo e defesa de direitos humanos. In: *LETRAS-Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS) Janeiro/Junho/1998*.

BEZERRA, Paulo. *Desejo, Identidade e Espacialidade em James Baldwin*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás, em 2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOGGS, Nicholas. Of Mimicry and (Little Man Little) Man: In: MCBRIDE, Dwight. *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. In: *Cadernos Pagu*. Universidade Estadual de Campinas. Janeiro-Junho de 2005.

BRITTO, Sérgio. Em Cena as Falsas Minorias. In: *SuiGeneris*, Rio de Janeiro, Ano III n. 20, p. 66, fev. 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. p. 519-531, 1988. Johns Hopkins University Press: Baltimore. Disponível em {<http://www.jstor.org/about/terms.html>}. Acesso em 02/10/2019.

_____. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.) *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Tradução de Tomaz Tadeu. BH: Autêntica, 2010.

CAMPBELL, James. *À margem esquerda*; Tradução de Antônio Machado. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CARMICHAEL, Stokely; Hamilton, Charles V. *Black Power: Politics of Liberation in America*. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1992.

_____. *Stokely Speaks: From Black Power to Pan-Africanism*. Lawrence Hill Books. Preface by Bob Brown. Chicado, Illinois, United States: Chicago Review Class, Incorporated, 2007.

CARTER, David. *Stonewall: the riots that sparked the gay revolution*. New York: St. Martin Press, 2004.

CLAVEL, Maité. Cidade e culturas. In: *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Organizadores: Henri Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques. Textos: Henry Pierre Jeudy, Patrick Baudry. Tradução: Rejane Janowitz. Revisão técnica: Lílían Fessler Vaz- Salvador-EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. *A Inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

_____. *A Face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

CRENSHAW, Kimberlé. *Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*, 1989. *Legal Forum*. Chicago –USA. University of Chicago, 1989, pp. 139-167. Disponível em {<https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>} . Acesso em 02/05/2018.

CUNNINGHAM, Michael. *Ao anoitecer*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DARSEY, James. Baldwin's Cosmopolitan Loneliness. In: MCBRIDE, Dwight A. *James Baldwin Now*. New York University Press, New York, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi-São Paulo: Editora 34, 2011.

DIAS, Luciene de Oliveira. Viver afetado: a imersão enquanto proposta para estudar comunicação. In: *Estudos Contemporâneos em Jornalismo*. Coletânea 4, Goiânia: UFG/FIC, 2016.

EVARISTO, Conceição. *Literatura Negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação de mestrado. Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Insubmissas Lágrimas de Mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FACHINNI, Regina. Múltiplas e Diferentes Identidades. In: *Cult-revista brasileira de cultura*. São Paulo, ano 21, n. 235, p. 37, jun. 2018.

FERREIRA, Helder. James Baldwin, o grande crítico do sonho americano. In: *Cult-revista brasileira de cultura*. São Paulo, ano 20, n. 222, p. 46, abr. 2017.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução: Antônio Fernandes Cascais e Edmundo Cordeiro. Vega, 1992.

FRANCIS, Paulo. Prefácio. In: BALDWIN, James. *Giovanni*. Tradução de Affonso Blacheyre. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

GILROY, Paul. *Entrecampos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça*. Tradução de Célia Maria Marinho de Azevedo. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonaram Amaral. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARTMAN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. *Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais-ANPOCS. Artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons, 2019.

HOOKS, Bell. *Ain't i a woman: black women and feminism*. New York: Routledge, 2015.

_____. *Black Looks: Race and Representation*. Boston, Massachusset: South End Press, 1992.

_____. Black Women Intellectuals. In: HOOKS, bell; WEST, Cornel. *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*. Boston, Massachusset: South End Press, 1991.

JAGOSE, Annamarie. LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.: an introduction. New York: New York University Press, 1996.

JOHNSON, James Weldon. The Dilemma of the Negro Author. 2005. In: *The American Mercury*. Disponível em {<https://www.unz.com/print/AmMercury-1928dec-00477/>}. Acesso em 15/04/ 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cogobó, 2019.

KUN, Josh. Life According to the Beat: James Baldwin, Bessie Smith, and the Perilous Sounds of Love. In: McBride, Dwight A. *James Baldwin Now*. New York University Press, New York, 1999.

LEAL, Jackson Douglas Silva. *A Trajetória do Teatro Experimental do Negro: uma busca por novos caminhos comunicacionais*. Novas Edições Acadêmicas, 2018.

LEWIS, David Levering. *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York: Penguin Books, 1995.

LIMA, Juliana Domingos de. Por que a obra de James Baldwin precisa ser lida no Brasil. In: *Nexo*, ago. 2018. Disponível em {<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil> }. Acesso em 15/01/2019.

LOPES, Denílson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LORDE, Audre. *Sister Outside*. New York: Random House, 2007.

MACEDO, Márcio. Por que a obra de James Baldwin precisa ser lida no Brasil. In: *Nexo*, ago. 2018. Disponível em {<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil> }. Acesso em 15/01/2019.

MANN, Thomas. Morte em Veneza. Tradução Eloísa Ferreira Araújo Silva. Biblioteca Folha. Rio de Janeiro, 2003.

MEAD, Margaret & BALDWIN, James: *O Racismo ao vivo*. Tradução de Hélio Alves. Lisboa: Ed. Dom Quixote, 1973.

MENEZES, Hélio. Posfácio. In: BALDWIN, James. *O quarto de Giovanni*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MOLINA, Anelise Wesolowski. Androginia, história e mito: a fluidez de gênero e suas recorrências. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13 Mundo de Mulheres : Transformações, Conexões, Deslocamentos. Florianópolis, 2017. Disponível em {http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499465189_ARQUIVO_enviar_Anelise_W_Molina.pdf}. Acesso em 05/11/2020.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. In: *Cadernos Pagu*, N. 20. Universidade Estadual de Campinas: São Paulo, 2003. Disponível em {<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>}. Acesso em 29/12/2020.

MORRISON, Toni. Chronology. In: *James Baldwin: Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.

_____. *Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature*. The Tanner Lectures on Human Values. University of Michigan, 1988.

_____. *Beloved*. Vintage Books. London, 2004.

NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros. *Histórias de confissões e de leituras: a emergência histórica das Edições GLS*, 2007. Tese (Doutorado em História). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2007. Disponível em {<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7231>}. Acesso em 10/12/2018.

NOGUEIRA, Paulo. James Baldwin volta às livrarias em novas traduções. In: *Estadão*, ago. 2018. Disponível em {<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,james-baldwin-volta-as-livrarias-com-novas-traducoes,70002438353>}. Acesso em 10/01/2019.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.7, n. 53, jan/jun 2007. Disponível em {http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002}. Acesso em 15/04/2019.

PETRONÍLIO, Paulo. As palavras e as coisas das performances culturais. In: *Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos*-Robson Corrêa de Camargo, Fernanda Cunha, Paulo Petronílio, (org).-Goiânia:Kelps, 2015.

PHILLIPS, Caryl. Introduction. In: BALDWIN, James. *Giovanni's Room*. London: Penguin Classics, 2001.

QUINALHA, Renan. O movimento LGBT brasileiro: 40 anos de luta. In: *Cult-revista brasileira de Cultura*. São Paulo, ano 21, n. 235, p. 23, jun. 2018.

RATTS, Alex. Negritude, masculinidade, homoerotismo e espacialidade em James Baldwin: uma leitura brasileira. In: SILVA, Joseli Maria; ORNAT, Marcio José; CHIMIN, Alides Batista Júnior (Orgs). *Espaço, Gênero e Masculinidades Plurais*. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2011.

REIS, Paulo. Dois perdidos de amor. In: *SuiGeneris*, Rio de Janeiro, ano II, n. 18, p. 17, dez. 1996.

ROSA, Waldemir. *Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no Rap Brasileiro*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, em 2006.

SAID, Edward. *Fora do lugar: memórias*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, José de Paiva. Nação, raça e identidade em Poems on Various Subjects, Religious and Moral, de Phillis Wheatle. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Minas Gerais, v.8, n. 3, 2018. Disponível em {<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/13765>}. Acesso em 14/01/2019.

SANT'ANNA, Alice. Por que a obra de James Baldwin precisa ser lida no Brasil. In: *Nexo*, ago. 2018. Disponível em {<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/08/27/Por-que-a-obra-de-James-Baldwin-precisa-ser-lida-no-Brasil>}. Acesso em 15/01/2019.

SEFFNER, Fernando. *Derivas da Masculinidade: Representação, Identidade e Diferença no Âmbito da Masculinidade Bissexual*. Tese apresentada como requerimento do título de Doutorado em Educação, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2003. Disponível em {<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/4340>}. Acesso em 12/11/ 2016.

SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo? Tradução de João Gabriel, L.C. Teixeira, 2014. Disponível em {http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300003}. Acesso em 02/09/2018.

_____. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. LIGIERO, Zeca (org). Rio de Janeiro, Mauad, 2012.

SILVA, Renata de Lima. *O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Samba de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. Tese

apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP como requerimento ao título de Doutorado em Artes, em 2010.

_____. *Mandinga da Rua*: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, em 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAGEMAN, Sam. *Whitewashing of Stonewall Riots*. Honor Senior Theses/Project. Western Oregon University. June, 2017. Disponível em: {https://digitalcommons.wou.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=honors_theses}. Acesso em 20/05/2020.

WALKER, Alice. *The Color Purple*. Vintage Books. London, 2006.

WALL, Cheryl A. *The Harlem Renaissance: A Very Short Introduction*. New Jersey: Oxford University Press, 2016.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Penguin Popular Classics. New York, 2003.

WRIGHT, Michelle M. “Alas, Poor Richard”: Transatlantic Baldwin, the Politics of Forgetting, and the Project of Modernity. In: McBride, Dwight A. *James Baldwin Now*. New York: New York University Press, 1999.

WRIGHT, Richard. *Native Son*. Vintage Books. London, 2008.

VIDAL, Gore. *The City and the Pillar*. Time Warner Book Group UK, London, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.